

Т. В. Бовсунівська



**ТЕОРІЯ
ЛІТЕРАТУРНИХ
ЖАНРІВ**

УДК 82-31:37.02(075)
ББК 84-44+78.580я73
Б72

Рецензенти:

д-р філол. наук, проф. Т. В. Мейзерська,
д-р філол. наук, проф. В. П. Моренець,
д-р філол. наук, проф. А. О. Ткаченко,
д-р філол. наук, проф. Н. М. Шумило

*Рекомендовано до друку вченою радою Інституту філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка
(протокол №1 від 18 вересня 2006 року)*

Бовсунівська, Т. В.

Б72 Теорія літературних жанрів : Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : Підручник / Т. В. Бовсунівська. - К.: Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2009. - 519 с.

ISBN 978-966-439-220-1

У підручнику розглядається теорія літературних жанрів, сформована впродовж доби постмодернізму. Зокрема особливу увагу приділено жанровим концепціям феміністичної критики, М. Бахтіна, Ж. Женетта, Д. Ліхачова, Х. Ортеги-і-Гассета, Дж. Фроу, Н. Тамарченка, Ц. Тодорова, А. Фаулера, Н. Фрая, О. Фрейденберг, Х. Р. Яусса та ін. Докладно розглядаються актуальні для сьогодення літературні жанри, серед яких багато мало досліджуваних, як-от: філософська меніппея, псевдоісторичний роман і роман альтернативної історії, фентезі, детектив, епістолярні жанри, вставні жанри тощо. Простежується динаміка та концептосфера жанрового розвитку доби постмодернізму.

УДК 82-31:37.02(075)
ББК 84-44+78.580я73

Гриф надано Міністерством освіти і науки України
(лист № 14/18-Г-1683 від 12.10.07)

ISBN 978-966-439-220-1

© Бовсунівська Т. В., 2009
© Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
ВПЦ "Київський університет", 2009

ЗМІСТ

1. Канонічна модель жанру	7
1.1. Термінологічні дефініції жанру, роду, виду.....	7
1.2. Роль Аристотеля в теорії жанру.....	15
1.3. З історії термінологічного осмислення роду, виду та жанру.....	22
1.4. Біблія і становлення літературних жанрів.....	30
1.5. Класифікація як форма канонізації жанру.....	52
1.6. Жанрова типологія.....	55
2. Спрямування західної жанрології у XX-XXI ст.	64
2.1. Провідні тенденції у західній жанрології.....	64
2.2. Еволюційна теорія жанрів.....	68
2.3. Проаристотелівська жанрологія на Заході.....	73
2.4. Наратологія і жанрологія: Ж. Женетт, В. Мартін.....	78
2.5. Психологічні теорії жанру.....	86
2.6. Структуралістські теорії жанру.....	93
2.7. Жанр в неомарксизмі.....	98
2.8. Шлях вдосконалення систематизації та класифікації жанрів: М. Верлі.....	111
2.9. Теорія жанру як системи функцій: К. Штирле.....	117
2.10. Теорія жанрових трансформацій: А. Фаулер.....	121
2.11. Рецептна теорія жанру: Х. Р. Яусс.....	126
2.12. Умовні заперечення жанру (Б. Кроче, Ж. Дерріда, А. Розмарін).....	134
2.13. Інтертекстуальна концепція жанру Дж. Фроу.....	141
3. Актуальні жанрові теорії Заходу	155
3.1. Теорія роману Х. Ортеги-і-Гассета.....	155
3.2. Феміністична критика жанру.....	174
3.3. Жанрова теорія Н. Фрая.....	199
3.4. Жанрова теорія Ц. Тодорова.....	222
4. ОсНОВНі жанрові тенденції в радянському та пострадянському літературознавстві	238
4.1. Формалістична теорія жанру.....	238
4.2. "Домінантна" концепція жанру Б. Томашевського.....	247
4.3. Морфологічна схема жанру за В. Проппом.....	249
4.4. Інтермедіальна теорія жанру М. Кагана.....	255
4.5. Семіотичні підходи у жанрології.....	259
4.6. Метафорична теорія жанру О. Фрейденберг.....	264

4.7. Ритуально-міфологічна теорія жанру.....	271
4.8. Соціологічна інтерпретація жанру.....	278
4.9. Сюжетна концепція жанру.....	281
4.10. Сучасні російські академічні жанрові теорії.....	287
4.10.1. <i>Аверинцев С.</i>	287
4.10.2. <i>Косіков Г.</i>	293
4.10.3. <i>Римар М.</i>	301
4.11. Сучасні українські жанрові теорії.....	307
5. Авторитетні жанрові теорії пострадянського простору	315
5.1. Система жанрів Г. Поспелова.....	315
5.2. Жанрова концепція М. Бахтіна.....	326
5.3. Система літературних жанрів Д. Ліхачова.....	343
5.4. Нова класифікація жанрів та родів Н. Тамарченка	361
6. Роман доби постмодернізму	372
6.1. Теорія роману періоду постмодернізму.....	372
6.2. Меніппея: нігілістичні межі роману.....	397
6.3. Історичний роман: діахронічні межі роману.....	409
6.4. Автодокументальні форми: антропологічні межі роману.....	423
6.4.1. <i>Есе</i>	423
6.4.2. <i>Щоденник</i>	434
6.5. Фентезі: метафізичні межі роману.....	442
6.6. Видіння як включений жанр: інтертекстуальні (структурні) межі роману.....	455
6.7. Детектив: аналітичні межі роману.....	462
7. Когнітивна модель жанру	478
7.1. Когнітивістика і жанрологія.....	478
7.2. Понятійно-комунікативна природа жанру.....	488
7.3. Структурні властивості жанру.....	494
7.4. Жанр як текстовий патерн.....	499
7.5. Антропологічна мотивація видозмін жанру.....	507
7.6. Теорія крайніх меж роману.....	513

Присвячується

Олександрю Гонопольському



1. КАНОНІЧНА МОДЕЛЬ ЖАНРУ

1.1. ТЕРМІНОЛОГІЧНІ ДЕФІНІЦІЇ ЖАНРУ, РОДУ ТА ВИДУ

Канонічна модель жанру була створена на основі стійких жанрових властивостей, які уклалися протягом століть. Жанрова константа не залежить від спрямування когнітивного розуму, вона навіть протистоїть йому. Стійкі жанрові ознаки окремі дослідники вважають показниками "смерті" жанру. Щоправда, це стосується не всіх жанрів, наприклад, сонет максимально зберігає стійкі жанрові ознаки, оскільки їх зникнення може привести до повного знищення самого жанру. В сучасному літературознавстві категорія «жанру» пережила не найкращі метаморфози. У добу постмодернізму декотрі дослідники піддали сумніву саме існування цієї категорії. Це сталося не безпідставно, оскільки література доби постмодернізму ознаменувалась повним неприйняттям усталених жанрових систем, спостерігалось у цей час значне руйнування (а то й зникнення) жанрів, які видавалися непідвладними трансформаціям, що й спричинило до вироблення уявлення про нібито розвінчання постмодерністами категорії «жанру». Насправді все було набагато складніше. Натомість народилось інше уявлення про жанр. Нашим завданням буде розібратися у постмодерністських концепціях жанру, насамперед роману, оскільки саме роман посідає чільне місце в жанровій системі цього періоду літератури. Почнемо з опанування традиційними теоріями жанру.

Оскільки досліджувана категорія літературознавства має багатовікову історію функціонування, то й дефініцій має також чимало. Зосередимось на тих із них, які нині використовуються насамперед підручковим фондом літератури. Більшість із них базуються на синтезі *усталених жанрових ознак*, тобто представляють канонічну модель жанру. **Жанр** (від фр. genre - рід) - це *успадкована* сукупність закріплених за певною художньою формою визначених тем і мотивів, що історично склалася, засвідчена традицією, яка характеризується впізнаністю почуттів і

думок. Жанр - це сукупність поетичних елементів різного роду, що не виводяться один з одного, історично склалися, але асоціюються один із одним внаслідок тривалого співіснування (за М. Гаспаровим). Поняття жанру ґрунтується на спадкоємності сприйняття: читач, знаходячи у творі певні особливості сюжету, місця дії, поведінки героїв, відносить його до якого-небудь відомого йому жанру, згадуючи прочитане і впізнаючи в новому знайоме. Для Є. Новик жанр - це тип інформації про дійсність. М. Каган наголошував: «Жанр має трактуватися як загальна категорія морфології мистецтва, багатозначність та різноплановість змісту якої глибоко закономірні, оскільки породжуються багатогранністю структури самого мистецтва»¹. В. Курицин дав визначення жанру з позицій постмодерністського хаосмосу: «Жанр - це відшаровані уявлення про картину світу, кишенькова космогонія, конденсація досвіду, жанр - висновок, моральний підсумок: от як буває, от як повинно бути»². На його думку, постмодернізм достатньо награвся жанрами, змішуючи їх, тепер настала черга прагнути жанрової чистоти, незмішуваності жанрів.

Проте, крім стійкості та нормативності категорія жанру має й супротивну особливість: вона історично рухлива, як і вся шкала художніх цінностей. Межі, що відокремлюють літературу від нелітератури, як і межі розрізнення жанрів, мінливі, причому епохи відносної стійкості поетичних систем чергуються з епохами деканонізації та формотворчості. Будь-який жанр може запозичувати специфічні особливості інших жанрів та істотно міняти свій внутрішній лад і вигляд. Ідентифікувати його у такому разі стає вкрай скрутно: один і той самий жанр може по-різному сприйматися в різні епохи, і не останнє слово в суперечці про його природу належить, мабуть, літературній традиції, зокрема, або у тому числі й утвореній читачем. За традицією, висхідною до літературної теорії класицизму, прийнято розрізняти літературні роди і види (власне жанри).

¹ Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. – Л.: ЛГУ, 1971. – С. 411.

² Курицын Вячеслав. Русский литературный постмодернизм // <http://www.guelman.ru/slava/postmod/9.html>

первісних народів. *Поділ на роди не співпадає з поділом на прозу та поезію.* Поняття роду в теорії літератури розглядається як лірика, епос і драма, що обіймають різні способи і принципи віддзеркалення дійсності. Основним критерієм визначення трьох родів є місце авторського Я в художньому творі по відношенню до світу, що зображується в ньому. Цей основний критерій визнавав ще Аристотель, у "Поетиці" він розповів, що можна писати про подію як про щось окреме від оповідача - так утворюється епос. Або так, що автор залишається самим собою, не змінюючи своєї особи (лірика). Або представляючи всіх зображених осіб, як діючих або таких, якими дія керує (драма). У драмі, де зображувані персонажі представлені у дії, особа творця ніби відсутня, суб'єктивне авторське відношення приховується за зовнішнім зображенням.

Гегель теж виділяв три способи зображення. Епос - повторний принцип образотворчого мистецтва. Основна властивість епічного мистецтва полягає у відтворенні дійсності. Лірика ґрунтується на особистому суб'єктивному відчутті. Драма об'єднує об'єктивність епосу і суб'єктивність лірики у активному чині. Іноді твори можуть створюватись на стику 2х або навіть 3х родів.

Радянський вчений М. Утехін, прагнучи удосконалити родо-жанрову систему та керуючись спостереженнями над романом кінця 70-х - початку 80-х років ХХ ст., запропонував таку схему: *рід* → *жанр* → *тип жанру*. За М. Утехінін, «принципова схема сучасного епосу має наступний вигляд: власне епічні (ново епічні) жанри - роман-епопея, роман, повість, оповідання (новела) - і такі модифікації епічного роду, як традиційний епос; художньо-документальний, що виник внаслідок взаємодії художньої і наукової літератури - нариси, замальовки, мемуари тощо; ліро-епічний - поеми, балади, ліричні нариси, оповідання, повісті»³. У підручнику «Теорія літератури» О. Галича, В. Назарця, Є. Васильєва пропонується така родо-жанрова схема: *рід* → *жанр* → *жанровий різновид*. До проблеми впорядкування генологічних категорій звертався і А. Ткаченко у «Вступі до літературознавства». Його схема, на мій погляд, найбільш прийнятна, оскільки краще відображає реальний художній процес: *рід* → *вид* → *жанр* → *різновид*. Пропонується ним така конкретизація цієї схеми: епос - роман → історичний роман → 1) історичний роман з реальними історичними особами, 2) без реальних історичних осіб.

³ Утехин Н.П. Жанры эпической прозы. – Л.: «Наука», 1982. – С. 70.

Сучасне розуміння жанру розвивається за двома напрямками: 1) жанр розуміється як реально існуючий в історії літератури різновид художніх творів, 2) або як ідеальний тип художнього твору, який може розглядатися як його інваріант, Жанр - не застигла умовна форма, а допоміжна схема, що покликана упорядковувати, класифікувати наявні твори; забезпечувати їх розмежування один від одного і розкриття законів суті і розвитку як принципів вираження, що, врешті, складає завдання поетики. Проте існує ще один напрям еволюції жанрової теорії - це теорія метажанру.

Жанр та метажанр. Із кінця 70-х років ХХ століття в науці стало з'являтися поняття «**метажанру**», як чогось, що перевершує наші уявлення про власне «жанр». У літературознавстві функціонує кілька інтерпретації категорії «метажанр». Наведемо три найбільш популярні з них. Російська дослідниця Р. Співак розуміла метажанр як «структурно виражений, нейтральний по відношенню до літературного роду, стійкий інваріант багатьох історично конкретних способів художнього моделювання світу, об'єднаних загальним предметом художнього зображення»⁴. Метажанр за Н. Лейдерманом - це якийсь «провідний жанр», «принципова спрямованість змістовної форми..., притаманна цілій групі жанрів та окреслююча їхню семантичну родову спільність»⁵. Метажанр уявлявся досліднику структурним принципом побудови художнього світу, який «поширюється на конструктивно близькі, а потім на все найвіддаленіші жанри, орієнтуючи їх структури на освоєння дійсності відповідно до пізнавально-оцінного принципу методу, пануючого у напрямі»⁶. О. Бурліна розуміє метажанр як «вивершений просторово-часовий тип завершення твору, що виражає певну конкретно-історичну концепцію»⁷. Для неї метажанр - це культурологічний аспект жанру. «Метажанр - це спосіб

⁴ Співак Р. С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. – Красноярск, 1985. – С. 53.

⁵ Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60 – 70-е годы. – Свердловск, 1982. – С. 135.

⁶ Лейдерман Н. Л. Жанровые системы литературных направлений и течений // Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе. – Свердловск, 1988. – С. 7.

⁷ Бурлина Е. Я. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. – Саратов, 1987. – С. 45.

функціонування методу в культурі, коли досвід засвоюється не через строгий кількісно-якісний канон, не через жорстко встановлені ознаки твору, а через концептуальну позицію, через загальні просторово-часові відносини»⁸, - пише О. Бурліна.

У чому полягають основні **відмінності** жанру від метажанру?

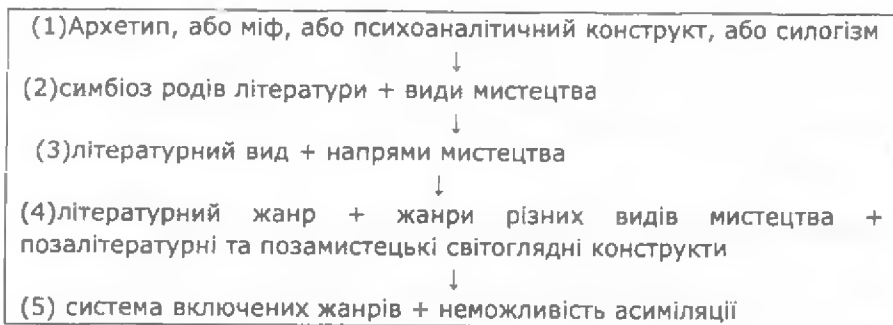
- По-перше, метажанр більше жанру за обсягом: оскільки метажанр не має родової приналежності, поєднуючи у своїй структурі всі відомі роди літератури, то це значно збільшує його можливості щодо нарощування обсягу, він завжди перевершує жанр за кількістю охоплених літературних явищ;
- по-друге, метажанр має позародову спрямованість, у той час, коли жанр більше залежить від родової визначеності; позародова спрямованість метажанру ускладнюється ще й тим, що він може з легкістю приймати жанри не тільки різних родів літератури, а й жанри різних видів мистецтва;
- по-третє, метажанр порушує часопросторові закономірності, виводить на нову систему координат, жанр же більш традиційний у цьому плані, більш залежний від усталеної хронотопізації;
- по-четверте, метажанр існує на кордоні видів мистецтва, що для жанру не обов'язково; метажанр у цьому сенсі - синтетичне утворення;
- по-п'яте, метажанр тяжіє до синкретичності, міждисциплінарності, його канон має синтетичне значення;
- по-шосте, жанр виступає на поверхню в певну епоху літератури та із занепадом цієї епохи переходить на периферію культури, у той час, як метажанр живе набагато менше, оскільки його поява є наслідком укорінення у конкретний тип культури, наприклад радянський, із занепадом якої занепадає й метажанр;
- по-сьоме, жанр і метажанр мають різну структурно-семантичну природу.

З останнього приводу Ю. Подлубнова писала, що в основі кожного жанру лежить *жанровий архетип*, сформований, як правило, в архаїці, він стійко проявляє себе у літературних системах різних епох. Жанр живе за рахунок жанрової пам'яті, за рахунок літературної конвенції. Не дивлячись на постійні оновлення і "зсуви", структура жанру завжди канонічна. "Питання про структурно-семантичну природу метажанру не таке ясне. Поза сумнівом, що за своїм внутрішнім устроєм метажанр подібний до

⁸ Там само. – С. 45.

жанру: у його основі знаходиться якась стійка конструкція. Проте говорити про однозначну архаїчну природу структурно-сислової матриці метажанру ми не можемо. Метажанри, вірогідно, можуть утворюватись як шляхом актуалізації і трансформації давнього архетипу, так і іншим, неконвенційним шляхом"⁹. Ю. Подлубнова наводила приклади метажанру не лише в літературі сучасності, вважаючи, що він присутній у всій історії світової літератури, хоча значно актуалізується лише в нашу добу. Звичайно, категорія метажанру є породженням доби постмодернізму, тому надто довіряти її теоретичній абсолютизації, яка спостерігається сьогодні, не варто. Втім, доцільність появи поняття «метажанр» може вирішити тільки майбутнє, яке є пороговим хронотопом будь-якого терміну. Спробуємо графічно зобразити метажанр.

Структура метажанру



Неможливість асиміляції виринає тому, що асимілятивні процеси зачіпають ті жанрові структури, які мають певний інваріант, а метажанр кожного разу твориться за індивідуальною авторською концепцією, його інваріантність становить проблему, отже, немає чому асимілювати; за відсутності канонічної складової жанру асиміляція не може бути вмотивованою. Щодо першого рівня ідентифікації метажанру, то він не є вичерпаним тим переліком, який наводиться. Передбачити всі ймовірні та певні витoki метажанру просто не

⁹ Подлубнова Юлия. Жанр и метажанр: к проблеме разграничения // Литературные жанры: теоретические подходы в прошлом и настоящем. VII Поспеловские чтения" (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова, 22-23 декабря 2005 г.) // <http://www.litera.ru/slova/podlubnova/meta.html>

видається можливим, адже частина з них зумисне утаємничується самим автором. Попри всі перешкоди щодо аналізу, які чинить метажанр, спробуємо створити його теоретичну проекцію на прикладі конкретного літературного твору - «Чапаєв і Пустота» В. Пелєвіна.

Структура метажанру «Чапаєв і Пустота» В. Пелєвіна

(1) психоаналітичний конструкт шизофренії, силогізм псевдоісторичної інтерпретації історії часів Чапаєва



(2) епос, лірика, драма, музика, східні релігії, культура повсякдення



(3) роман + філософія пустоти у східній традиції + східна музика, японська й сучасний рок переважно + історичні концепції щодо Чапаєва та його часу + урбаністична культура городян низького достатку



(4) історичний роман/психологічний роман + жанр історії хвороби у психоаналізі + музичні жанри + політика та історія країни часів революції та громадянської війни з конкретизацією



(5) марення, видіння, новела, казка, кіносценарій, монтаж, компіляція, телепередача, радіопередача, потік свідомості... + неможливість асиміляції

Родо-видо-жанрова вертикаль. Палітра визначень жанру є великою: від схоластичної категорії літературознавства як системи певних норм - до розуміння жанру як стереотипної соціальної дії. При всіх розбіжностях визначень жанру, він був і лишається провідною літературознавчою категорією нашого часу, ідентифікація якої може змінюватись, тобто змінюються наші уявлення про жанр, але позбутись його й замінити чимось іншим літературознавцям не вдається. Ані «Інший», ані «differance», ані різом, ані інтертекст не можуть замінити жанр. Площина жанрових функцій виявляється нетотожною щодо всіх новостворених постмодерних категорій. За допомогою яких вивчається «письмо». Та й саме зведення художнього твору до поняття «письма» ніскільки не прояснило художню своєрідність літератури.

Поняття «жанр» й досі є достатньо невловним терміном, з різним наповненням у різних видах мистецтва. У літературознавстві жанр

завжди відігравав ключову роль, не зважаючи на те, що в різні періоди літератури його розуміли по-різному. Жанр - категорія історична і разом з тим рухлива, його ідентифікація є справою важкою, але не безнадійною. Сьогодні ми можемо спробувати укласти властивості жанру, користуючись напрацюваннями попередників. Виважена жанрологічна схема може мати приблизно такий логічний ланцюг, заснований на принципі масштабування:

Рід → вид → жанр → піджанр → його модифікація → асиміляція жанру

Ілюстрацією до цієї схеми може служити, приміром, такий ланцюжок:

Епос → роман → історичний роман → романтичний історичний роман → романтичний історичний роман вальтерскоттівського типу «Квентін Дорвард» → лжеісторичний роман «Анжеліка, маркиза ангелів» Анн и Серж Голон.

Не завжди всі клітини цієї схеми можуть бути заповненими. Крім того, цей жанровий вектор можна представити як частину літературного процесу, в якому він посідає чітко визначене у кожному добу місце з дозволеним діапазоном жанрового руху. Тож можна побудувати схему жанру не на принципі масштабування теоретичних узагальнень, а на принципі співвідносності з іншими літературознавчими категоріями, з якими він перетинається у процесі формування на функціонування. Графічно це можна зобразити у вигляді таблиці змістовних складових, які представлені у кожному літературному жарі так:

Основні складові жанрового вмісту							
Ідеологія комунікація діалог	Діахронія синхронія	Сюжет фабула	Епоха напрям школа	модальність	Персонаж автор актант	Тема мотив	стиль

Жанр залежить від всіх тих складових, які наведені в таблиці. Взаємодія цих категорій в живому художньому творі й забезпечує рухливість та розвиток жанру. Крім того, можна представити жанр

на перетині не тільки літературознавчих категорій, а й категорій інших видів мистецтва. Були навіть спроби побудувати схему жанру на співвідношенні жанр-архетип¹⁰.

Зазначена в першій таблиці категорія **роду** найчастіше використовується для прояснення логічного місцезнаходженні жанру серед понять жанрологічного ряду. Інтерпретації жанру канонічного типу тісно пов'язані з родом та видом. Радянські енциклопедичні видання акцентували увагу на цих категоріях. У «Словнику літературознавчих термінів» читаємо: «Поняття роду - найбільш узагальнююче та історично тривке. Поділ літератури на роди викликаний необхідністю різних підходів до зображення основних форм виявлення людської особистості: об'єктивно, у зв'язку з іншими людьми та подіями, у всій складності життєвих процесів (епос), суб'єктивно, в переживаннях і роздумах (лірика), у конфлікті (драма)»¹¹. У «Літературному енциклопедичному словнику»: «Рід літературний - низка літературних творів, схожих за типом своєї мовної організації і пізнавальної спрямованості на об'єкт або суб'єкт або сам акт художнього висловлювання: слово або зображує предметний світ, або виражає стан оповідача, або відтворює процес мовної комунікації»¹². *Поділ літератури на роди не співпадає з поділом на прозу та поезію.*

Вид літературний - це стійкий тип поетичної структури в межах літературного роду. Рід виявляє себе через вид, тож видів набагато більше, ніж родів. Однорідні види ніколи не мали чітких меж. Вид є логічним подовженням ієрахічної структури жанрового ряду. Так, епічний рід має такі види: роман, новела, повість, байка тощо. Подальша логічна ієрархізація вже виводить нас на рівень жанру.

1.2. РОЛЬ АРИСТОТЕЛЯ В ТЕОРІЇ ЖАНРУ

У античній літературі жанр представлявся ідеальною літературною нормою. Наслідування у жодному випадку не вважалося чимось негожим, оскільки мислилося як змагання: той, хто наслідує - неначе вступає в єдиноборство з своїм жанровим

¹⁰ Див.: Татаринцева Р.И. Архетип и жанр. <http://www.ccssu.crimea.ua/tnu/magazine/culture/culture47/index.htm>

¹¹ Словарь литературоведческих терминов / Под ред. Л.Н. Тимофеева и С.В. Тураева. – М., 1979. – С. 82.

¹² Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 322.

попередником і має шанс не тільки порівнятися з ним, але і перевершити його. У кожного жанру існував авторитетний ініціатор: родоначальником епічного роду вважався давньогрецький поет Гомер (поеми Іліада і Одиссея). Родоначальником драматичного роду вважався давньогрецький драматург Есхіл (цикл трагедій Орестея). Родоначальником ліричного роду вважався давньогрецький поет Аріон. Римська література усвідомлювала своє головне завдання як наслідування давньогрецьким зразкам. Вергілій створював Енеїду, змагаючись з Гомером. Горацій писав оди, змагаючись із Аріоном і Піндаром. Сенека обновляв трагічний театр, переосмислюючи творчість Есхіла і Еврипіда.

В історії європейської естетичної думки жанр стає спеціальною темою від початку його існування. Найвідоміші роздуми про жанр - це «Поетика» давньогрецького філософа Аристотеля, присвячена трагедії, і «Наука поезії» давньоримського поета Горація, присвячена сатири. У Аристотеля словесна творчість розглядається як наслідування і розділяється за двома параметрами - за предметом і способом наслідування. Предметом наслідування є персонажі, а вони можуть бути благороднішими, ніж читач або глядач (царі, герої, боги) чи ж нижчі. У пізніші часи це розчленовування було уточнене: предметом літературного наслідування є, строго кажучи, не персонажі, а їх вчинки і відчуття, які можуть бути більш або менш благородними незалежно від ієрархічної приналежності їх виразника. Короновані персони можуть потрапляти до комічних ситуацій або переживати низькі пристрасті, а людина низького походження - зробити благородний вчинок, що ставить її нарівні з царями і героями.

Друге розмежування за Аристотелем стосується вже не тематики, а форми твору - не предмету, а способу наслідування. У «Поетиці» читаємо: «Твори епосу, трагедій, а також комедій і дифірамбів, як і більша частина авлетики з кифаристикою, - все це в цілому не що інше, як наслідування (*mimeseis*); розрізняються вони між собою потрібно: або різними засобами наслідування, або різними його предметами, або різними, нетотожними способами»¹³. Услід за Платоном Аристотель розмежував *просте наслідування і оповідь*. Просте наслідування полягає в прямому відтворенні слів і дій персонажів, які не супроводжуються ніякими коментарями від автора. Пряме відтворення дій можливе лише на сцені при

¹³ Аристотель. Поетика // Сочинения в 4-х тт. – М.: «Мысль», 1984. – С. 646.

театральному уявленні, а просте наслідування словам має місце не тільки в театрі, але й усередині оповідного тексту, якщо він перемежається репліками, мовами дійових осіб (взагалі кажучи, ці мови можуть поширюватися і на весь текст - тоді має місце оповідь від першої особи, від імені персонажа). Сама ж оповідь - це вже не прямий, а опосередкований спосіб викладу вчинків; про них розповідається від імені автора, часто із застосуванням спеціальних граматичних форм (особливий час оповіді).

І для Аристотеля, і для Горация **жанр був сукупністю художніх норм**. Антична художня думка, для якої вищою чеснотою була міра, виробила поняття «доступності для огляду», тобто відповідності читацькому сприйняттю і вимогам смаку. Поет, який добивався «доступності для огляду» в своєму творі, добивався тим самим жанрової правильності. Всі античні думки про жанрову норму мали на увазі переважно віршовані жанри. Прозові жанри не розглядалися в поетиках, оскільки вважалися «негідними», дуже пов'язаними з буденним і діловим мовленням. Античний роман в стародавній Греції і Римі розглядався як тривіальна література, як «чтиво», високо поцінювалась драма, зокрема трагедія.

Оновлення жанрової системи в Європі починається в епоху пізнього середньовіччя і Ренесансу в XI-XVI ст. Поети-трубадури (XI-XIII ст.) відновили систему ліричних жанрів (альба, серенада). Наприкінці Середньовіччя вперше з'являється поняття «роману». *Середньовічний «роман» - твір, написаний однією з романських мов (а не латиною), в якому відбуваються фантастичні події на екзотичному ландшафті.*

У добу Відродження активізується інтерес до «Поетики» Аристотеля: Ф. Робортелло «Пояснення до книги Аристотеля "Про поетичне мистецтво"» (1548), В. Маджі, Б. Ломбарді «Загальнозрозумілі пояснення до книги Аристотеля про поетику» (1550), І. Ветторі «Коментарі до першої книги Аристотеля про поетичне мистецтво» (1560), Л. Кастельветро «Поетика Аристотеля, викладена народною мовою та витлумачена» (1570), А. Пікколоміні «Примітки до поетики Аристотеля» (1575, другий після Кастельветро новомовний коментар); А. Ріккобоні «Поетика, що містить поетики Аристотеля пояснювальну парафразу» (1585). Вагомість цих досліджень для сьогодення просто неймовірна, оскільки вони вмотивували кровноспоріднене відчуття античності, яке пов'язує філолога ХХ в. з Аристотелем, інакше Аристотеля для нас просто б не існувало без того титанічного педантизму, з яким літератори

Чинквеченто нагромаджували томи тлумачень навколо маленького аристотелівського трактату. Без цієї величезної роботи «Поетика» могла залишитися для нас таким же екзотичним документом, яким залишаються трактати Бхамах и або Анандавардхані.

Сорокові роки - Чинквеченто - це початок нового і останнього етапу в історії італійського Відродження. У плані літературної теорії він проходить під знаком роботи із створення єдиного філологічного словника, універсальною основою якого служить «Поетика» Аристотеля. Один за іншим виходять в світ шість фундаментальних її коментарів. Вводяться в живі мови і отримують живий зміст забуті терміни еллінської поетики: наслідування, фабула, характер, катарсис - терміни, аж до наших днів складають основний словниковий фонд літературознавства.

Ні в античній, ні в середньовічній, ні в ренесансній літературі не існувало систематики жанрових норм. Тільки в XVII ст. французький поет Н. Буало-Депрео в «Поетичному мистецтві» (1674) розмежував жанри за родовою ознакою, виділивши *епічний рід*, до якого відносяться героїчні та ірої-комічні поеми; *драматичний рід*, до якого відносяться трагедія і комедія; *ліричний рід*, до якого відніс оду, елегію, баладу, байку, пастораль, сатиру й епіграму. Жанрова система класицизму регламентувалась розумом і вишуканим смаком і визначила основний творчий принцип цього літературного напрямку: наслідування стародавнім, античним зразкам.

Істинним тріумфом Аристотеля стала доба класицизму. Естетика класицизму сягає часів глибокої давнини, хоча довершеного сутнісного категоріального втілення досягає у XVII - XVIII ст. Найбільший вплив на становлення класицизму як художньо-естетичної системи нового часу мали Аристотель, Горацій, Лонгін. Скалігер назвав Аристотеля диктатором витонченого мистецтва, бо творчі принципи, проголошені ним, запанували в драматургії, звідки, власне, починається формування класицизму як напрямку.

Оскільки для Аристотеля найбільше важила драма, зокрема трагедія, то і ми почнемо розгляд досягнень західноєвропейського класицизму з теорії драми. Від "Поетики" Аристотеля виводився основний принцип класицистичної драми - трьох едностей (часу, місця, дії). Проте з часом дослідники простоя тали приписувати Аристотелю жанрові вимоги, яких у його трактаті ніколи не було. Адже формування класицистичного жанрового канону легко простежити. Закон єдності часу вперше сформулював Д. Чинтіо у 1543 р. П. Корнель визнавав необхідність цього закону: "Правило

єдності часу ґрунтується на словах Аристотеля: трагедія має обмежувати тривалість своєї дії одним обертом сонця чи намагатися не набагато перебільшувати його"¹⁴. Час дії повинен був відповідати часу вистави. Не зрозуміла тепер для нас дискусія про можливість подовження часу дії (як прагнув Корнель, хоча б до 30 годин мала свій естетичний сенс: вона ілюструє правдоподібність, витлумачену у класицистичному плані. Закон єдності місця вперше сформулював Кастельветро у 1570 р., як і першим виголосив усі три закони разом. Єдність дії першим сформлював Жан де ла Таль: у драмі не повинно бути нічого, що не стосується до головного сюжету. Після того як теорія трьох єдностей кристалізувалася в Італії XVI ст., вона набула поширення у Франції, Англії. Проте лише у XVII ст. закон трьох єдностей був загально визнаний за необхідний для драми в усіх європейських країнах.

У Аристотеля відсутній строгий розподіл на високу й низьку драму, його вперше вводить Ж. Скалігер. Пеллетье уточнив, що героями комедії повинні бути люди низького походження, тобто прості люди. З іншого боку, про трагедію формувалось зовсім інше уявлення. Після того як Жюдель у Парижі поставив "Клеопатру", героями якої були вельможні особи, царі, і п'єса мала великий успіх і розголос, це значно відбилось на класицизмі у формуванні принципу *аристократичності* трагедії. О. Анікст зауважував: "Кастельветро вважає, що героями трагедій і епічних поем мають бути царі й принци, тому що саме про них розповідається в історіях, звідки беруться сюжети для трагедій, і цього вимагає правдоподібність..."¹⁵ Навіть піднесеність трагедії, на відміну від комедії, пояснювалась участю в ній людей високого рангу, тобто королів, баронів тощо. Простий народ не мав права на піднесені, прекрасне зображення, його сферою була комедія. Шарль Баттьо неодноразово висловлював глибоку зневагу до народу, вважаючи його позбавленим смаку і не здатним на високі почуття. Відголоски Цієї ідеї знаходимо в перших українських естетичних трактатах.

Значний внесок у теорію класицизму зробив К. Расін, утворивши четверту єдність - *мови*. Він став законодавцем класицистичного стилю мовлення, який характеризувався патетикою і піднесеністю і

¹⁴ Корнель Пьер. Рассуждения о трех единствах – действия, времени и места // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. – М., 1980. – С. 387.

¹⁵ Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. – М., 1967. – С. 123.

був доведений до схоластики. Основним віршованим розміром визнавався олександрійський вірш (від назви французької поема про Олександра Македонського XII ст.), який в російському віршуванні передавався шестистопним ямбом з цезурою посередині. Він був основним розміром високих жанрів.

Коли І. І. Вінкельман услід за Горацієвим гаслом "простоти єдності" висунув знаменитий принцип "благочинної простоти | спокійної величі", це стало логічним продовженням аристократичної лінії класицизму. Простоту і велич Вінкельман вбачав у античних зразках мистецтва і закликав наслідувати їх] Взагалі принцип наслідування - один із центральних | основоположних у класицизмі, й тлумачився у повній залежності від «Поетики» Аристотеля. Особливості його теоретичного осмислення пов'язані лише з тим, що в різних країнах та в різні періоди дещо змінювались самі об'єкти наслідування.

Нагадаємо, що вперше висловився про наслідування конкретних зримих предметів Платон. Аристотель у "Поетиці" заявив, що наслідування є сутністю і метою поезії. Сама ж поезія мислилась ним як специфічна властивість людини, за допомогою якої вона опановує світ. Мислителі класицизму підхопили й розвинули це поняття. Найбільш повно теорія наслідування була викладена в книзі У. Баттьо "Початкові правила словесності", в якій попередньо з'ясувавши, що є природа, він проголошує: "Наслідувати - означає списувати за зразком", "...наслідування є те, в чому природа проявляється, не такою, якою вона є в собі самій, але якою їй можна бути і якою розум здатен зрозуміти"¹⁶. Універсальним зразком для наслідування Ш. Баттьо вважав природу, розуміючи її надзвичайно широко. Він поділив природу на чотири світи: 1) фізичний, матеріальний, політичний; 2) історичний; 3) неймовірний, чи міфологічний; 4) ідеальний. Теоретики класицизму ніколи не заперечували теорію наслідування, але вона значно постраждала при вирішенні питання про те, що варте наслідування. Одні вважали природу, інші - античність, а були й такі, що розглядали все це в сукупності. Аристотель писав: «Адже наслідувати притаманно людям з дитинства: люди саме тим і відрізняються від інших істот, що дуже схильні до наслідування, і навіть перші уявлення набувають шляхом наслідування, і результати наслідування всім дарують насолоду...»¹⁷. Одним із послідовників |

¹⁶ Баттё. Начальные правила словесности. – М., 1806. – Т.1, – С. 17, 29-30.

¹⁷ Аристотель. Поэтика // Сочинения в 4 тт. – М.: «Мысль», 1984. – С. 648.

Астотелевого розуміння наслідування був Н. Буало, автор трактату у віршах "Поетичне мистецтво". Основоположним принципом його естетики була вимога дотримуватись розуму і наслідувати природу. Він же висуває і вимогу правдоподібності як основу класицизму, як мету мистецтва і запоруку його високої художності.

Наприкінці XVIII - початку XIX століть в європейській теорії (брати Шлегелі, Шеллінг, Гегель) затвердилася інша схема класифікації літератури, що включає трьох членів - елос, *лірику* і *драму*. Ці три члени входять не в дві опозиції, а в одну потрібну опозицію, змінюючи один одного в процесі діалектичного розвитку; крім того, критерій розрізнення носить не чистий, а змішаний або синтетичний характер - три роди літератури розрізняються як формою, так і темою ("змістом"), які взаємно визначають один одного. Епос, лірика і драма для німецьких теоретиків мистецтва - три різні співвідношення суб'єктивного і об'єктивного почав в мистецтві. Втім, ці співвідношення виявлялися різними у різних авторів, що говорило про нестійкість і довільність самої класифікації. Зате з'явилася теоретична можливість побудувати класифікацію літературних жанрів не у вигляді таблиці, а у вигляді графа, деревовидної схеми, де нижчі члени підпорядковані вищим членам, є їх видуву конкретизацію.

У XX столітті вплив Аристотеля на розвиток жанрології також відчутний. Зокрема, чиказька школа уславилась великою прихильністю до Аристотеля, навіть її представників стали називати «неоаристотелівцями». Л. Чернець зауважувала: «Дещо по-іншому проблему змісту й форми в її зв'язку з жанром вирішує Е. Олсон у «Накресленні поетичної теорії»¹⁸. Це робота представника Чиказької школи, яка виступила зі своєю літературознавчою декларацією. Прагнучи подолати розбіжності в сучасній науці про літературу, теоретики цієї школи вирішили відштовхуватись від основи основ - від Аристотеля, внаслідок чого їх і окреслили «неоаристотелівцями». За їх переконанням, тільки традиція, що йде від Аристотеля, може Дати ключ до вирішення «заплутаної проблеми поетичних видів»¹⁹. Вони визнавали аристотелівський поділ наслідування на різні форми: за предметом, засобами та способами наслідування. Також бралось

¹⁸ Див.: Olson E. An Outline of Poetic Theory // Critics and Criticism. Essays in Method. Ed. by R.S. Crane. - Chicago, 1957.

¹⁹ Чернец Л.В. Литературные жанры. Проблемы типологии и поэтики. - М.: МГУ, 1982. - С. 48.

на озброєння аристотелівське уявлення про емоційний ефект художнього твору на читача. Проте достеменного подовження ідей античного теоретика у представників чиказької школи ви не знайдете. Е. Ослон пояснював відмінності жанрів різними предметами наслідування, абсолютизував класифікацію жанрів за предметом наслідування.

Цікавість до Аристотеля притаманна і постмодерністам. Вони побачили у спадку Аристотеля два параметри, введені ним, незалежні один від одного - наслідування та оповідь. Такі дві незалежні пари ознак за правилами комбінаторики дають чотири можливі поєднання, якими оперував сучасний дослідник Жерар Женетт.

Сучасна теорія літератури (Ж. Женетт) повертається до більш несуперечливої, хоч і менш вимогливої аристотелівської класифікації. Розмежовуються, з одного боку, *модальності вислову*, а з другого боку, власне жанри. Модальність - це абстрактна, позаісторична категорія, що характеризує ситуацію вимовляння тексту. Таких буває всього лише три: коли автор говорить від власної особи, коли він говорить від імені персонажів і коли він змішує в своєму тексті ці два види дискурсу. Зовні це відповідає розмежуванню лірики, драми і епосу - але без претензій на сполучення тематики і форми. У три модальності не поєднуються, не склеюються формальні і змістовні ознаки, вони описують тільки вибір формальних можливостей, виходячи з того, що будь-яка з них може служити для оформлення будь-якого тематичного "змісту". Типи і конфігурації цієї тематики називатимуться *архіжанрами*, які в свою чергу включають історично конкретні й історично випадкові *жанри*. Наприклад, архіжанр трагедії визначається такими ознаками, як страшні, катастрофічні події, що стосуються гідних людей, мотиви трагічної помилки, провини, що включають, відображають дію надособистісних сил типу долі, божественної волі, зумовленості характеру, темпераменту, спадковості тощо. Зустрівши в тексті такі тематичні ознаки, ми безпомилково визначаємо: перед нами трагедія, - і не піклуємося про її форму, драматичну або романну. Отже, жанрова класифікація залежна від модальної, і саме цим теорія Ж. Женетта насамперед повертає нас до концепції Аристотеля.

1.3. З ІСТОРІЇ ТЕРМІНОЛОГІЧНОГО ОСМИСЛЕННЯ РОДУ, ВИДУ ТА ЖАНРУ

Класичний варіант тлумачення родів та видів літератури на початок XIX століття цілком узгоджувався з Аристотелем. Його висловив, наприклад, Віктор Гюго у передмові до драми «Кромвель».

Там читаємо, що трьом родам літератури насамперед відповідають різні періоди їх виникнення: ліричний рід виникає на первісній стадії, коли людина перебуває у захваті від всесвіту та прагне це виразити, тоді ж народжуються книги Біблії; коли людина починає творити історію, а це відбувається в добу античності, тоді спостерігається становлення епічного роду літератури; драматичний же рід виникає останнім у той час, коли нарешті постає епоха християнства з притаманним їй протиставленням добра і зла, сама природа людини розкривається як тварна й божественна водночас, що сприяє становленню драматичного роду літератури і яскравим представником його є Шекспір. Тож у добу романтизму теорія роду-виду-жанру не занепала, як бачимо, а розвивалась із оглядом на сакральну природу мистецтва та оновлену романтичну естетику. Насамперед В. Гюго прагне поглянути на становлення родів літератури історично, дати мотивацію їхньому виникненню, виходячи з історії людства. Цікавим у плані теоретичного осмислення основних категорій жанрології у нашому регіоні стало XIX століття.

Михайло Андрійович Тулов (1814-1882) - лідер жанрології в Україні першої половини XIX століття. Він отримав ступінь магістра за дисертацію "Про роман", був професором російської словесності у лицей князя Безбородька з 1840 по 1853 р. Основні його праці: "Про процес поетичної творчості" (1881), "Нариси історії мовознавства" (1869), "Керівництво до пізнання родів, видів та форм поезії" (1853), "Промова про сучасне спрямування вишуканої словесності на заході Європи" (1850), "Промова про періоди поезії взагалі та про періоди російської словесності" (1842).

М. Тулов був причетний до руйнування щойно відродженої класицистичної естетики в Україні. Хоча його доповідь «Про сучасне спрямування вишуканої словесності...» орієнтована проти романтизму, проте при уважному прочитанні не знайдемо в ній і захисту класицизму. В ній немає також чіткого розуміння явища романтизму. Романтизмом він вважає все неklasичне і неантичне, тісно пов'язуючи це поняття з "романським" як типом культури, хоча на той час уже склалось розуміння романтизму як літературного напрямку. Доповідь сприймається як естетичний протест проти нового західного мистецтва, умовно названого романтизмом, на тій підставі, що у творах романтиків занепало релігійне почуття і з'явилися хворобливі людські пристрасті: "Невже в наш час західноєвропейське суспільство дійшло до тієї межі

цинізму, що здатне хизуватися своєю зіпсованістю..."²⁰. Зіпсованіаа західного суспільства, за М. Туловим, виявляється у творенні нау» потворних образів, заснованих на оманливих ідеях (Квазімодо, грав Монте Крісто та інші), тобто образах гротескної романтики. **Ві** виступив і проти романтичної концепції генія: "...Відкинути всякі правила, відмовитись від всякої школи і віддати літературу **на** поталу вродженому генію кожного, тобто віддати її вродженомі несмаку посередності"²¹. Відчутний дискусійний момент цієї доповіді стає ще виразнішим у зіставленні з маніфестами західноєвропейських романтиків. Наприклад, пригадаймо концепцію генія у В. Гюго: "Смак - це розум генія"²². М. Тулова виступив саме проти цього абсолютизування особистісного начала у творчості. Не міг погодитися і з запереченням законів наступності в мистецтві, до яких так недбало, як йому здавалось, ставилися романтики: "Скоро всі зрозуміють, що письменників треба судити **у** позиції правил і жанрів, які знаходяться поза природою і позв мистецтвом, але згідно до незмінних законів цього мистецтва,] пов'язаних із особистістю кожного з них"²³. Закони, про які говорили романтики, були також незрозумілі для М. Тулова. Романтичний гротеск він називає потворністю й зіпсованістю, а романтичну духовність окреслює як падіння релігійного відчуття.

Естетика М. Тулова заснована на філософії одкровення, що виключає одухотвореність будь-якого демонізму, як у житті, так і в мистецтві. Втім, західний романтизм найповніше характеризується саме через демонічне. Основоположником у виборі форм вираження демонічного виступив Гете. Його демонічне уособлювало *всЛ* незрозуміле, нез'ясоване й недосяжне, воно пов'язане з таємною сутністю, перетворене на принцип художнього бачення. *ДлМ* демонізму суперечність є характерним станом. Гегелева діалектика взаємовиключаючих начал, Шеллінгова тотожність добра і зла сталЛ універсальним обґрунтуванням сутності демонічного. Художні твори, і в яких витримане це демонічне, й викликали активний протест] М. Тулова. Метою мистецтва він *проголошує пом'якшення серця.*

²⁰ Тулов М. Речь о современном направлении изящной словесности на Западе Европы. – К., 1850. – С. 27.

²¹ Там само. – С. 35.

²² Гюго Виктор. Из предисловия к драме "Кромвель" // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М., 1980. – С. 457.

²³ Там само. – С. 458.

Від тріади істини, добра та краси М. Тулов прагне дійти до розподілу всіх народів за їх талантами: жрецькі, героїчні та промислово-землеробні. Поезію філософ також поділяє на три періоди і на три роди: "...Поезія разом із всезагальним розвитком життя людства у часі мала три періоди, ознаменовані успадкованою освітою і панівним розвитком її трьох родів: ліричного, епічного і драматичного"²⁴. Періоди поезії за Туловим: 1) *на Сході* (в основі почуття); 2) *античність* (в основі - розум); 3) *новевропейський* (в основі - воля). Він намагається сформулювати загальний закон словесного мистецтва: "За законом повторення загального в конкретному, внаслідок якого вся природа є суцільною алегорією, одним символом Триединого, не тільки людство, але й відома система народів і окремих народ представляють ті ж періоди розвитку життя і мистецтва. Спочатку творчий дух народу виливається в ліричних піснях; потім, з устремлінням народного життя до епічного ідеалу, розвивається в героїчних переказах; нарешті, із зверненням до дійсності, сягає повноти своєї художньої діяльності в мистецтві драматичнім"²⁵. У світлі закону словесного мистецтва М. Тулов звертається до аналізу російської літератури і бачить в ній перемешованість запозиченого і народного, до того ж останнє виключається з періодизації. Він виділяє три періоди і в розвитку російської літератури: 1) *до Петра I*; 2) *від Петра I*; 3) *сучасний* (який ще переживає становлення і є невиразним).

Хоча М. Тулова не можна вважати прихильником класицизму, однак у його системі були класицистичні ідеї - заява про необхідність божественної піднесеності в мистецтві та уявлення про жанрову ієрархію. Він прагне утворити своєрідну естетичну теогонію, яка б відображала стадіальність втілення божественного в мистецтві, і вирішити таким чином усі питання, а саме - про місце творчого духу та походження божественної форми. Тож категорії роду та виду ним чітко поставлені в ієрархічну систему за принципом втілення творчого духу.

Розглянемо основні закони і категорії за М. Туловим. Викладаючи в Ніжинському лицей князя Безбородька протягом 13 років, він пише на основі прочитаних курсів книгу "Руководство к познанию родов, видов и форм поэзии", де викладено основні закони і категоріітеорії

²⁴ Речь о периодах поэзии и записка о состоянии лицея князя Безбородько и Нежинской гимназии... – К., 1842. – С. 16.

²⁵ Там само. – С. 17.

літератури. Не заперечуючи теогонії, розробленої ним у попередні роки, заснованої на раціоналістичній проекції християнської ідеї триєдиного Бога, М. Тулов прагне зробити її більш доказовою. Тріада почуття, розуму й волі лишається основоположною у структурі людського духу. В цьому трактаті порушується питання краси як одне з найважливіших в естетиці. На доведення цієї тези автор згадує Баадера й Жана-Поля. Джерело краси в мистецтві автор вбачає у змінних формах його, не в людському дусі, а "в красі першообразній, яка існує незалежно, абсолютно"²⁶. Завдання літературознавства як науки М. Тулов бачив у дослідженні прекрасного в мистецтві.

М. Тулову належать рядки: "Різноманітність складових художньої форми тоді тільки подає одне витончене ціле, коли складові ці, гармонізуючи між собою, будуть мати одне спільне життя, будуть виражати одну й ту саму ідею"²⁷. Він проголошує закон розмаїття у єдності та закон доцільності як діючі в мистецтві: "Закон доцільності вимагає, щоб форма була вираженням ідеї, щоб прекрасне тіло було оживлене присутністю душі; закон різноманітності в єдності показує характер самого вираження, дає красу самому тілу"²⁸. Тож будь-які градації літературних категорій, врешті, мають служити меті опанування єдиним духовним світом твору.

Усю сферу художнього він поділяє на прекрасне і велике, виділяє як окрему категорію художній інтерес. Комічне трактує як "дурне в мистецтві" і ніби виправдовує його існування: "Якщо ж дурне не позбавлене стосунків із красою першообразу, якщо дурне, самим запереченням краси, може будити в нас ідею прекрасного, то зрозуміло, чому дурне, будучи відновлюване в мистецтві, може нам естетично подобатись"²⁹. М. Тулов виділив два роди естетично-привабливого в мистецтві: прекрасне й комічне: "Прекрасне, яке прагне виразити ідею краси через форми позитивно-прекрасні; комічне, яке будить у нас ту ж ідею через форми неправильні, потворні, які говорять нам про красу самим запереченням її"³⁰. Комічне має видимий (потворні образи) і невидимий (світ ідеалів)

²⁶ Тулов М. Руководство к познанию родов, видов и форм поэзии. – К., 1853. – С. 5.

²⁷ Там само. – С. 15.

²⁸ Там само. – С. 16.

²⁹ Там само. – С. 21-22.

³⁰ Там само. – С. 22.

бік. Прекрасне ж поділяється на три види: 1) згідно з почуттям; 2) згідно зі смаком; 3) згідно з фантазією. Ці три види прекрасного відповідають трьом типам мистецтва: 1) східне; 2) класичне; 3) романтичне. Треба нагадати, що цей розподіл мистецтв відповідає Гегелевому³¹. В теорії мистецтва М. Тулов виступає як гегельянець. Це, мабуть, і дало підстави Д. Чижевському зарахувати його до числа прихильників Гегеля в Україні³². Проте Гегель не класифікував мистецтва у просторово-часовому аспекті, як і не поділяв їх на самостійні й відносні. А вже тим паче не прагнув до синкретизації якісних категорій естетики й провідних понять літературознавства як взаємозумовлених.

У просторово-часовому відношенні М. Тулов виділяє тріаду: мистецтва образів, тонічні й словесні: "Як немає в природі інших форм вираження, крім форм часу, простору і слова, так немає і не може бути інших родів мистецтва, крім трьох головних, перерахованих нами"³³. Розглядати його родо-видо-жанрову систему варто тільки у сукупності із загальним поділом сфери мистецтва.

Спроба виділити самостійні й відносні мистецтва зумовлена бажанням відокремити практичний аспект мистецтв. Самостійними М. Тулов вважав ті мистецтва, в яких і зміст, і форма служать ідеї краси, оброблені і вкладені відповідно до естетично-привабливого, відносні ж мистецтва - в яких витончена та вироблена лише форма, а зміст стосується теоретичної і практичної діяльності. М. Тулов мав за основну мету теорії поезії як навчальної дисципліни її розподіл на роди і види. Запропонована ним систематика бездоганно спрацьовує при аналізі художніх творів класичної епохи. Народне мистецтво він не брав до уваги і не включав у систематику.

Він визнавав існування трьох традиційних родів літератури: епос, лірика та драма. Новизну його концепції склало бажання створити теоретичне підґрунтя щодо виділення родів, видів та форм літератури. З цією метою М. Тулов запропонував визначати їх двома шляхами - емпіричним та теоретичним. «Система, заснована на безпомилковому спостереженні розвитку предмета в дійсності, не повинна суперечити системі, яка виводиться від вірного начала

³¹ Див.: Гегель. Естетика. – М., 1968. – Т.1. – С. 46-60.

³² Див.: Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. – К., 1992. – 216 с.

³³ Тулов М. Руководство к познанию родов, видов и форм поэзии. – К., 1853. – С. 27.

теоретичного»³⁴. До цих двох принципів виділення родів літератури він пропонує додати ще й хронологічний принцип детермінації: лірика виникає першою, епос - за нею, а потім - драма.

Спостереження М.Тулова над особливостями того чи іншого роду літератури дуже влучні та оригінальні для того часу. Зокрема, описуючи своєрідність лірики, він зазначає: «Особистість поета виражається і в інших родах поезії - в епосі і в драмі, але в них вона виражається тільки опосередковано, тобто, через погляд поета на предмет, який складає зміст твору; натомість, в лірі - безпосередньо, як сам зміст»³⁵. Провідними характеристиками лірики названі, наступні: 1) загальнолюдська цінність оспіваного почуття, 2) щирість, 3) стислість, 4) фігуральність та свобода висловлювань, 5) зв'язок з музикою та розмаїття метрики, 6) ліричний безпорядок. Під останнім дослідник розумів невпорядкований опис в ліриці, який залежить лише від плину думок та почуттів ліричного героя. «В епосі поет змальовує картину звершених доль; у драмі - доль, які здійснюються перед очима глядача. Тому в епосі та драмі він лише відтворює, за законами мистецтва, те, що існує поза ним. /.../ Але в лірі поет не лише співець, а й сюжет пісні, що виливається з душі під впливом справжньої хвилини»³⁶.

Щодо категорії літературного виду М. Тулов, віддаючи належне Аристотелю як засновнику цих понять, також висловився чітко: «Вид, подібно до роду, є чимось всезагальним, необхідним, є типом, існуючим у творчих надрах природи, не залежно від будь-яких зовнішніх умов часу та місця»³⁷. Помітивши, що різні види літератури примножувались протягом часу, дослідник зазначає, що вони не можуть примножуватись без кінця. Жанрова структура літератури за М. Туловим має такий вигляд: рід → вид → форма. Він проаналізував досить багато різних «форм» літератури, зокрема, такі форми ліричної поезії: античні елегія, епіграма, вірш ямбічний, ода, еклога, сатира; новоевропейські глоса, балада, рондо, канцона, тріолет, мадригал, сонет.

³⁴ Там само. – С. 36.

³⁵ Тулов М. Руководство к познанию родов, видов и форм поэзии. – К., 1853. – С. 41.

³⁶ Там само. – С. 43.

³⁷ Там само. – С. 45.

Провідними властивостями епічної поезії він назвав об'єктивність, урівноваженість та спокій тональності. Видами епосу він називає: епос героїчний («Іліада»), повість, роман, новела, епос комічний, легенда. Епос первісних часів за основну свою ознаку має міфологізм. Особливу вагу приділено роману, перспективність якого М. Тулов, безперечно, відчував: «Роман винаходить ідеальну картину відомої епохи, тому має прямий стосунок до епосу як вид до власного роду...»³⁸. Крім того, дослідник визнає існування ще й особливих видів роману (сімейний, "нравоописовий", політичний, «пастушеський»).

Оскільки за мету мистецтва він визнавав оприявлення прекрасного, то й всі роди літератури, на його думку, служили цій же меті. Навіть трагедія, сповнена часом смерті та жаху, не є винятком. Взагалі, основна відмінність драми від інших родів полягає, на думку М. Тулова, полягає у зображенні не події, а дії. «Драма представляє картину людського життя в діях осіб, введених на сцену: а оскільки дія вражає нас не вагомністю випадку, який викликав саму дію, а силою волі та характером, тому у драмі на перший план висувається не подія, а характер; тему драми, основу її змісту складає не історія подій, не барвиста картина різних випадків, а розвиток внутрішнього життя діючих осіб»³⁹. М. Тулов назвав такі властивості драматичної поезії: єдність інтриги, характер, об'єктивність, форма викладу драматичної поезії повинна бути розмовною, обов'язковість зовнішнього складу драми (виклад, список діючих осіб, зав'язка, розв'язка або ж - катастрофа, сценічні ефекти, поетична чарівність, єдність місця, єдність часу як навчав Аристотель за одним обертом сонця, єдність дії). Дослідник розподілив драматичну поезію на види: трагедія, драма, мелодрама, опера, водевіль.

Підсумовуючий цей невеличкий екскурс у термінологічну історію понять «роду» та «виду», вважаю за потрібне наголосити, що В. Белінський та М. Тулов подали версії, які можна визнати історично тривалими, оскільки вони не втратили актуальності і в наш час. Наприклад, один із найбільш цікавих теоретиків Заходу - **Джонатан Каллер** - не обійшов увагою категорію роду. У підручнику для вищої школи він зазначає: «Історично склалось так, що більшість літературознавців, займаючись теорією жанру,

³⁸ Тулов М. Руководство к познанию родов, видов и форм поэзии. – К., 1853. – С. 103-104.

³⁹ Там само. – С. 226.

дотримувались грецьких попередників, які ділили літературні твори на три великих роди в залежності від того, хто веде оповідь. Так, в поезії або ліриці оповідач «говорить від себе», в епосі оповідач і говорить від себе, і дає можливість персонажам говорити власними голосами, а в драмі говорять лише персонажі. Іншу класифікацію можна побудувати на основі відношень автора і читача (слухача). Епос від початку передбачав усне виконання: таким чином епічний поет безпосередньо володіє увагою слухачів. У драмі автор прихований від глядачів, а персонажі розмовляють на сцені. У ліриці (це найбільш складний випадок) поет співає чи декламує, обертаючись, так би мовити, спиною до слухачів ніби звертаючись до себе самого чи до когось іншого»⁴⁰. Як бачимо, Дж. Каллер вважає за потрібне актуалізувати цю класичну версію літературних родів. Очевидно, утворена в добу античності родо-видо-жанрова парадигма має й досі сенс.

1.4. БІБЛІЯ І СТАНОВЛЕННЯ ЛІТЕРАТУРНИХ ЖАНРІВ

Вперше аналізом жанрів, представлених у Святому Писанні зайнялись Гердер і Герман Гункель. Й. Г. Гердер писав про Біблію як про національний епос єврейського народу в трактатах "Найдавніша пам'ятка людства" та "Про дух гебраїстської поезії". Г. Гункель вважав, що вивчення жанрів Старого Заповіту неможливе без вивчення форм, його підхід у бібліїстиці відомий як «метод аналізу форм». Він писав: «...Історія давньоєврейської літератури, якщо віддавати належне цій темі, дуже мало пов'язана з особистістю авторів... і більшою мірою - з літературним типом [тобто жанром], який лежить набагато глибше, ніж особиста творчість. Тому історія давньоєврейської літератури є історією літературних типів [жанрів], які використовувались в Ізраїлі»⁴¹. Кожен такий тип/жанр, за Г. Гункелем, містить соціологічні дані. Він запропонував власну класифікацію псалмів. У слід за ним, жанровим вивченням Біблії зайнялись інші дослідники: К.Х. Бернхарт, К. Вестерман, Г. Й. Краус та ін. Наприклад, Краус, послідовник Гункеля, запропонував іншу схему псалмів, значно розширивши схему Гункеля. Вона має такий

⁴⁰ Каллер Джонатан. Теория литературы. – М.: АСТ; Астрель, 2006. – С. 83.

⁴¹ Цит. за: Вайс Меир. Библия и современное литературоведение. Метод целостной интерпретации. – М.: «Мосты культуры»; Иерусалим: «Гешарим», 2001. – С. 67.

вигляд: 1) хвалебні псалми, 2) молитви, 3) царські псалми, 4) сіонські псалми, 5) дидактичні псалми, 6) святкові псалми. У Біблії не існує жодного жанру, який можна було б визначити лише за формальними критеріями.

Саме у XIX ст. активізувався інтерес до адаптації біблійних жанрів у світській літературі та набув масштабів всезагального естетичного правила вперше після доби середньовіччя. У 1896 році М.Ж. Лагранж поставив проблему літературних жанрів Біблії та намагався ідентифікувати провідні з них. До XIX століття вивченням біблійних жанрів займалися представники так званої школи «історії форм», що діяла в межах богословської науки, і класифікувала жанри за існуючими переважно у східних культурах схемами. Біблійна екзегетика не ігнорувала особливостями жанрів Святого Письма, проте більше спрямовувалась на екзегезу істини в них.

Виділяють такі біблійні жанри: агада, апологія, аретологія, байка, біографія, автобіографія, благословення, прокляття, галаха, генеалогія, героїчний епос, сказання, гімн, діяння, доксологія, евангеліє, завіт, загадка, закон, літопис, логія, макаризм, мідраш, міф, пісня, лист, послання, прислів'я, притча, пророцтво, молитва, сповідь, житиє, діалог тощо. Всі вони давно набули статус літературних та активно використовуються, особливо у постмодернізмі, який узаконив жанрові суміші, включені жанри, пропагуючи архіжанровість. Біблійні жанри включаються в більші жанрові утворення і продовжують розвиватися.

Агіографія - це жанр, на якому відбилось прагнення інтерпретувати феномен святості та образ святого. Своєрідна «біографія» святого.

Зверненням письменників до Біблії як до джерела художніх форм сьогодні нікого не здивуєш, але унікальним фактом сучасного літературного процесу є співпадіння форм пробіблійного наслідування. Однією з найбільш поширених в художній практиці людства є форма пробіблійного наслідування, яка представлена агіографічною літературою. Середньовічні традиції житія як у вітчизняній, так і в західноєвропейській літературі, існували як усталений художній канон, де заздалегідь визначався об'єкт зображення за засоби його змалювання, тож для постмодерної літератури є надзвичайно дивним звернення до настільки усталеного художнього модусу письма, у той час, коли письменницька сваволя ц сьогоднішня сягає глибин культури й художнього мислення, дозволяє будь-яку словесну еквілібристику,

експериментальне поводження зі словом. Раптом з'являються художні твори, одночасно в Україні та у Франції, в яких наявна тенденція до обмеження такого роду експериментаторства та навернення до усталених християнських канонів мистецтва.

Йдеться про здійснення художнього принципу наслідування Біблії як провідного стилістичного, композиційного, жанрового чинника у художній структурі текстів С. Жермен та Г. Пагутяк. Зокрема, виразним пробілійним звучанням вражає роман "Писар Східних Воріт Притулку" Г. Пагутяк та „Дні гніву” С. Жермен, на яких є сенс зупинись та ретельно розглянути форми пробілійного наслідування (уточнення: агіографічний принцип організації художності) в цих творах.

Обидва твори демонструють навернення до поетики агіографічної літератури за провідними принципами:

- Зображення життя людини як майбутнього святого, сакралізація центрального персонажа; наділення головного персонажа ознаками божественності, як то: сакральними особливостями тілесності, а не лише духовності (тіло має приємний аромат навіть після смерті, доторкання до тіла мертвого святого здатне оздоровлювати тощо);

- Хронологічне подання долі персонажа з метою увиразнення складності його шляху до святості; зображення життя персонажа через призму його сакральної вартості; поступове зведення всіх індивідуальних ознак персонажа до провідних сакральних ознак святого;

- Часте цитування Біблії або використання біблейних ремінісценцій, алюзій (навіювань);

- Актуалізація взаємовідносин людини й Бога;

- Оперування категорією християнської благодаті, раю, прихистку для душ праведників тощо; зведення містичного досвіду людини до опанування нею сакруму;

- Протиставлення тіла - духу, тілесності - духовності, добра - зла, сакрального - демонічного, людського - божественному тощо, тобто наявність в текстах антиномій, які притаманні також агіографічній літературі середньовіччя;

- Використання традиційних для агіографії мотивів як то: мотив спадкоємного гріха (зокрема, батьківського у Сільві Жермен); лейтмотив Страшного Суду; лейтмотив християнського дива; мотив ангела; мотиви християнської есхатології.

- Видіння сакралізованого персонажа, як то було прийнято у агіографічній літературній традиції, означають провіденціальне доторкання людини до прихованої сутності буття;

- Телеологічне бачення картини світу.

Метою агіографічного тексту було створення „біографії” святого, метою художніх текстів Сільві Жермен та Галини Пагутяк є створення біографії сьогочасної людини, яка втратила орієнтири, підвладна будь-яким впливам, забула своє сакральне спрямування, але, проминувши тяжкі перипетії, таки приходить до сакрального джерела. Обидві письменниці прагнуть нагадати сучаснику його сакральне призначення, його високість.

Тож в романі „Дні гніву” Сільві Жермен сакралізується доля Едме, Єфраїма, Рен, та їхніх дев'яти синів. У романі „Писар Східних Воріт Притулку” Галини Пагутяк сакралізується доля всіх мешканців Притулку, зокрема, Антона, Старого, Джона Сміта, Лі та інших. Притулок у романі Галини Пагутяк має характерологію раю, але при цьому, для того, щоб потрапити в нього, фізична смерть не постає необхідною умовою, смерть може бути духовною. У романі „Дні гніву” Сільві Жермен своєрідним раєм мислиться букова галявина, де стоїть іконостас, вироблений дев'ятьма братами, куди також людина може потрапити, не переходячи межі життя і смерті. Отже, модернізований рай у творчості як Сільві Жермен, так і Галини Пагутяк, втрачає ознаки надзвичайної віддаленості від людини, потойбіччя, стає *об'єктом духовного творення праведників*. Їхні персонажі, отже, переносяться в рай ще за життя, єдиною умовою, позиченою у агіографічній літературі, лишається набуття святості.

Категорія святості, така характерна для агіографії, актуалізується і в сьогочасній жіночій прозі, зокрема у творчості Сільві Жермен та Галини Пагутяк. Однак це не та класична концепція святості, яку ми можемо видобути із середньовічних житійних текстів. Святість у розумінні цих двох письменниць є поняттям оновленим стосовно сьогочасного потоку життя, причому кожна з них прийшла до необхідності перегляду класичної концепції святості осібно, не будучи ознайомленою з аналогічними пошуками іншої. До того ж, навіть у релігійному аспекті модель святості зазнавала змін у залежності від епох її побутування. Так, „Словник середньовічної культури” фокусує увагу на плинності канону святості в системі агіографії: „Попри всю стійкість моделей святості та риторичних засобів, агіографія високого й пізнього середньовіччя відбиває вагомі рухи в сфері релігійної свідомості й духовного життя.

Вони виразились як у появі нових типів святих й концепції святості, так і в появі нових мотивів і межах репрезентації традиційних агіографічних моделей"⁴². Тож спроби обох письменниць створити ще одну модель святості, врешті, не суперечать духовним потребам сьогочасного релігійного розвитку. Можливо їхнє експериментаторство виходить далеко за межі агіографічного канону середньовіччя, але, врешті, воно є породженням цього канону, його духовним подовженням на постмодерн.

Характерним є також те, що і в творчості Галини Пагутяк, і в творчості С. Жермен зберігається прагнення агіографічного тексту представити християнське диво як таке у його повноті та послідовності. Зокрема, у романі „Дні гніву” С. Жермен зображення дива як такого максимально наближається до християнської житійної традиції його змалювання, що характеризується частим вживанням цитат з Біблії, у письменниці також цитації відіграють вирішальну роль у вибудові сакрального перетворення особистості як істинного дива земного буття: „І відкриється храм Божий на небі”. Цей храм - земля, час, величезний, який відкрився їй, світ. Від злиття тіл в глибинах плоті і на поверхні землі народжується краса"⁴³. Дивом потрактовується також надзвичайний голос Блеза, часом навіть проводиться думка про його божественне походження. Дивом є в романі і факт народження Рен дев'яти синів, кожен з яких має талант від Бога. Адже доторкання ангела зробило її плідною та нагородило талантами її дітей: „Ангельські персти такі невідчутно легкі, такі безмірно ніжні, що їхнє доторкання не відтворити, і ті, хто був сподоблений на це божественне доторкання, все життя зберігають на своєму тілі шрам, як слід від дивної рани"⁴⁴. Щоправда, у С. Жермен диво потрактовується як наслідок природного розвитку світу й людини, як органічне співіснування сакрального й тварного. Звідси навіть сексуальні сцени в її романі інтерпретуються через призму божественного дива. *Характерною ознакою у зображенні дива С. Жермен є його тілесне відчуття, тілесність дива.*

Щодо особливостей потрактування дива у романі „Писар Східних Воріт Притулку” Г. Пагутяк, то тут ми маємо справу із спробою сакралізації суцього за ознакою духовного сходження. Диво в цьому романі також посідає провідне місце: „Це була їхня давня гра. Лі

⁴² Агіография // Словарь средневековой культуры. – М.: РОССПЭН, 2003. – С. 27.

⁴³ Жермен Сильви. Дни гнева. – СПб.: „Амфора”, 2000. – С. 187.

⁴⁴ Там само. – С. 87.

любив пожартувати, але ніколи не розкривав таємниці подібних перетворень. Він міг спалити на очах в Антона книгу, а потім, покропивши попіл водою, відновити її неушкодженою. Він міг пофарбувати зграю горобців у барви веселки й послати її в гості до мешканців Притулку. Витівки Лі не лише веселили серця. Коли, наприклад, довго не було дощу, Лі міг пригнати сюди хмари. Колись давно він приніс зі своєї далекої країни у кишенях та за пазухою духів земних, небесних ті водних, бо там їм не дуже добре стало вестися⁴⁵. Зображення дива в романі Галини Пагутяк можна поділити на дві групи картин, з яких до однієї будуть належати ті, в яких диво постає на зразок фокуса у цирку, як одноразове й таке, що суперечить законам фізичного розгортання світу. До другої будуть належать картини із зображенням різних духовних перетворень персонажів, і цей другий план зображення дива і є для письменниці більш актуальним та пропагованим. *Характерною ознакою у зображенні дива Пагутяк є його „одомашнення”, призвичаєння дива як пересічного акту буття.*

У річищі семантики дива з'являється в творчості обох письменниць образ Божої Матері, який, до речі, часто виривав і в агіографічних текстах як видіння святого тощо. У Пагутяк: „Кіт важко тисне на груди, а з кутка променіє світло, затьмарюючи постать Старого. І він бачить Мадонну, яка співчутливо дивиться на нього. Вона не така вже й молода, не така вже й гарна, але хоче, щоб її дитина була щаслива. Мати і дитина утворюють замкнуте коло, звідки пульсує тепле світло⁴⁶. У Жермен зображення Божої Матері подається як повторюване цитування з Біблії: „Мати світла. Мати життя, любові...” Мати щастя земного. Жінка, що несе в руках земну красу, як світле дитя⁴⁷. Отже у зображенні Божої Матері обидві письменниці дотримуються релігійного канону. Вдало оперуючи цим канonom, до речі представленим в агіографічній літературі, вони вибудовують власну концепцію сакрального.

Поняття „дива” тісно пов'язане з категорією „Божого Духу”, оперування якою переважає в романі „Дні гніву” Жермен. У творчості обох письменниць ці поняття тісно взаємопов'язані,

⁴⁵ Пагутяк Галина. Писар Східних Воріт Притулку // Сучасність. – К., 2002. – № 10. – С. 17.

⁴⁶ Пагутяк Галина. Писар Східних Воріт Притулку // Сучасність. – К., 2002. – № 9. – С. 38.

⁴⁷ Жермен Сильві. Дни гнева. – СПб.: „Амфора”, 2000. – С. 119.

оскільки істинне диво для них є виявом активності Божого Духу. В агіографії знаходимо таке ж розуміння актуальності Божого Духу.

Агіографічне прагнення подати персонаж святого в цілісності його долі, від народження до скону та сакрального дивовижного подовження буття у потойбіччя також було плідно використане обома письменниками. Зокрема, всі сакралізовані персонажі роману „Дні гніву” С. Жермен проходять перед читачем від народження до смерті: Едме, Єфраїм, Рен. У романі „Писар Східних Воріт Притулку” Г. Пагутяк здійснена зворотня форма надання сакралізованому персонажу житійності, тобто Антон реалізує принцип житійності лише тоді, коли мандрує, до початку подорожі та після повернення він представляє світ сакралізованого Притулку як його складова, отже простає святим у пагутяківському розумінні. Вирушаючи у подорож, він поринає у суєтний світ життя людського загалу, отже покидає сакральний світ Притулку, втрачає й власну недоторканну святість, зазнає випробувань. Тобто він рухається за схемою: святість - гріховний світ - святість. Доля Джона Сміта ілюструє класичну схему набуття святості. Доля Старого також. Отже, обидві письменники вирішують однотипне завдання ідентифікації святості в умовах постмодерну, деконструктивного духовного явища. Обидві письменники приходять до висновку про необхідність присутності сакрального в духовній орієнтації сьогочасної людини як своєрідної межі трагедійної житійності.

Здійснюючи агіографічний художній принцип пробіблийного наслідування С. Жермен та Г. Пагутяк навіть любов інтерпретують згідно з агіографічним канонем. Наприклад, теологічну версію високої любові ми можемо зустріти в трактатах середньовічних авторів, як то у Ріхарда Сен-Вікторського: „В цьому стані, в якому душа відволікається від себе, захоплена за завісу у таємницю таємниць, коли оточена з усіх боків вогнем божественної любові, схвильована до самих глибин, вся палає, тоді вона повністю оголюється і поринає в божественне життя, і, будучи абсолютно подібною до краси, яку вона спостерігає, повністю переходить до горньої слави...”⁴⁸. Саме таку захоплену любов до сакрального образу Божої Матері з боку дев'яти братів, Рен, Едме ми спостерігаємо в романі «Дні гніву» Сільві Жермен та з боку Антона з роману Г. Пагутяк «Писар Східних Воріт Притулку» щодо Притулку та його мешканців. Любов як сакральне почуття і підгрунття специфічного

⁴⁸ Сен-Викторский Рихард. Четыре ступени пламенной любви // Антология средневековой мысли. – СПб.: Издательство РХГИ, 2001. – Т.1. – С. 359.

катарсису, що веде до переродження душі, - так потрактовується це почуття і в творчості Жермен, і в творчості Пагутяк.

До агіографічного канону належить також прагнення створити біографію святого як своєрідний аналог біографії Ісуса Христа. Тяжіння до біблійної інтерпретації долі Христа відчутне в текстах Жермен та Пагутяк також. Наведу лише один приклад з роману Пагутяк: „Лі з усмішкою, що, власне, ніколи не покидала його обличчя, але цього разу була просто виразніша, подумав, що Антонові пасував би хрест на плечах, великий, важкий, із сирого дерева, до якого можна звикнути, коли несеш його довго. Схожий хрест ніс колись Ісус, син Бога, через те кожен, хто прагне наслідувати Ісуса, вважає необхідним наслідувати Його страждання”⁴⁹. Якщо в добу середньовіччя культ святого мав на меті захопити якомога більше язичників у лоно християнської церкви, то проза Жермен та Пагутяк також має певний релігійний сенс захоплення в полон сакралізованої духовності сучасника, який заблукав у лабіринтах постмодерної реальності. Ідея тотожності сакральної долі притаманна як Жермен, так і Пагутяк. Обидві письменниці, створюючи варіант світської агіографії, своєрідний „агіографічний” роман постмодернізму, актуалізують „персональність” Голгофи як такої в долі кожної людини, яка ступила на шлях сакрального очищення. Специфікою кожної із письменниць є те, що вони намагаються трансформувати класичну християнську доктрину, пристосовуючи її до умов існування сучасної людини. Так, навіть біографія Христа, подана у Біблії і наслідувана в романах Пагутяк та Жермен, осмислюється в аспекті оновлення: „Хто пізнає у стражданні - пізнає лише страждання. Чому б не полюбити дитячу невинність теслі з Назарета, його радість від зцілення хворих, вперту віру у всесильність людського духу, поблажливість до слабкості. Адже, опинившись у пасці, засуджений на смерть, Він не насолоджується болем, не тішиться тягарем, який так важко нести під палючим сонцем, а приймає смерть, як приймає її кожна людська істота - віддає душу Богові, щоб той подарував їй інше тіло, або ж звільнив її від нього, оселивши поруч себе”⁵⁰. Гра сакральним та профанним у поезії їх романів є зазвичай формою увиразнення епохальності кожної людської долі як факту сакрального існування світу та

⁴⁹ Пагутяк Галина. Писар Східних Воріт Притулку // Сучасність. – К., 2002. – № 9. – С. 12.

⁵⁰ Там само. – С. 12.

частини сакральної історії взагалі. Голгофою для Антона („Писар Східних Воріт Притулку” Галини Пагутяк) стає світ поза межами Притулку, сповнений страждань та жахів. Голгофою для сакралізованих персонажів роману „Дні гніву” Сільві Жермен стає Мопертюї, демонічна постать, яка прагне до винищення всього, що не пов'язане з його страшними спогадами. Мопертюї створює альтернативний світ зла у романі, у Пагутяк такий світ зла існує як витвір багатьох представників нашої прагматичної цивілізації.

Нагадування про Страшний Суд виринає як в романі Пагутяк, так і в романі Жермен. У творчості обох письменниць Страшний Суд відіграє величезно роль у долі персонажів та в обох випадках трактується як сьогочасна подія, покликана до життя палючими гріхами нині живучих людей. Образна конкретизація людської гріховності у творчості обох письменниць покликана відобразити сьогочасність Страшного Суду. У Сільві Жермен читаємо: „Сьогодні день гніву. Кожен день життя Амбруаза Мопертюї - це день гніву”⁵¹; „В день Страшного Суду, коли трубний глас покличе всіх мертвих постати перед Господом, я стану і явлю Судії ось це скалічене тіло”⁵². У Г.Пагутяк Страшний Суд описаний через заперечення, адже персонажі раптом виявляють, що Страшного Суду над ними не буде, що тільки від них залежить, як жити далі, якими бути. Філософема Страшного Суду потрібна Пагутяк для того, щоб змалювати безбожність сучасної людини, втрату нею основних моральних та релігійних орієнтирів. Хоча письменниці по-різному інтерпретують цю філософему, обом вона необхідна для характеристики сучасної цивілізації.

Звичайно, послідовне відтворення житійного пробілісного принципу наслідування в романах С. Жермен та Г. Пагутяк також зазнало впливу постмодерного художнього мислення, тобто є значно трансформованим стосовно обраного зразка наслідування, але зразок цей проглядає, переконливо заявляє про себе. Обидві письменниці подали спроби створити світську агіографію, оскільки обидві проносять ідею сьогочасності історії раннього християнства. Уточнімо: в їхньому розумінні сучасна історія людства є стократ повторюваною історією початків християнства, кожна людина є сакральною часткою такої історії, кожна людина священна як ідея втілення божественного начала в послідовному розвитку всесвіту.

⁵¹ Жермен Сильви. Дни гнева. – СПб.: „Амфора”, 2000. – С. 146.

⁵² Там само. – С. 147.

Звідси: перенесення сакральних ознак святого на сучасника не видається їм спотворенням самої сакральної історії людства, а закономірністю нашого духовного розвитку, винайденою й представленою у зримих образах.

Апокаліптична література представлена не лише текстом Іоанна Богослова, існує ще Апокаліпсис Синоптичний. До цього жанру відносяться оповіді, які розкривають читачеві Божественний Промисел стосовно історії цивілізації та людства в цілому, оповідь відноситься переважно до пророкування майбутніх подій.

Вплив традицій біблійної апокаліптичної літератури помітний насамперед на фантастичних романах сучасності, насамперед фентезі. Хоча в них зазвичай винаходиться «нове сакральне», без культурно-історичної мотивації та документальності в реальності, воно набуває цієї документальності у формах фантастики, вигадка тут заступає документалізм. Ця значна відмінність в тлумачення апокаліптичних картин надолужується спільним завданням щодо порятунку світу.

Апокаліптична сюжетна романна схема постійно відтворюється у Толкієна. Вона передбачає загрозу світу, умови порятунку, перешкоди на шляху порятунку, та й сам порятунок. Гіпертрофічний розвиток мотиву загроз, помсти, воздання за гріхи пращурів - характерна семантична ознака даних текстів, як і самого першоджерела, Біблії.

Крім того, біблійна традиція даного жанру існувала протягом століть, вироджуючись у форму апокаліптичного мотиву насамперед в поезії, в романних структурах переважно була представлена у вигляді ремінісценцій та алюзій, розвиток яких іноді становив занадто великі обсяги, що сприяло поступовому виділенню апокаліптичного мотиву в окрему жанрологічну схему в епоху постмодернізму.

Апологія - жанр релігійної літератури, що сформувався з метою захисту віри, вибудовується як система аргументів на користь віри. Апології, або апологи, характерні для полемічної літератури, як в Україні стає надміру популярною у XVI-XVII ст. Біблійними зразками апології вважаються Книги Премудрості Соломонової. Із гностичних книг до апології належить, наприклад, «Послання Аристея до Філократа». Чи не найкращим українським зразком апології стала «Апологія подорожі до східних країв, відбутої в р. 1623 і 1624, оббріханої фальшивою братією» Мелетія Смотрицького.

Аретологія - оповідь подвигів релігійних героїв, праведників, в якій акценти ставилися саме на праведності героїв. Пізніше аретологія як вчення про добродетельність, стала частиною етики. Аретологічний характер мають сказання про Мойсея та пророків. У наш час аретологія раптово актуалізувалась в системі жанрології, як підхід до інтерпретації тексту, що містить історії про дива. Саме так її використав німецький вчений Р. Райтценштайн, прагнучи аретологією пояснити деякі моменти творчості Лукіана.

Байка - дидактична оповідь з повчальним кінцем, іноді ритмізована проза, проте на ранніх стадіях ніколи - не поезія. Героями біблійної байки були тварини, не одухотворені речі та рослини. Фольклор мав жанровий відповідник, який зростаючи на ґрунті тваринного епосу, пізніше сполучається з біблійною байкою, традиціями віршування, й породжує байку у сьогоднішньому її вигляді. Традиційна структура байки - фабула + сила - збереглась до сьогодні.

Започаткувавши традицію літературного байкарства в українській літературі, Сковорода відкрив шлях до вдосконалення і розроблення цього жанру⁵³. Нахил до висловлювання у вигляді мудрованих висновків, пов'язаний з розумінням вченості як виключно нагромадження знань, був характерним для української громадськості тієї епохи, і байка більше, ніж будь-який інший літературний жанр, надавала можливості для художньої реалізації такого типу мислення. Крім того, її консервативність виправдовувала використання усталених художніх змістовних форм із певними інтерпретаційними відмінностями, що стало основою для появи різних авторських етичних концепцій, побудованих на однакових фабулах. Байка спонукала письменника проявляти хист до утворення оригінальних етичних тлумачень стабільних фабул, вона була своєрідним джерелом для словесного експериментаторства і в цьому плані наближалася до сміхових каламбурів, у яких за незбагненою для раціоналізму логікою стикалися різнопорядкові явища і поняття, водночас ілюструючи одне одного.

Українських письменників, у творчості яких найяскравіше виявилось бурлескне світобачення, ця властивість байки задовольняла і приваблювала. Є.Гребінка, П. Гулак-Артемівський, П. Білецький-Носенко, О. Бодянський, С. Писаревський, О. Рудиковський,

⁵³ Про коливання цього жанру у давній українській літературі див.: Крекотень В. Байки в українській літературі 17-18 ст. - К., 1963. - С. 12-20.

П. Кореницький визнають байку перспективним жанром і створюють художньо досконалі її зразки. Є припущення, що Котляревський також писав байки, які, на жаль, не збереглися. Проте такого роду творчість виходила за межі бурлескної художності, бо передбачала дидактичну частину, яка не властива ексцентричному стилю мислення у системі бурлеску. Отже, відхід від принципів бурлескної художності відбувається завдяки орієнтації письменників на інші естетичні системи, хоча оперування сміховим фольклором у байках усе ще не відкидається.

Л.Боровиковський відкрив свій шлях у розробці цього жанру через підсилення концептності, згорнення моралі, перетворення її на прислів'я чи приказку, а то й зовсім позбавляв байку моралізаційної частини. Інколи його байки перероджуються в лаконічні жарти, каламбури, хоча простежується еволюція цих новоутворень. *Байки Боровиковського, за задумом самого автора, покликані пробуджувати свідомість читача, дидактика як така в них не існує.* Мораль лише підводить до узагальнень. Сміховий світ виявляється гротескним камерним прийомом. У цьому, як нам видається, сутність змін жанру байки, до яких вдається Боровиковський. Жоден з українських байкарів того часу не зумів досягти такого рівня камерності гротеску, який спостерігаємо у Боровиковського. У байці "Веселий": "Чого ти, Левку, все веселий та шутливий?" -

Мене приятель раз спитав,
А я йому сказав:

"Такий я зроду вдавсь, і від того щасливий"⁵⁴.

До цієї ж групи належать: "Злодій" ("Онисько нехотя й не в пору..."), "Хома", "Бик", "Любов", "Лад", "Два лембики й горшки", "Даремна журба", "Козакова журба", "Скупий" ("Скупий не спав - робив...") та ін. У названих байках Боровиковського бурлеск характеризує об'єкт осміяння, так би мовити, зсередини, за рухом Дій, думок, вагань тощо, майже всі вони позбавлені моралізаційної частини, і тому свідомість читача не потрапляє під вплив дидактичного тлумачення, її становлення відбувається поза відвертими научуваннями. У таких байках "думка про безплідність розуму, химерність людського життя"⁵⁵ як одна з провідних

⁵⁴ Боровиковський Левко. Повне зібрання творів. – К., 1967. – С. 148.

⁵⁵ Шлегель Фр. Литературная теория немецкого романтизма. – Ленинград, 1934. – С. 30.

характеристик романтичного гротеску домінує. *Бурлеск перетворюється на світ однієї людини*, байка все частіше сповнюється людськими персонажами, смішне й гіркотне в ній, дивовижно переплітаючись, все ж існують уже як відокремлені, хоча й суперечливо поєднані, сфери естетичного відображення життя. На сторінках українських альманахів та журналів у цей час багато друкувалося байок західноєвропейських та російських письменників: Езопа, Лафонтена, Дмитрієва, Сумарокова та ін. Серед тих байкарів, які були представлені на сторінках української періодики, Сумароков виявився виразником ідеї гротескної байки. Популярність його творів в Україні зумовлена активним розвитком саме цього типу байки в українській літературі, хоча не всі байкарі пішли шляхом обмеження бурлеску в байці до камерного, але кожен з них по-своєму використовував матеріал народної сміхової культури, жоден не обійшовся без нього; бурлескність виявляється властивістю українського байкарства в цілому.

Байка, не будучи ідеологічно й за структурою тотожною просвітницькій алегорії, становила досить своєрідну форму алегоричного художнього мислення тим, що не мала стабільності й одноплановості алегорії⁵⁶. Байка відрізняється від алегорії також живим підходом до інтерпретації дійсності, вона - знята жива копія цієї дійсності, пройнята лукавою мудрістю та втілена у незмінну літературну (або усну) форму. В українській літературі відомі випадки, коли байка максимально наближалася до алегорії (можливо, під впливом шкільної поетики, наповненої подібним ілюстративним матеріалом). Проникнення просвітницької художньої алегоризації в фабулу байки "Сонце да Хмари" Гребінки спричинило спрощення самої жанрової фабули даного твору. Байка "Сонце да Хмари" більше схожа на риторичну фігуру проповіді, ніж на самостійний літературний жанр. Алегоризація усіх складових байки і переважання просвітницької концепції світу автора над бурлескною, архаїчною призвело до того, що сюжет ліризується, сміхова лексика зводиться до мінімуму. "Благородна простота і спокійна велич" проявляються у творі з великою силою, принцип "бурлескного перевертництва", властивий усім байкам, притлумлений.

Комічне становить органічну частину байки, тому з розвитком цього жанру в новій українській літературі пов'язане й освоєння нових естетичних ракурсів комічного. Розвиваються не властиві раніше

⁵⁶ Гаспаров М.Л. Античная литературная басня. – М., 1971. – С. 169.

українській літературі форми комічного - жартівливий дидактизм, філософське комікування, тобто більш витончені, диференційовані форми комічного порівняно з бурлескно-травестійними.

Розвиток нових змістовних форм комічного в українській байці початку ХІХ ст. потрапляє у пряму залежність від еволюції цього жанру, яка проходила переважно двома шляхами: 1) романтизація байки і пов'язані з нею процеси ущільнення викладу і скорочення моралізаційної частини, переважання емблематики (навіть інколи - символіки) над алегоризацією, виразна концептність; 2) суто просвітницьке освоєння жанру як виховного, переростання байки у дидактичну казку, підсилення алегоризації, більш інтенсивне використання вироблених раніше фабул (порівняно з романтиками), а також активне запозичення різноманітних комізмів з народної сміхової культури з подальшим їхнім переосмисленням у моралі. Байка в українській літературі початку ХІХ ст. постійно перебуває у стані жанрового коливання від концепту, епіграми - до казки і новели, навіть епосу, що свідчить про активну розробку жанру і створює умови для утворення нових форм комічного у межах даного жанру. У Гребінки, Писаревського, Думитрашка байка наближається до широких народних оповідних форм, в той час як у творчості Гулака-Артемівського, Боровиковського - до співомовок та нісенітниць. Різний масштаб та зміст бурлескної коміки спричинилися до певної функціональної розбіжності комічного у творах. Наприклад, у Гулака-Артемівського у байці "Рибка" архаїчна фабула ще сповнена міфологічним перевертництвом, опис ставка Пліточки таємничий та деталізований, перенесення людського на тваринне відбувається за принципом хтонічної дискретності, в той час як у байці, наприклад, "Цікавий та Мовчун" (автор визначив її - "приказка") обмеження не просто текстуальне, а пов'язане з іншим принципом узагальнення, відображення, бо походить від святкових веселих баляндрасів, які мали або діалогічний вигляд, або монологічний, заснований на каламбурних фразах, і виникнення такого художнього витвору відбувається у пізніші періоди розвитку народної сміхової поетики.

За своєю природою байка не може втілювати пусте розважальне комікування, як і не може цілісно відтворювати сміховий світ народу, бо за нею історично закріпилося значення виховного жанру, вона ввібрала філософію життя маленької людини, в Дохідливому вигляді пропагуючи її для новоявлених або Недостатньо досвідчених або обтяжених недоліками. Ще Вольтер

азначав, що "байки, які приписуються Езопу, - алегорії, поради слабким, як по можливості уберегтися од сильних"⁵⁷. В українській літературі байка розвивається під знаком перевиховання народу, бо період її розквіту випадає на епоху Просвітництва, тому вона пройнята народним світоглядом і завжди демократична. Байка завжди була близька і зрозуміла народним масам і завжди була пов'язана зі сміховою самосвідомістю народу. Близькість української літературної байки до народних джерел здебільшого визначала характер комічного в ній.

Історично склалася семантична двоплановість байки, яка зіграла важливу роль у розвитку цього жанру в українській літературі досліджуваного періоду, пройнятого бурлескним народним світобаченням з переважно амбівалентною спрямованістю сміху. Про семантичну двоплановість байки писав Л. Виготський: "...Будь-яка байка і, отже, наша реакція на байку розвивається весь час у двох планах, причому обидва плани наростають одночасно, розгортаючись і підвищуючись так, що по суті обидва вони складають одне і з'єднані в єдиній дії, залишаючись весь час подвоєними", "афективна суперечність, яка висловлюється цими двома планами байки, є істинна психологічна основа нашої естетичної реакції"⁵⁸. Байка виявилася тим унікальним жанром, в якому очуднення бурлеску проходило саме завдяки консервативності жанрових характеристик твору. Існування як мінімум двох поглядів на один і той же предмет, зіткнення їх у контрастній єдності торжества сміху відкривало можливість широкого залучення сміхового фольклору. З другого боку, саме семантична, передбачена консерватизмом жанру двоплановість байки відкривала можливість, у разі використання сміхового фольклору, висловити точку зору, принципово відмінну від бурлескного світобачення, навіть неможливу в ньому (або ж інший сміховий варіант тлумачення певного явища). У байці, завдяки двоплановості зображення, світ чудасій окреслено відрізнявся від світу здорового глузду, виходило своєрідне переосмислення залучених бурлескних форм або, навпаки, додавалась ще одна сміхова точка зору до комічної картинки, нібито на ствердження амбівалентності існування сміхового світу у байці. Автор міг позбавити байку її моралізаційної частини, як до цього часто вдається

⁵⁷ Вольтер. Естетика: статті, письма, предисловия и обсуждения. – М., 1974. – С. 257.

⁵⁸ Виготский Л.С. Психология искусства. – М., 1968. – С. 183-184.

Боровиковський (у байці "Глянь на себе!" зміна сміхових точок зору проходить як каскад раптових зіткнень людей з фізичним недоліком). Завдяки семантичній двоплановості байки, закладеній у її природі, цей жанр мав величезний вплив на диференціацію бурлеску. При творенні байок Боровиковський менш за все переслідував дидактичну мету, його художньому світу більш властиве вираження станів особистості, все бурлескне у цього письменника приймає швидше камерну, ніж будь-яку іншу форму. У тих коротких концептуальних байках, які так полюбляв Боровиковський, здається навіть неможливим цілісне відтворення сміхової картини світу, адже вона обмежувалася вже самою стислістю тексту.

Логіка перевертницьких мотивувань комічних діянь персонажів байок - загальновідома і стала прикметою даного жанру. Манера оповіді, заснована на організації матеріалу за принципом перевертницької логіки, стала допустимою у байці ще й тому, що "сама особистість байкаря визначена традицією. Це - дивак, істота безтурботна, лінива й неуважна. Біографія його складається з ланцюга анекдотів (прототип - життєпис Езопа, що довгий час друкувався у вигляді передмови до збірників європейських байкарів)"⁵⁹. Оповідач у байці "Материнська журба" наділений саме таким безтурботним ставленням до життя. Він і весельчак, і баляндасник, він не може розповідати навіть щось трагічне поза його бурлескним освітленням. Щодо обігрування мотиву втрати голови як реальної події, факту допуску, ніби людина може відвідувати різні зібрання і жити звичайним життям, позбавившись голови, - то це і є характерне бурлескне бачення світу, представлене найбільш послідовно і яскраво. Мотив втрати самосвідомості особистістю послідовно реалізується також у байці Білецького-Носенка "Вкохавшийся Лев", у якій сильний звір довірливо дозволяє спляти собі нігті і зуби через любов до людської дівчини, за що страждає, зацькований собаками, так і не Досягнувши мети. Недотепою його робить кохання, він абсолютно втрачає здатність до самооцінки, самоаналізу і терпить поразку через довіру, яка наближається до простакуватості, нерозвинутості мислення. Втрата самосвідомості сильною особистістю тут мотивується закоханістю.

⁵⁹ Виңдт Л. Басня как литературный жанр // Поэтика. – Ленінград, 1927. – Вып. 3. – С. 92.

Подальший розвиток жанру байки в українській літературі засвідчує коливання жанрових модифікацій від байки-казки та байки-оповідання - до афористичної байки. Езопівська прозова байка з усталеністю фабули та моралі як стійких жанрових компонентів, втім, вже ніколи не відроджується в літературі.

Біографії, автобіографії, благословення, прокляття, повчання та ін. - дуже давні жанри, давніші за Біблію, сягають до самої глибини близькосхідних культур, в яких розвивалися з давніх часів. Вони були успадковані Біблією, а потім літературою. Відомо, що діяння, біографія та автобіографія існували ще в стародавньому Єгипеті. Благословення та прокляття - це стійкі словесні формули культового характеру, які також вперше з'явилися на Сході. В сучасній літературі вони існують як у формі самодостатніх жанрів з численними модифікаціями, так і у формі включених жанрів у великих текстах.

Генеалогія описувала родовід, походження. Всі Євангелія починаються родословними Ісуса Христа. Генеалогія - дуже характерний жанр Книг Буття. За Біблією генеалогія людства започаткована Адамом та Євою. Сьогодні виділяють кілька типів генеалогій, характеристиці внутрішньо сімейних родоводів присвятила монографію А. Павлова. Вона назвала такі особливості внутрішньо сімейних родоводів: 1) наявність концептосфери з особливою структурною та системною організацією, 2) оповідь про походження роду, 3) полі епізодичність оповідань, 4) наявність оповідань про події, які автор безпосередньо спостерігав, 5) включення фактів автобіографії, а також власних оцінок та ліричних відступів, 6) передбачення ймовірних слухачів, 7) рекреативна функція⁶⁰. Сучасність актуалізувала генеалогії, дала їм друге життя, ретельно зберігаючи основні властивості біблійного протожанру.

Жанр **гімну** народжується і використовується в процесі практики, літургії. Гімн - це молитва, що співається. Церковна гімнографія укладалась на протигагу гімнам гностиків та аріан, ініціатором яких вважають самого Арія, який уклав збірник пісень під назвою «Талія». Ці пісні були покладені на народні мотиви та скрізь співались. Православні єпископи Заходу Іларій Пінтавійський та Амвросій Медіоланський вимушені були складати гімни на протигагу еретичним. Вони-то і вважаються засновниками західної

⁶⁰ Див.: Павлова А.А. Жанр. Гипертекст. Интертекст. Концептосфера. На материале внутрисемейных родословных. – Белгород: БелГУ, 2004. – С. 10-11.

гімнографії. А на Сході першість у жанрі гімну належить видатному сирійському поетові Єфрему Сиріну. Вершиною еволюції гімнографії стала поява в VIII в. канону, що самого багатоскладного зі всіх видів церковних співів, включає і прості (седален, сетілен або ексапостіларій), і синтетичні жанри (пісні канону, ектенії, мініцикл кондак-ікос). Таким чином, в VII-VIII ст. у галузі гімнографії спостерігається перший жанровий синтез, який супроводжував перший синтез структур найважливіших служб.

Жанрова система давньоруської **гімнографії** укладалась за візантійським прототипом. Поступово вона збагатилась виникненням нового виду співів (наприклад, поліелей, що зародився у XIII ст.), та стабілізувалась. У цілісній картині історичної еволюції східнохристиянської гімнографії, що включає візантійську і, - з X ст. староруську - О. Коляда виділяє чотири головні етапи (фази) формування жанрів:

1. Перша половина III ст. - визначення основних критеріїв нового типу богослужіння; переосмислення староеврейських богослужбових співів (псалми, пісні пророків); перші ознаки виникнення християнських жанрів (антифон, седален, світільнічні, словословія).

2. Друга половина III - VI ст. - бурхливий процес жанротворення (ектенії, троїчен, тропар, богородічен, стихира, кондак, ікос); поширення великого числа літургій; створення добового, седмичного, річного рухомого і нерухомого кругів богослужіння.

3. VII - перша половина XII ст. - перший жанровий синтез (акафіст, канон); поява ряду церковних статутів.

4. XII - XVII ст. - другий жанровий синтез (функціональне закріплення жанрів у літургійній практиці); об'єднання локальних типів Статуту в Єрусалимський Тіпикон. Процеси, що мали місце безпосередньо в галузі староруської гімнографії впродовж X - XVII ст., були обумовлені головним чином адаптацією жанрів до інших національних умов існування. Залишаючись з часу трансплантації з Візантії цілісним організмом, жанрова система зазнала значних змін зсередини. Відбулася істотна модифікація поетичного складу внаслідок переосмислення структури текстів візантійської гімнографії, неминучої при перекладі з грецької мови.

Логії⁶¹ - промови Господні. Вперше термін «логія» використав у 2 ст. Папій. Протожанром щодо них слугували притчі, афористичність яких логії успадкували. Зразком може служити

⁶¹ Див.: Логин Христа. Сборник. Пер. с англ. – М.: «Сфера», 2002. – 176 с.

Євангеліє Фоми, в якому наведено 118 логій, кожне з яких починається словами «Ісус сказав».

Притча - невеликий афористичний твір дидактичного змісту. Притча була й лишається вагомим складовим проповіді, про неї можна прочитати в давніх гомілетиках (теоріях проповіді). Уже в Біблії зустрічаємо жанрові різновиди притчі: притча-оповідання та притча-порівняння. Звернемось до сучасних дослідників цього старовинного жанру: «Біблійна притча виступала потужним мистецьким засобом розкриття, пояснення і пізнання чільних аспектів іудейського, а згодом християнського віровчень. Компактна структурно-логічна будова і тенденція до економії образно-стильових засобів робили її зразком ідеальної відповідності жанрової форми жанровому змісту. Притчова фабула служила для підтвердження наперед заданої світоглядної чи моральної тези. Локальна колізія виконувала в основному дві функції - ілюстративну і повчальну. Головна ідея притчі розкривається способом дидактичного смислотлумачення. /.../ Притчові персонажі вищого ряду виступали носіями істини, справедливої для всіх часів і народів. Така істина поставала як результат параболічно-притчового узагальнення дійсності. Саме воно як характерна ознака не лише робило притчу вічним літературним жанром, а й зумовлювало функціонування притчовості як образно-стильового міжжанрового явища»⁶². Жанрова доля притчі була в усі часи до неї сприятлива, притча активно використовувалась у літературі. У наш час притча може розростатися до масштабів роману-притчі, але найчастіше виконує функцію включеного жанру, будучи частиною метажанрового утворення.

Провідною жанровою ознакою біблійної притчі слід вважати принцип параболічно-притчового історизму, який формує відповідний жанровий хронотоп. Характерними є й засоби притчової поетики. У притчі, наприклад, може не бути образу у його традиційному розумінні. Притча тяжіє до алегоризації образу. Ю. Клим'юк вважав, що притчова образність залежить від принципів естетичної притчової структури, провідними з яких є антиномія та зіставлення формально-змістовних елементів. Притча дуже близька до архетипу. Клим'юк писав: «У більшості жанрів, як правило, ідея впливає із зображуваних подій; притча йде від протилежного: до

⁶² Бетко Ірина. Біблійні сюжети й мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття. – Зелена Гура-Київ, 1999. – С. 86-87.

наперед заданої ідеї добираються ідеї. Тому сюжет і образи притчі надзвичайно схематизовані, прямують до певного зразка, тобто архетипічності»⁶³. Притча тісно пов'язана з загадкою, параболою, байкою, переказом, прислів'ям тощо. Разом з тим, вона має й численні модифікації. Побутування жанрових модифікацій притчі зумовлює явище дифузії, адже притча акумулювала родові ознаки споріднених з нею жанрів. Вже у Біблії, як зазначає І. Бетко, простежується функціонування мінімум двох модифікацій притчі: фабульна та афористична.

у сучасній літературі збереглось прагнення наслідувати біблійний жанр притчі. Рецепт притчі в наш час, як твердить І. Бетко, здійснюється такими способами: ремінісцентним, наслідувальним, притчеподібним, афористично-концептуальним та способом притчового новоутворення на основі асоціативного зв'язку з біблійним фрагментом. Зокрема, у «Днях гніву» С.Жермен такий фрагмент спочатку наводиться (зокрема з книги Іова), а потім розгортається оповідь із сучасності, яка його ілюструє, таким чином, біблійний фрагмент відіграє роль моралі, синтезуючого ідеологічно вагомого висновку. Спостерігаючи за жанровими особливостями роману «Володар мух» В. Голдінга, О. Товстенко зазначала: «Роман побудований за законами притчового способу сприйняття дійсності - Голдінг оповідає нібито реалістичну, на перший погляд, історію про нещасливий випадок з дітьми, але те, що він розказує, своїм філософським змістом виходить далеко за межі твору. Відокремлений від усього світу острів - це модель людства, це перевірка та переконливий доказ голдінгівських ідей та висновків щодо історії та перспектив цивілізації, про звіра всередині людської душі. За законами притчового морально-філософського експерименту час і простір набувають універсального відтінку, це історія «на всі часи», бо стосується чогось надзвичайно суттєвого, і, на думку письменника, споконвічного. І тому кожен герой - не просто індивід, особистість з тільки їй притаманними рисами, це ще й носій певної поведінки, якихось життєвих принципів»⁶⁴. Додамо до сказаного О. Товстенко, що образи у романі «Володар мух» перевершують межі звичайної типізації чи індивідуалізації,

⁶³ Клим'юк Юрій. Притча /// Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С. 444.

⁶⁴ Товстенко О.О. Філософські притчі Вільяма Голдінга. – К.: «Київський університет», 1992. – С. 7.

набуваючи алегоричної універсалізації, що також є характерною ознакою притчової форми. Отже, сучасні письменники використовують притчові жанрові властивості з метою набуття текстом цієї високої універсальності. Більшість філософських романів сучасності живляться саме цим здобутком біблійного жанру.

Нарешті, останній, але чи не найголовніший момент щодо біблійних жанрів. Сам термін «жанр» стосовно біблійних текстів треба вживати дуже обережно, оскільки у часи створення цей текстів сучасного розуміння «жанру» не існувало. Те, що запропоновано у цьому посібнику, є лише проекцією на сучасність біблійних текстів, яка виявилась плідною, креативною. Біблійні екзегетики спрямовувались не на пізнання категорій естетики у текстах вічної книги, а на максимальне наближення до самого автора, на розпізнання його позиції як істини.

Окреме питання - співвідношення постмодернізму та Біблії⁶⁵. Адже Біблію часто протиставляють всій постмодерністській культурі Проте доба постмодернізму - це не лише Ж. Дерріда, М. Бютор, Р. Барт, Ж. Бодріяр, а й Т. Іглтон, Г. Блум, В. Тернер, К. Харт... Наскільки агресивним щодо Біблії є постмодерний дискурс? Вочевидь не настільки, як це може видатися на перший погляд. М. Бланшо вважав Біблію прототипом всіх світських й релігійних книг. Не забуваємо також про те, що поруч із літературою постмодернізму живе й розвивається література, яка не підпадає під комплекс ідей постмодернізму, що так само можна спостерегти і в галузі критики. Крім того, сьогодні Біблія стає основою у викладанні курсів з генології⁶⁶.

⁶⁵ Див.: Alter R. *The Art of Biblical Narrative*. N.-Y., 1981; Barthlett J.R. (ed.) *Archaeology and Biblical Interpretation*. London-N.-Y., 1997; Barton J. *Reading the Old Testament*. London, 1996; Brueggmann W. *The Bible and Postmodern Imagination*. Mineapolis, 1993; Collins T. *The Mantle of Elijah: Redaction Criticism of the Prophetical Books*. Sheffield, 1993; Clements R.E. *Century of Old Testament Study*. London, 1976; Norman H. *Literary Criticism of the Old Testament*. Philadelphia, 1971; Rogerson J. *Old Testament Criticism in the Nineteenth Century: England and Germany*. Philadelphia, Fortress, 1985; Tucker M.G. *Form Criticism of the Old Testament*. Philadelphia, 1971.

⁶⁶ Абрамович С. Д. Библия как объект литературоведческого исследования: Учеб. пособие / Черновицкий национальный ун-т им. Юрия Федьковича. – Черновцы: Рута, 2000. – 55 с.; Абрамович С. Д. Библия як форманта філологічної культури / Київський національний торговельно-

Дуже цікавою є позиція Гарольда Блума, який «відмовляється поділяти світські і священні тексти. Такий поділ не має сенсу, каже він. Ви не можете розташувати Біблію тут, а творіння Шекспіра там на тій підставі, що перша божественна, а друга земна. І те, і інше пропонує зразки образних творів, на які наша традиція багатообразно відгукується переплетінням і злиттям образів»⁶⁷. Тож виходячи з тези Блума⁶⁸, маємо підстави розглядати літературні жанри за зразками жанрів Святого Письма. Переваги може мати лише та форма, яка є старішою. Блумівська концепція про авторство «Я» сакральних книг як про конкретне творче «Я», індивідуалізоване вкрай, змінила наші уявлення про Святе Письмо. Цей «Я» - послідовник Бога Яхве. Книги від імені Яхве, на думку Блума, написані із значною мірою іронії, з використанням гіпербол та риторичних фігур⁶⁹. Зважаючи на це, К. Харт зауважував: «Блум, звичайно ж, не постмодерніст. Він говорить про глибинне «Я», тоді як постмодерністи вважають, що людський суб'єкт не має змісту»⁷⁰. Для нас важливим є той факт, що вчені доби постмодернізму не відкидають вагомості впливу Біблії на становлення художнього світу сучасності, більше того, пропагують, хоча й кожен по-своєму, способи адаптації біблійних текстів.

Особливо треба виділити думку вчених ізраїльської школи цілісної інтерпретації щодо ролі Біблії в літературі та в теорії сучасності, якій також властиві деякі крайнощі суджень щодо біблійних жанрів. Зокрема, Меір Вайс протиставляв свій метод пізнання методу аналізу форм, який був вперше представлений Г. Гункелем та уже доволі міцно увійшов у практику бібліїстики, -

економічний ун-т; Чернівецький торговельно-економічний ін-т. – К. : КНТЕУ, 2002. – 230 с.; Нямцу Анатолий Евгеньевич. Легендарно-мифологические структуры в славянских и западноевропейских литературах: Учеб. пособие / Черновицкий национальный ун-т им. Ю.Федьковича; Научно-исследовательский центр "Библия и культура". – Черновцы : Рута, 2001. – 208 с.

⁶⁷ Харт Кевин. Постмодернизм. – М.: «Гранд-Фаир», 2006. – С.150.

⁶⁸ Див.: Bloom Harold. Jesus and Yahweh. The names Divine. – N.Y.: Riverhead Books, 2005. – 238 p.; Bloom Harold. Where shall Wisdom be found? – N.Y.: Riverhead Books, 2004. – 304 p.; Bloom Harold. The Western Canon. – N.Y.: Riverhead Books, 1994.; Блум Гарольд. Західний канон.-К.: Факт, 2007. – 717 с.

⁶⁹ Bloom Harold. Jesus and Yahweh. The names Divine. – N.Y.: Riverhead Books, 2005. – P. 133.

⁷⁰ Харт Кевин. Постмодернизм. – М.: «Гранд-Фаир», 2006. – С. 151.

метод цілісної інтерпретації. М. Вайс писав: «Основний принцип методу цілісної інтерпретації (на протигагу методу аналізу форм) полягає в тому, що поезію не варто інтерпретувати за такими зовнішніми ознаками, як жанр, «місце в житті», місце в культурі, модель, або через тлумачення, що може взагалі означати певне мовне висловлювання чи мотив. Інтерпретатор поезії повинен займатись лише внутрішніми аспектами твору...»⁷¹. Метод цілісної інтерпретації складає нині могутнє протистояння вивченню біблійних жанрів як зведення змісту до форми, як вихолощення змісту. Така позиція цілком потрапляє у постмодерністське бачення жанру як важкого обов'язку, від якого краще відмовитись.

1.5. КЛАСИФІКАЦІЯ ЯК ФОРМА КАНОНІЗАЦІЇ ЖАНРІВ

Будь-яка класифікація представляє практичний результат типологічного дослідження та орієнтована на видобуття позачасових властивостей жанру. Класифікація - наслідок типології і поза нею - неможлива. Вона - продукт типології і фактична мета існування типології. Класифікації зазвичай враховують лише усталені ознаки жанру, а оскільки жанр продовжує розвиватися, то класифікації завжди фіксують те, чого вже немає в живому літературному процесі. Яка ж доцільність укладання класифікацій?

Щоб відповісти на це питання, треба поринути у саму природу людського мислення. Будь-яка класифікація жанрів є плодом аналітичного мислення. У той час, як сам жанр народжується письменником найчастіше інтуїтивно. Найбільш поширені форми класифікацій - дихотомічна (за принципом опозицій) та ієрархічна (пірамідальний принцип). Останнім часом став висуватись та утверджуватись новий тип класифікації, який можна умовно назвати ризоматичним, оскільки він не укорінений у традиційному літературному ґрунті, має нахил до неповноти конструкції та нетривкості.

Крім того, жанрові класифікації можуть бути багатовимірними та одновимірними тощо. Все залежить від того, який типологічний принцип покладений в основу. Початки класифікації жанрів заклав ще Аристотель, але мені хотілось би звернути увагу на працю В. Проппа «Принципи класифікації фольклорних жанрів»⁷² (1954).

⁷¹ Вайс Мейр. Библия и современное литературоведение. Метод целостной интерпретации. – М.: «Мосты культуры»; Иерусалим: «Гешарим», 2001. – С. 74.

⁷² Див.: Пропп В. Я. Принципы классификации фольклорных жанров // В. Я. Пропп. Фольклор и действительность. – М., 1976.

Сформульовані в цій статі принципи жанрової класифікації хоча й стосуються фольклору, проте виділення ним кумулятивних та чарівних казок мало великий вплив на подальші класифікації всіх оповідних жанрів літератури. Його класифікація здійснювалась не за структурою, не за об'єктними поняттями, а за предикатними. Сюди він додав вирізнення ще й «мотивованих та випадкових ланцюгів» дії у казках. В теорії жанру такий підхід відбився на тому, що класифікація жанрів виструнчується вже не за усталеними класичними його ознаками, а за функціями чи формами трансформацій тощо. Проте таке спрямування більш характерне для західної науки, у нас же домінував вплив Гегеля.

Загальноприйнята традиція, що має гегельянське коріння, учить розглядати жанр як черговий ступінь класифікації усередині літературного роду. Проте при цьому залишаються неясними критерії, за якими здійснюється дана класифікація. Оскільки рід - категорія достатньо формальна, то можна припустити, що наступний, специфічно жанровий критерій повинен мати змістовний характер. Саме так міркував, зокрема, Г. Поспелов, що наполягав на необхідності подвійного підходу до поняття жанру і, відповідно, введення як мінімум двох підстав жанрової класифікації. «Можна говорити про жанри як про системи поетичної виразності, що історично склалися. І можна розуміти їх як історично виникаючі принципи пізнавального трактування характерів»⁷³. Жанровий зміст протиставлявся вченим "жанровим формам" - загальним особливостям побудови творів, їх передачі і виконання. Він вважав за потрібне шукати жанровий зміст у жанровій формі. Таким чином, жанр утворюється на стику його змісту та форми. Якщо форма, за певних умов, може бути позначена як родова приналежність твору, то питання про жанровий зміст залишається відкритим.

Один із перспективних підходів до відповіді на це складне питання міститься в теорії комунікативних стратегій наративу. Теорія ця має європейський "родовід": саме поняття стратегії тексту було введено Т.А. ван Дейком⁷⁴. Проте і в російській науці вона має глибоке коріння, змістовно будучи пов'язаною з дослідженнями М. Бахтіна.

На основі бахтінської теорії сьогодні зросло інше уявлення про класифікацію, також у ключі комунікативних стратегій,

⁷³ Поспелов Г.Н. К вопросу о поэтических жанрах // Доклады и сообщения филологического факультета МГУ, 1948. – Вып. V. – С.59.

⁷⁴ Див.: Дейк Т.А. ван. Эпизодические модели в обработке дискурса // Дейк Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. – М., 1989.

започаткованих у нас, власне Бахтіним. Типологія комунікативних стратегій, запропонована В. Тюпою, стосується нарративного дискурсу. Згідно з нею, нарративу в художньому тексті історично властиві три стратегії, які сходять до дохудожніх усних мовних жанрів оповіді, притчі й анекдоту і є специфічними моделями мовної поведінки, незмінно відтворюваними в процесі розвитку літератури. Різниця між трьома комунікативними стратегіями визначається характером прояву в них референтної, креативної і рецептивної компетенцій. Суб'єкт повідомлення, або креативна компетенція, може характеризуватися потрібно залежно від того, який статус він має, що повідомляється, що мається на увазі: статус знання, переконання або думки. Три компетенції співіснують нерозривно в єдності нарративного дискурсу. Тріада компетенцій визначає тип **протожанра**, стосовно якого складаються три типи риторики. «Риторика оповіді - це риторика рольового, знеособленого, словникового слова. <...> Риторика притчі - авторитарна риторика імперативного, учительного, монологізованого слова. <...> Риторика анекдоту - курйозна риторика оказіонального, ситуативного, діалогізованого слова»⁷⁵.

Жанр у широкому сенсі, побачений таким чином, зіставляється з тим феноменом, який Б. Гаспаров назвав "комунікативним контуром вислову", розуміючи під цим «цілісний прототипний образ, що безпосередньо впізнається суб'єктом мовлення як ескіз конкретних висловів, володіє конкретно ритміко-мелодійною конфігурацією, словесним потенціалом, комунікативною спрямованістю, стильовою і жанровою приналежністю»⁷⁶. Природно, мова у даному випадку йде про жанри, що були визначені Ц. Тодоровим, в протилежність "історичним", як "теоретичні". Зв'язок комунікативної стратегіїтвору з його жанром має тим більше переконливий вигляд, що в літературознавстві вже були класифікації, що спиралися на подібні уявлення. Так, дослідження В. Сиповського, що стосувалися жанру роману, можна розглядати як пряме передбачення даної теорії. В. Сиповський бачив принципи типології різновидів роману так: «Класифікація видів романної творчості повинна бути проведена на двох підставах - а) по ознакам зовнішнім і - б) внутрішнім. До перших відношу я чисто літературні особливості... до других - ті

⁷⁵ Тюпа В.И. Три стратегии нарративного дискурса // Дискурс. – 1997. – № 3-4. – С. 108.

⁷⁶ Гаспаров Б.М. Язык. Память. Образ. – М., 1996. – С. 192.

філософські начала, які... покладені в основу розвитку різних романів (фаталізм, дуалізм, індивідуалізм)»⁷⁷.

Як би там не складалось уявлення про сучасну класифікацію жанрів, а незаперечним лишається той факт, що старі класифікаційні підходи вже не можуть бути застосовані і поява новітніх, зокрема із залученням комунікативних стратегій, свідчить про необхідність утворення нової жанрової класифікації, яка б задовольняла потреби доби постмодернізму та початку XXI століття. Ми живемо в той час, коли укладається нова система жанрів, а отже й нова їх класифікація. Такі періоди глобальних змін в жанровій системі незворотно у літературному процесі, вони також становлять закономірність розвитку літератури.

Якщо немає головних жанрів, провідних дискурсів, метаоповідей - то виникає ситуація жанрового хаосу, змішення жанрів мову. Ситуація постмодерна. **Художник мислить вже не жанром, а в хаосі жанрів.** Поняття жанрової ієрархії давно відійшло у минуле. Будь-яке слово відчувається автором не просто як чуже слово, слово Іншого, а слово якогось конвенціонального світу, надіндивідуальна аббревіатура дискурсу, фігура якогось жанру, архітексту. Жанровий хаос робить героєм твору нічию мову, перетворюючи його сюжет на пригоду в просторі означуваного.

1.6. ЖАНРОВА ТИПОЛОГІЯ

До розробки типології жанрів можна тому підійти двома способами: (1) або описуючи кожен конкретну традицію окремо (при цьому особливу увагу слід звернути на народні терміни, оскільки саме з їх допомогою жанри усвідомлюються і фіксуються самими носіями), (2) або намагаючись виділити найбільш загальні принципи розчленування жанрового простору, які потім можна було б прикласти до конкретних традицій (у цьому випадку виявляється необхідним встановити ті критерії, за якими носії традиції протиставляють один жанр або групу жанрів іншим).

Типологічний підхід у радянський період нашої науки був обґрунтований В. Жирмунським, який заклав основи розуміння стадіальності літературного та суспільно-історичних рядів. Зокрема, про типологічну ідентифікацію роману у нього читаємо: «Для оповідної літератури феодального суспільства характерні традиційні

⁷⁷ Сиповський В.В. Очерки из истории русского романа. – Т. 1. – вып. 2.:XVIII в. – СПб, 1910. – С. 905.

сюжети, які варіюються у відповідності до змін ідеологічних потреб та художніх смаків цього суспільства. Так виникають послідовні реакції таких середньовічних лицарських романів, як французький «Тристан», романи про Олександра та Трою тощо»⁷⁸. В. Жирмунський багато уваги приділяв вивченню впливів, насамперед в аспекті становлення тих чи інших напрямів літератури. З появою теорії систематизації жанрів середньовічної літератури Київської Русі Д. Ліхачова, значно активізуються дослідження давніх літератур саме в порівняльному аспекті. Зокрема, Б.Л. Рифтін здійснив спробу утворення типології середньовічної літератури на методології Д. Ліхачова та А. Гуревича. Декотрі з його спостережень не втратили актуальності до сьогодні: «У середні віки у центрі системи літератури знаходяться саме жанри сугубо функціональні, а жанри з послабленою функціональністю або зовсім без неї (наприклад, різні види оповідної прози) існують на самій периферії, а то і зовсім за межами офіційно визнаної середньовічними теоретиками системи літератури. При переході до літератури нового часу відбувається різкий зсув в цій системі - те, що знаходилось на її периферії (наприклад, оповідна проза, драма тощо), переміщується до центру, а функціональні жанри відходять, навпаки, на периферію, або опиняються взагалі за межами системи літератури»⁷⁹. Вчений розглянув типологію таких жанрів, як гімн, хроніка, літопис, агіографія тощо.

Велике значення для розвитку жанрових типологій мало уявлення про «спільний типологічний ряд» І. Неупокоевої. Адже притаманна жанрології систематизація, класифікація в аспекті **«спільного типологічного ряду»** поставала як вагома проблема методології та методики порівняльного підходу, особливо при охопленні широкого різнонаціонального матеріалу. На думку І.Г. Неупокоевої, «поняття спільного типологічного ряду є теоретичним осмисленням реального феномена всесвітньої літератури - об'єктивно існуючої (синхронно та діахронно) типологічної спільності багатьох процесів та явищ, що знаходяться на магістралі світового літературного розвитку»⁸⁰.

⁷⁸ Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. – Л.: «Наука», 1979. – С. 77.

⁷⁹ Рифтин Б.Л. Типология и взаимосвязи средневековых литератур // Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. – М.: «Наука», 1974. – С. 13.

⁸⁰ Неупокоева И.Г. О понятии общего типологического ряда // Контекст-1974. – М.: «Наука», 1975. – С. 175.

Характеристиками «спільного типологічного ряду» є *стійкість та множинність*. Основні його ознаки: 1) подібність систем художнього мислення, 2) подібність суспільних функцій зіставляваних явищ або процесів. Поняття «типологічного ряду» за своєю суттю історичне і становить провідний принцип класифікації світового історичного процесу становлення різних форм. «Спільний типологічний ряд» характеризується також певним динамізмом. «Це поняття фіксує істотну близькість систем художнього мислення, яка залежить від цілого комплексу історичних умов і проявляється (синхронно та діахронно) як у певній подібності своїх змістовних та формальних обрисів, так і в подібності своїх суспільних функцій»⁸¹.

Компаративістика шукає спільні закономірності, наднаціональні образи та моделі. **Жанрова типологія** - це галузь компаративістики, яка досліджує подібність жанрів та принципи їх структуризації, диференціації, ідентифікації. Вмежах жанрової типології надзвичайно актуалізується таке поняття, як **«жанрова модальність»**. Цим терміном позначається атрибутивна властивість жанру виражати усталене ставлення до зображуваного об'єкту. Безпосереднім виявом жанрової модальності є пафос твору. Він фіксується в композиційній, стильовій мовленнєвій структурі. Об'єктом дослідження жанрової типології може бути, наприклад, жанр оди, який історично простягається а кільканадцять літературних періодів, кожен з яких вносив у його розвиток певні домінанти.

При утворенні жанрової типології насамперед звертається увага на те, (1) яка тема покладена в основу твору, (2) функціональна спрямованість твору, або ж - модальність, (3) ступінь умовності, (4) домінуючі формальні ознаки.

Дві найбільш відомі у світі типології жанрів - Гегеля та Веселовського - засновані на змістовному принципі та уявлення про історичну стадіальність виникнення жанрів. Гегель займався як теорією поетичних родів, так і теорією жанрів. Висхідними поняттями гегелівської теорії жанрів стали «субстанціональне» та «суб'єктивне». До субстанціонального він відносив найбільш загальні поняття, не залежні від індивіда. Субстанціональному протистоїть суб'єктивне як прагнення окремого індивіда. Звідси витікає й ієрархія жанрів, за якою, наприклад, сатира, що зображує світ, позбавлений субстанціонального змісту, непоетична. Пояснюючи виникнення, розвиток та згасання окремих споріднених

⁸¹ Неупокоева И.Г. О понятии общего типологического ряда // Контекст-1974. - М.: «Наука», 1975. - С. 186.

груп жанрів, Гегель спирається на ідею стадіальності суспільного розвитку. Тож при ідентифікації кожного жанру, вчений розглядає «загальний стан світу», який є ґрунтом даного жанру. Зокрема, ґрунтом епопеї є «вік героїв», ґрунтом роману - епоха розвиненої держави з встановленим порядком, сатири і комедії - існуючий порядок тощо. Епопея, сатира (комедія), роман відображають у теорії Гегеля три послідовні стадії розвитку суспільства; їх колізії виводяться із "загального світу" (у сатири) і з відношення поета до цього стану. У той же час недооцінка Гегелем активності автора, його суб'єктивності у створенні епопеї і роману спрощує зміст цих жанрів. Розробляв Гегель і теорію колізії художнього твору як вагому складову жанрового визначення. Гегелівська теорія жанрів мала багато послідовників, у тому числі й В. Белінський розвивав її, віддаючи перевагу перехресному принципу жанрового поділу.

Жанрова типологія О. Веселовського створювалась у діалозі з гегелівською, тому він також пов'язує історію жанрів із розвитком особи та суспільства. О. Веселовський також аналізує категорію роду поруч із категорією жанру. При чому, ці дві категорії плутаються і термінологічно, й понятійно, інколи родові ознаки він тлумачить як жанрові. Йому належить концепція диференціації родів із первісного синкретизму. Зміст же такої диференціації не знає. Отже, становлення форм і становлення змісту, спостеріг О. Веселовський, були двома окремими процесами, що протікали паралельно. Можна говорити про певну їх взаємозумовленість, проте не можна говорити про тотожність. Він так і не наважився сформулювати критерії родових відмінностей. Проте дав теорію трьох послідовних стадій у взаємовідношеннях особистості й суспільства:

1) спільність розумового та етичного світобачення, невиділеність особистості в умовах роду, племені (епос);

2) прогрес особистості на ґрунті колективного руху, індивідуалізація в межах станового виділення (старогрецька та середньовічна лірика, старогрецький та лицарський роман);

3) спільне визнання людини, руйнування станового принципу та торжество індивідуальності (новела та роман Відродження).

Жанрові типології Гегеля та Веселовського були чи не найпопулярнішими у нашому регіоні, мають певні теоретичні сходження, попри всі відмінності. Їхні теорії не втратили актуальності і для сучасності. Накреслений обома принцип перехресної класифікації застосовується дослідниками всього світу, по цей день він не відкинтий.

Сучасний стан типології жанрів є доволі відпрацьованим щодо окремих провідних із них, зокрема роману, повісті, оповідання, новели. Наприклад, на думку більшості літературознавців, основні характерні ознаки оповідання такі: а) малий обсяг; б) зображення однієї або декількох подій; в) чіткий конфлікт; г) стислість викладу; д) закон виділення головного героя з середовища персонажів; е) розкриття однієї, домінуючої риси вдачі; є) одна проблема і, як наслідок цього, єдність побудови; ж) обмежена кількість персонажів; з) повнота і закінченість оповідання; і) наявність драматургічної побудови.

Типологія роману. Типологією роману займалися В. Жирмунський, М. Конрад, М. Алексеев, Г. Поспелов, М. Храпченко, І. Неупокоева, В. Кулешов, І. Волков, П. Ніколаєв, Д. Дюришин, Б. Нічев та ін. Сьогодні це одна із актуальних проблем жанрології, оскільки жанрова форма роману постійно еволюціонує, утворюючи численні модифікації, то синтез стійкої типології роману лишається однією із нагальних теоретичних проблем, навіть зважаючи на численні спроби. Нагадаю декілька найбільш вдалих. Наприклад, В. Кожинів у книзі «Походження роману» прагнув подати найбільш стійкі жанрові ознаки роману, якими на його думку є:

- Сюжетна форма;
- Прозова образність;
- Ритми прози;
- Приналежність до «книжних» жанрів⁸².

У «Теорії літератури» Б. Томашевського наведені такі модифікації роману: 1) авантюрний роман, 2) історичний. 3) психологічний, 4) пародійний та сатиричний, 5) фантастичний, б) публіцистичний, 7) безсюжетний.

Загальний напрям у пошуках типологічних ознак роману Г. Макаровська охарактеризувала так: «Завдання типологічного дослідження іноді вбачають у встановленні деяких повторюваних рис типу художнього світосприйняття. Завдання типології розуміється при цьому як пошук «констант», величин, які не зазнають історичних видозмін. Відшуковуються, наприклад, постійні способи організації часу або простору»⁸³. Проте й константи виявляються величинами рухомими. На думку дослідниці, однією з таких констант можна визнати «оповідача». Адже саме оповідач у

⁸² Див.: Кожинів В. Происхождение романа. – М.: «Сов. писатель», 1963. – 437 с.

⁸³ Макаровская Г.В. Типы исторического повествования. – Саратов: Издательство Саратовского университета, 1972. – С. 5.

його жанротворчій функції відкриває деякі нові перспективи типологічного вивчення внутрішньої єдності твору⁸⁴.

Типологія роману Н. Тамарченко базується на категоріях «внутрішньої міри», канон, жанрова структура. Дослідник прагнув створити «узагальнену ідеалізовану модель або тип», за допомогою якого можна врешті розглянути «важливі явища російського класичного роману як систему історично необхідних та взаємозумовлених різновидів жанру»⁸⁵. Основна типологічна парадигма у Н. Тамарченка - це жанр/метод. Наприклад, в методі він називає реалізм, а при цьому різновид жанру у реалізмі утворить психологічна течія. Він визнавав також за можливе типологічне розподібнення жанрових форм на основі літературного роду. Типологія Н. Тамарченка цікава також тим, що в ній наявна спроба передбачити жанрові трансформації як складові процеси загальної типологічної картини роману. Зокрема, він вважав, що в історії роману чергуються періоди розкладу його як жанру з періодами активізації синтезу.

Н. Вердеревська виділяє чотири типи роману: роман лінійно-біографічних доль, роман кульмінації особистості, роман саморозвитку особистості, роман «жильблязівського» типу. Як бачимо, ці типи роману орієнтовані на найбільш загальні романи властивості з тим, щоб жанрові характеристики проступали більш виразно та мали всезагальне значення. Проте наведена нею типологія роману явно не здатна відображати всі модифікації цього жанру вповні. У 70-80-х роках ХХ століття виникає ще один підхід до типологізації роману, а саме: через **«тип психологізму»**. Є. Цибенко, А. Піотровська, І. Бернштейн та ін. дослідники групують жанрові модифікації роману в залежності від виявленого в них типу психологізму.

Типологія роману А. Есалнек відзначається більшим прагненням до структуризації жанротворчих категорій. Оглянувши досягнення жанрової типології, дослідниця виділила чотири тенденції вивчення роману:

1. вивчення роману з точки зору його внутрішньої типології або типології другого ряду;

⁸⁴ Там само. – С. 6.

⁸⁵ Тамарченко Н.Д. Реалистический тип романа. Введение в типологию русского классического романа 19 века. – Кемерово: Кемеровский государственный университет, 1985. – С. 4.

2. вивчення роману та його типології у зв'язку з методом та на тлі його;
3. вивчення роману у зв'язку із стилем та його типологічними варіаціями;
4. трактування роману як особливого типу структури⁸⁶.

Одним із спрямувань типології жанру в радянський час була конструкція взаємовпливів типології реалізму та типології роману. Оскільки реалізм тоді проголошувався метою розвитку літератури, то його типологія вибудовувалась від часів появи перших писемних творів. Тож звернення А. Есалнек до внутрішньо жанрової типології роману було, безперечно, прогресивним кроком у плані побудови концепції поза політичними та ідеологічними впливами доби. Їй же належить й обґрунтування критеріїв внутрішньожанрової типології. Одним із них був критерій цілісного розуміння романної структури та її типологічних варіацій.

Вона виділила наступні принципи жанрової типології роману:

- а) потрактування роману як змістовної форми;
- б) розробка категорії «зміст» взагалі та «жанровий зміст»;
- в) сполученість особистості й роману, особливе значення категорії особистості в процесі формування та вивчення роману: особистість та суспільство⁸⁷.

А. Есалнек вважала, що виявлення та систематизація особливостей романної структури дозволить зробити більш точною типологію роману. «За зримою несхожістю та унікальністю романних форм утворчості великих письменників приховується, як правило, внутрішня романна спільність, яка може бути встановлена шляхом їх зіставлення з висхідними жанровими критеріями, по-перше, та з творами інших письменників, по-друге»⁸⁸. До речі, вона вважала, що жанр виник у добу Відродження, а родоначальником теорії роману - Гегеля. За версією А. Есалнек, існує дві типологічні варіації роману: пушкінсько-стендалівська та руссоїстсько-констанівська. Врешті, типологія романної форми проступає через:

- Розробку способів психологічного аналізу;
- Типологію структури романів;
- Трактовку внутрішнього світу героїв;
- Монологізм («Сповіді») та діалогізм (Стендаль);

⁸⁶ Див.: Эсалнек А.Я. Внутрижанровая типология и пути её изучения. – М.: МГУ, 1985. – С. 3.

⁸⁷ Див.: Эсалнек А.Я. Типология романа. – М.: МГУ, 1991. – 159 с.

⁸⁸ Эсалнек А.Я. Типология романа. – М.: МГУ, 1991. – С. 147.

- Тяжіння до того чи іншого типу ситуативності;
- Суперечності.

Для неї характерний пошук внутрішньої романної типології як певної закономірності розвитку романної форми, тож вона більше зосереджувалась на внутрішній жанровій типології. Це означало, що зіставлення не велось в аспекті роман - і епос, роман - та інші жанри, а брався до дослідження роман того або іншого періоду літератури, також однієї або кількох національних літератур, якщо він розумівся в традиційному тлумачення як явище конкретно-історичного гатунку. А. Есалнек вирізняє орієнтація на внутрішньожанрову типологію. У книзі 2004 року видання⁸⁹ дослідниця оголосила такі типологічні форми внутрішньої романної структури: а) диференціація та ієрархія персонажів; б) простір та час; в) конфліктність; г) психологізм; д) монологізм⁹⁰.

Вона також запропонувала градацію принципів зображення середовища: «...Можна уявити романну ситуацію як взаємовідношення особистості, мікросередовища та середовища, де особистістю є герой, який наділений більше або менше значимим внутрішнім світом; мікро середовищем - сукупність двох-трьох таких героїв, які є носіями певних духовних цінностей та прагнуть до обміну думками, ідеями, настроями; середовищем же - решту персонажів, з якими стикаються герої романного типу і які нерідко протиставляються або відверто ворогують з ними»⁹¹. Крім того, існування таких принципів можливе лише за умови їхньої взаємозалежності: «Характер монологізму в свою чергу багато в чому залежить від того, що більшість називає "типом психологізму"»⁹². Дослідниця вбачала велику цінність у створенні моделі романних структур, що і вважала істинною типологією роману.

Провідною ознакою всіх типологій роману радянського часу було прагнення до всеохоплення. Такими були типології Г. Поспелова, М. Бахтіна, Л. Чернець. При цьому, теоретики спирались на конкретно-текстові властивості жанрів, тобто абсолютизували, фактично, текстову структуру творів, залишаючи поза увагою його трансцендентну та когнітивну змістовність. Матеріалістична естетика позбавляла дослідників можливості побачити жанр в

⁸⁹ Введение в литературоведение. – М.: Высшая школа, 2004.

⁹⁰ Див.: Эсалнек А.Я. Основы литературоведения. Анализ романного текста. – М. «Флинта», «Наука», 2004. – 180 с.

⁹¹ Там само. – С. 21.

⁹² Эсалнек А.Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. – М.: МГУ, 1985. – С. 99.

цілісності його складових чинників, тому жодна із наведених у радянський час типологій жанру так і не стала вичерпною, попри всі сподівання та наміри дослідників.

Додаткова література

Васильковский А.Т. О содержании жанровых форм как критерии классификации жанров // Вопросы русской литературы. – Львов, 1970. – Вып. 3.

Волков И.Ф. Теория литературы. – М.: Просвещение, Владос, 1995.

Есин А. Б. Литературное произведение: типологический анализ. – М., 1992.

Ищук-Фадеева Н.И. Жанры русской драматургии. Часть 1. Традиционные жанры русской драматургии. Тверь, 2003.

Копыстьянская Н.Ф. Понятие жанра в его устойчивости и изменчивости // Контекст. – 1986. – С. 172-181.

Косиков Г. К. О генезисе и основных особенностях жанрового содержания романа // Филол. Науки. 1972. – № 4.

Кузьмичев И. К. Введение в теорию классификации литературных жанров. // Жанры советской литературы. (Вопросы теории и истории). – Горький, 1968.

Невежина М.М. Теория литературы. Конспект лекций. – М.: Приор, 2005.

Переверзин В.М. Жанр романа-эпопеи (история и типология). – Якутск, 1984.

Пронин В.А. Теория литературных жанров: Учеб. Пособие. – М.: Изд-во МГУП, 1999.

Тамарченко Н.Д. Теория литературных родов и жанров. – Тверь, 2001.

Теория литературы. Т.4 : Литературный процесс / РАН. Ин-т мировой литературы им. А.М.Горького; Редкол. тома: Ю.Б.Борев (гл. ред.) и др. – М.: «Наследие», 2001.

Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учебное пособие – М.: Аспект Пресс, 1996.

Фесенко Э.Я. Роды, виды, жанры художественной словесности. – Архангельск: Приморский государственный университет им.ЧМ.В. Ломоносова, 2001.

Фесенко Э.Я. Теория литературы. Изд.2. – М., 2005.

Фоменко И.В. «Интерпретация» Художественное восприятие. Основные термины и понятия: (Словарь – справочник). – Тверь, 1991.

Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник для студентов высших учебных заведений / В.Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 1999.

Чернец Л.В. Литературные жанры. – М., 1982.



2. СПРЯМУВАННЯ ЖАНРОЛОГІЇ У ЗАХІДНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ XX-XXI СТОЛІТЬ

2.1. ПРОВІДНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ЗАХІДНІЙ ЖАНРОЛОГІЇ

Сьогочасна жанрова теорія на Заході становить проблему проблем, оскільки більшість дослідників вважають категорію «жанру» настільки старомодною, що зовсім її не вживають, а решта пропонує власне її тлумачення, яке настільки різниться від традиційного з часів Аристотеля, що швидше заважає розумінню та сприйняттю літературного твору, ніж допомагає прояснити його художню природу та родо-видо-жанрову класифікаційну приналежність. Л. Чернець писала: «Існує точка зору, згідно з якою в літературі XIX - XX ст. спостерігається атрофія жанрів: жорсткі регламентовані структури все рідше використовуються письменниками, сприймаються як анахронізм, і головними представниками епосу, лірики і драми стають гнучкі «синтетичні форми» роману (повісті, оповідання), вірша, п'єси, які важко віднести до якогось традиційного жанру»⁹³. При цьому вона посилається на В. Кожінова, В. Сквознікова, М. Кургінян. До цього часу жанр слугував знаком літературної традиції, виконував вагомий класифікаційну роль, уявлення про жанр формували смаки читач (горизонт очікуваного). Доба постмодернізму похитнула всевладність «жанру» та спрямувала критиків на видобуття альтернативних критеріїв художності.

Проте виявилось, що винайдення альтернатив також невдячна праця. Тож західне літературознавство протягом століття коливалось між різнобічними тлумаченнями жанру (від заперечення до абсолютизації), утворивши великий реєстр різноманітних тенденцій, сума яких і є, на мій погляд, відповіддю на питання: що є жанр?

Провідними тенденціями інтерпретації жанру стали пробахтинська (Ц. Тодоров, К. Емерсон, Г.С. Морсон та ін.) типологічна, переважно з гегельянським підґрунтям (М. Адамс,

⁹³ Чернець Л.В. Литературные жанры. – М.: МГКУ, 1982. – С. 5.

Х. Дуброу та ін.), неоаристотелівська, формалістична за своєю суттю (Е. Олсон, Чиказька школа, Ж. Женетт та ін.), психологічна, різноманітна у розгалуженнях (П. ван Тігем, П. Хернаді та ін.), структуралістська (Дж. Каллер, Р. Уеллек, О. Уоррен та ін.) тощо. Постмодернізм пройшов своєрідну еволюцію від повного неприйняття канонічності «жанру» до такої ж його повної реабілітації численними теоріями.

Перша половина ХХ століття ознаменувалась деяким занепадом цікавості до категорії «жанру» у західному літературознавстві. Георетики цього часу не виходили за межі перегляду ґрунтовних засад жанрології, а саме: поділ на роди зберігався (епос, лірика, драма); використовувалось співвідношення внутрішньої та зовнішньої форми як критерій жанру; динаміка жанрового розвитку залишалась у центрі уваги дослідників тощо. Проблема співвідношення змісту й форми в літературному творі у зв'язку з окресленням жанру найбільш чітко пролунала у дослідженні Н. Пірсона «Літературні форми та типи, або захист Полонія»⁹⁴. Наведене Н. Пірсоном визначення жанру пізніше активно використовувалось дослідниками. Воно дихотомічне за своєю природою, оскільки у визначенні жанру Н. Пірсон спирається на інституції, що мають соціальне й культурне наповнення, та форму, що має суто літературне походження. Тож жанр у нього проявляється на перетині матеріалу й форми.

Якщо Н. Пірсону не властиве було зацікавлення історією жанрів, він переносив акценти на формо-значеннєві ознаки жанру, то в теорії Е. Олсона основна увага приділялась саме тим ознакам жанру, які мають історію, становлять інваріант, знаменують традицію.

Психологічні теорії жанру виявили інтерес до ролі автора в процесі створення того чи іншого твору. Зокрема, П. ван Тігем ще у 1939 році почав говорити про «психологічне підґрунтя» жанру. *Теорія «психологічного підґрунтя»* Тігема мала великий вплив на подальший розвиток жанрології. Вона досягла апогею розвитку у творчості американського дослідника К. Берка, який вважав, що жанр виражає або «систему прийняття» або «систему неприйняття» світу у вигляді певного коду.

Незважаючи на чисельність жанрових теорій у першій половині ХХ століття, все ж спостерігається певний занепад самої категорії

⁹⁴ Див.: Pearson N. H. *Literary Forms and Types or a Defence of Polonius*. – *English Institute Annual*, 1940. Reprinted: N.Y., 1965, vol.1.

«жанру». Поступово збільшується чисельність групових монографій, збірників, оглядів, що свідчить про намагання дослідників знайти вихід із скрутного становища з жанровою теорією. Акценти переходять в галузь жанрової типології. Підсумком розвитку теорії жанру до постмодерну стала книга П. Хернаді «Навколо жанру», в якій автор запропонував поділити всі жанрові теорії на групи: міметичні, експресивні, прагматичні та структурні. Більш перспективними дослідник вважав систематизації, засновані на поліцентризмі, зразки якого він знайшов у працях Е. Олсона й Е. Штайгера. П. Хернаді навіть запропонував ймовірні підходи до жанрових дефініцій. Наприклад, він дав поділ за предметом наслідування: за масштабом і за настроєм. Він також виділив три великі групи жанрів у літературі: концентричні (короткі ліричні твори), кінетичні (п'єси, анекдоти, оповідання) та екуменічні (що поєднують в собі кілька різних настроїв).

Пожавлення інтересу до категорії «жанру» було викликано насамперед публікацією «Закон жанру» Ж. Дерріда у 1980 році. З цього часу істотно змінилась сама жанрологія. Якщо в 1950-х роках дослідники займались переважно виділенням параметрів для жанрової ідентифікації того чи іншого твору та упорядкуванням переліку жанрових ознак, структури жанрів та жанрових систем, то після виступу Ж. Дерріда теорія жанру зазнала певного переродження й звернулась більше до критеріїв родо-видо-жанровиділення, оперуючи вже усталеними жанровими ознаками, системами та структурами та залучаючи здобутки літературознавства в інших галузях дослідження тексту.

Наприклад, жанрова теорія К. Гамбургер передбачає виділення всього двох родів: функціонального й ліричного⁹⁵. Література трактується дослідницею як сума висловлювань, характер яких й визначає приналежність до певного роду. Е. Штайгер запропонував до кожного традиційного роду додавати прикметник, наприклад, «лірична драма», а при цьому роди як категорії груп цілісних текстів (епос, лірика, драма) починають позначати якість тексту (епічний, ліричний, драматичний). На зміну аристотелівській родо-видо-жанровій схемі, що панувала в критиці до кінця XIX ст., наприкінці XX ст. прийшли теорії суперординарних конвенцій (М. Стайнманна), формальної седиментації (неомарксиста Ф. Джеймсона) тощо.

⁹⁵ Див.: Hamburger K. Die Logik der Dichtung. – Stuttgart, 1968.

Особливим напрямом розвитку жанрології стали мовні жанри в системі лінгвістики, які активізувалися з 70-80-х років ХХ ст. Яскравим представником цього напрямку на Заході є К. Міллер, яка визначила жанр як типізовану риторичну реакцію на подібні ситуації. Жанри не є втіленням попередньо розроблених форм, як і не є списками догм, але - констеляціями мовних прийомів, спрямованих на виконання повторюваних мовних дій посередництвом тексту.

Найбільш відомою працею з теорії жанру в 80-і роки ХХ ст. є, мабуть, «Літературні види» (1982) А. Фаулера, який розглядає жанри в функціональній перспективі. Він ввів поняття «родової аналогії» в теорію жанру. На його переконання, жанри набагато більше нагадують сім'ї, ніж класи. А. Большакова так прокоментувала цю концепцію: «Згідно даної поширеної теорії, жанр уподібнюється до сім'ї, а твори, що входять до її складу, - її членам, у яких немає жодних обов'язкових визначальних рис, а лише якась "родова подібність"...»⁹⁶.

Постмодернізм зазнав своєрідної еволюції: від повного неприйняття канонічності "жанру" до такої ж його повної реабілітації численними теоріями. До того ж використовуються не тільки жанрові теорії, а й будь-які, наприклад, герменевтика П. Рікера, інтертекстуальність Ю. Крістевої, риторика Р. Барта, стратегії когнітивістики та ін. Жанрологи останнього десятиліття активно обживають теоретичні здобутки постмодернізму. Застосування методик діалогізму до жанрової теорії здійснили К. Веркенкоттер, Т. Н. Хукін, М. Джузвік. Соціологічне тлумачення жанру знаходимо в працях Т. Бібі, Ч. Базермана, Т. Дінса, Дж. Ф. Слевіна, К. Міллер та ін. Воно не має нічого спільного з неомарксизмом, засновується на різноманітних теоріях соціоніки, соціальної адаптації, соціальної особистості та ін. Цілком не властиве для нашого регіону - розгортання теорії жанру на засадах постмодерністського концепту риторики - представлене доволі численними варіаціями на Заході: М. Віллард-Трауб, Я. К. Блейк, Дж. Фенесток, А. Фрідман, П. Медвей та ін. К. М. Джеймісон інтерпретує жанр як риторичну парадигму, що змінюється в різні періоди людства, оскільки риторика також є явищем плінним. На

⁹⁶ Большакова А.Ю. Современные теории жанра в англо-американском литературоведении // Теория литературы. – Т. 3. Роды и жанры. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 111.

Заході здійснено численні експерименти в галузі жанрології, наприклад, із залученням постмодерністської категорії "інтертекстуальності": М. Паретті, Е. Дж. Девітт. Найбільш вдалу з них - Дж. Фроу - докладно розглянемо. Новітні літературознавчі теорії миттєво відбивалися на жанрових концепціях, зокрема методика постколоніального аналізу також спричинила появу низки жанрологічних розвідок (зокрема Е.Б. Хатес). Найбільшу ж групу становлять автори, які пишуть із дидактичною метою, розтлумачуючи потребу в жанрах для школи й університету, наприклад, К. Хіменд, А. Фрідман, П. Медвей, Дж. Манфред, К. Бусс, Л. Карновські, Д. Найт та ін. З-поміж праць цієї групи найавторитетнішою нині є Х. Дуброу, яка подає непогані систематизації, не прагнучи винайти новий оберт теоретичних міркувань щодо жанру.

Досі ніхто з дослідників не запропонував узагальнювальну жанрову класифікацію, яка охоплювала б усі можливі жанри. Зарубіжні жанрологи не прагнуть давати універсальні схеми жанрових ієрархій. Очевидно, побудова такої універсальної класифікаційної сітки на всі часи і для всіх народів неможлива, оскільки один твір у наш час може презентувати кілька жанрів, різну родової приналежність, міжвидову синкретизацію тощо.

2.2. ЕВОЛЮЦІЙНА ТЕОРІЯ ЖАНРІВ

Фердинанд Брюнетьер (1846-1906) представив оригінальну! концепцію розвитку літератури та ролі у цьому розвитку жанру, припустивши, що сфера мистецтва така ж природна, як і вся навколишній світ, і тому розвивається за тими ж законами, що і природа.

Теорія походження видів та рослин Ч. Дарвіна сприялаї утвердженню нового розуміння історизму та законів розвитку, що відбилось і на становленні жанрології. Еволюційні теорії на зламіі XIX і XX ст. були надто популярними, їх розвивали Кюв'є, Ламарк⁹⁷. Даниною захопленню дарвінізмом став трактат Ф. Брюнетьера «Еволюція жанрів в історії літератури» (1890), в якому було

⁹⁷ Жан Багист Пьєр Антуан де Моне Ламарк (1744-1829) – французький біолог, який спробував побудувати цілісну теорію еволюції живого світу. Георг Леопольд Кретьєн Фредерік Лагобер Кюв'є (1769-1832) – французький зоолог, який мав великі здобутки в ентомології.

проголошено тотожність природних і літературних явищ всупереч об'єктивній тенденції до аналогій. Крім того, поява «еволюційної теорії» була викликана до життя ще й нездатністю культурно-історичної школи І. Тена, яка на той час домінувала, пояснити, наприклад, появу та розвиток літературних напрямів, особливо, якщо вони розвивались в одну й ту саму епоху. Хоча Брюнетьер вважав вершиною художності літературу XVII століття, ненавидів романтизм за невиразність форм, а натуралізм - за надмірну виразність, його концепція літературного розвитку мала стати всезагальною й універсальною, оскільки вона базувалась на природних законах розвитку форми.

Французький критик та прибічник «еволюційного методу» Ф.Брюнетьер вніс у жанрологію Заходу нове бачення жанрів, спираючись на дарвінську теорію еволюції. Оскільки смак перестав втілювати стійкі принципи художнього сприйняття, він звертається до еволюційних та історичних принципів. Він уподібнив жанри до живих істот і розглядав саме існування жанрів як закономірність природного розвитку людства. Л. Чернець зазначала: «Брюнетьера, у зв'язку з загальною методологічною орієнтацією, набагато більше цікавила еволюція, ніж стійкість жанрів. Уподібнення жанрів до живих істот не залишало місця для жанрової стійкості, адже "життя" жанру мислилось як "існування від однієї дати до іншої, існування індивідуальне, подібне до вашого, мого, з початком, серединою і кінцем"⁹⁸. Як результат стеження за жанровими трансформаціями, зникав предмет дослідження - жанри як відносно стійкі утворення»⁹⁹. Проте об'єктивно, Ф. Брюнетьер не прагнув знищити категорію жанру, яка становила в його критиці складову літературного розвитку людства; стійкість жанру прирівнювалась ним до резистентних ознак біологічного виду. На думку української дослідниці Н. Копистянської, «Брюнетьер, спираючись на відкриті Ч. Дарвіном закони природи, намагався науково обґрунтувати змінність жанру. Він досліджував життя жанру в одній площині, як залежне виключно від внутрішнього розвитку, тотожного з розвитком живого організму і його боротьбою за виживання, де перемагає сильніший: зародження, дозрівання, розмноження,

⁹⁸ Цит. за: Brynetiere F. L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature. – Paris, 1890. – P. 12.

⁹⁹ Чернец Л.В. Литературные жанры (Проблемы типологии и поэтики). – М.: Изд-во МГУ, 1982. – С. 49.

старіння, вмирання. Брюнетьер дав поштовх для історичного вивчення жанру, але в його теорії не визнавалася наявність відворотних процесів, неможливих у природі, але закономірних і частих у розвитку жанру, ігнорувалася соціальна зумовленість жанрових явищ»¹⁰⁰. Марксистська критика завжди дорікала Ф. Брюнетьеру за недостатність класових обґрунтувань жанрових утворень, проте сам дослідник не вважав за потрібне соціологізувати власну жанрову теорію.

Ф. Брюнетьер насамперед проголосив подібність між всіма науками, а отже, між точними і гуманітарними на основі тотожності людського сприйняття, що мотивується походженням: «...Геометрія, фізика або хімія завжди дорівнюють самі собі в тому, що стосується природи речей, їх глибинної сутності й причинності, поза залежністю від "відносності пізнання"; вони залишаються *внутрішньо зв'язаними системами*, стосунки в яких існують незалежно від нас. Те саме з ще більшим обґрунтуванням може бути віднесено... до матеріалу критики»¹⁰¹. Суперечності в думках різних критиків дослідник узгоджував природознавчими аргументами. Фактично, Ф. Брюнетьер прагнув поставити літературну критику на ґрунт дослідницького експерименту, пропагуючи основні напрями її розвитку у такий спосіб: «...Вона повинна встановити зв'язки окремого твору з загальною історією літератури, з законами, притаманними даному жанру, з середовищем, в якому він виник, і, нарешті, з його автором»¹⁰². Отже, вагомою складовою літературної критики взагалі Ф. Брюнетьер бачив жанрову ідентифікацію.

Він розглядав художній твір у його взаємозв'язках з попередніми творами такого ж жанру. В комедіях Детуша і Данкура¹⁰³ він бачив «пам'ять про Мольєра». Літературний твір, за Брюнетьером, пов'язаний не лише з суспільними рухами та авторським баченням, а й з розвитком певного жанру. Він становить момент, фазу у становлення конкретного жанру. Тому, для того, щоб дослідити даний твір, необхідно знати всі попередні форми існування жанру, в

¹⁰⁰ Копистянська Нонна. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Львів: Паїс, 2005. – С. 37.

¹⁰¹ Брюнетьер Ф. Литературная критика // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. – М.: МГУ, 1987. – С. 96.

¹⁰² Там само. – С.98.

¹⁰³ Детуш (1680–1754) та Данкур (1661–1725) продовжили традиції французького театру Мольєра, зокрема Детуша вважають творцем "слізної комедії".

якому він перед нами постає. Отже, без вивчення комедії Мольєра не можна й говорити про Детуша й Данкура.

Постійно наголошуючи на аналогії між природознавчими науками та літературною критикою, Ф.Брюнетьер твердив: «Якщо в літературі та мистецтві є природні групи, подібні до видів, - жанри, то ми услід за природознавцями, можемо поставити собі за мету виділяти їх»¹⁰⁴. Для дослідника жанр - це природний напрям класифікації художніх творів. Для виділення та обґрунтування конкретного жанру та його місця в утворюваній критиком ієрархи Ф. Брюнетьер запропонував застосовувати три принципи: науковий, моральний та естетичний. Критичний аналіз твору, за Ф. Брюнетьером, включає насамперед три етапи: оцінити, класифікувати, пояснити. Актуальність жанру виринає саме при класифікації.

За розумінням Ф. Брюнетьера, сфера літератури складається з драми, роману, поезії, критики й історії. Кожна з цих гілок має власну ієрархію, з поділом на високі й низькі жанри. Уявлення Ф. Брюнетьер щодо низького жанру добре проявились в його трактаті «Література самовиливів» (1888), де він нападається на такий жанр, як щоденник, зокрема на щоденник М. Башкірцевої, про яку пише неприязно. Для Ф. Брюнетьера щоденник - це низький жанр, «чтиво», потік життя, що протистоїть мистецтву, про який взагалі не варто судити, виходячи з критеріїв літератури. Глузуючи над Ф. Брюнетьером, Ф. Лежен писав: «Брюнетьер атакує автобіографію з обох флангів. Як історичний або психологічний документ вона для нього нічого не варта (плід людського само засліплення, амбіцій, банальності, близорукості); як витвір мистецтва вона здатна зіпсувати все або майже все»¹⁰⁵. Отже, для Ф. Брюнетьера поділ на високі та низькі жанри - природна закономірність розвитку літератури. Автобіографія, на його думку, належить до тих форм словесності, яку можна окреслити як «долітературні» або ембріональні за дарвіністською термінологією. Тут його теорія жанру максимально наближається до класицистичної, наприклад, у викладі Н. Буало або Ш. Баттьо.

¹⁰⁴ Брюнетьер Ф. Литературная критика // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. – М.: МГУ, 1987. – С. 100.

¹⁰⁵ Лежен Филипп. Можно я буду говорить себе «ты»? // Из книги «В защиту автобиографии». Опубликовано 02.03.2000 г. http://exlibris.ng.ru/kafedra/2000-03-02/3_selfcall.html

Хоча теорія Ф. Брюнетьєра становила вагомий внесок у розуміння, скажімо, походження жанрів, проте вона мала вразливі місця, як то: нехтування суто структурними ознаками жанру, що врешті, привело його прихильників та послідовників до повного заперечення жанру. А. Цейтлін зауважував: «Не можна піддавати сумніву вагомість поставлених Брюнетьєром проблем. Ним вперше сформульовані завдання, які й досі стоять перед літературознавством. Величезний кроком вперед від догматичної теорії Буало був здійснений. Але, поставивши проблему, Ф. Брюнетьєр не вирішив її. Апелюючи до природознавства, Ф. Брюнетьєр ігнорував специфічні особливості літератури...»¹⁰⁶. Він захищав плюралістичну теорію факторів впливу, які ззовні формують літературні жанри. Динаміку видів розглядав в одній площині з динамікою жанрів, як тотожні процеси формотворення. У теорії Ф. Брюнетьєра формотворчі фактори не розподібнені на окремі «модифікатори».

Ф. Брюнетьєр дав теорію жанру, яка не просто базувалась на дарвінізмі, а й мала тенденцію до певної синкретизації в тлумаченні явищ сутнісного, що забезпечило їй тривалість побутування у науці. Зокрема, під впливом Ч. Дарвіна з'явилось багато подібних же еволюційних теорій у російському літературознавстві: «Літературна еволюція на Заході» (1886) М. Карєєва, «Основні принципи наукової теорії літератури» (1887) В. Плотнікова. Провідною прикметою еволюціоністських теорій жанру є намагання звести їх до законів природи, а значить, дати певну ієрархію, впорядкувати світ художнього слова. Синкретизація на засадах ієрархії - це те, що наприкінці ХХ - початку ХХІ ст. стане звабним для літературознавців і постать Ф. Брюнетьєра разом з його теорією жанрів, знову набуває актуальності.

Література

Брюнетьєр Ф. Литературная критика // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. - М.: МГУ, 1987. - С. 95-107.

Чернец Л.В. Литературные жанры. Проблемы типологии и поэтики. - М.: МГУ, 1982. - С. 49-50.

Brynetière F. L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature. - Paris, 1890.

¹⁰⁶ Цейтлин А. Жанр//<http://www.nat-oul.ru/?set=libhud&mc=50&pag=0&page=1>

2.3. ПРОАРИСТОТЕЛІВСЬКА ЖАНРОЛОГІЯ НА ЗАХОДІ

Щодо виділення такої тенденції в західному літературознавстві, слід зазначити, що воно потребує значних уточнень. Зокрема, є підстави говорити про «штучні» та «природні» спроби навернення до аристотелівських схем. Зразками «штучного» звернення до Аристотеля багата Чиказька школа в США; «природне» ж, або традиційне оперування аристотелівськими здобутками послідовно представила в американському літературознавстві Р. Колі. Різниця цих підходів полягає в тому, що Р. Колі не прагла надолжити прогалини у жанрології і її теорія народилась при дослідженні самої суті та природи художності доби Ренесансу, у той час, як, наприклад, Е. Олсон зумисне повертає нас до аристотелівської схеми, вбачаючи в ній порятунок в умовах теоретичного занепаду категорії жанру у середині XX ст.

Розалі Колі (1924-1972) - американський професор, уславилась в галузі компаративістики та жанрології. Її теорія жанру базувалась на літературі епохи Відродження. В США популярність жанрової теорії Р.Колі є величезною. Вплив Аристотеля на її жанрову теорію відчутний внаслідок того, що, вивчаючи літературу доби Відродження, вона помітила значний зв'язок теоретиків жанру того часу з традиціями «Поетики» Аристотеля, вона не могла оминати об'єктивний факт такого впливу. Проте швидше її дослідження має орієнтацію на рецепцію ідей Аристотеля в теорії жанру представників Відродження.

Р. Колі звертає увагу на актуальність теорії Аристотеля у добу Відродження. Ренесанс взагалі був спрямований на використання спадку античності і саме звернення до останньої посприяло інтелектуальній революції, якою так уславився Ренесанс. Колі звертає увагу на той факт, що інтерпретатори часто приписують попередникам ті думки, яких вони не висловлювали. Що особливо яскраво видно на матеріалах доби Відродження. Ми настільки призвичаїлись до трирідової структури літератури (епос, лірика і драма), що іноді забуваємо про те, що в «Поетиці» Аристотеля лірика відсутня. Тенденція описувати явище за найбільш характерними ознаками призвело до того, що найпопулярнішими книгами про Ренесанс стали ті, що в м'якій обкладинці, наприклад, «Шість лекцій про ренесансну думку» чи «Ренесанс: аспекти культури» тощо. Проте такі книги не дають правильного й точного уявлення про теорію доби Відродження, жанри в них взагалі витісняються більш актуальними для авторів проблемами. Тож

Р. Колі хотіла відновити справедливість відносно теоретичної думки доби Відродження.

Другою небезпекою у сприйнятті є традиція теоретизування, адже ми формуємось і вчимося на формах і формулах, запропонованих нашими попередниками, часто беручи на віру. Але ж сприйняття форми змінюється. Але може бути, наприклад, що музичні форми означають для нас те, що літературні - в добу Відродження. Жанр був чимось на зразок виклику до змагання, образна структура, що повинна надійти до дійсності¹⁰⁷. Антична теорія ніби провокувала Ренесанс до дії. *Ренесансний аристотелізм*, особливо ідея мімесису багато важила в структурі тогочасного мислення. В ренесансній теорії активно використовувались Аристотелеві ідеї, зокрема, ідея мімесису (наслідування), яку він увів у соціальний обіг. Його літературні роди оповідь, драма та лірика були канонізовані в теоретичній думці Ренесансу, як і окремі жанри - епос, трагедія, комедія. Багато зусиль було докладено, щоб дотриматись ще одного закону виголошеного Аристотелем: стилі не повинні змішуватися, поява у трагедії комічного стилю є несмак тощо. Для того, щоб це правило було переборене, потрібні соціальні та естетичні передумови у сукупності. Р. Колі висловила припущення, що «хоча поняття мімесису й домінувало в теорії, проте, можливо, воно служило обмеженням для нововведень у літературі»¹⁰⁸. Фактично, у Відродженні існувало два розуміння мімесису, одне з яких передбачало «імітацію формальних моделей», полишаючи місце для смислового образного експерименту.

Р. Колі не ставить перед собою завданням дати вичерпну характеристику жанровій системі літератури Відродження, а наголошує на прагненні простежити, як ідея жанру посприяла авторам того часу у створенні їхніх шедеврів. «Видається закономірним, - пише авторка, - що жанрова система пропонує набір інтерпретацій, "трафаретів", "правил", і що деякі ренесансні жанрові критики пробували уникнути цього утруднення, хоч це і не було магістральною лінією теоретичної думки...»¹⁰⁹. Від Аристотеля пішла традиція ідентифікувати, чим не є поезія. Вона не є

¹⁰⁷ Colie Rosalie L. *Genre-Systems and Functions of Literature // Modern Genre Theory*. – Pearson Education Limited, United Kingdom & Associated Companies throughout the world, 2000. – P. 151.

¹⁰⁸ Ibid. – P. 151.

¹⁰⁹ Ibid. – P. 152.

риторикою, історією, філософією. На цій підставі, для багатьох ренесансних критиків середньовічна поезія, сповнена історії, філософії та риторики, не сприймалась як поезія. Навіть «Гаргантюа і Пантагрюель» Ф. Рабле не сприймався французами XVI ст. Навіть Сідней не вважав дотепним сплутувати трагедію й комедію, адже при цьому не будемо мати ані трагедії, ані комедії, ні короля, ні клоуна. Багато стародавніх віршів подобались ренесансним авторам просто їх ритмічним вирішенням, наприклад, елегія, ямбічний вірш тощо. За Аристотелевими канонами Емпедокл не піддавався класифікації, оскільки філософія не спирається на образну імітацію, хоча описує правдиво, історія ж просто констатує факт. Юлій Цезар Скалігер навпаки, дозволив Емпедоклу повернутися в межі канону, подавши більш узагальнене правило імітації. Об'єктивним фактом є те, що Аристотель дав гарну модель літературних дефініцій.

Р. Колі звертається до постатей Петрарки та Боккаччо. Вона твердить, що обидва письменники дуже багато привнесли у розвиток жанрових уявлень Відродження, хоча й працювали у різних жанрах. Крім того, ідея жанру розвивалась також у іншій площині - її розвивали видатні бібліотекарі того часу, розставляючи книги за родами¹¹⁰. Звичайно, Олександрійська бібліотека тримала першість. До категорії філософської поезії в ній був включений Лукрецій.

У межах жанрової системи Відродження окремі жанри конкурували у плані акумулянтів уваги та вправності імітації. Характерні для Ренесансу змішані жанри у спадку Р.Колі посідають особливе місце, оскільки вона прагла дати мотивації таких змішувань. Зокрема, на її думку, пастораль містила безліч можливостей для змішування, оскільки активно зіставляла «імітацію» та «винахід», недосконалість з артистичністю. Наприкінці XVI ст. «пасторальний метод» охопив безліч ренесансних жанрів¹¹¹. Вона писала у свій відомій книзі про В. Шекспіра: «Пастораль не може забезпечити задовільно працюючу модель життя, оскільки не прояснює життя чоловіків та жінок поза пасторальною парадигмою. Тому що пастораль представляє марним сам принцип інтерпретації

¹¹⁰ Див.: Colie Rosalie L. *Genre-Systems and Functions of Literature // Modern Genre Theory*. – Pearson Education Limited, United Kingdom & Associated Companies throughout the world, 2000. – P. 156.

¹¹¹ Див.: Colie Rosalie L. *Antony and Cleopatra: The Significance of Style // Shakespeare's Living Art*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1974. – P. 168-207.

людського життя, яке постає важливим в його оновлюючій силі та мріях про красу»¹¹². Р. Колі бачила «жанри як маленьку субкультуру з її власними звичаями, структурою ідей та формами»¹¹³. Сенс жанрових норм в тому, щоб вбести нас до наступного розгортання ідеї, спонукуючи співчуття або відразу, віддаляючи актуальність прочитаного та наближаючи значення того, чого ще не існує, що має прийти. Та й самі автори часто використовують жанрові норми лише для того, щоб порушити їх. Так доволі часто чинив В. Шекспір.

Великої ваги Р. Колі надавала парадоксу. Вона вважала, що парадокс має принцип пазлів, що складаються з іронічною метою¹¹⁴. Жанрова система Відродження, на її думку, укладалась саме так. Парадокс, як і іронія є «інтелектуальною гімнастикою», тому обидва надзвичайно корисні для становлення літератури. Парадокс та іронія сповнюють тексти другими планами, двозначностями, обманами, іронічним баченням. Для структури всіх парадоксів, писала вона, характерна експлуатація факту споріднених або конкуруючих систем понять. Парадокс завжди так чи інакше, але протистоїть будь-якій ортодоксальності. Він є гострою косою для критика, що полюбляє абсолютність форм.

Нова система літературних жанрів Відродження у ті часи була так само актуальною, як компас, порох чи відкриття Нового світу. Сила її жанрової концепції в тому, що вправно користуючись часто давно відомими фактами літературного процесу доби Відродження, дослідниця сама застосовувала принцип парадоксальності, заставляючи нас по-новому побачити літературну ситуацію, насамперед жанрову.

В ім'я об'єктивності розкриття теми впливу Аристотеля на американську жанрологію, треба зазначити, що Чиказька школа проявляла до нього набагато більшу схильність, ніж Р. Колі, яка була жінкою поміркованою, ніколи не впадала в крайнощі, в тому числі, й під впливи авторитетів дослідників минулих епох. Чиказька ж школа й уславилась насамперед реанімацією аристотелівської жанрової схеми, за що її представників стали називати

¹¹² Rosalie L. Colie. *Shakespeare's Living Art*. – Princeton, Princeton University Press, 1974. – P. 41.

¹¹³ *Ibid.* – P. 116.

¹¹⁴ Colie Rosalie. *Paradoxia Epidemica: The Renaissance Tradition of Paradox*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1966.

«неоаристотелівцями». Яскравим представником її був **Е. Олсон**, який в книзі «Начерк поетичної теорії» (1957) навертав до Аристотеля, пропонуючи за основу жанрового поділу взяти його членування за принципом, способом та засобами наслідування.

Література

Colie Rosalie L. Antony and Cleopatra: The Significance of Style // Shakespeare's Living Art. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1974. – P. 168-207.

Colie Rosalie. Paradoxia Epidemica: The Renaissance Tradition of Paradox. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1966.

Colie Rosalie. John Locke and the publication of the private / by Rosalie L. Colie. // Philological quarterly. – 45 (1966). – P. 24-45.

Colie Rosalie. The Resources of Kind: Genre-Theory in the Renaissance, ed. Barbara K. Lewalski. – Berkeley: University of California Press, 1973. – P. 2-31.

Rosalie L. Colie. Dean Wren's Marginalia and Early Science at Oxford. – Bodleian Library Record, vol.5 (1954-6). – P. 541-551.

Colie Rosalie L. Genre-Systems and Functions of Literature // Modern Genre Theory. – Pearson Education Limited, United Kingdom & Associated Companies throughout the world, 2000. – P. 148-166.

Colie Rosalie L. Literary Paradox // Dictionary of History of Ideas. – The Electronic Text Center at the University of Virginia Library, 2003, Volume 3, page 77-88. <http://etext.virginia.edu/cgi-local/DHI/dhi.cgi?id=dv3-10#>

Rosalie L. Colie. Perspectives on Pastoral: Romance, Comic, and Tragic // Shakespeare's Living Art. Princeton, Princeton University Press, 1974. – P. 244-251.

Colie Rosalie. 'My Echoing Song': Andrew Marvell's Poetry of Criticism. – Princeton, 1970. – P. 41.

Colie Rosalie. Reason and Need: *King Lear* and the 'Crisis' of the Aristocracy // Some Facets of King Lear. Eds. Colie Rosalie and F.T. Flahiff. Toronto, 1974. – P. 189-216.

Colie Rosalie L. The Social Language of John Locke: A Study in the History of Ideas, in: Journal of British Studies (JBS). – The University of Chicago Press 1965, №4/2, p. 29.

2.4. НАРАТОЛОГІЯ І ЖАНРОЛОГІЯ: Ж. ЖЕНЕТТ, В. МАРТІН

У цьому підрозділі ми розглянемо найяскравіші теорії даної тенденції США та Європи. Вплив нараторології на укладання новітньої теорії жанрів вже давно не є спірним питанням, більше того, давно доведено, що кожному жанру суголосна відповідна нараторологічна схема з незначними коливаннями. Безперечно, найяскравішим представником цього напрямку розвитку жанрової теорії є **Жерар Женетт** (народився 1930 року), трактат «Вступ до архітексту» якого представив світу нове бачення жанру: на перехресті нараторології та неоаристотелівських тенденцій. Ж. Женетт критично підходить до «Поетики» Аристотеля, проголошуючи об'єктом дослідження поетики - архітекст. Під «архітекстом» він розуміє певну сукупність суто трансцендентних категорій розпізнання тексту, які дозволяють побачити текстові подібності. Отже, винайдена ним категорія «архітекст» мала стимулювати класифікаційні можливості літературознавства. Ж. Женетт поставив перед собою завдання утворення чистої жанрової системи, позбавленої історичних впливів, трансформуючих чистоту жанру. Жанр існує в його схемі на рівні паратексту. Щоб зрозуміти всі катаклізми такого теоретизування, треба пригадати женеттівську нараторологію.

У книзі «Палімпсести: Література у другому ступені» (1982 року) Ж. Женетт запропонував власну структуру нараторологічного письма як п'ятичленну, а саме: 1) інтертекстуальність як наявність у одному тексті кількох за рахунок цитат, алюзій, плагіату тощо; 2) паратекстуальність як співвіднесеність тексту та його заголовку, післямови, передмови, епіграфа тощо; 3) метатекстуальність як своєрідний коментар, посилання, що становить претекст; 4) гіпертекстуальність як осміяння та пародіювання; 5) архітекстуальність як жанровий зв'язок текстів. І хоча далі вчений продовжує свою градацію, нам цікавий саме цей жанровий аспект. Адже для Ж. Женетта жанр - це ще одна наративна форма, присутня в літературі з давнини, одна із найбільш узагальнюючих категорій літератури. Ж. Женетт надав жанру нового життя, поставивши його у контекст сучасної нараторології. Жанр, який вже майже втратив актуальність у сучасній критиці, раптово відродився, був покликаний до оновленого життя. Отже, жанр є сукупністю однотипних текстів, а сама ця сукупність визначається на засадах наративного аналізу.

Жанрова теорія Ж. Женетта укладалась під вагомими впливом Аристотеля та з великою прихильністю до нього. Проаналізувавши кільканадцять класифікацій жанру, дослідник так і не запропонував власної, іронічно навертаючи свого читача до того ж таки Аристотеля¹¹⁵. Ж.Женетт орієнтує дослідників лише на т.з. «константи» (від «const» - стійкий), до яких відносить тематичні, модальні та формальні дефініції жанру: «...Всі основні мислимі параметри жанрової системи зводяться до цих трьох різновидів «констант» - тобто тематичні, модальні і формальні...»¹¹⁶. Константи в його інтерпретації є чимось на зразок критеріїв жанрового виділення, які об'єктивно присутні у тексті. Ще він запропонував нове для жанрології поняття «архіжанру», ідеальну жанрову категорію, що виявляється на перетині модальності та жанровості, постаючи в ролі жанрологічної універсалії. Оголосивши провідні тези Женетта, звернемося до шляху, яким він дійшов такого висновку.

Отже, вся теоретична конструкція Ж. Женетта побудована на відштовхуванні від класичних жанрологічних уявлень, представлених Аристотелем та частково Платоном. На думку Ж.Женетта, у західній науці відбулось зміщення логічних схем античних авторів, спираючись на спостереження Ирене Бернес, яка твердила, що традиційний поділ літератури на три роди у Аристотеля відсутній. Саме на цій розбіжності тлумачень спадку Аристотеля Ж.Женетт і зосереджує нашу увагу.

Він нагадує, що в античні часи поезія тлумачилась насамперед як мистецтво наслідування. Женетт побачив у Аристотеля три типи наслідування: «У першому розділі Аристотель наводить три принципових розмежування між типами наслідування у мистецтві: за предметом наслідування, способом наслідування..., а також за «засобами» наслідування...»¹¹⁷. На його думку, цей останній тип наслідування наближається до нашого розуміння «форми». Тут же він зазначає, що аристотелівська система жанрів вибудовується переважно на предметах (особи, що гірші або кращі за нас) та способах наслідування (тобто модальностей). Ж.Женетт подає схематичне зображення аристотелівської таксометричної сітки жанрів, схилиючись більше до її критики, ніж поділяючи погляд

¹¹⁵ Див.: Женетт Жерар. Введение в архитекст // Фигуры. Работы по поэтике. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 282-340.

¹¹⁶ Там само. – С. 335.

¹¹⁷ Там само. – С. 289.

Аристотеля. Здається, Ж. Женетта більше вабить у всій теоретичній схемі родів та жанрів Аристотеля саме її наявність, той таксономічний бік, якого потребує будь-яка класифікація, хоча самі принципи таксономії він нещадно критикує.

Предмет наслідування	Драматична модальність наслідування	Оповідна модальність наслідування
Високий	Трагедія	епопея
Низький	комедія	Пародія

Звичайно, такої таблиці, а чи хоча б її словесного накреслення, немає в «Поетиці» Аристотеля. Вона - це породження теоретичних міркувань Ж. Женетта. При чому, клітина з «пародією» виявлялась порожньою, брак вмісту вчений пояснив тим, що в часи Аристотеля існували пародійні епопеї, наприклад, такого типу як «Батрахоміомахія» Пігрета. Більш сміливого використання аристотелівського спадку годі й шукати.

Використання тематичного поділу у жанрових дефініціях також було започатковане Аристотелем, Ж. Женетт лише конкретизує: «У поняттях жанрової системи трагедія представляє собою один із тематичних різновидів високої драми, точно так же як для нас водевіль представляє собою тематичний різновид комедії, а детектив - тематичний різновид роману»¹¹⁸. Парадоксальні спостереження Ж.Женетта інколи, здається, відводять нас від прозорої структури поетики доби античності: «Платонівсько-аристотелівське розуміння поетики як вчення про наслідування, або репрезентацію, протягом багатьох століть тяжіло над теорією жанрів, слугуючи для неї джерелом нездоланих утруднень та плутанини»¹¹⁹. Епоху класицизму у плані становлення теорії жанрів Ж. Женетт інтерпретує як своєрідне подовження аристотелівської ортодоксальної доктрини, а поділ на високі та низькі жанри своєю безкомпромісністю, що не відображає реальний розвиток художності, ставив всі низькі жанри в умови «виживання». В цьому вчений побачив корінь синтезу лірики як могутнього жанрового утворення. Маргінальність, неортодоксальність лірики в епоху античності відбилась на тому, що

¹¹⁸ Див.: Женетт Жерар. Введение в архитекст // Фигуры. Работы по поэтике. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 295.

¹¹⁹ Там само. – С. 297.

її відображення в теорії жанрів є мінімальним. Постійно цитуючи У. Баттьо, він проводить думку про односторонність класифікації жанрів. Ш. Баттьо у порівнянні з Шлегелем програє там, де йдеться про жанри змішаних модусів. Проте й романтична поетика не задовольняє всім вимогам жанрової класифікації, хоча Ж. Женетт вбачає доцільність у накопиченні таких, здавалось би, непереконливих класифікацій, як всі романтичні, оскільки вони своєю евристичністю готують ґрунт для появи цінних теорій.

Ж. Женетт простежує, що виокремленню лірики в особливий рід посприяло оприявлення теорії Франциска Каскалеса (1617) про думку як фабулу, адже до нього, думка ніде не тлумачилась як фабула. У Аристотеля фабула чітко пов'язувалась із подієвістю, а думку він пропонував розглядати у розділі «риторика». Звідси й запізнення лірики, на думку Женетта, мотивується таким баченням «думки» й «фабули».

Він вибірково розглядає окремі теорії, демонструючи нетотожність підходів та евристичність винаходів. Так, у поле його зору потрапляє класифікація Кате Гамбургер, в якій два роди літератури - лірика та вигадка. Складна жанрова схема «розетка» Петерсена привабила його тим, що в ній фактично не лишило місця для канонічних «чистих» жанрів. Цікавим видався йому і ланцюжок жанрових форм, запропонований Клаусом Хемпфером: модальність письма - тип - клас жанру - конкретно-історична реалізація типу - піджанр. Проте жодна із згаданих класифікацій не видалась Ж. Женетту переконливою¹²⁰.

Базуючись на аристотелівській та романтичній класифікації, Ж. Женетт подає й дефініції свого **«архіжанру»**. Цей термін він пояснює так: «Архі-, тому що кожен з них покликаний зайняти більш високе місце у ієрархії та увібрати в себе певне число емпіричних жанрів, які, незалежно від свого обсягу, тривалості чи частоти повторюваності, з усією очевидністю є фактами культурно та історично зумовленими; однак це поки що (або уже) - жанри, тому що, як ми бачили, в критеріях, за якими вони визначаються, завжди присутній якийсь тематичний елемент, який вислизає з чисто формального чи лінгвістичного опису»¹²¹. Отже, будь-який

¹²⁰ Щодо класифікації Клауса Хемпфера, то дозволю собі нагадати, що в радянській науці побутувала аналогічна схема: рід – вид – жанр – жанрова модифікація, або піджанр. Тобто оригінальність цієї праці сумнівна.

¹²¹ Женетт Жерар. Введение в архитекст // Фигуры. Работы по поэтике. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 326.

жанр може містити в собі декілька жанрів, безліч їхніх модифікацій тощо. Наприклад, архіжанр трагедії можна визначити такими провідними характеристиками: страхітливі катастрофічні події, що випадають на долю гідних осіб, не виключаючи й мотиву рокової помилки, провини, відображаючи дію надособистісних сил, Божого Промислу, визначеності характеру, темпераменту, спадковості тощо. Стикаючись з такими характеристиками, ми безпомилково визначаємо, що це - трагедія.

Ж. Женетт твердить, що «будь-які літературні види, будь-які субжанри, жанри чи супержанри - це класи, встановлені емпіричним шляхом, через спостереження за історичними даними, або, у крайньому разі, шляхом екстраполяції, виходячи з тих же самих даних; інакше кажучи, наша дедукція завжди буде накладатися поверх первісної індукції й первісного аналізу...»¹²². За такого розуміння суті справи, навряд чи можлива побудова вичерпної, чи, принаймні, вірогідної класифікації жанрів. Проте у теорії Ж. Женетт цікавим є те, як він реанімує античну поетику, прагне дати їй друге життя, застосувати в постмодерністських дослідженнях. Підіймаючи питання про те, який із родів літератури (епос, лірика, драма) є первісним, а які - похідними, що, до речі, дуже любили аналізувати теоретики романтизму, вчений настановує на думку про неможливість ідентифікації цього первісного стану жанрів та звертає увагу на чисельність концепцій щодо визначення епосу, лірики та драми. Він не ставить перед собою завдання ані з'ясувати проходження родо-жанрових категорій, ані дати дефініції кожній з них, або виструнчити за певною схемою, щоб представити світу вичерпну класифікацію. Він усвідомлює неймовірність таких завдань. Вчений прагне знайти усталені критерії вичленування жанрів у такий спосіб, щоб вони відображали одвічний жанровий рух, змішування та взаємодію. Стиль оксюморонних конструкцій знадобився йому, щоб наголосити на плінності будь-яких теоретичних окреслень жанру: «...Немає таких архіжанрів, котрі б були повністю позаісторичними, зберігаючи при цьому свою жанрову дефініцію»¹²³. Жанр розвивається в умовах нетривкості, тож і сам він є втіленням цієї нетривкості. Архіжанр - це умовність, породжена задля систематизації не стільки літератури, скільки самого людського мислення.

¹²² Там само. – С. 327.

¹²³ Там само. – С. 330.

Розглянувши існуючі класифікації жанрів, Ж. Женетт приходиться до висновку, що побудова схем є мало результативною, жанрологія більше потребує дослідження стійких принципів жанроутворення, які він назвав «константами». «Таким чином, у даний момент нам достатньо визнати, що деяке число тематичних, модальних та формальних детермінант, відносно постійних і трансісторичних (інакше кажучи, чий ритм варіювання помітно повільніший, ніж той ритм літературної та загальної історії, який ми звичайно вловлюємо) певною мірою окреслюють увесь пейзаж літературної еволюції та значною мірою визначають собою той запас жанрових можливостей, з яких еволюція і робить вибір - звичайно ж, не без сюрпризів: роблячи часом повторні ходи та вигадливі оберти, приносячи неочікувані мутації та непередбачувані новоутворення»¹²⁴. Наголошуючи, що в історії літературного розвитку ніщо не може бути зведеним до таблиць, вчений нагадав про існування «пам'яті жанру», яка вимагає не лише наслідування, а й диференціації, оскільки наслідування не може бути настільки ретельним повторенням зразка, щоб не містити хоча б мінімальної еволюції.

У літературознавстві англомовних країн цей напрям жанрології також присутній. Звернемось до найцікавішої книги цієї тенденції - **Велласа Мартіна**, професора університету Толедо. Його теорія укладалась на основі російського формалізму, куди він відніс і В. Проппа, та французького структуралізму. Дослідження його цікаве тим, що констатує об'єктивний рух наукової думки середини ХХ ст. Зокрема, він зазначає, що з допомогою методу структурної антропології К. Леві-Стросса науковці виділили кілька наративних видів, що характерні не лише для європейської літератури: детективний роман (novel), модерний роман (romance), західний роман та «мильна опера». Надаючи особливої переваги структуралістським методам, В. Мартін зазначає, що великий вплив на англо-американську критику мав Ж. Женетт. Зокрема, його концепція вагомості наративної структури або сюжету. Англо-американські вчені зацікавились перед-модерними наративами. На думку В. Мартіна, традиції французьких структуралістів найбільш послідовно проявляються в творчості американських вчених Дж. Каллера та Роберта Сколса.

¹²⁴ Женетт Жерар. Введение в архитекст // Фигуры. Работы по поэтике. - М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. - Т. 2. - С. 336.

Подаючи історію нарративної ідентифікації роману, В. Мартін відштовхується від Н. Фрая, який, розрізняючи прозу та поезію, промовляння від написання (тексти, що розраховані на сприйняття слухом чи прочитання), короткі тексти та довгі, побудував на цьому власну класифікацію. Н. Фрай не відмовився від таксономічного принципу жанрового виділення. Він повернув літературну критику до дискусії про роди літератури. Він запропонував три роди - «драма, поезія та есеїстка»¹²⁵ та наголосив на істотній відмінності між творами, що писалися з метою проговорювання та тими, що належали виключно «письменницькій» традиції. Одним із базових принципів класифікації жанрів за Н. Фраєм є врахування «радикальної презентації», тобто способу, яким твір був оприявлений у світ мистецтва - дією, промовлянням чи написанням. Крім того, враховувалась також його внутрішня орієнтація - всередину чи назовні - внаслідок чого з'являються у класифікації жанру парадигми інтровертного та екстравертного тексту. Н. Фрай передбачив також, що не всі види прози можуть поміститись в запропоновані ним класифікаційні ряди і передбачив на цей випадок ще й «інтермедійну суміш» як форму існування «нечистої» прози.

Підсумовуючи аналіз жанрової концепції Н. Фрая, В. Мартін писав: «Він бачив роман як реалістичний жанр, який досяг своїх характерних форм у XVIII - XIX ст.»¹²⁶. Дещо відмінну позицію щодо характеру та становлення роману представили Роберт Скулс та Роберт Келлогг у книзі «Природа наративу» (1966). Вони звернули увагу, що згідно фраєвській концепції, західна література у своєму розвитку пройшла два еволюційні цикли - 1) від міфу до реалізму та 2) розрізнення нарративних видів. Але це є накладанням двох різних класифікацій - методу та жанрів прози. Вони запропонували іншу схему розвитку епічних жанрів, поділивши епос на емпіричний нарратив та есеїстичний нарратив (fictional narrative). Емпіричний нарратив у свою чергу на: історичний та міметичний. Есеїстичний нарратив поділявся, за їхньою схемою, на романтичний та дидактичний. Далі йшла більш конкретизована градація, яка вивершувалась поверненням до об'єднання нарративних форм емпіричного та есеїстичного нарративів.

¹²⁵ Martin Wallace. *From Novel to Narrative // Recent Theories of Narrative.* - Ithaca and London: Cornell University Press, 1986. - P. 33. Тут і далі ми опускаємо жанрові таблиці.

¹²⁶ Ibid. - P. 35.

За твердженням В. Мартіна, ці дві наративні схеми роману - Н. Фрая та Р. Скольса та Р. Келлогга - є домінуючими у сучасній наративній теорії роману. Проте вони, на його думку, не відповідають на питання «що таке роман?». Насамперед тому, що більш ретельних дефініцій потребують поняття «ессеїстика» («fiction»), «novel», «romance». Як, власне, недостатньою є і мотивація того, чи можуть вони розглядатися як окремі наративні типи тексту. Обидві теорії не враховували історичні та соціальні фактори. Головною ж дилемою було тлумачення розбіжностей між «novel» та «romance». Цю дилему брався вирішити Рене Жерард (1961). З психоаналітичним підходом за неї бралась Марта Роберт(1972).

Історію роману можна представити через серію «прикладів», які констатують романну опозиційність щодо стійкості та тяжіння до версифікацій. Альтернативну щодо традиційної історію роману представив Леннард Девіс, який запропонував таку класифікацію романних форм: еволюційні («romance», градація реалістичних романів, врешті «novel»), осматичні (викликані змінами в суспільстві) та конвергентні (різні типи складових наративу, що сприяють утворенню новогожанру)¹²⁷.

Розглядає В. Мартін також семіотичні теорії наративних типів. Перевага надається Віктору Шкловському, тлумачачи категорію мотивації та ін. Соди ж він відніс і М. Бахтіна. В. Мартін протиставив традиційні дослідження і сучасні теорії, проте використовуючи праці російських формалістів, які були написані у 20-30-х роках ХХ століття, він фактично повертається до старого академічного досвіду.

Література

Женетт Жерар. Введение в архитект // Фигуры. Работы по поэтике. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 282-340.

Зенкин С. Преодоленное головокружение: Жерар Женетт и судьба структурализма // Жерар Женетт. Фигуры: Работы по поэтике. – М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – С. 22-41.

Genette G. Palimpsestes: La litterature au second degre. – Paris, 1982.

Фатева Н.А. Контрапункты интертекстуальности, или интертекст в мире текстов. - М., 2000.

¹²⁷ Див.: Martin Wallace. From Novel to Narrative // Recent Theories of Narrative. – Ithaca and London: Cornell University Press, 1986. – P. 45.

Martin Wallace. From Novel to Narrative // Recent Theories of Narrative. – Ithaca and London: Cornell University Press, 1986. – P. 31-56, all – 242 p.

Turner Victor. Social Dramas and Stories about Them // On Narrative. Ed. by W.J.T. Mitchell. – Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981. – P. 137-164.

2.5. ПСИХОЛОГІЧНІ ТЕОРІЇ ЖАНРУ

У психологічній концепції за основу жанрових категорій прийняті психологічні відносини людини (читача, письменника) до світу, емоційно забарвлені градації людського сприйняття. Жанрові відмінності зв'язуються не з формальними ознаками творів, а з типами людських емоцій, психологічною атмосферою творів. Вразливим моментом цієї теорії є розрив між типологією та історією жанрів як конкретних літературних утворень із своєю поетикою. У річищі психологічного напрямку працювали такі дослідники як П. ван Тігем, Е. Бенлі, Дж. Клайнер, К. Берк та ін.

Психологічні теорії жанру зароджуються у річищі потреби дослідження впливу творчої індивідуальності письменника на жанр, оскільки жанрові трансформації насамперед пов'язувалися з авторською позицією. Причини зміни жанру у літературному процесі мотивуються особистістю письменника. Поява різних модифікацій жанру як наслідок творчої діяльності письменника розглядалася Ф. Брюнетьером, Б. Кроче. За їх переконанням саме унікальність особи письменника надавала жанрам виняткової цінності. У психологічних концепціях жанру відсутня пильна увага до формальної структури твору, навіть спостерігається деяке ігнорування форми і «технічних засобів» жанру. За основу аналізу в таких дослідженнях береться психологічне ставлення письменника та читача до життя, емоційні градації такого ставлення.

Варіантом психологічного тлумачення жанрів стала їх класифікація в залежності від відтворення часу у тексті. Винаватцем появи цих теорій слід визнати А. Бергсона, основним одкровенням якого щодо часу стало твердження, що «час вимірюється через рух»¹²⁸ та через динаміку зримих образів, які наповнюють простір, при чому динаміка залежить від психічного стану людини¹²⁹. На початку ХХ століття ця теорія була дуже популярна.

¹²⁸ Бергсон Анри. Длительность и одновременность. – Пг.: Academia, 1923. – С. 44.

¹²⁹ Див.: Бергсон Анри. Время и свобода воли. – М.: Товарищество типографии А.И. Мамонтова, 1910. – 238 с.

Послідовник А. Бергсона **Дж. Клайнер** спробував дати обґрунтування жанрових розбіжностей за допомогою категорії психологічного часу. Він запевняв, що в епосі домінує минуле, а отже, логіка пригадування. Лірика базується на сучасному та на єдності вражень від нього. Драма спрямовується у майбутнє та презентує логіку дії. Час усвідомлюється дослідником як абстрагована психологічна категорія, якою все й вимірюється.

Жанрову теорію **Поля Хернаді** (нар. 1936 у Будапешті, професор університету у Вені, Йові, у даний момент - Каліфорнії) також відносять до психологічних. Взагалі він був майстром кваліфікованих оглядів із проблем жанру, як то «Навколо жанру: нові напрями в літературній класифікації» (1972)¹³⁰, де вперше був опублікований окремим розділом його огляд жанрології «Порядок без кордонів: сучасна жанрова теорія в англомовних країнах». Саме до цієї розвідки ми й звернемося. У книзі «Навколо жанру» наведений огляд і оцінка більш ніж шістдесяти дефініцій жанру. Автор розглядає погляди ряду європейських і американських критиків, описує власну поліцентричну позицію, наводить власну літературну класифікацію - теорія літератури "після жанру".

Виділяючи 4 типи жанрових теорій (*експресивні, прагматичні, структурні, міметичні*), він наголошує, що таке виділення є корисним для розвитку жанрології: «Справді, одні автори розглядають подібність між ментальними позиціями авторів, вважаючи, що саме вони визначають подібність літературних творів. Інші виділяють подібність в галузі впливу різних творів на читацьке мислення. Проте очевидно, що літературні твори є швидше словесними втіленнями уявних світів, ніж простими засобами комунікації між письменником і читачем. А отже, можна зробити висновок, що два інших типи подібності заслуговують на більш ретельне вивчення. Ми маємо на увазі подібність між творами, що розглядаються як словесні конструкції, і подібність між уявними світами, які відтворюють різні словесні конструкції»¹³¹. До провідних жанрових теорій заснованих на міметичному принципі він відніс насамперед Гегелеву. Маючи симпатію до міметичного принципу та вболіваючи за концепт світу як основу класифікаційної типології, П. Хернаді виділив три жанрових типи: *концентричний*,

¹³⁰ Див.: Hernadi Paul. *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*. – Ithaca and London, 1972.

¹³¹ Hernadi Paul. *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*. – Ithaca and London, 1972. – P. 6.

кінетичний та екуменічний. До концентричних він відніс прислів'я, приказки, ліричні мініатюри, ліричні драми тощо. Тобто твори з мінімумом словесного матеріалу та домінантою авторського світосприйняття. До кінетичних - п'єси, анекдоти, чарівні казки, оповідання. В них вже представлена не тільки суб'єктивність автора, а й певна історичність, а також динамічний сюжет. До екуменічних він відніс епопею та роман-епопею. Біблія також ним віднесена до цієї групи. Російська дослідниця О.Большакова таким чином узагальнила здобутки П. Хернаді у книзі «Навколо жанру»: «Для П. Хернаді характерний пошук шляхів та методів, що визначають цілісність жанрової характеристики, і з цих позицій він оцінює теорії жанру попередніх десятиліть як, в цілому, недостатньо переконливі. Його власна нова концепція «поліцентричної класифікації» (*polycentric classification*) орієнтована на поєднання типології дискурсу та типології мімезиса. Орієнтація на дискурсивну типологію літературних родів наближає теорію П. Хернаді до концепції Ц. Тодорова, який виводив походження жанру від дискурсу»¹³². Проте, як на мій погляд, до рівня «дискурсивної типології» П. Хернаді цілком свідомо не вдається, віддаючи перевагу більш класичним формам систематизації.

Професор П. Хернаді описує, порівнюючи, провідні сучасні йому ідеї про жанр з частими посиланнями на Платона, Аристотеля, Гегеля, і інші головні фігури критичної традиції, розміщує їх в близьких контекстах. Залучає також до розгляду жанрові теорії Адорно, Барта, Берка, Грейна, Кроче, Еліота, Фрая, Лаббока, Лукача, Сартра та ін. Показуючи повне усвідомлення теоретичного горизонту, проти якого жанрова критика повстала, він забезпечує надзвичайно ясну і розсудливу позицію щодо важкої теми. В результаті, його книга стала ґрунтовним внеском як у літературну теорію, так і в історію критики.

П. Хернаді спирався на теорію Н. Фрая (1957), зокрема на його уявлення про актуальність інтуїції у творчому процесі. Він доводить, що інтуїція так само керує читачем, як і письменником. Його тріада твір/читач/письменник міцно пов'язана логічними мотиваціями психології творчості. П. Хернаді твердить, що всі критичні підходи, врешті, зводяться до того, або розчленувати, демонтувати текст, щоб подивитися, як він був зроблений. Проте особливий інтерес становить

¹³² Большакова А.О. Современные теории жанра в англо-американском литературоведении // Теория литературы. Том 3. Роды и жанры. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 114.

те, як ця цілісність (текст) утримується та захоплює читача. Констатуючи, що кожен дослідник по-своєму трансформує аналізований твір, П. Хернаді впевнений, що така дослідницька необ'єктивність також виправдана, оскільки є рушієм пізнання жанру. Крім того, він звернув увагу на те, що в теорії жанру переваги надаються вивченню окремих із них, а не «кордонів, які розмежовують різні жанри»¹³³. Вчений накреслив вагомість типологічного підходу як найбільш перспективного у галузі жанрології.

Здійснюючи огляд здобутків у галузі вивчення жанру на 1972 рік, П. Хернаді обирає шлях динамічного зіставлення різних концепцій. Цей вибір не випадковий, адже жанр є категорію, що історично укладалася в людській практиці тлумачення мистецтва, тож для жанру дуже багато важить збереження такої історичної тягlosti його усвідомлення, так само, як і збереження традиції інтерпретування. П. Хернаді є представником такого послідовного представлення жанру у теорії, без оминання провідних постатей провідних постулатів теорії жанру. Дж. Джойс, на його думку, визнавав існування (чи співіснування) епосу, лірики та драми, і у своєму творі «Портрет художника в юності» представив вишукані зразки співіснування цих родових ознак тексту. Т.С. Еліот у трактаті «Три голоси поезії» запропонував концепцію триголосся тексту: перший голос є прерогативою лірики як «підслуханого монологу»; другий голос добре описаний у термінах наратології; третій є рушієм драми¹³⁴. Неоарістотелівська критика жанру (чиказька школа) привабила П. Хернаді тенденцією до виструнчення жанрової системи, зокрема тим, що поділяла літературу на міметичні та дидактичні жанри. Елдер Олсон, яскравий представник неоарістотелівської школи, заявляв, що у дидактичних видах мистецтва все має бути підпорядковане доктрині, а у міметичних - навпаки, затягнене у сюжет, у подієвість. Пороте, на думку П. Хернаді, грейнівський аналіз «Тома Джонса» як роману з комічним сюжетом засвідчує в ньому більшого арістотелівця ніж прагнуть новітні представники цієї школи. Найбільше ж уваги Хернаді приділив Нортропу Фрау, проте це не завадило йому

¹³³ Hernadi Paul. *Beyond Genre. New Directions in Literary Classification.* – London, 1972. – P.184.

¹³⁴ Див.: Hernadi Paul. *Order without borders: Recent Genre Theory in the English-speaking country // Theories of Literary Genre.* Ed. by P. Strelka. *Yearbook of Comparative Criticism.* Vol. VIII. – The Pennsylvania State University Press, University Park and London, 1978. – P. 192-208.

висловитись надзвичайно критично щодо останнього: «Фраєвське історичне пояснення «тем» літератури як дислокація версій їх архетипів є мало переконливою. Проте його ремейк теми - термін Н. Фрая походить від аристотелівського «*dianoia*», який за звичай перекладається як «думка» - став великим стимулом. Н. Фрай заперечив, що протікання сюжету або міфа детермінується темпоральністю форми дії як послідовності гіпотетичних подій, що тема або *dianoia* утримують дію разом, водночас, становлячи квазі-просторовий патерн смислу»¹³⁵. Тематична детермінація жанру, на думку П. Хернаді, була подана Н. Фраєм достатньо аргументовано, що спровокувало численні звернення до жанру у цьому аспекті (він писав це ще до появи праці Ц. Тодорова «Вступ до фантастичної літератури» та багатьох інших). П. Хернаді дає оригінальне тлумачення жанрам в інтерпретації Н. Фрая далі: «Хоча всі жанри врешті вивершуються, особливо завдяки винаходу друку, адже нині друкується все, що може існувати у формі запису, концепт «радикального уявлення» Н. Фрая як критерій для родової відмінності постає у світлі його дотепної аналогії до клавіатури»¹³⁶. У чистому вигляді, з індивідуального «радикального уявлення» мають поставати епос, белетристика, лірика й драма. Книга Н. Фрая «Анатомія критики» «пов'язала вірш, що регулярно породжується за зразком, з епосом та логічно простою прозою - белетристикою, багатослівність потоку свідомості - з лірикою, і завдяки постійному задоволенню стилю у характерах та ситуаціях «внутрішню белетристику» - з драмою»¹³⁷. П. Хернаді звертає увагу саме на суміжні форми: ліро-епіка, ліро-белетристика тощо. Цінність Н. Фрая для нього полягає в тому, що він дав ключ до розуміння саме таких дифузних жанрових форм. Постаттю Н. Фрая дослідник і завершує свій огляд.

На останок лише зауважу, що в своїй пізній праці присвяченій проблемам навчання студентів¹³⁸, П. Хернаді висловив думку про вагомість жанрових категорій у процесі навчання, про незамінність їх.

¹³⁵ Hernadi Paul. *Order without borders: Recent Genre Theory in the English-speaking country* // *Theories of Literary Genre*. Ed. by P. Strelka. Yearbook of Comparative Criticism. Vol. VIII. – The Pennsylvania State University Press, University Park and London, 1978. – P. 205.

¹³⁶ Ibid. – P. 205.

¹³⁷ Ibid. – P. 206.

¹³⁸ Див.: Hernadi Paul. *The Aims of Discourse Revisited: Reading and Writing beyond Genre* // *ADE Bulletin*. – Winter 1987. – 27-29 // <http://www.mla.org/ade/bulletin/n088/088027.htm>

Жанр в його розумінні є неперехідною цінністю. Дослідник зауважує: «Поняття жанру - узагальнення, яке походить від нашого сприйняття схожості серед різних текстів. Починаючи з числа шляхів, якими тексти можуть нагадувати, що подібність один до одного фактично нескінченна, всі тексти потенційно беруть участь в нескінченному ряду родових замовлень текстового всесвіту. Якась схожість з'являється як виступаюча достатньо, проте визначення жанру залежить від перспективи класифікатора, яка у свою чергу - від того, якій серед декількох точок зору він надав здійснення або здобула її історична ситуація і критична традиція»¹³⁹. Хернаді пише, що всі тексти слід визнати некласифікативними, внутрішньо унікальними. Ми просто пропускаємо кожний унікальний текст через категоріальну сітку, зокрема жанрову. «Як догматичний захисник, так і скептичний супротивник подумують про жанрові поняття як набір ящиків, де в кожному передбачається певний набір раз і назавжди розкладених властивостей, яким тексти відповідають. Ніхто з них не може прийняти очевидний парадокс, що ми часто неявно але завжди оперативно використовуємо концепцію жанрів, що енергійно взаємодіють і тому складають динамічну структуру історично, змінюючи очікування, без яких, проте, ніякого специфічного досвіду прочитання не було б тут і зараз. У контрасті, найбільш освічені жанрові теоретики указують після їх безпосередніх турбот і вимушують нас зосередитися на запропонованих категоріях в межах галактики текстів і прочитань, але не на передбачуваних межах між літературними жанрами. Для цього, близько п'ятнадцяти років тому, я засновав «За межами жанру» - відповідний заголовок - для критичного огляду нових напрямів в літературній класифікації»¹⁴⁰. Остання фраза свідчить, що П. Хернаді не поступився своїми позиціями щодо жанру, вважаючи їх переконливими і в умовах постмодернізму. Кожен письменник/читач має усвідомлювати, що знаходиться в ситуації «за межами жанру», і лише від нього залежить жанрова визначеність прочитаного/створеного тексту. І ось тут йому придасться жанрологія, весь історичний простір.

Вулканічна теорія жанру, представлена **Подем ван Тігемом**, також належить до психологічних теорій жанру. Назва виникла тому, що П. ван Тігем¹⁴¹ заявив, що написання твору подібне до

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Ibid. – <http://www.mla.org/ade/bulletin/n088/088027.htm>

¹⁴¹ Див.: Tiegheim P. van. La question des genres littéraires. – Helicon, t.1. Amsterdam – Haage, 1938.

виверження вулкана, непередбачуване й невмотивоване. Прибічники такого погляду на мистецтво вважали жанр гамітним у процесі творчості. На жаль, вулканічна теорія у нашому регіоні ніколи не була надто популярною

Своїм завданням П. ван Тігем поставив конкретизацію психологічних відношень у літературному жанрі. Дослідник вводить поняття «психологічного підґрунтя», яке формує вибір того чи іншого жанру письменником. Реабілітуючи жанр за допомогою теорії «психологічного підґрунтя», П. ван Тігем відзначив, що динаміка зміни окремих жанрів цілком залежна від «психологічного підґрунтя» автора. Він також довів, що типи творів повторюються внаслідок реально існуючих і повторюваних особливостей письменницького обдарування. Основні ідеї щодо «психологічного підґрунтя» він висловив ще на Ліонському конгресі 1939 року, де об'єктом вивчення став жанр, кризу якого конгрес і констатував. Вагомість вулканічної теорії відзначала Л. Чернець: «Увага до читача, публіки як адресата, врахована так чи інакше письменниками, до комунікативних проблем літератури є цінним боком концепції. Вразливий її момент - визнаний всіма дослідниками розрив між типологією та історією жанрів як конкретних літературних утворень, що мають свою поетику»¹⁴².

Література

Hernadi Paul. Beyond Genre: New Directions in Literary Classification. – Ithaca and London, 1972.

Hernadi Paul. Order without borders: Recent Genre Theory in the English-speaking country // Theories of Literary Genre. Ed. by P. Streika. Yearbook of Comparative Criticism. Vol. VIII. – The Pennsylvania State University Press, University Park and London, 1978. – P. 192-208.

Hernadi Paul. The Aims of Discourse Revisited: Reading and Writing beyond Genre // ADE Bulletin. – Winter 1987. – 27-29 // <http://www.mla.org/ade/bulletin/n088/088027.htm>

Tieghem P. van. La question des genres littéraires. – Helicon, t.1. Amsterdam – Haage, 1938.

¹⁴² Чернець Л.В. Литературные жанры. – М.: МГУ, 1982. – С. 52.

2.6. СТРУКТУРАЛІСТСЬКІ ТЕОРІЇ ЖАНРУ

Найменше можна було сподіватись, що жанрова теорія буде збагачуватись за рахунок структуралізму, постструктуралізму та подібних методик. Проте факт є фактом, навіть структуралістські теорії не залишились байдужими до проблеми жанру. Структуралістські концепції жанру на перший погляд видаються розмаїтими і несхожими одна на одну, проте всі вони віддають належне російському формалізму, та прагнуть розмежувати зміст та форму, прозу та поезію, утворити універсальну жанрову типологію тощо.

Саме у річищі розмежування змісту та форми написана розвідка **Н. Пірсона** «Літературні форми та типи, або захист Полонія» (1940). Наведене в ній визначення жанру стає дуже популярним у західній науці, настільки популярним, що Р. Уеллек та О. Уоррен, а також М. Верлі використали його в своїх «Теоріях літератури». Оскільки Н. Пірсон вважав еством літературної праці утворення принадної художньої форми, то завдання художника він вбачав у «конструкції відповідної архітектури, і його творіння не матеріал, але форма»¹⁴³. Для Н. Пірсона неістотними були соціологічний та біографічний методи літературознавства, оскільки, на його думку, вони не вивчали форму, а перебували на манівцях науки. Поняття «змісту» у його теорії заступило «матеріал».

Р. Уеллек та О. Уоррен також розглядають жанр як форму. Вони дивились на жанр як на суму встановлених правил. Розділ їхнього підручника про жанр побудований таким чином, що там можна зустріти декілька визначень жанру, які рухаються від великих узагальнень до менших, тобто у бік конкретизації. Зокрема, на початку цього розділу ми зустрічаємо таке визначення жанру: «Літературний жанр - це інститут, в тому є сенсі, в якому інститутом є церква, університет або держава. І існує літературний жанр не у тому сенсі, в якому існує тварина або, скажімо, будинок, а саме - як інститут, як заклад»¹⁴⁴. Теорія жанрів - це своєрідна впорядкованість, яка виструнчується як логічна схема класифікації категорій літературного процесу.

Р. Уеллек та О. Уоррен відштовхуються від Аристотеля та Горация, що становить традицію в жанрології, беручи за основу поділ

¹⁴³ Pearson N.H. *Literary Forms and Types or a Defence of Polonius*. – N.Y., 1965. – P. 63.

¹⁴⁴ Уэллек Р., Уоррен О. *Литературные жанры // Теория литературы*. – М.: «Прогресс», 1978. – С. 243.

літератури на роди (трагедія та епос). Авторам ближче Аристотелева схема: епос, драма і лірика. Дослідники звертають увагу на той факт, що протягом століть різні вчені прагли з'ясувати, як проза, поезія та драма розрізняються з найрізноманітніших точок зору.

Важливим є те, що Р. Уеллек та О. Уоррен наголошують на історичних видозмінах у творенні, виконанні та сприйнятті мистецтва: «Прочитання елегійної та ямбічної поезії супроводжувалось грою на флейті, а мелічної - на лірі. Зараз же переважно вірші та романи читаються про себе...»¹⁴⁵. Дуже серйозне ставлення до жанру було у XVII-XVIII ст., коли більшість жанрів були канонізовані, а провідним гаслом постало: *жанри не можна змішувати*. В канон Буало входили жанри: пастораль, елегія, ода, епіграма, сатира, трагедія, комедія, епос. Проте теорія класицизму не займалась осмисленням природи жанрових категорій. Теоретики доби класицизму займались дослідженням ієрархії жанрів, виявленням нових жанрів та наповненням жанру, Система класицистичних жанрів вражає раціоналізмом та виваженістю так само, як і авторитарністю.

Ще одне визначення жанру Р. Уеллек та О. Уоррен наводять після екскурсу в історію жанру: «...Жанром можна умовно вважати групу літературних творів, в яких теоретично виявляється «зовнішня» (розмір, структура) та «внутрішня» (настрій, відношення, задум, іншими словами - тема та аудиторія) форма»¹⁴⁶. У цьому визначенні вирішальним для жанру є співвідношення між «зовнішньою» та «внутрішньою» формою. Хоча в книзі «Теорія літератури» автори не наводять чіткого визначення, що криється під цими поняттями, можна зрозуміти, що вагомість їх для дефініції жанру, як і для загального визначення поняття «літературності», є надзвичайно вагомим. Наведене визначення жанру не є остаточним. Вчені використали у підручнику метод укладання дефініцій шляхом нагромадження концептуальних видозмін у сприйнятті категорії жанру протягом століть.

У XIX ст. концепція жанрів значно трансформується, оскільки змінюються соціальні та культурні форми їх побутування: «З одного боку, з помітним збільшенням аудиторії у XIX ст. жанрів стало більше. З іншого, - з появою дешевих видань життя жанрів стало

¹⁴⁵ Там само. – С. 245.

¹⁴⁶ Там само. – С. 248.

швидкоплинним, вони стали зазнавати стрімких перетворень»¹⁴⁷. Жанр страждає від швидкої зміни літературних смаків.

Р. Уеллек та О. Уоррен наголошують, що класичні та сучасні жанрові уявлення істотно відрізняються. «Класична теорія жанрів - за своєю суттю теорія спрямовуюча та навчаюча, при цьому її правила - зовсім не непотрібна впертість, хоча до цього часу їх саме так і сприймають. Згідно класичної теорії, один жанр не просто відрізняється від іншого за своєю природою і предметом зображення, але ще й не повинен з ним змішуватися, має існувати сам по собі. У цьому сенс знаменитої доктрини "чистоти жанру", або "genre tranché"»¹⁴⁸. «Чистота жанру» потребувала стилістичного узгодження та ретельного підбору стилістичних елементів. В основу такого уявлення покладено було принцип сполучності жанрових засобів, кожному жанру відповідав свій ансамбль таких засобів, включаючи й певний емоцій лад. Крім того, класична теорія жанрів була ще й суспільно диференційована. Автори наголошують на тому, що класична схема жанрів не була досконалою, що в її жанрову ієрархію включались далеко не всі жанри, декотрі класицисти просто відмовлялись помічати. Тому вона не придатна для користування у наш час.

Сучасна теорія жанрів укладалась на противагу класицистичній і тому її провідні уявлення дещо суперечать їй. Зокрема, за сучасними уявленнями жанри можуть змішуватися у будь-яких варіантах. Нині наголос робиться не на відмінностях різних жанрів, а на виявленні спільних рис. Жанр повинен впізнаватися читачем та мати елемент новизни. При чому, чим цієї новизни більше, тим краще для розвитку жанру. Р. Уеллек та О. Уоррен представили ще одне визначення жанру: «...Жанр можна тлумачити ще і як суму естетичних засобів, доступних атвору та вже відомих читачеві»¹⁴⁹.

Дослідники висловити структуралістський погляд на природу літератури, пропагуючи переваги «внутрішньої» форми у розвитку жанру над «зовнішньою». Для структуралістських підходів характерне перебільшення функціональності іманентних чинників літератури. Р.Уеллек та О. Уоррен намагаються перерахувати ці «внутрішні» іманентні закони розвитку художньої форми.

¹⁴⁷ Уеллек Р., Уоррен О. Литературные жанры // Теория литературы. – М.: «Прогресс», 1978. – С. 49.

¹⁴⁸ Там само. – С. 251.

¹⁴⁹ Там само. – С. 252.

Спираючись на праці В. Шкловського та А. Жоля, вони схильні думати, що література повинна постійно одержувати «щеплення примітивізму», тобто складні літературні форми мають розвиватися за рахунок простіших. А. Жоль навіть дав перелік таких простих форм, якими живиться велика література: легенда, сага, міф, загадка, прислів'я, випадок, казка, жарт.

Підсумовуючи все сказане, Р. Уеллек та О. Уоррен приходять до висновку, що теорія жанрів є однією з основних проблем історії літератури, проте в ній ще не все з'ясовано до кінця. Невирішеною лишається проблема безперервності жанрового розвитку; непрояснені провідні закони цього розвитку. Автори наполягають, що такі закони мають бути виведеними із іманентної структури літератури.

Ян Мукаржовський (1891-1975) - чеський літературознавець, представив також структуралістське бачення родів літератури. Зокрема, у трактаті про розвиток чеського вірша він приділив увагу ідентифікації прози та поезії цілком у дусі російського формалізму.

Лірику та епіку він назвав провідними родами літератури. Лірика й епіка по-різному тематично проявляються. В епосі основним способом організації мотивів є послідовність у часу. «В ліриці часової послідовності немає»¹⁵⁰. В ліриці зв'язок між мотивами послаблений, зато посилена суб'єктивність. Епіка також не позбавлена відчуття творчого суб'єкта, іноді подрібнення теми сприяє його більшому виявленню. «Ліричність» у літературознавстві, зауважує Ян Мукаржовський, часто вживається як майже синонім до «суб'єктивність». «З'явилися спроби ввести «ліричне» як особливу естетичну категорію»¹⁵¹. Можна зустріти вірші з часовою послідовністю описуваних в них подій.

Втім, визначення лірики, до якого, врешті-решт, приходять Я. Мукаржовський, досить таки тривіальне: «Лірика може бути також визначена як поетичне мистецтво переважно мовне»¹⁵². Традиційним для структурних підходів є прагнення визначити явища літературні через мовні. За Я. Мукаржовським, головна тема складає каркас всієї конструкції, а мова відіграє другорядну, підпорядковану роль. У ліриці ж все навпаки, адже там різні мовні елементи, не виключаючи й фонем, можуть мати композиційне

¹⁵⁰ Мукаржовський Ян. *Лірика // Структурная поэтика. – М.: «Языки русской литературы», 1996. – С. 251.*

¹⁵¹ Там само. – С. 252.

¹⁵² Там само. – С. 252.

значення. Лірика має більшу схильність, ніж епіка, до мовних деформацій. «З підвищеною поетичною активністю мови пов'язане в ліриці номінативне значення поетичних образів (тропів) при найменуванні предметів та дій. Значення мови в ліричному творі може наростати аж до повного витіснення теми...»¹⁵³. Ще одну особливість лірики наголошує дослідник - паралельність мотивів.

Аналізуючи структуралістські теорії жанру, Л. Чернець писала: «Структуралістська теорія відображала та одночасно породжувала відповідну літературно-художню практику, позитивно оцінювала процес "деперсоналізації", "безособистісності" творчості, що охопив всі роди та жанри. Цей процес, який виразився у "знищенні" персонажа і сюжета в модерністському романі, приводив до розмивання родових та жанрових відмінностей. Теоретики структуралізму, зі свого боку, "закривали" проблему жанрів, розчиняючи всі види літературної творчості у загальному понятті "письмо"»¹⁵⁴. На факт «розмивання» жанрових кордонів у французькому структуралізмі звернув увагу і Л. Андреев. Прагнення структуралістів відійти від старих літературознавчих категорій, представити інші, в яких література б мала вигляд теоретичного одкровення, певного інтелектуального поступу, робилося з метою вирвати літературознавство з кола емпіричних дисциплін та надати йому вигляд точної науки.

Література

- Уэллс Р., Уоррен О. Литературные жанры // Теория литературы. - М.: «Прогресс», 1978. - С. 242-255.
- Мукаржовский Ян. Лирика // Структурная поэтика. - М.: «Языки русской литературы», 1996. - С. 251-253.
- Щеглов Ю.К. К описанию структуры детективной новеллы // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. - М.: «Прогресс», «Универс», 1996. - С. 95-112.
- Греймаз Альгирдас-Жюльен. Структурная семантика. Поиск метода. - М.: «Академический проект», 2004. - 366 с.
- Pearson N.H. Literary Forms and Types or a Defence of Polonius. - N.Y., 1965.

¹⁵³ Там само. - С. 253.

¹⁵⁴ Чернець Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). - М.: МГУ, 1982. - С. 56.

2.7. ЖАНР У НЕОМАРКСИЗМІ

Яскравими представниками неомарксистської теорії жанрів стали Георг Лукач, Террі Іглтон та Джон Фроу, хоча ними ряд неомарксистських критиків жанру не вичерпується. Нині неомарксизм є одним із популярних західних підходів. Провідною ознакою неомарксистського бачення жанру є обґрунтування його з нелітературних позицій, насамперед - соціальних. При цьому приділяється велика увага відтворенню так званого контексту історії та культури, наповнення фактажем, запобігання перед аналогіями історичного процесу, еволюційними закономірностями. Оскільки в структуралістських та семіотичних концепціях жанру зовсім випадав із уваги дослідників соціально-історичний аспект, то в неомарксизмі навпаки, він плідно, навіть надміру, розвивався завжди.

Георг Дьєрд Лукач (1885-1971), угорський філолог і філософ, насамперед увійшов в історію нового часу як класик теорії неомарксизму. В галузі жанрології Г.Д. Лукач представляє позиції саме цієї школи. У передмові до есею «Теорія новели» 1962 року сам автор зазначав: «Зараз вже не важко помітити обмеження цього методу. Але ми маємо можливість поцінувати особливості, які певною мірою історично виправдані як реакція на неокантіанство та позитивізм у сенсі двох історичних характерів або відношень до інтелектуальної дійсності»¹⁵⁵. Значення його праць насамперед у тому, наскільки він вплинув на розвиток подальшої науки. А вплив цей був сильним, навіть Ю. Крістева спиралась на праці Г. Лукача. На мій погляд, Г. Лукач ніколи не належав до вульгарних соціологів, швидше до поміркованих.

Сам Г. Лукач дуже шанував Гегеля, проте зазначав, що повернення до його концепції роману все нині неможливе. Від Гегеля він сприйняв лише ідею діалектики, яку, власне, й шукав у теорії жанрів, прагнучи подати «діалектику жанру». Метод Гегеля він вважав занадто абстрактним у багатьох моментах, і тому його власна теорія роману мусила стати конкретизацією гегелівського підходу, актом поєднання «історичної конкретики з природністю філософського мислення». У передмові до «Теорії роману» 1962 року Г. Лукач зазначає, що прагне по-справжньому відкрити К. Маркса читачеві, заснувавши на його теорії власну - історико-

¹⁵⁵ Georg Lukács. Preface to The Theory of the Novel. 1962
//<http://www.marxists.org/archive/lukacs/works/theory-novel/ch01.htm>

системну. Саме історико-системний підхід, на його думку, повинен дати істинну теорію роману, яка до цього часу існувала лише у вигляді певних спроб. Різні історико-філософські позиції визначають розбіжності у естетичних принципах, які формують художність. «Світ прози», який постає внаслідок цього, естетично відбиває цю умову, оскільки у ньому реалізується дух так само, як у соціальній та державній практиці. Проблема сучасної романної форми становить те, що вона є дзеркальним образом світу, який утратив глузд. Тому мистецтву не лишається нічого іншого, як іманентна гра формою. «Теорія роману» не консервативна, проте руйнівна за своєю природою, оскільки заснована на ідеї утопізму, нібито гідне людини природне життя постає всупереч розпаду капіталізму та руйнування.

Г. Лукач вважає, що щасливим періодом людства був давньогрецький тому, що тоді люди не знали що таке філософія так, як знаємо ми. Запропонований ним метод історико-філософського пізнання був покликаний повернути сучасника хоча б частково до синкретизму мислення, притаманного людині античного часу. Теорію роману вчений хоче побудувати у парадигмі історико-філософської діалектики, яка, як відомо, передбачає співвіднесеність полярних точок, знаменників смислу. Жанрові зміни, отже, можуть стосуватися лише об'єкта та умов і при цьому взаємовідношення форми та її прямого трансцендентного існування не пошкоджуються, відбуваються тільки формальні зміни, і хоча в технічній реалізації, в деталях, жанр може відрізнятись, незмінним лишається жанровий принцип. Така зміна відбувається в межах, визначених основами стилізації жанру, як і решта жанрів повинні, з різних історико-філософських причин, відповідати тому ж художньому наміру. Жанротворчий принцип застосований таким чином, не сприяє утворенню змін у ментальності, проте означає, що старий паралелізм між трансцендентною структурою, що надавала формі теми, та світом створених форм знищений. Основа останніх занепадала, цей світ створених форм "бездомний"¹⁵⁶.

«У німецькому романтизмі, хоча це й не цілком прояснює їхнє розуміння роману, роман корелював з концептом романтичного, як правило, уособлюючи це трансцендентальну бездомність»¹⁵⁷. Нині

¹⁵⁶ Див.: Lukács Georg. The Theory of the Novel. 1914. // <http://www.marxists.org/archive/lukacs/works/theory-novel/ch01.htm>

¹⁵⁷ Ibid. – Lukács Georg. The Theory of the Novel. 1914 // <http://www.marxists.org/archive/lukacs/works/theory-novel/ch01.htm>

художні жанри переплуталися так складно, що годі й мріяти їх розплутати. Вочевидь, ми маємо справу з «історичною тотальністю емпіричного». Історико-філософське значення більше не акумулюється в жанрі, символізуючи даний період історії людства, воно може включати в себе набутки всіх періодів. Оскільки епопея не могла пристосуватись до таких трансцендентних коливань, вона поступилась місцем роману. З усіх жанрів доби античності лише трагедія витримала ці випробування. Звичайно, все це цілком відносно, адже істотні зміни у нашому способі життя вплинули також і на трагедію.

Розвиток драми також знаменує коливання між наявним життям та трансцендентною ідеальністю. Сучасна драма за свою основу має дух самотності, який може сполучатися з космосом, проте ніколи - із земними істотами. Драма вимірюється діалогами та монологами. Діалог - вища форма комунікації між відлюдниками. Мова ж абсолютно самотнього героя лірична, тобто монологічна, а у діалозі мова його духу стає надто проявленою, це спотворює ясність сказаного. Сучасна драма також парадоксальна. Самотність драматичного героя - це стан «сп'яніння духу», що мчить його, захопленого долею. Категорії долі та самотності є провідними у драматургії. «Якщо епос надавав форму екстенсивній тотальності життя, то драма - інтенсивній тотальності суті»¹⁵⁸. Ось чому, коли суть втрачена, драму переймає справжня плотська тотальність, драма здатна, виходячи з її формальної природи, винаходити світ, який попри всю його проблематичність, все ж є всеосяжним, хоч і замкненим у собі. Символ, створений драмою є інтелігібельним «Я» людини, символ, утворений епопеєю - емпіричним «Я».

З усього сказаного, на думку Г. Лукача, напрошується така дефініція жанру: тотальність життя чинить опір пошукам центра в її межах і відмовляється від переважання будь-якого із засновницьких осередків. Тільки, коли тема художнього твору віддалена від життя, від емпіричного, вона зводиться на престол у чистих висотах суті, тобто лише тоді, коли йдеться про трансцендентний синтез, може йти мова про тотальність. Великі письменники докладали відчайдушних зусиль, щоб порятувати епічну єдність, проте всі спроби були марними.

Дуже популярною в межах колишнього СРСР була стаття Г. Лукача «Класична форма історичного роману». Дослідження базується на марксистських категоріях соціального розвитку, які

¹⁵⁸ Ibid.

переносяться Г. Лукачем у сферу естетики не автоматично, а обґрунтовано, із залученням зег» икого культурно-історичного матеріалу. Відносно становлення жанру історичного роману Г. Лукач поділяє ту точку зору, що синтез цього жанру відбувся лише на початку XIX ст. і пов'язаний із «Веверлі» Вальтера Скотта. Проте Г. Лукач вбачає у становленні цього жанру більш широку палітру мотивацій. Зокрема, появі вальтерскоттівського роману передував поглиблений історизм Гердера, який став можливим завдяки «особливому становищу Німеччини»: суперечності між економічною й політичною відсталістю країни - та ідеологією німецьких просвітників. Крім того, Г. Лукач дав життя пізніше популярній формулі мотивацій спільності революційного визрівання французів, англійців та німців: «Економічна, політична, ідеологічна підготовка буржуазної революції і конституювання національної держави складала у Франції таї Англії єдиний процес»¹⁵⁹. Революційне збудження має при цьому накладатись на економічну ситуацію в країні, спостерігалась певна нетотожність, яка, мовляв, і спровокувала ті чи інші соціальні процеси в країнах. Історичний екскурс в життя Франції напередодні революції та в період наполеонівських війн детально розглядається дослідником як матеріал художнього процесу. Основним ідеологічним породженням Французької революції Г. Лукач проголосив легітимістський псевдоісторизм просвітників, без якого утворення романтичного історизму неможливе. Проте сам цей історизм, як і вся ідеологія просвітників, спрямовувався на реставрацію феодалізму. Якщо апологети феодалізму твердили, що революція є неприродним розвитком суспільства, то в добу романтизму більш прийнятною стає думка про те, що революції і є природним розвитком суспільства.

Гегель дав гарну характеристику тим змінам у свідомості, які припали на період його життя. Зокрема, він писав, що мислення минулих століть похитнулося й почало розвиватися від уявлення, що історичний процес є фатально-закономірним до уявлення про можливість і навіть необхідність керувати історичним розвитком, про роль особистості в історичному процесі.

Всі ці численні екскурси в історію Г. Лукач здійснює тому, що розглядає їх як систему мотивацій нового історизму, вальтерскоттівського. Новий гуманізм та новий історизм, вважає

¹⁵⁹ Лукач Георгі. Классическая форма исторического романа // Литературный критик. - 1937. - № 7. - С. 92.

дослідник, тільки й міг зародитися в Англії. Г. Лукач плідно використовує також схему класового поділу як ідеологічного впливу на свідомість письменника: «Світогляд Вальтера Скотта був тісно пов'язаний з тими суспільними прошарками, які розорились внаслідок промислової революції та швидкого росту капіталізму. Але Скотт не належав ні до числа людей, які захоплено славили капіталізм, ні до його пристрасних та патетичних викривачів; досліджуючи історичне минуле Англії, він намагається знайти «середній» шлях, відшукати середину між крайнощами, що борються»¹⁶⁰. Велич письменника, як це не дивно, пов'язана з його консерватизмом, бо саме ним він керується, шукаючи свій серединний шлях. Це відбивається також на характері його фабули та на виборі дійових осіб: коректні, добропорядні, проте зарядні представники дрібного англійського дворянства (лицарства).

Принагідно Г. Лукач здійснює подорож у художню емблематику романтичної ідеології. Наприклад, він формулює ідеологічне спрямування та витоки «демонізму» в європейському романтизмі як наслідок неприйняття капіталістичного «людожерства». «Демонізм - це ліричний протест проти життєвої прози»¹⁶¹. Тут же зазначено, що «демонічний протест» не надто характерний для Вальтера Скотта.

Щасливим винаходом Вальтера Скотта був «пересічний персонаж». Змальовуючи ворогуючі табори, які протистоять один одному у непримиримому ідеологічному герці, який може привести до повного абстрагування, до відчуження читача від конкретної людської долі, письменник вводить «пересічний персонаж», який саме і служить меті відновлення рівноваги зображення, відтворення конкретної людської долі в умовах ворогуючого суспільства. Таким є Веверлі, сільський дворянин.

Життєвості вальтерскоттівському історизму надавала постійність повсякдення в його історичних романах. Під час найжорстокіших сутичок повсякденне життя нації ніколи не переривалось - цей закон національного життя був відомий Вальтеру Скотту. Він змалював панораму непрямої активної участі у національній боротьбі. «Середня лінія» історії підсилюється в його романах «середніми героями», які представляють повсякдення в історичному ракурсі, іноді - в далекому історичному минулому, середньовічному

¹⁶⁰ Лукач Георг. Классическая форма исторического романа // Литературный критик. – 1937. – № 7. – С. 51.

¹⁶¹ Там само. – С. 52.

найчастіше. Саме такий принцип художньої композиції і є традиційно вальтерскоттівським.

Поруч із пересічними особистостями у нього зображені непересічні, виняткові особистості: «Для Вальтера Скотта велика історична особистість - це, насамперед, представник значного суспільного руху, який охоплює великі народні маси»¹⁶². Велич людини проявляється тоді, коли її особисті пристрасті та бажання співпадають із пристрастями та бажаннями великого народного руху. Письменник ніколи не демонструє, як формується видатна особистість, оскільки її формування таке, як і формування відповідного глобального соціального руху. Однак, знаходячи видатну особистість «готовою», ми можемо бачити, як вона займає провідне місце у суспільстві, в об'єктивно-історичному плані, а не в особистісному. Народність Вальтера Скотта Г. Лукач вбачає в тому, що часто він виводить у своїх історичних романах не зовсім достовірні постаті, напівлегендарні тощо, проте вони, ці вигадані ватажки, цілком відповідають ситуації. Композиційно видатні постаті представляють у романі другий план зображення.

Особливістю інтерпретації Г. Лукача є прагнення показати Вальтера Скотта реалістичним письменником та применшити об'єктивні романтичні властивості його текстів. Ось специфічне місце у статті: «Скотт показує як великі люди породжуються суперечностями епохи і він ніколи не виводить, подібно до романтичних прихильників героїв, характер епохи із характеру її видатного представника»¹⁶³. У 50-60 роки ХХ ст., коли пошук реалізму як мети художнього розвитку людства стане головним завданням радянського літературознавства, подібні місця праць Г. Лукача будуть активно рецитуватися.

Принципи драматичного зосередження та інтенсивність подій Вальтер Скотт запозичив у просвітників. Історичний роман дає підставу до детальної оповіді минулих подій та змалювання побуту, проте захоплення цим шкодить твору. Завданням історичного роману є не переказ великих подій, а відтворення художніми засобами тих людей, які в цих подіях брали участь. Вальтера Скотта Г. Лукач називає воістину народним письменником, оскільки він прагне зображувати

¹⁶² Лукач Георг. Исторический роман. I. Классическая форма исторического романа // Литературный критик. – 1937. – № 7. – С. 69.

¹⁶³ Лукач Георг. Классическая форма исторического романа // Литературный критик. – 1937. – № 7. – С. 87.

народне життя, охоплювати дух нації. Крім того, дослідник наголошує на історичній правдивості зображуваного письменником: «Історична правдивість Вальтера Скотта полягає саме у тому, що він зображує історичну необхідність, що панує над пристрастними діями індивідуумів, часто всупереч їх психології, і показує, що в основі вчинків, скоєних за необхідністю, лежать суспільно-економічні умови народного життя»¹⁶⁴. Сильним боком творчості Скотта є, на його думку, єдність народності та історичної правдивості.

Г. Лукач визнає, що новий художній розквіт базується навколо роману. Для того, щоб більше окреслити особливості роману, він зіставляє його з драмою, адже історична романтична драма також була здобутком в галузі змісту та форми у тім часі. Вчений переконаний, що епос і драма мають багато спорідненого, зокрема, обидва прагнуть до «повноти художнього зображення життєвого процесу». Цю «повноту» Г. Лукач вважав дуже важливою для літератури, фактично, метою розвитку літератури. Вона і становить «душу» художнього твору. «Ця повнота концентрується навколо певного, могутнього центру - драматичної колізії»¹⁶⁵. Принципи драматичної колізії уклались протягом віків. Вони однакові у В. Шекспіра та у давніх греків. Вона то і є істинним змістом драматичної форми. Г. Лукач виділяє у структурі драми два комплекси фактів, де один комплекс стосується драматичної колізії, а другий є породженням наслідків цієї драматичної колізії. Цей вторинний комплекс фактажу відображає у драматичній формі те, що можна назвати «розплатою»¹⁶⁶. Змальовуючи таку нарративну схему драми, дослідник наголошує на вагомості обох комплексів життєвого фактажу, на існуючій між ними рівновазі.

«Драма зображує життя саме у піднесенні його реальних моментів»¹⁶⁷. В драматичних жанрах все обертається навколо напружених моментів буття. Кризіологічна сутність драматургії не потребує доведення. Орієнтація на кризіологічні моменти суспільного життя становить провідну характеристику драми. Ще однією вагомою характеристикою драми є її публічність. «Драма як поезія публічного життя передбачає таку тематику, яка відповідає

¹⁶⁴ Там само. – С. 85.

¹⁶⁵ Лукач Георг. Исторический роман. 2. Исторический роман и историческая драма // Литературный критик. – 1937. – № 9. – С. 31.

¹⁶⁶ Див.: Там само. – С. 38.

¹⁶⁷ Там само. – С. 43.

інтенсифікації та узагальненню як основним художнім засобом цього жанру»¹⁶⁸. Вчений описує жанр драми, звертаючи увагу на характер мовних компонентів, зокрема аналізує монологи та діалоги. Дія та характери діючих осіб у драми розвиваються переважно через діалог. Кожна репліка талановитої драми містить не одну, а декілька функцій. Г. Лукач вважав, що у «драмі панує духовно більш напружена атмосфера, ніж в епосі»¹⁶⁹, це підсилюється конструктивними початками діалогу.

Зіставляючи драму та епос, дослідник приходиться до висновку, що у своєму розвитку вони діаметрально протилежні. «Епос - відображення найширшого цілого, «повноти об'єктів», - повинен пристосовуватись до процесів, що відбуваються. Роман як «буржуазна епопея» виникає саме в якості продукту цього пристосування»¹⁷⁰. Роман у інтерпретації Г. Лукача - «буржуазна епопея», тому він відображає боротьбу різних класів, партій та напрямів. «Роман так само, як драма знає єдність та протистояння ворогуючих крайнощів та припускає час від часу такі загострення конфліктів, які притаманні саме драмі. Але він знає також інші форми виявлення єдності та протистояння: такі випадки, коли із спільної дії цих протилежностей народжується нова, неочікувана форма руху, новий напрям розвитку. Прикметна риса істинно великих романів полягає саме у зображенні цих явищ»¹⁷¹.

При тлумаченні жанру драми, епопеї, роману Г. Лукач оперує ідеями діалектики, боротьби та єдності суперечностей, класової зумовленості поглядів тощо. Так, драма у нього «концентрує діалектику свободи та необхідності у героїчній катастрофі, епопея зображує широко розгорнуту складну картину різноманітної, великої і малої боротьби індивідів, картину успіхів і поразок окремих людей»¹⁷². За провідну ознаку історичного роману проголошено те, що він «протиставляє загальному історизму колізій історизм конкретний, історичне відтворення всієї повноти деталей»¹⁷³. Г. Лукач критикує прагнення модернізувати цей жанр, яке вбачає у приписуванні людям історичної давнини мислення

¹⁶⁸ Там само. – С. 45.

¹⁶⁹ Там само. – С. 49.

¹⁷⁰ Там само. – С. 49.

¹⁷¹ Лукач Георг. З. Исторический роман и историческая драма // Литературный критик. – 1937. – № 12. – С. 123.

¹⁷² Там само. – С. 126.

¹⁷³ Там само. – С. 130.

сучасників або введення в їхній побут реалій, яких вони не могли знати. Розуміння історизму у нього базується на відтворенні соціально конкретного фактажу з послідовним розгортанням подій, що узгоджуються з документальними свідченнями. Всі жанри у Г. Лукача мають поглиблене соціологічне тлумачення, деталізований культурно-історичний контекст та супроводжуються екскурсами у психологічне тло лабораторії письменника (останнє є дещо спірним щодо висновків, які він робить, проте наявним фактом. Г.Лукач не прагне подати цілісну систему літературних жанрів, навіть не прагне дійти вичерпності окреслення самих жанрів та й жанровий підбір у нього надто специфічний, лише ті жанри потрапляють до аналізу, які є максимальними носіями соціальної ідеї. Подібні визначення жанру вражають нинішнього читача цією соціологічною зумовленістю, проте треба визнати, що вчений знає міру і не квапиться обертати весь художній світ навколо марксизму.

Цікавим постає Г. Лукач у своїй есеїстиці, книгу якої («Душа і форми» 2006) нещодавно видали в Росії. С. Земляной у передмові так охарактеризував цю книгу есеїв: «Конципірована як підведення підсумків «наукової» діяльності Лукача і елегійне прощання з молодістю «Душа і форми» в своєму наявному існуванні виявилась максимально віддаленою від науки, і від елегії: це була метафізика, яка ніби непрохана з'явилась раніше, ніж був передбачений її прихід...»¹⁷⁴. В есеїстиці Г. Лукача немає й сліду марксизму. Лукач-есеїст характеризує декаданс, естетизм, модернізм, спираючись на суто матафізичні категорії. Еволюція його світогляду пройшла шлях від неогегельянства до марксизму та від нього - до метафізики. Жанрові проблеми цікавили його протягом всіх періодів творчості, проте представлені ним жанрові теорії мають вагомий вплив авторської орієнтації чи то на Гегеля, чи то на Маркса, чи на численні джерела метафізики, у тому числі й поетичні. Зважаючи на «Душу і форми», Г. Лукача не можна назвати ані послідовним марксистом, ані послідовним гегельянцем, проте гарним теоретиком - завжди.

Література

Лукач Георг. Исторический роман. 1.Классическая форма исторического романа // Литературный критик. – 1937. – № 7. – С. 49-109.

¹⁷⁴ Земляной Сергей. Трагическое видение – эссенстика – философия в духовном опыте молодого Георга Лукача // Лукач Георг фон. Душа и формы. Эссе. – М.: «Логос-альтера», 2006. – С. 15.

Лукач Георг. Исторический роман. 2. Исторический роман и историческая драма // Литературный критик. – 1937. – № 9. – С. 27-54.

Лукач Георг. Исторический роман и историческая драма // Литературный критик. – 1937. – № 12. – С. 118-147.

Лукач Георг. История и классовое сознание. Исследование по марксистской диалектике. – М.: Логос-Альтера, 2003.

Lukács Georg. On the Nature and Form of the Essay. A Letter to Leo Popper // Lukacs Georg. Soul and Form. Transl. by Anna Bolstock. Cambridge, Mass. 1971.

Lukács Georg. The Theory of the Novel. 1914. // <http://www.marxists.org/archive/lukacs/works/theory-novel/ch01.htm>

Лукач Георг фон. Душа и формы. – М.: «Логос-альтера», 2006. – 251 с.

Лукач Георг. Теория романа // НЛО . – 1994. – № 9. – С. 13-80.

Террі Іглтон (народився 1943) - англійський неомарксист, професор Оксфордського університету, який багато уваги приділив такому жанру як трагедія. Один із найпопулярніших представників даного напрямку у світовій науці. З Г. Лукачем його єднає не лише спільність використовуваного методу, а й велика повага до угорського мислителя, багато в чому ревізія його поглядів, проте незаперечна їх авторитетність.

Т. Іглтон високо оцінював внесок Б. Брехта у становлення драми нового типу. Він вважав, що Англія дала дуже мало жанрових перетворень, що Європа у цьому плані тримає першість. Йому імпонувала нова драма Б. Брехта тому, що в ній він вважав, що основою у ній служить сприйняття дійсності як результату діяльності людей, спроможних її змінити. Апелюючи також доволі часто до беньяміновської теорії революційного мистецтва, Т. Іглтон був переконаний, що вона дуже близька до світобачення Б. Брехта.

Оскільки хронологічно Т. Іглтон є більш пізнім неомарксистом, йому у спадок дістались дискусії, породжені публікаціями Г. Лукача, зокрема і дискусія між Б. Брехтом та Г. Лукачем відносно фетишизації останнім історичної художньої форми. Він поєднує в своїх теоріях літературу та ідеологію, вважаючи їх природними спільниками нашого духовного розвитку, адже художній твір є формою світосприйняття, яка не може існувати поза ідеологічними схемами. Немарксистський підхід Т. Іглтона формується в умовах розвиненого структуралізму, навіть постструктуралізму, семіотики, наратології, деконструктивізму тощо, тому ці теорії не могли бути

неврахованими в його працях, а отже іглтонівський варіант неомарксизму більш осучаснений, більш пристосований до постмодерністської свідомості. Щоб довести сучасність марксизму, Т. Іглтон напруму пов'язує його з постмодернізмом у книзі «Ілюзії постмодернізму» (1996). Жодна велика праця (а він написав близько 20 книг) Т. Іглтона не перекладена, мабуть, це зумовлено падінням авторитетності самого марксизму в країнах колишнього СРСР.

Проте спадок Т. Іглтона, зокрема в аспекті жанрології, гідний на увагу. Не забуваймо також, що неомарксизм є другою (після деконструктивізму) за популярністю методологією у науковому світі, а також те, що за книгами вченого навчаються студенти у багатьох країнах Заходу.

Напружена дискусійна манера викладу матеріалу притаманна Т. Іглтону так само, як і Г. Лукачу. До речі, він розкриває сутність своєї жанрової концепції у діалозі з Г. Лукачем, співвідносячи його ідеї із власними уявленнями, вчений нагадав, що у Г. Лукача провідним критерієм щодо розподібнення епосу та драми використовувалось поняття «тотальності»; епос і роман представляли «екстенсивну тотальність», а драма - «інтенсивну тотальність». Т. Іглтон з цим не погоджується, говорячи, що тоді нам треба розмежувати Сервантеса і Філдінга з одного боку, а Расіна і Чехова - з іншого боку. Дослідник зазначає, що «класичні літературні жанри часто демонструють мізерний інтерес до щодення, а постмодернізм ще й має вроджені відхилення від нормальності, що його догматично відносять часто і скрізь до деспотичних напрямів; але й між цими двома кодами лежить чарівна банальність, пасторальність, з одного боку, та периферійність, з іншого»¹⁷⁵. Тож автор відкидає «тотальність» як ймовірний універсальний термін жанрового виділення.

Т. Іглтон зіставляє роман та трагедію, демонструючи їх принципові відмінності: роман є справою Хроносу, він захоплює великий історичний час, трагедія здійснюється в часі розплати. Час Г. Флобера утримується між мрією та самопародією. У Ф. Стендаля спостерігаються суперечності між ідеалізмом та буржуазними тенденціями, що спричинило рух від героїки до прагматики. Герої їхніх книг роздираються суперечностями між поезією революції та прозою

¹⁷⁵ Eagleton Terry. *Tragedy and the Novel // Sweet Violence: The Idea of the Tragic.* – Oxford: Blackwell Publishing, 2003. – P. 180-181.

постнаполеонівської реальності¹⁷⁶. Роман протистоїть трагедії з точки зору демократичності форм, діалогічності, відкритості/закритості тощо. Т. Іглтон використовує навіть теорію карнавалізації М. Бахтіна для ідентифікації особливостей трагедії та роману. Зокрема, у нього йдеться про використання карнавального сміху в трагедії. Карнавальність є частиною драматичної картини. Трагедія і карнавал взаємозамінні, перебувають у стані контрастної спільності¹⁷⁷. Роман і драма перебувають у взаєминах, які дослідник описав образно, як алегорія взаємин між середнім класом та аристократією. Далі в розділі «Трагедія і роман» Т.Іглтон розглядає різні типи романів різних авторів, визначаю їх провідні характеристики.

Заслугою Лукача він бачить перенесення домінанти факту та цінності у теорію реалізму. Проте трагедія в наш час деформується появою «чужого» в її структурі, а епічне зниження в романі шляхом карнавалізації поступається іншим формам зниження, наприклад, за рахунок зображення світу, покинутого Богом. Роман мислився раннім Лукачем як пост-трагічний жанр. Вчений поділяє точку зору Лукача, наголошуючи, що в сучасному романі справді існування і сутність ніколи не можуть співпасти. Зокрема, творчість Лоуренса робить можливою його «нахабну» метафізику. Шоу надавав перевагу грі у віталізм, також безсоромно демонструючи що-небудь із ідеологічної грубості, чим не далеко пішов від заплутаного мистецтва Лоуренса.

Комедія, за Т. Іглтоном, є таким «жанровим різновидом драми, який межує з квазі-містичною вірою у те, що через змалювання кумедного чи низького підводить нас до доброго, йдучи шляхом від протилежного»¹⁷⁸. Манера теоретичних викладок Т. Іглтона повторюється після кожної нової тези: спочатку він формулює думку, а потім подає низку ілюстрацій, при чому черпає їх з літератури різних періодів, тут і Дж. Джойс, і Данте, і Лоуренс, і Мільтон...

Цілком у деконструктивному дусі Т. Іглтон звертається до аналізу категорії смерті та її ролі у жанротворенні: «Якщо смерть - це невловима субстанція для висвітлення, то це лише тому, що вона є, так би мовити, останнім нашим випробуванням, в якому здійснюється злиття значення й мислення, цінності й факту. Моя смерть є відразу тим, що вирізняє мене від натовпу моїх ближніх, і

¹⁷⁶ Ibid. – P. 182.

¹⁷⁷ Ibid. – P. 186.

¹⁷⁸ Ibid. – P. 197.

водночас найбільш виразно проілюстрований факт, що існує тільки для мене, і разом з тим, одна із найбільш банальних передбачуваних біологічних подій»¹⁷⁹. Банальною є загибель будь-якого з унікальних індивідуумів, проте, за Іглтоном, з того часу, як теорія трагічного виявила, що смерть є найбільш демократичним явищем нашого життя, вона стала не простим голим фактом нашого місцезнаходження. Смерть робить нас більш значимими, ніж ми є в житті. Трагедія визначається смертю. За Бахтіним, якого сам дослідник і згадує у цьому контексті, трагедія само-закриває індивідуальне життя, саме трагедія дозволяє розібратися з життям. Постструктуралістська критика хоче приховати, твердить Іглтон, що з'являється трагічне у буржуазному гуманізмі - у формах відчуження, привласнення, матеріалізації тощо - фактично, з комічного, утвореного частиною умов нашої соціальності.

«Інший» для Лакана є лише шляхом пошуку себе самого. Це також потенційно трагічна форма відчуження. Тоді як Ж. Дерріда та його послідовники прагнуть просто змінити статус-кво. Сучасні романні та драматичні форми залежать від опанованих філософем, тому при ідентифікації жанру не можна не зважати на ту чи іншу панівну для письменника ідеологію буття і суті. Саме з цією метою Т. Іглтон захоплює *постаті* Дерріда, Лакана, Барта та ін. За його концепцією теоретичний спадок цих мислителів впливає на формування жанрів у наш час, визначаючи форму трагічного, насамперед тих, на яких він зосереджує свою увагу - роман і трагедія.

Не маючи досвіду, людина не має нічого. Ідеологія дається через досвід. На думку вченого, є певні ідеології, які належать до оптимістичних за своєю суттю. Наприклад, як це не парадоксально, націоналізм, не зважаючи на його трагічну історію, складається з суми анти-трагічних приписів.

Т. Іглтон не належить до представників «вulgарної соціологізації» вже хоча б тому, що визнає, що реалізм є «одним із стилів мистецтва»¹⁸⁰, а не метою розвитку літератури, як його сприймав Лукач чи Ліфшиц, Фріче та ін. Романна форма нетрагічна за своєю природою, у той час, як трагедія за її класичною доктриною народжується завжди як питання кризи. Реалістичний

¹⁷⁹ Eagleton Terry. *Tragedy and the Novel // Sweet Violence: The Idea of the Tragic.* – Oxford: Blackwell Publishing, 2003. – P. 198-199.

¹⁸⁰ Eagleton Terry. *Tragedy and the Novel // Sweet Violence: The Idea of the Tragic.* – Oxford: Blackwell Publishing, 2003. – P. 201.

роман має за мету повернення до гармонії, розрядку змальованої у творі напруги, вирішення дилеми. Проте від кінця XIX ст. спостерігається, що жанр, який боровся за те, щоб уникати моральної трагедії, поступається цим своїм здобутком перед «льодовиковим періодом» XX ст.

Як бачимо, іглтонівський жанровий поділ спирається на змістовні категорії, зокрема трагічне становить у нього особливу модальність літератури, що може визначати її жанрову структуру. Крім того, використання здобутків деконструктивізму, постструктуралізму та наратології надає концепції Террі Іглтона не просто осучасненого вигляду, а більш переконливого, численно збільшуючи надані за таких можливостей аргументації. Немарксистська версія жанрової структури, представлена Т. Іглтоном, не є вичерпною, проте задекларовані ним принципи та підходи до виокремлення жанру роману та трагедії є цікавими та плідними.

Література

Eagleton Terry. Literary Theory. An Introduction. Second ed. - Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. - 234 p.

Eagleton Terry. After Theory. - N.Y.: A Member of the Perseus Books Group, 2003. - 231 p.

Eagleton Terry. Tragedy and the Novel // Sweet Violence: The Idea of the Tragic. - Oxford: Blackwell Publishing, 2003. - P. 178-202.

Marxist Literary Theory: A Reader. Ed. By Terry Eagleton and Drew Milne. - Oxford: Blackwell Publishing, 1995.

Красавченко Т.Н. Іглтон Террі // Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. - М.: Intrada, 2004. - С.156-157.

Іглтон Террі. Капіталізм, модернізм і постмодернізм // Современная литературная теория. Антология. - М.: «Флинта», «Наука», 2004. - С. 294-313.

Кларк Трейсі. Іглтон, Террі // Постмодернізм. - К.: «Основи», 2003. - С. 168-169.

2.8. ШЛЯХ ВДОСКОНАЛЕННЯ СИСТЕМАТИЗАЦІЇ ТА КЛАСИФІКАЦІЇ ЖАНРУ: М. ВЕРЛІ

Макс Верлі (1909-1998), німецький професор, представив цікавий огляд теорій жанру до 1950 року, намагаючись їх систематизувати, у книзі «Загальне літературознавство». До цього часо багато дослідників вважають систематизацію, наведену М. Верлі, однією з кращих у жанрології.

Починаючи аналіз жанрової природи літератури з найбільшого узагальнення, М. Верлі ніби прагне підвести читача до усвідомлення найбільшої універсальності жанру у ході розвитку літератури: «...Жанри засновані на структурі загальнолюдського існування, яка повторюючись, проте іншими шляхами проявляється в побудові окремого художнього твору»¹⁸¹. Він тяжіє до урахування як субстанціоналістського бачення жанру, так і протилежного йому, анти-ієрархічного. Тому апелюючи до формотворчої бази жанру - «загальнолюдського існування», - він складає, фактично, ще одну ієрархічну (субстанціональну за своєю природою) схему жанру, куди прагне включи дві взаємовиключаючі позиції в жанрології.

Одним із стійких аспектів визначення літератури М. Верлі вважає типологію, тому насамперед підімає проблему типології жанрів у історичному розвитку. Протягом свого існування літературознавство напрацювало велику суму типологій, які, перехреснюючись у різних напрямках та суперечачи одна одній, на думку М. Верлі, створили безнадійну плутанину в типології жанрів. Недоліком цих типологій є те, що вони утворені на окремих принципах, жодна не враховує їх системно, тому на основі цих типологій не можна побудувати систематизацію. У світлі цієї плутанини у типології жанру знову є сенс звернутися до випробуваної тріади - епос, лірика та драма.

М. Верлі пропонує наступну ієрархію: (1) структура загальнолюдського існування - (2) епос, лірика, драма - (3) подальше розгалуження на епічні, ліричні та драматичні підвиди. До цього рівня теорія М. Верлі цілком спрацьовує в потоці нашого літературного процесу (за умови урахування змішувань як коремих жанрових утворень), але перехід на наступний рівень, рівень історико-конкретного наповнення вже знову засвідчує деяку невиразність у систематизації, оскільки «індивідуально-історичний характер у цій систематизації настільки сильний, що вже не вистачає рішучості говорити про постійно діючі поетичні можливості»¹⁸². М. Верлі відзначає, що не існує традиції систематизації жанрів, виходячи з їх типології а також «поки ми прагнемо класифікувати певні та індивідуальні форми індуктивним шляхом, ніби знизу, ми не можемо прийти до ідеї типу»¹⁸³. Проте,

¹⁸¹ Верли М. *Общее литературоведение*. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1957. – С. 98.

¹⁸² Там само. – С. 100.

¹⁸³ Там само. – С. 100.

якщо учення про жанри не використовувати для поділу на поетичні роди та види, тоді не зрозуміло куди, власне, воно стосується.

Стиль викладу матеріалу в «Загальному літературознавстві» М. Верлі можна охарактеризувати як теорія, побудована на досить вичерпному огляді концепцій жанру. Тож деякі із постатей, на яких акцентує увагу дослідник, варто відтворити у нашому контексті. Зокрема, Роберта Петша. Адже саме у нього М. Верлі почерпав мотивацію універсальності жанрової вертикалі: «Існують, однак, основні можливості людської поведінки, які проявляються у вигляді універсальної «внутрішньої форми», і саме вони визначають різні жанри»¹⁸⁴. Високо поцінуючи в цілому концепцію Р. Петша, вчений зазначає, що за розвитком жанру драми той стежить не з історичної точки зору, а з точки зору систематики, хоч і звертається часто до історичного матеріалу. Оповідні форми Р. Петш поділяє за групами «світ», «людина», «процес». Багато уваги петш приділив категоріям «внутрішньої форми», зокрема для драми - це «драматична людина», «драматична дія», «драматичний твір», значення та завдання драми. Попри захоплення логічним мисленням Р. Петша, М.Верлі демонструє й критичне бачення його здобутків: «...Він не діходить у своєму дослідженні не лише до систематичного обґрунтування літературних типів, але навіть до принципового уточнення термінології»¹⁸⁵. Як бачимо, для М. Верлі найвагомим у жанровій теорії є її виструнченість та вмотивованість. Крім того, вона бачиться йому ще й вичерпною та гнучкою.

Звертаючись до постаті Еміля Штайгера, М.Верлі ніби підходить до проблеми систематизації жанрів з іншого боку, не з боку типології, а - дефініцій, а отже тлумачення, жанру. Е. Штайгер же запропонував поняття епічного, ліричного та драматичного віднести до стилю, який визначає жанрову поетику. Жанрова поетика дорівнює типології стилю. Отже, визначивши природу та структуру поетичного, епічного та драматичного стилю, ми тим самим визначимо й сам жанр. Окремо наголошено, що таке розуміння треба відрізнати від субстанціоналістського «епос, лірика, драма». Будь-яке органістичне чи механічне «розкладання» по жанрам та видам також засуджується. «Чистота» форми у жанрі нічого не важить, оскільки жанр не є якоюсь формою, яка автоматично наповнюється змістом. «Штайгер дає гарні характеристики різних

¹⁸⁴ Там само. – С. 102.

¹⁸⁵ Там само. – С. 103.

стилів: ліричний стиль (з його невиразністю, зв'язком з настроєм, суб'єктивністю, пунктуальністю, безпричинністю) характеризується на прикладі романтичної пісні та визначається як «пригадування»; епічний стиль як «уявлення» (тобто відтворення подій, їх констатація, визначеність у часі, самостійність частин, традиція і цілісність) характеризується прикладом з Гомера; драматичний стиль визначається як «напруженість», тобто патетичне зусилля волі або проблематична напруга думки, що народжується. Кожен із цих двох драматичних типів (тобто патетичний або проблематичний) може одержати трагічне або комічне вирішення»¹⁸⁶. М. Верлі звертає увагу, що «пригадування», «уявлення» та «напруженість» є вираженням трьох станів часу: теперішнього, майбутнього та минулого. Тож систематизація Е. Штайгера, на його думку, спирається на істотні часові закономірності, а отже, має певний запас достовірності та є перспективною.

Оговорюється М. Верлі питання використання категорії «прафеномена» при вибудові жанрових систематизацій. Він нагадує, що Юстус Шварц вперше поставив питання про «прафеноменальний» характер жанрів. «Прафеномен» при цьому береться за точку відліку стосовно нашого часового існування. Як відомо, М. Хайдеггер також використовував часовий принцип систематизації родів літератури, заявивши, що лірика відповідає сучасності, її минулість складає епос, а майбуття - драму. Систематизації такого роду М. Верлі називає «динамічними», оскільки вони враховують моменти жанрового розвитку, намагаються передбачити ймовірні видозміни форми. Накреслюючи відхід від субстанціоналістського розуміння (епос - лірика - драма) у Е. Штайгера, вчений також прагне удосконалити запропоновану ним класифікацію додаванням урахування специфіки історичного розвитку, діалектики традиції та довільного походження.

Далі класифікація М. Верлі зводиться до поділу літератури, з одного боку, на епос, лірику, драму, а з іншого, - на трагічне і комічне. Він розглядає і конкретні форми втілення епосу, лірики та драми, а також комічного та трагічного. Ми підемо шляхом його логічних розмислів.

Визначення лірики у М. Верлі дуже вдале, оскільки охоплює і значення «прафеномена», і динаміку літературного розвитку,

¹⁸⁶ Верлі М. *Общее литературоведение*. – М.: Издательство иностранной литературы, 1957. – С. 104.

передбачаючи наступну градацію жанрових форм: «Лірика - як би ми не визначали її тип і не витлумачували її часове значення - уявляється «прапоезією», ніби витоком поетичного уявлення; лише набувши цього статусу за основу, можна зрозуміти епічні та драматичні літературні твори, які є більш складними структурами»¹⁸⁷. Думка про первісне значення лірики щодо інших родів літератури висловлена була Штайгером, Коммерелем, Шварцем.

«У галузі «епічного» перехід від визначеного вживання назв жанрів до субстанціонального, від епічного спрямування до конкретних форм епосу уявляється ще більш важким, форма єдність жанру - ще більш сумнівною»¹⁸⁸. Втім, М. Верлі пропонує розглянути такі епічні форми, як казка, легенда, роман, які доволі чітко проглядають у потоці літературних творів. Казка визначається ним як жанр, який природно першим виділився із епічного світу. Основними прикметами роману як жанру названо відсутність строгої форми та поетичної закономірності. Народження роману відноситься М. Верлі до періоду занепаду епосу, отже відразу після «Одісеї» Гомера. Для роману характерна втрата міфічного спільного начала, яке поступається перед суспільним, потім перед ліричним та приватним, все більше наближаючись до кризи дійсності, врешті, єдність світу у романі постає лише як мета у добу модернізму. М. Верлі вдало використовує теорію роману, викладену Г. Лукачем, Р. Петшем, А.М. Фостером, Т. Манном та ін. Він зазначає, що спроби побудувати типологію роману мали місце та не були вдалими. Отже, систематизація романних форм, на його думку, ще попереду. М. Верлі наводить приклади кількох цікавих систематизацій роману, характеризуючи їх провідні властивості. Так, систематизуючи романні жанри за зовнішніми ознаками, бути виділені такі: роман подій, роман образів, роман простору. Аналізуючи концепцію кризи роману в сучасну добу, М. Верлі згадує кілька «рецептів» його порятунку, зокрема, повернення до міфу.

Драму М. Верлі мав за вищий та завершальний жанровий тип. Світ драми виходить далеко за межі літератури. Адже вона так і не звільнилась, як епос та лірика, від політичної, магічної, соціальної та релігійної функції. Для упорядкування драматичних творів використовуються два типи систематизацій - аристотелівська,

¹⁸⁷ Верлі М. *Общее литературоведение*. – М.: Издательство иностранной литературы, 1957. – С. 107.

¹⁸⁸ Там само, – С. 112-113.

заснована на заздалегідь визначених типах драм, та інша, що базується на вивченні структурних елементів драми.

Поділяючи літературні твори за принципом трагічне/комічне, можна також запропонувати систематизацію. «Проблема трагічного, включена в межі поетики, буде цікавити нас не стільки з точки зору свого світоглядно-матеріального визначення, скільки за своїм формальним характером як драматичний потенціал»¹⁸⁹. Трагічний елемент виринає тоді, коли гине хтось або щось значне. Трагічне ламає межі, в яких існує людський світ. «Трагізм у чистому вигляді смертельний, як повна руйнація: він постає саморуйнуванням невмолимо послідовного духу. Однак, на думку Штайгера, в літературній творчості цей процес не зображується у чистому або безпосередньому вигляді»¹⁹⁰. Письменник руйнує світ, щоб піднести «милосердя» або «примирення». М. Верлі прагне назвати провідні форми трагічного, проте сам визнає, що з плином часу їх чисельність збільшується згідно віддзеркаленню змінно буття.

Щодо комічного, то на думку вченого, його вичерпний розгляд ми можемо знайти в працях Отто Роммеля. «На противагу трагічної трансцендентності, комічний елемент діє не в абсолютному, а у внутрішньому світі у поцейбічній реальності»¹⁹¹. На окремий розгляд у книзі М. Верлі заслужив гумор, види якого різні дослідники по-різному вичленовували, проте ніхто не заперечив вагомість гумору в художньому аспекті світу.

Систематизація М. Верлі побудована таким чином, щоб узгодити максимально різні класифікації, запропоновані до нього, знайти спільний знаменник до різнорідних тлумачень жанрової форми, проте сам дослідник визнав, що ідеальної систематизації укласти йому не вдалось. Позитивним моментом праці М. Верлі є те, що його систематизація ще й побудована на численних оглядах праць із їх глибоким аналізом, що дозволяє нам до цього часу звертатися до його книги як до актуального джерела теорії жанру.

Література

Верли Макс. Возникновение Швейцарской Конфедерации: исторические свидетельства, легенда, идеологемы. Духовная

¹⁸⁹ Верли М. *Общее литературоведение*. – М.: Издательство иностранной литературы, 1957. – С. 122.

¹⁹⁰ Там само. – С. 123.

¹⁹¹ Верли М. *Общее литературоведение*. – М.: Издательство иностранной литературы, 1957. – С. 126.

література // История швейцарской литературы. – М.: РАН ИМЛИ, 2002. – Т.1. – 598 с.

Верли М. Общее литературоведение. – М.: Издательство иностранной литературы, 1957. – 241 с.

Kainzbauer Sandra. Das Nibelungenlied in: Wehrli, Max // Das „Nibelungenlied“ in ausgewählten Literaturgeschichtsdarstellungen des 19. und 20. Jahrhunderts. – Universität Salzburg, Institut für Germanistik, 1997-1998 // <http://www.hausarbeiten.de/faecher/hausarbeit/lim/299.html>

Wehrli Max: Literatur im deutschen Mittelalter. Eine poetologische Einführung. – Stuttgart, 1984.

Wehrli Max. Geschichte der deutschen Literatur vom frühen Mittelalter bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. – Stuttgart, 1984.

Wehrli Max. Textkritik und Editionstechnik // Allgemeine Literaturwissenschaft, 2. Aufl. Bern 1969. – S. 33-39.

Wehrli Max. Vom Schwinden des Werk-Begriffs // Internationales Jahrbuch für Editions-wissenschaft, hg. von Winfried Woesler. – Bd. 5. – 1991. – S. 1-11.

Wehrli Max. Im Schatten der Überlieferung // Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. – Band 107, 1985. – S. 82-91.

2.9. ТЕОРИЯ ЖАНРУ ЯК СИСТЕМИ ФУНКЦІЙ: К. ШТИРЛЕ

Карлхайнц Штирле (нар. 1936) - професор Констанської школи, учень Х.Р. Яусса, представив жанрову теорію, роглядаючи окремі зразки середньовічної літератури, на основі синтезу функцій фіксованих оповідних дій. Текст при цьому розуміється саме як сума фіксованих оповідних дій.

Спочатку К. Штирле характеризує можливі оповідні прийоми, які існують у ієрархічній єдності, та всі зводяться до одного - до прототипу оповідача - ним і визначаються. «Побудова мовних текстів залежить від їх використання і тим самим від їх місця у відповідно окресленому мовному та позамовному контексту»¹⁹². Не зважаючи на відмінності оповідних текстів, всі вони визначаються за рахунок оповідної схеми, що лежить в основі кожного. Історія

¹⁹² Штирле Карлхайнц. История как ехемплум – ехемплум как история // Немецкое философское литературоведение наших дней. – СПб.: Издательство СПбГУ, 2001. – С. 66.

складається як процес руйнування рівноваги однієї оповідної схеми та заміни її іншою у зв'язку зі зміною функцій самого тексту. Історію визначає не тільки оповідна схема, а також її реалізація на різних текстових рівнях.

К. Штирле використовує поняття «систематичних» та «оповідних» текстів. Для пояснення різниці між ними він наводить такий приклад: «Перехід від параграфу Карного кодексу до історії, що потрапляє під нього, це перехід із текстової галузі систематичних текстів у текстову галузь оповідних»¹⁹³. Він вважає, що саме у межовій області між систематичними та оповідними текстами можна знайти принципи та закономірності побудови «історій» як текстів. Байка та *exemplum* представляють мінімальні оповідні форми, які щойно синтезувались із сентенцій та максимум систематичних текстів. Трансформація від загального («систематичні тексти») до конкретного (байка, *exemplum*) здійснюється в моментдієвості, яку фіксують тексти.

Єднає байку та *exemplum* також те, що вони співпадають у підходах до побудови оповідної цілісності, яка ще співвідноситься з систематичними текстами, а саме - з дидактично висловленою мораллю, з якимись аксіомами поведінки та буття. К. Штирле характеризує жанри байки та *exemplum* у світлі теорії функцій. Характерною ознакою жанру байки є неправдоподібність, проте ця неправдоподібність має особливу функцію: «Вона є ознакою загаданого самим жанром алегоричного наміру»¹⁹⁴. Загальне виступає в байці як особливе та рельєфно представлене, а в *exemplum* - в самому особливому та не змальовується відкрито, а мається на увазі. У випадку з *exemplum* мається на увазі моралізаторська фраза. «Те, в чому вона приховується, її медіум, - це і є історія. *Exemplum* є формою експансії і редукції одночасно. Експансією - по відношенню до сентенції, що лежить у його основі, редукцією - по відношенню до історії, з якої вирізається, ізолюється те, що необхідно такому прикладу як мовній дії для власної конкретизації».

Аналізує К. Штирле й внутрішню структуру *exemplum*. Вона виявляється дуже динамічною на рівні мовної семантики.

¹⁹³ Там само. – С. 69.

¹⁹⁴ Штирле Карлхайнц. *История как exemplum – exemplum как история // Немецкое философское литературоведение наших дней.* – СПб.: Издательство СПбГУ, 2001. – С. 72.

¹⁹⁵ Там само. – С. 72.

Формується динаміка жанру опозицією зла і добра, розуму і лупоти, влади і безвладдя, порядку і хаосу тощо. Крім ттго, структура *exemplum* складається з трьох компонентів: ситуація - процес вирішення - вихід із ситуації. Така трикомпонентна структура мотивується риторичним спрямування даного жанру. *Exemplum* передбачає певний вихід із ситуації, він прагматично планує цілком конкретне вирішення описуваного випадку. Прагматичний план і план висхідної ситуації в *exemplum* співпадають, є ізоморфними, як зазначає К. Штирле. Зв'язок ситуації та виходу із ситуації існує настільки щільно, що повторюваність ситуації призводить до повторюваності виходу із неї.

Зникнення жанру *exemplum* до XVIII ст. К.Штирле пояснює суголосно до Р.Козеллека зміною у розумінні історії, адже історичний досвід за типом *magistra vitae* більше не задовольняв потреби суспільства. Нове розуміння історії ознаменувало звернення до подієвого континууму, історія вийшла з-під впливу морально-філософської доктрини.

Уявлення К. Штирле про поезію також базуються на «проблематизації схем прагматичної мовної дії». На його думку, поезія також розвивається, відштовхуючись від систематичних текстів. «Проблематизація прагматичної форми» - це заміна спрямованості уваги, яка зосереджена на мовній дії та раптово починає суперечити її прагматичному аспекту.

До провідних оповідних форм доби середньовіччя дослідник долучає новелу. Наголошується родова спорідненість новели та *exemplum*. Площиною їх перетинання є казус. Тут К. Штирле посилається на А. Йоллес. Казус і є формою проблематизації. «Якщо *exemplum* був не чим іншим як оповідною транспозицією моральної пропозиції, яку можна було з нього безпосередньо вивести, то новела у Дж. Боккаччо дана у трьох різних станах, співвідношення яких є співвідношенням більшого віддалення від парадигматичного ядра. Ця градація оповідної експансії і є особливістю новел Боккаччо»¹⁹⁶. У «Декамероні» фіктивні оповідачі ідентичні щодо фіктивних слухачів. К. Штирле зазначає: «Якщо виходити з того, що інтендоване використання тексту задає правила його будови, тоді із повідомленого

¹⁹⁶ Штирле Карлхайнц. *История как exemplum – exemplum как история // Немецкое философское литературоведение наших дней. – СПб.: Издательство СПбГУ, 2001. – С. 82.*

1982 році та з того часу мала багато перевидань. Дана книга зазначила велику повагу автора до М. Бахтіна, В. Проппа, Ю. Тиньянова та Розалі Колі, з якою його єднав спільний інтерес до Відродження. Нині він є провідним жанрологом Заходу, актуальність його теорії підсилюється у плані становлення нових жанрових уявлень, що засновані на ефектах плинності, хаосмосу, непередбачуваності. А. Фаулер не просто дає своєрідну класифікацію ймовірних жанрових змін, а дарує новий принцип споглядання жанру не як системи усталених ознак, а як системи вічних трансформацій. Якщо до цього часу в жанрології панував аристотелівський підхід, заснований на таксометрії та частотності, то А. Фаулер порушує цю традицію, пропонуючи натомість визнати провідними принципи трансформативності та комбінаторики. Особливо прийшлась по душі постмодерністським теоретикам його концепція *включеного жанру*, адже в сучасній літературі важко знайти твір, який би не містив включених жанрів. Тож не належачи до постмодерністського філософського мислення, А. Фаулер раптово стає у ньому чи не центральною постаттю в аспекті жанрології.

Стисло його жанрову концепцію можна викласти наступним чином. Насамперед відзначимо, що для А. Фаулера особливий інтерес представляли жанрові трансформації, тому й найбільші його теоретичні досягнення здійснені саме у цій площині. Вчений зазначив, що жанрові зміни не проходять окремо від становлення літератури, а отже зумовлені тими ж причинами, що й видозміни всередині будь-яких інших категорій літератури.

Площиною оновлення жанру він називає **тематичне оновлення** літератури: «Жанрові зміни відбуваються, коли нові теми додаються до їх репертуару»¹⁹⁹. Оскільки переважно він працював на літературі Відродження, як і Р. Колі, то за приклади наводить факти літературного процесу того часу. Зокрема, рухи проти Петрарки та Цицерона на початку XVII ст. спричинили значне жанрове оновлення літератури. У комедії часів Єлизавети використовувались ігрища та святкові ритуали, зокрема різдвяні, що спричинило значне її оновлення. Ще однією площиною жанрових трансформацій є «комбінація репертуарів». Так, театр масок Єлизавети комбінував пантоміму, маскарад, пишне видовище, розваги. Трансформує жанр

¹⁹⁹ Fowler Alastair. Transformation of Genre // Modern Genre Theory. – Pearson Education Limited, United Kingdom & Associated Companies throughout the world, 2000. – P. 233.

також принцип «зібрання», як то маємо при зібранні пісень у збірник, балад у збірник, новел у «Декамерон» Дж. Боккаччо. «Ефект перетворення жанру у збірці цілком очевидний, наприклад, в епістолярному романі...»²⁰⁰. Створення із різних жанрів певної їх суми призводить до переродження жанрів. Так само, будь-яке аранжування лірики чи підбірки епіграм разом із тим є формою зміни жанру.

«Протягом століть існування риторики письменники дуже часто планували масштаб диспозицій вже на ранньому етапі»²⁰¹, - твердить А. Фаулер. У жанровому сенсі **зміна масштабу** призводила до утворення родової оригінальності, частково це визнавали вже античні теоретики. Він застосовує терміни «макрологія» та «брахилогія» (наука збільшення та зменшення). Макрологія сприяє розвитку жанру, збільшуючи масштаб, брахилогія «надто пов'язана з модальним переродженням тексту»²⁰². Відносно невеликі зміни масштабу можуть мати дуже великі наслідки. Наприклад, збільшення тимчасового масштабу у романі може привести до його жанрового переродження на роман-хроніку. Гра ж масштабом дозволяє розпоряджатися логічними переходами та призводить до утворення вивершених форм жанру.

Наступним напрямом трансформації жанру А. Фаулер називає **зміну функції**. «В античній літературі найбільш раптова зміна функції завжди призводила до зміни жанру...»²⁰³. Незначні, якими вони здаються, відхилення від узвичаєних функцій дають різноманітні варіації з кумулятивним ефектом і, врешті-решт, настільки послабляють жанр, що можуть привести до його заміни на інший. Зміна функції може відбутись як зумисне, так і випадково. Коли зміна функції відбувається поступово і ненавмисне, вона може стати «вічною» жанровою ознакою. Письменники вміло користувалися заміною функцій, зокрема, Мільтон проявив велику хоробрість, замінивши функції абсолютно фундаментальних частин епопеї. Він мав дивовижне обдарування до укладання поважних родових форм дивними шляхами.

²⁰⁰ Ibid. – P. 234.

²⁰¹ Fowler Alastair. *Transformation of Genre // Modern Genre Theory*. – Pearson Education Limited, United Kingdom & Associated Companies throughout the world, 2000. – P. 235.

²⁰² Ibid. – P. 236.

²⁰³ Ibid. – P. 236.

До числа трансформуючих жанр факторів дослідник відніс також **«протистояння»** (conterstatement). А. Фаулер посилається на Клаудіо Гвіллена, який вжив поняття «контржанру», описуючи твори як два діаметрально протилежних шедеври. Антитетичних відносин у межах одного жанру також можна знайти достатньо. У творах малого розміру цей контраст набуває вигляду риторичної інверсії (перевернута похвала). З цієї точки зору можна розглядати авантюрний роман як антижанр романтичного. Епос генерував кілька анти жанрів. Всі види біблійного епосу розвивалися в річищі становлення Божественної Поезії та на протигагу язичницької епічній традиції. А. Фаулер розглядає літературну динаміку аж до Дж. Джойса та Беккетта у категоріях протидії, протистояння, антижанру тощо.

Нарешті, він зазначає, що істотною формою оновлення жанрової системи є **комбінування або змішання жанрів**. Для окреслення цього процесу вчений пропонує термін «включення». «Якщо форма вкладки потім стає загальноприйнятною та пов'язаною з матрицею, родове перетворення має місце»²⁰⁴. «Включення» можна знайти у літературних жанрах всіх періодів та будь-яких обсягів. Еклоги вміщали пісні-вкладки або оповідання. В античній літературі «включення» регламентувались більш ретельно, ніж у наші часи. Крім того, стояла вимога, щоб вкладка і матричний жанр мали певну спорідненість. Одні жанри проявляють більшу «гостинність» щодо включених жанрів. Інші - меншу. В пізньому Ренесансі «включення» стає популярним. «Включення», на думку А. Фаулера, є родючим джерелом родового перетворення. Проте це само по собі не може забезпечити базу для теорії літературних змін.

Вершинним етапом жанрових трансформацій А. Фаулер вважав **«родовусуміш»**. «Родову суміш» можна знайти навіть утворчості письменників, що є класиками певного жанру. Усюдисущі суміші Середньовіччя навряд чи одержали б таке визначення у наш час. Не зважаючи на те, що змішування жанрів у Ренесансі теоретики переслідували, воно таки мало місце, особливо наприкінці цієї епохи. В цьому часі суміші стають хаотичнішими²⁰⁵. Вчений проголошує Мінтурно головним захисником суміші. Фактично, він формує нову поетику, засновану на величезному діапазоні жанрових видів та типів, зокрема, називає кілька модифікацій

²⁰⁴ Ibid. – P. 241.

²⁰⁵ Ibid. – P. 244.

сатири, від «чистої та строгої» - до трагічної сатири. Іноді Мінтурно не ладен пояснити, що є суміш. У наступний період літератури, в класицизмі, спостерігається деякий відхід від ідеї суміші, натомість пропонується повернення до чистих та прозорих жанрових форм. Але, якщо поглянути вперед ще на кілька століть, то можна помітити, що принцип змішування знову відроджується з новою силою, сприяючи радикальному жанровому перегрупованню. А. Фаулер наводить за приклад творчість Вордсворта, який проявив свіжий аналітичний підхід до тлумачення жанру. Вордсворт складає список із шести методів чи класів. На думку дослідника, ця теоретична лінія була подовжена у творчості Нортропа Фрая, який підтримав аналітичний та класифікаційний дух думок У. Вордсворта. Адже Н.Фрай розглядає белетристику як острів між чотирма морями: *novel, confession, anatomy, romance*. Сумішшю є об'єднання у різних пропорціях цих чотирьох складових. Зазвичай перемішуються три з названих компонентів, чого цілком достатньо, щоб жанр втратив визначеність або щоб народився новий.

Щодо чіткості жанрових визначень, А. Фаулер назвав три очевидні жанрові сигнали: посилання на попередніх авторів або жанрові ознаки; заголовки; теми, що відкривають текст²⁰⁶. Саме це його міркування стало хрестоматійним у західних університетах. Крім того, вчений не тільки дав теорію жанру, а й кілька цікавих аналізів конкретних жанрів, переважно епохи Відродження.

Жанрова теорія А. Фаулера базується на традиції тлумачення жанру, заснованій Розалі Колі, а вона, як відомо, поважала фактаж літературного процесу над усе. Всі теоретичні міркування А. Фаулера також підкріплені фактажем, навіть низками такого фактажу. Характерною рисою його теорії є прагнення уникати готових класифікацій, обмежуючись властивостями того чи іншого жанру та описом форм ймовірних трансформацій. До речі, ці то трансформації є надзвичайно вагомими в жанровій теорії, оскільки відчиняють двері у світ перетворень літературної форми, дають можливість прогнозування.

Література

Fowler Alastair. Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes. – Oxford: Oxford University Press, 1982. – 368 p.

²⁰⁶ Див: *Fowler Alastair. Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes. – Oxford: Oxford University Press, 1982.*

Fowler Alastair. Pastoral Instruction in As You Like It. – London: University of London, 1984. – P.1-14.

Fowler Alastair. The Future of Genre Theory // Future Literary Theory. Ed. by R.Cohen. – London, New York, 1989.

Fowler Alastair. Genre // A Dictionary of Modern Critical terms. – London, New York, 1993.

Fowler Alastair. Transformation of Genre // Modern Genre Theory. – Pearson Education Limited, United Kingdom & Associated Companies throughout the world, 2000. – P. 232-249.

Fowler Alastair. A History of English Literature: Forms and Kinds from the Middle Age to the Present. – Oxford: Blackwell, 1986. – 424 p.

Fowler Alastair. Triumphal Forms: Structural Patterns in Elizabethan Poetry. – Cambridge University Press, 1970. – 247 p.

Fowler Alastair. The Beginnings of English Georgic // Renaissance Genres. Ed. Barbara Kiefer Lewalski. – Cambridge (MA): Harvard University Press, 1986. – P. 105-125.

Fowler Alastair. Genre and Tradition (Epigram) // The Cambridge Companion to English Poetry, Donne to Marvell. Ed. Thomas N. Corns. – Cambridge: Cambridge University Press, 1993. – P. 80-100.

Fowler Alastair. The Life and Death of Literary Forms // NLH. – 1971. – № 2. – P. 199-216.

2.11. РЕЦЕПТИВНА ТЕОРІЯ ЖАНРУ: ХАНС-РОБЕРТЯУСС

Ханс-Роберт Яусс (1922-1997) - професор Констанського університету, засновник школи рецептивної критики. У трактаті «Середньовічна література і теорія жанрів»²⁰⁷ (1970) виклав рецептивну теорію жанру. Відштовхуючись від Б.Кроче та російських формалістів, Х.Р. Яусс повертається до проблеми розподібнення родів літератури, якою вони активно займались. Він звертає вагу на той факт, що за допомогою тріади епос - лірика - драма неможливо описати жанровий склад середньовічної літератури. Х.Р. Яусс пропонує відійти від псевдонормативного поняття жанру, витлумачуваного у дусі брүнетьєрівського еволюціонізму.

На думку дослідника, «відмовившись від естетизму іманентної критики, яка сприяла появі маси монографічних праць, які не відповідали на питання про синхронні та діяхронні відношення між

²⁰⁷ Див.: Jauss H.R. Littérature médiévale et théorie des genres // Poétique. – 1970. – №1. – P. 79-101.

літературними творами, нова історико-герменевтична і структуралістична теорія почала сучасний науковий етап їх дослідження»²⁰⁸. Тобто Х.Р. Яусс констатує, що стан вивчення жанру на кінець ХХ ст. можна охарактеризувати як своєрідну кризу, що ця теорія повинна знайти нові напрями та підходи, зокрема врахувати комунікативний аспект літератури. Тут же він апелює до російських формалістів, які дуже вдало, на його думку, почали розробляти методи діахронічного та синхронічного зв'язку між жанрами, що корисно застосувати і до середньовічної літератури.

У формалістичній теорії жанрів проглядало прагнення відірватися від лінійного кумулятивного розгортання літературної еволюції. Історичну еволюцію слід розуміти як періодичне чергування домінуючих фаз літературних жанрів у безпосередньому змаганні із сусідніми жанрами. Концепт «ієрархії жанрів» Яусс згоден визнати лише за умови, що ця ієрархія буде постійно змінюватись. Звичайно, тоді втрачає сенс побудова жанрової ієрархії, а набувають - жанрові зв'язки, функції, структура (те, що у випробуваній ієрархії зазвичай мислиться лише «матеріалом») тощо. Саме таку динамічну теорію жанрів він і прагне утворити, або хоча б виробити підходи до такого бачення літературного процесу.

З цією метою й використовуються діахронічний та синхронічний аналіз. Із діахронічних позицій стадіальність домінування певного жанру реалізується в трьох фазах: канонізація, автоматизація та зміна функції. Згідно з цією схемою жанри набирають виструнчених розвинутих форм, які узаконюються літературною епохою, доводяться до автоматизму та починають втрачати свою ефективність аж до того, що зовсім заміщаються іншими жанрами, «часто тими, що сягають до народного джерела, та витісняються на периферію, якщо не обновляються за допомогою використання тем або прийомів, до того заборонених, або за допомогою запозичень сюжетів і функцій, взятих з інших жанрів»²⁰⁹. Зміна ж функцій або пристосування функцій інших жанрів демонструє синхронічний зріз літературної системи епохи. Жанри виконують вагомий місію всередині системи літератури - пов'язують окремий твір із системним цілим.

²⁰⁸ Яусс Ханс-Роберт. Средневековая литература и теория жанров // Вестник МГУ. Серия филология. – 1998. – № 2. – С. 98.

²⁰⁹ Яусс Ханс-Роберт. Средневековая литература и теория жанров // Вестник МГУ. Серия филология. – 1998. – № 2. – С. 115.

Х.Р. Яусс застосовує до жанрової теорії рецептивне поняття «горизонту очікуваного»²¹⁰. Горизонт очікуваного спочатку об'єктивізує давно знайомі читачеві жанрові форми, а потім поступово їх руйнує, пропонуючи натомість зовсім нові форми, - тільки в такій послідовності можлива рецептивна картина жанру. «...Той "горизонт очікуваного", який створюється для читача традицією або низкою вже відомих творів та особливим станом розуму, викликаним цим новим твором, його жанром та його правилами гри»²¹¹. Оскільки художнього твору, який би існував у інформаційній порожнечі, не існує, то треба визнати, міркує Х.Р. Яусс, що кожен твір таки має належати до якого певного жанру. «Якщо замінити субстанціоналістське розуміння жанру (жанр як ідея, що появляється в кожному індивідуумі та здатна повторюватися лише як жанр) історичним поняттям наступності..., відношення окремого тексту до низки текстів, що утворюють жанр, постане як безперервний процес творіння та модифікації певного горизонту. Новий текст створює у читача (слухача) горизонт очікування і правила, які він знає завдяки попереднім текстам і які відразу піддаються варіаціям, ректифікація, модифікаціям, але іноді просто репродукуються»²¹². Варіація та ректифікація визначають параметри жанрового простору, у той час, як модифікація та репродукція - межі жанрової структури. Жанр є таким же наслідком літературної та загальнокультурної комунікації, як і решта літературознавчих

²¹⁰ Термін «горизонт очікуваного» добре розкритий Драновим: «Горизонт очікуваного – термін рецептивної естетики, що позначає комплекс естетичних, соціально-політичних, психологічних та інших уявлень, як визначають відношення автора і – внаслідок цього – твору до суспільства (та до різних видів читацької аудиторії), а також відношення читача до твору, яке зумовлює таким чином як характер впливу твору на суспільство, так і його сприйняття суспільством. Це центральне для теорії Х.Р. Яусса поняття диференціюється у нього на горизонт очікуваного, закодований у творі, і горизонт очікуваного читача, заснований на його уявленнях про мистецтво і суспільство. В ході взаємодії цих двох горизонтів і здійснюється реценція твору та формування естетичного досвіду читача» (Терминология современного зарубежного литературоведения (Страны Западной Европы и США). – М., 1992. – С. 33-34).

²¹¹ Яусс Ханс-Роберт. Средневековая литература и теория жанров // Вестник МГУ. Серия филология. – 1998. – № 2. – С. 99.

²¹² Там само. – С. 103.

категорій, якими користується сучасна критика. Переваги яуссівської жанрової теорії саме в тому, що він зміг передбачити рухливість жанру, орієнтуючись на невпинний розвиток всіх художніх форм як форм комунікації, яка ніколи не може зупинитися.

У трактаті «Історія літератури як провокація літературознавства» Х.Р. Яусс також торкається жанрів, інтерпретуючи їх через категорії рецептивної критики, зокрема «горизонт очікуваного». Наголошуючи, що твір не існує у інформаційному вакуумі, дослідник називає важелі розпізнання жанру читачем: текстуальні стратегії, відкриті та приховані сигнали, звичні характеристики та угадувані алюзії «збуджує у читачеві якісь емоції, самим своїм «початком» пробуджує очікування «середини і кінця», які можуть залишитися незмінними, змінитися, повністю зникнути або навіть іронічно зреалізуватися у процесі читання по законам, які визначає жанр твору»²¹³. Оці то очікування читача від жанрової форми, нав'язані самим текстом, й складають категорію «горизонту очікування». «...Процесе постійного встановлення та змінювання горизонту очікування також визначає відношення кожного індивідуального тексту до послідовності текстів, що утворює жанр. Новий текст пробуджує в читачеві горизонт очікувань і правил, відомих за більш ранніми текстами, які варіюються, коректуються, змінюються або просто відтворюються. Ступінь варіації і корекції визначає масштаб, зміну або відтворення меж жанру та його структури»²¹⁴. Жанр Х.Р. Яуссом розуміється в контексті досвіду естетичного сприйняття, без якого рецепція неможлива. Він не прагне, як Ж. Дерріда чи Б. Кроче, позбутись цієї класичної літературознавчої категорії як незручної, навпаки, Х.Р. Яусс апелює саме до «класичності» жанру, яка відбивається в свідомості і читача, і письменника як сума ознак, що знаменують утворення певного жанру.

Погляд Х.Р. Яусса на жанр значно різниться від всього попередньо відомого науці, він по-іншому розуміє саму ідею «жанру». Х.Р. Яусс не є прихильником субстанціональної концепції жанру, оскільки жанр бачиться йому чимось тимчасовим, «перехідним». Вчений вважає, що ми стоїмо на межі нагальної потреби удесубстанціональності класичної канонічної схеми жанрів.

²¹³ Яусс Г.Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория. Антология. – М.: «Флинта», «Наука», 2004. – С. 194.

²¹⁴ Там само. – С. 194-195.

Проводячи паралель до лінгвістики, Х.Р. Яусс пропонує розглядати літературні жанри не як класи в логічному сенсі, але як історичні групи або сім'ї. Він вважав за доцільне звільнитися від ієрархічного порядку обмеженого числа жанрів, схема яких була запропонована ще у античні часи та використовується донині, як і позбутись нашого внутрішнього тяжіння до ієрархізації жанрів.

Насамперед вчений запропонував подивитися на текст у ряду таких же текстів. Це може бути послідовність текстів одного автора чи спільних стильових проявів, чи історії певної теми. Крім того, один і той же твір можна розглянути під кутом зору різних жанрів. Для поглиблення аналізу він ввів поняття «домінанти», проте воно вже існувало у російському формалізмі, в трудах Б. Томашевського та Ю. Тинянова, думки яких він шанував, а останнього - часто цитує у даному трактаті. Х.Р. Яусс писав: «Введення поняття домінанти, що організовує складну систему твору, дозволяє надати надзвичайну методологічну продуктивність явищу, що називають "змішанням жанрів", яке в класичній теорії було лише негативним антиподом "чистих жанрів"»²¹⁵. Дослідник також запропонував розрізнати жанри за функцією, адже вона може бути залежною (супровідною) або незалежною (конститутивною). Чисельність критеріїв виділення та характеристики жанру у Х.Р. Яусса надзвичайно велика, що забезпечувало від більшості помилок, які робилися стосовно жанрів середньовічних романських текстів. У жанровій теорії Х.Р. Яусса передбачено перетинання синхронічної (у структурі, що не піддається взаємній підстановці елементів) та діахронічної (як стійкої послідовності) історії жанру. Логічний підхід, характерний для Аристотеля та всієї античності, він вважав спрощеним. Чи не найвагомішою характеристикою жанру визнав здатність жанру до конституювання тексту.

Теорія Яусса має той сильний бік, що в ній передбачена перевірка спостережених результатів методом підстановки, або як каже він сам, «випробування заміною». Наприклад, якщо треба увиразнити відмінність між фейною казкою та новелою, варто утворити штучні опозиції між ними, зокрема перенести казкову принцесу до новели, щоб різниця стала відчутною.

Вагоме місце в його теорії посіли поняття «історичності» та «історизації». Будучи противником телеологічних схем жанру,

²¹⁵ Яусс Ханс-Роберт. Средневековая литература и теория жанров // Вестник МГУ. Серия филология. – 1998. – № 2. – С. 100.

Х.Р. Яусс подав таке розуміння цих термінів, яке ніяк не може бути похідним від телеологічної картини світу, будь-яка загаданість наперед чи божественна визначеність відкидалися нам рішуче. Під «історичністю» жанру дослідник розумів варіації, розширення, виправлення, що вносяться в літературний твір в процесі створення його жанрової структури і цей процес може бути дуже тривалим аж до повного його витіснення новим жанром. Органіцистська схема Ф. Брюнет'єра відкидається так само рішуче, оскільки закони розвитку жанру не є аналогом до розвитку живих істот, та й сама еволюція жанру має перервний характер, що неможливо в органічному середовищі. «Якщо дотримуватися фундаментального принципу історизації поняття форми і розглядати історію літературних жанрів як часовий процес безперервного становлення та зміни горизонту очікуваного, треба замінити всі образи еволюції, зрілості та згасання нетелеологічними поняттями, які дозволяють оперувати обмеженим числом можливостей». При такому підході літературний шедевр будуть визначати модифікації жанрового горизонту - від зародження до повного вичерпання. «Насправді принцип історизації поняття форми вимагає не лише відмови від субстанціалістського уявлення про жанр як сукупність постійного числа непорушних якостей. Також необхідно позбутись ідеї сполученості жанрів, замкнених на собі, і шукати їх міжжанрові зв'язки, які у даний історичний момент і складають літературну систему»²¹⁶. Історизація жанру інтерпретується Х.Р. Яуссом як їх рецепція, літературні жанри під цим кутом зору перебувають під впливом діалектики попередньої та наступної історії. Трансформація жанру може розглядатися з позицій наступної історії, у світлі якої вся попередня і постає саме як суцільна трансформація. Сутність жанрової рецепції, як і будь-якої, полягає у невпинному розвитку художньої форми. Горизонт очікуваного жанру утворюється при наявності такого горизонту в минулих історіях даного жанру.

Х.Р. Яусс підіймав і проблему жанроутворення, продемонструвавши при цьому неабияку обізнаність як у сфері літератури доби Середньовіччя, так і у сфері попередніх теорій жанрового утворення. Проте його концепція жанроутворення заснована на уявленні про невпинний рух жанру, вона збагатила науку версіями жанрового розвитку як послідовності у рецепції

²¹⁶ Яусс Ханс-Роберт. Средневековая литература и теория жанров // Вестник МГУ. Серия филология. – 1998. – № 2. – С. 114.

формозначень, що покликаються до життя за певних історичних умов. Так, форма нового жанрового утворення може походити від структурних модифікацій, коли групу вже існуючих простих жанрів можна об'єднати за якимось іншим, вищим, організаційним принципом. Класичним зразком такого новоутворення є тосканська новела, створена Боккаччо, - «Декамерон». На його думку, Боккаччо синтезував нову жанрову форму із старих наративних та дидактичних жанрів, як то: «приклад», фаблію, легенда, міраклъ, ле, східні оповідання, любовна казуїстика та ін. «Боккаччо переніс все це тематичне та формальне розмаїття у стійку структуру нового жанру а допомогою трансформації, правила якої можуть бути визначеними як темпоралізація сюжетних схем - з точки зору форми, і як проблематизація моральних норм - з точки зору змісту»²¹⁷. Шлях від старих наративних та дидактичних норм до жанрової структури новели дослідник описує через опозиції однополюсні/двополюсні персонажі, типова дія/виключний випадок, однозначний/амбівалентний, трансцендентна фатальність/автономія людини.

Жанрова теорія Яусса стосується навіть тих творів, які в межах інших теорій не охоплені. Зокрема, народні жанри середньовічної літератури розвивались поза будь-яким каноном, навіть протиставляли себе цим канонам, проте вони також утворюють певну систему, яку можна виділити шляхом аналізу їх іманентної поетики. «Там, де не існує усталеної та описаної жанрової норми, необхідно виявляти структуру жанру, вивчаючи різні тексти, завжди передбачаючи можливість виявлення жанрової сукупності або ж якоїсь системи регуляції текстового ряду»²¹⁸. До будь-яких класифікацій жанрів він ставився неприязно, вважаючи, що цей аспект жанрології себе вичерпав, тож надаліше копірвання у систематизаціях є не чим більшим, як спекуляцією.

Х.Р. Яусс захоплюється лінгвістичними підходами. Він звертає увагу на популярність у добу середньовіччя теорії трьох родів мови Діомеда: *narrativum* - автор говорить від свого імені, *dramaticum* - говорять персонажі, *mixtum* - говорять почергово персонажі та автор. Діомед, побудувавши теорію родів мови на формальних характеристиках, які лежать на поверхні, похитнув схему античних жанрів. Іоанн Горландський, використовуючи його здобутки, розробив чотири принципи виділення літературних жанрів: 1) за

²¹⁷ Там само. – С. 107.

²¹⁸ Там само. – С. 108.

словесною формулою (проза - метр), 2) за родом мови (теорія Діомеда), 3) за ступенем реальності оповіді (героїчне діяння - історія, вигадане діяння - казка, ймовірне діяння - повість), 4) за почуттями (трагіка, коміка, сатира). Міркування І. Горландського побудовані на спостереженні за живим літературним процесом, проте поступово його підхід був забутий, а на перше місце, зокрема у класицистичній естетиці, висунулась «Поетика» Аристотеля.

Труднощі у побудові рецептивної теорії жанрів пов'язані насамперед з тим, що чим давніша досліджувана епоха, тим менше пам'яток, документів доби до нас доходить, та й ті, що є, навряд чи можуть достовірно відтворити ті часи. Тому відтворення функцій, впливів, рецепцій періоду середньовіччя є проблематичним, а теорія жанрів вибудовується вже на цих реконструкціях, а отже, вона може виявитися хибною. Х.Р. Яусс вважав, що в цій справі може допомогти структурний підхід, а також всі методи, які здатні уточнити історичне становище та соціальну функцію творів «у пункті зустрічі синхронії». Оскільки розвиток жанрів бачився йому як перервна послідовність поза логічною мотивацією жанрологів, то він все більш наполегливо твердив, що відхід від субстанціонального розуміння жанру вкрай необхідний, тільки він може вирішити проблему нинішньої жанрової кризи. Жанр для Х.Р. Яусса - це категорія класичної палітри літературознавства, яка утворилась внаслідок накопичення естетичного досвіду людства і тому не може бути відкинута геть на підставі модерного розуміння художності, форми тощо, а навпаки саме такі випробувані часом категорії, як жанр, дають можливість реконструкції діалогу епох, часів, періодів у літературі, тобто є винятково зручним матеріалом для побудови рецептивної теорії.

Література

Jauss H.R. Littérature médiévale et théorie des genres // Poétique. - 1970. - №1. - P. 79-101.

Rush O. The reception of doctrine: An appropriation of Hans Robert Jauss' reception, aesthetics and literary hermeneutics. - Roma, 1997. - 420 p.

Яусс Ханс-Роберт. Средневековая литература и теория жанров // Вестник МГУ. Серия филология. - М., 1998. - № 2. - С. 98-120.

Яусс Х.Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная зарубежная критика. - М.: «Флинта», 2004. - С. 201-225.

Яусс Х.Р. Эстетичний досвід і літературна герменевтика // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / Під ред. М. Зубрицької. – Львів: «Літопис», 1996. – С. 278-307.

Дранов А.В. Рецептивная эстетика // Терминология современного зарубежного литературоведения (Страны западной Европы и США). – М., 1992. – С. 144-156.

Дранов А.В., Соколова Е.В. Яусс Ханс Роберт // Зарубежное литературоведение ХХ века. – М.: Intrada, 2004. – С. 487-488.

2.12. УМОВНІ ЗАПЕРЕЧЕННЯ ЖАНРУ (Б. КРОЧЕ, Ж. ДЕРРИДА, А. РОЗМАРИН)

Попри значну теоретичну базу, жанр лишився не ідентифікованим, що призвело до появи теорій про його відсутність. Одним з перших заперечив існування жанру **Бенедето Кроче** (1866-1952). Він був прихильником інтуїтивної концепції мистецтва, за якою «інтуїція дає нам світ, феномен; поняття дає нам ноумен, дух»²¹⁹. Б. Кроче стояв за невіддільність інтелектуального пізнання від інтуїтивного. Оскільки у виділенні літературного роду він вбачав суто інтелектуальне нав'язування художньому тексту властивостей, яких він об'єктивно не має, то виступив супроти застосування цієї категорії. Крім того, Б. Кроче не відрізняв термінологічно «рід» та «жанр», вочевидь вважаючи відмінності між ними не настільки актуальними, адже у французькій та англійській мові жанр звучить «genre», тобто так само, як і рід.

За переконанням Б. Кроче, літературні критики насильно підтягають властивості художніх творів під поняття «роду», яке нічого не значить, не має конкретного художнього наповнення: «Звчення про художні та літературні роди витікають ті помилкові судження й критики, завдяки яким, замість того, щоб зайнятися дослідженням того, чи виразний цей художній твір і що саме він собою виражає, чи говорить він, чи незрозуміло белькоче, чи зовсім мовчить, питають про те, чи відповідає він законам епічної поеми або законам трагедії, законам історичного живопису або законам пейзажу»²²⁰. Дослідник здійснив дуже гарні спостереження над родовими ознаками художній творів, зокрема він знав, що «кожен

²¹⁹ Кроче Бенедето. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. – Ч. 1. Теория. – М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1920. – С. 36.

²²⁰ Там само. – С. 42.

істинний твір мистецтва містить порушення якогось установленого роду, вносячи цим дезорганізацію в думки критиків, яким приходилося розширювати кордони роду...»²²¹. Таким чином, він відкидав застосування критики на засадах роду, оскільки суто інтелектуальне накладання теоретичних категорій на текст вважав злочинною недбалістю до змісту цього твору, на який род ніяк не впливає.

Фактично, Б. Кроче не закликає зовсім не вживати категорію літературного роду; жанрологи з часом приписали йому подібні твердження. Насправді, Б.Кроче прагнув відвернути критику від усього штучного, що накладається на тексти поза інтуїтивним їх розвитком, а оскільки тільки інтуїтивно опанована істина має глибинну та справжню цінність, то категорія роду як центральна й загальнолітературна його не влаштовувала. Мистецтво він бачив інтуїтивним за самою своєю природою. При цьому йому дуже важко було пояснити, що є традиція. Адже виходило, що традиція - це інтуїтивна наступність, яка одним авторам відкривається, а іншим - ні. У теорії Б. Кроче міститься явна суперечність: з одного боку, він підносить традицію як форму збереження культури, з іншого, - не має мотивації до її художнього збереження, оскільки тільки інтелектуально пізнається.

Власну теорію мистецтва він вибудовував на категоріях смак, інтуїція, досвід естетичний, наступність. Провідною ідеєю його теорії є єдність інтелектуального та інтуїтивного пізнання. Тож родо-видо-жанрові ознаки мистецтва для Б.Кроче не були вагомими.

Проблеми ідентифікації жанрів розглядалися на міжнародному колоквіумі у Страсбурзі у 1979 році, де **Жак Дерріда** (1930-2004) виголосив доповідь «Закон жанру», що мала величезний розголос у науці. Для Ж. Дерріда спроба ідентифікувати однозначна спробі репресувати. Деконструкція, пропагована ним, є способом тлумачення текстів, але насправді, все тлумачення зводиться до того, що будь-яка спроба встановити точне значення тексту приречена на невдачу. Тому закон жанру такий же божевільний, як і всі закони на світі, такий же невловимий, а точніше - його не існує, його ніколи не існувало. Але це також не була позиція заперечення жанру. Ж. Дерріда лише намагався сказати, що категорія жанру відображає божевільне спрямування світу в цілому, представляючи у викривленому світлі слова все, до чого ми звикли. Шукаючи дефініцій жанру, ми лише марнуємо свій час, оскільки їх

²²¹ Там само. – С. 42.

не існує; намагаючись ввіймати жанрову форму ми лише женемося за привидом, нехай і в яскравій обкладинці слова.

Він звернувся до логічного статусу жанрової класифікації та до природи його генезису. На думку Ж. Дерріда, жанрова логіка є суперечливою і «закон жанру» є само-переможним, оскільки індивідуальні тексти запобігають класифікації, а також тому, що індивідуальні текстові сигнали не можуть самі по собі свідчити про будь-яку приналежність до жанру. Для ілюстрації цієї думки він використав всю другу частину есею «Закон жанру».

Перша теза, яку висловив дослідник, пролунала навіть тривіально: жанри не варто змішувати. Проте відразу Ж. Дерріда бере нас у полон деконструктивного дискурсу жанру, наголошуючи на тому, що саме мовлення наділене відкритим контекстом, яке представляє собою віртуальну смислову воронку, виходів із якої легіон, проте на сьогоднішній день проглядають дві домінуючі тенденції тлумачення жанру. З одного боку, на думку дослідника, жанр міг би стати темою фрагментарного дискурсу, в якому текст складається з жанрів, які не змішуються, без вимог укласти жанровий закон та його достеменно дотримуватись. З іншого, - не менш легітимна форма інтерпретації, пов'язана з інтонаційним наказовим звучанням фрази «жанри не слід змішувати», яка породжує безліч уявлень про конкретику жанру, що тягнуть обмеження. «Тому, щойно жанр анонсує себе, щось має поважати норму, не допускати перетину демаркаційної лінії, щось має утримувати від домішок, аномалії або спотворення. Так відбувається кожного разу, тому або цей закон жанру має бути інтерпретований як детермінаційний, або йдеться про сферу *physis*²²², і відповідає вагомості та розташовується у відповідності цінностей *physis*²²³. Ж. Дерріда вирішує запропонувати альтернативну щодо цих двох позицій концепцію жанру.

Насамперед він прагне обмежити себе, щоб утворити щось подібне до «жанру жанрів». Для цього слід визнати, що цей «жанр жанрів» має бути відокремлений від природи, *physis*, виведений швидше від *techne*, мистецтва, зокрема - літератури. Прагнучи

²²² *Physis* (від грец. «природа») тут вжито у аристотелівському сенсі як рушій світового розвитку, що спонукає матерію до набуття природної форми. Сам термін введений Платоном і позначав універсальність природи взагалі.

²²³ Derrida Jacques. *The Law of Genre // On Narrative*. Ed. by W.J.T. Mitchell. – Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981. – P. 53.

покликатися до закону «закону жанру», Ж.Дерріда ставить на меті подати формулювання лаконічно, економічно та формалістично. Він називає цей закон законом «контамінацій», «домішок», «паразитуючої економіки»²²⁴. Тут же він зазначає, що має утриматися від того могутнього тиску історії теорії жанру, якого зазнає, починаючи з часів Платона, свідомість, з чим так важко впоратись. Все це він прагне продемонструвати на прикладах.

За точку відліку Ж. Дерріда бере поняття «абсолютної літератури» та апелює до праці «Жанри. Типи. Моделі» Ж. Женетта, у діалозі з яким й вибудовує власну концепцію жанру. Він зазначає, що Ж. Женетт базується на опозиціях, зокрема провідною є опозиція між природою та історією, а точніше, між природою та серіалами інших протиставлень (*techné, nomos*, дух, суспільство, свобода, історія тощо), закидаючи йому з приводу презупозицій в тому, що окремих випадках важко визначити межі позиціювання. Саме на принципах термінологічного та понятійного позиціювання жанру дослідник і хоче зосередитись.

Ж. Дерріда зазначає, що основною хвилюючою у визначеннях жанру була його натуралізація. Розглядаючи жанр через модуляції його типів та періоди його історії, дослідник зазначає, що в усі часи жанр мав класифікаційне значення, межуючи між двома опозиціями - між природою та історією (з усіма можливими серіалами похідних опозицій), «що в природі та мистецтві жанр, який за своєю суттю є класифікаційною та генеалого-таксономічною категорією, сам по собі сприяє появі безлічі класифікаційних плутанин, коли займається класифікацією себе самого, адресацією класифікаційного принципу або жанрового інструментарію»²²⁵. Принцип же жанру сам по собі - поза-класифікаційний. Теоретично ця дилема й укладає внутрішню опозицію жанру, подолання її на разі Ж. Дерріда вбачав неможливим.

Велику увагу Ж. Дерріда приділив конкретизації ролі романтизму у становленні новітньої жанрології. На його думку, Ж. Женетт несправедливо звинуватив романтизм у розмиванні жанрової конкретики, насправді ж завдяки тяжінню романтизму до телеологічного опанування світом, він «одночасно підкоряється натуралізації та історіоризації логіки, і це дає можливість легко

²²⁴ Див.: Derrida Jacques. *The Law of Genre // On Narrative*. Ed. by W.J.T. Mitchell. – Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981. – P. 55.

²²⁵ *Ibid.* – P. 57.

побачити, що ми ще не позбулись романтичного спадку...»²²⁶. Поки нас вабить історична тяглість жанру поза його натуралізацією, романтична концепція буде нас цікавити.

Виділяючи історію жанру, теорію історії та жанрологію як відгалуження всередині літературознавства, Ж. Дерріда звертається до категорій «методу» та «жанру» як сполучених між собою на основі дуалізму змісту/форми. Він проголошує слушною думку Ж. Женетта про те, що метод становить формотворчі «рештки» жанру. Родовий і модальний критерії жанру абсолютно гетерогенні. Кожен жанр визначає себе специфікацією змісту, який не був передбачений у визначеннях методу. Аналізуючи співвідношення жанру та методу, Дерріда покладається на окремі судження Ж. Женетта, зокрема він поділяє його думку щодо того, що жанри є, власне кажучи, літературними або естетичними категоріями, а метод швидше має стосунок до «антропології мовного вираження». При цьому наголос робиться також на явищі «цитуння» («recit»), або повторення, що у слов'янському науковому апараті швидше відповідає «ремінісценції». Дерріда вважає recit однією із усталених ознак жанру.

Завдання жанрової теорії Ж. Дерріда вбачає в утворенні сітки вмотивованих категорій, наприклад, «я можу взяти слова серій (жанр, тип, метод, форма) і створити проєкцію кожного відносно інших (всі жанри жанрів, типів, методів, форм; всі типи типів, жанрів, методів, форм; всі форми форм тощо). Спільною властивістю цих груп класів є точне повторення упізнаного характерного штриха, який кожен визнає, або повинен визнати задля членства у даному класі»²²⁷. Автор іноді сам компонує характеристики для визначення тексту, в залежності, наприклад, від того, чи призначається цей текст для прочитання чи для виголошення. Таке маркування, на думку Дерріда, істотне. Так, доповідь, виголошена на захисті й газетна передовиця мають відмінні маркування, що не враховувати неможливо. І тут же він говорить, що дослухатися до суджень авторів та читачів щодо жанру - марна справа для теоретика, хоча часто саме так і відбувається. Як же рекомендує Дерріда споглядати жанрову парадигму тексту?

Його гіпотеза сформульована таким чином: «...Текст не може належати ні до жодного відомого жанру, як і не може бути поза жанром. Кожен текст дотичний до одного або кількох жанрів, не

²²⁶ Ibid. – P. 57.

²²⁷ Ibid. – P. 59.

існує ніяких безжанрових текстів... Роблячи жанр своєрідним маркером, текст розпізнає себе»²²⁸. Жанр є генеруючим маркером тексту. Він навіть вживає поняття «жанрового шлюзу», через який проходить текст. Але у цей самий момент, коли «жанровий шлюз» ідентифікується, відбувається виродження жанрової окресленості, це початок кінця жанрової теорії. Основні акценти дослідник ставить на невловимості жанру: ледь нам здалось, що дефініція жанру визріла, як вона вислизає, чи замінюється іншою, більш продуктивною на даний момент. Далі Ж. Дерріда звертається до твору Моріса Бланшо «La Folie du jour» («Божевілля дня») розміром тридцять дві сторінки, щоб продемонструвати практично проєкцію дії власної жанрової теорії, що й становить другу логічну частину даного трактату «Закон жанру». Як бачимо з тексту «Закону жанру», його важко визнати запереченням жанру, це швидше спроба реанімації жанру на засадах деконструктивізму, яка повторила долю всіх класичних категорій, якими займався Ж. Дерріда, а саме - зазнала деструктивного пониження.

Розвідка Ж. Дерріда про жанр була спорадичним зверненням до проблеми, тож у нього немає більш ґрунтовних спостережень над «жанровою теорією та історією» (словосполучення, яке часто зустрічається у трактаті), а точніше, на принципах класифікації та є спробою впорядкування цих класифікаційних принципів жанру. Його теорія жанру цікава тим, що переважно спирається на постмодерністські теорії, зокрема на Ж. Женетта, та має ухил до віртуалізації жанрових понять, ознак, навіть історичних періодів розвитку окремих жанрів, обраних автором виключно за принципом власного уподобання. Теорія жанру Ж. Дерріда є типово постмодерністською конструкцією, де думка легко препарує античність і сучасність з романтизмом, вибірковість як принцип тлумачення не піддається критиці. Автор, для якого децентровість світу стала абсолютною ідеєю, який піддав деконструктивному перегляду всі класичні категорії літературознавства, раптом виявив цікавість до жанру, проте лише з тим, щоб оголосити його примарною категорією. Ледь накресливши певну логічну структуру, Ж. Дерріда тут же її спростовує.

Прямуючи дорогою деконструктивізму, інший дослідник Джонатан Каллер визнав можливість утворення теорії літератури, в

²²⁸ Там само. – Р. 61.

якій категорія «жанру» взагалі не буде представлена та належним чином покласифікована²²⁹. Будучи послідовним прихильником деконструктивізму, Дж. Каллер у більшості своїх книг запобігає вживати категорію «жанру» як віджилу та непродуктивну в умовах постмодернізму²³⁰. У підручнику з теорії літератури він згадує категорію жанру, не конкретизуючи її наповнення. Натомість звертається до класичного ще з часів античності поділу на роди літератури (епос, лірику та драму) та інтерпретує аристотелівські категорії як актуальні для сучасності: «В античності та в епоху Відродження трагедія та епопея вважалися величними творіннями літератури, вершинами, покорити які прагнув будь-який честолюбний поет. Народження роману означало появу нового серйозного конкурента, але в період з кінця XVIII до середини XX століття лірична поезія (короткі безсюжетні вірші) розглядалась як вираження самої сутності літератури. Пізніше лірична поезія, яка слугувала колись піднесеним відображенням, вишуканим втіленням культурних цінностей та взаємин, стала швидше вираженням сильних почуттів, пов'язаних як з повсякденним життям, так і з трансцендентними цінностями. Вона дарувала конкретне вираження індивідуальності, почуттів, які приховуються в глибинах душі. Таке уявлення про поезію панує до нашого часу»²³¹.

Практично суголосною до Ж. Дерріда була **Адена Розмарин** у праці «Влада жанру» (1985). Дослідниця підняла питання жанрової класифікації, прагнучи внести корективку. Особливо вдало написані сторінки про драматичний діалог. Вона запропонувала подивитися на жанр, як на інтерпретаційний інструмент літературного критика, який не має жодних онтологічних засад, ані зв'язку з читацьким чи авторським сприйняттям. Тож для неї жанр - неістотна категорія, виплекана критиками. Проте цій «неістотній категорії» вона приділила чимало уваги. А. Большакова також схильна думати, що «у даному випадку очевидно здійснена заміна суто теоретичних цілей методологічними. А. Розмарін сама визнає відмінність свого підходу від загально визнаного раніше, підкреслюючи, що традиційно теорія жанру

²²⁹ Див.: Culler Jonathan. *Towards a Theory of Non-Genre Literature* // In *Surfiction*. Ed. Raymond Federman. Chicago: Swallow, 1975. – P. 255-262.

²³⁰ Див.: Culler Jonathan. *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. – Ithaca, New York: Cornell University Press. 1982. – 307 p.

²³¹ Куллер Джонатан. *Теорія літератури*. – М.: АСТ; Астрель, 2006. – С. 84.

обирає зовсім інший шлях розвитку»²³². А. Розмарін зосередила увагу на проблемах відмінностей та подібностей жанру. За провідні ознаки, які дають можливість класифікувати той чи інший жанр вона мала насамперед типологічну повторюваність та сходження на текстологічному рівні. Оскільки жанр у її розумінні є лише категорією критики, а не літератури, то будь-яка жанрова теорія є просто знаряддям інтерпретаційного рівня, вона не відображає істотних характеристик літератури.

Перераховані теорії важко назвати запереченням жанру, як це доволі часто робить критична література, проте вони такі є теоріями, які піддають сумніву можливість *логічного* окреслення жанру. Заставляють нас шукати інші шляхи до його розуміння.

Література

Culler Jonathan. Towards a Theory of Non-Genre Literature // In Surfiction. Ed. Raymond Federman. – Chicago: Swallow, 1975. – P. 255-262.

Derrida Jacques. The Low of Genre // On Narrative. Ed. by W.J.T. Mitchell. – Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981. – P. 51-78.

Большакова А.Ю. Современные теории жанра в англо-американском литературоведении // Теория литературы. Т.3. Роды и жанры. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 99-131.

Каллер Джонатан. Жанры // Теория литературы. – М.: АСТ; Астрель, 2006. – С. 82-84.

Кроче Бенедето. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. – Ч.1. Теория. – М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1920. – 170 с.

Сюзан Бак-Морс. Деконструкция по Деррида // Ad Marginem' 93. Ежегодник Лаборатории постклассических исследований ИФ РАН. – М., 1994. – С. 166-173.

2.13. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНА КОНЦЕПЦІЯ ЖАНРУ ДЖ. ФРОУ

Джон Фроу - професор англійської мови та літератури в університеті м. Мельбурна (Австралія). Нещодавно вийшло друком його останнє дослідження - «Жанр» (2005), в якому розглядаються

²³² Большакова А.Ю. Современные теории жанра в англо-американском литературоведении // Теория литературы. Т.3. Роды и жанры. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 117.

жанри телебачення, кіномистецтва, літератури, жанри усні та писемні як певна сукупність доби. Основна теза: тексти перебувають у різних взаємовідношеннях стосовно одного чи багатьох жанрів, що й сприяє утворенню модифікацій. Жанри продукують формо-значеннєві та конвенційні сенси, відрізняючись за текстовими функціями, структурою та різними патернами прочитання. Дж. Фроу писав: «Жанр є універсальним виміром текстуальності»²³³. Характеристики жанру залежать від того, де він функціонує. Жанр є константним дискурсом літератури. Його можна тлумачити як варіант символічної акції - генеративну організацію мови, образності тощо, - за допомогою якої ми пізнаємо світ.

Зазвичай основним аргументом щодо дефініції жанру була його стилістична винахідливість, окресленість, адже з її допомогою жанри створюють ефекти реальності й правдивості, авторства чи його удаваності.

Дж. Фроу не цікавлять проблеми класифікації та дефініцій жанру, тому його остання книга «Жанр» (2005) не містить ані описів жанру, ані роздумів з приводу вже існуючих класифікацій, як і не прагне він бути всебічним у розкритті низки жанрів, оскільки переконаний, що ніякої загальної схеми жанрів не існує. Замість традиційних розмислів над проблемою деталізації та докладного опису жанру, Дж. Фроу актуалізує сферу використання жанру. Як на практиці працюють жанри, для чого нам потрібні жанрові класифікації, та яка їхня соціальна значимість, - ось проблеми, на яких він зосереджується.

Його книга спрямована на те, щоб показати, як за допомогою жанру генерується форма пізнання світу, «пов'язана з набуттям влади, де влада розуміється як розвиток у дискурсі так добре, як ні в жодному іншому аспекті, ніколи не мислячись чимось зовнішнім щодо дискурсу»²³⁴. Тому Дж. Фроу розуміє жанр «як виявлення символічної акції», а саме: родової організації мови, образності, міміки, звуку, яка актуалізується таким чином, що спрямовує наше пізнання. Головним аргументом Дж. Фроу є те, що жанр формується далеко від стилістичного інструментарію, та створює ефекти реальності й істини, авторства й правдоподібності, які і є центральними у висвітленні шляхів відтворення світу задля нашого пізнання. Втім, ці ефекти не фіксуються як стабільні, усталені, навіть найпростіші й формулятивні, вони взагалі не є приналежністю жанру, а швидше просто

²³³ Frow John. *Genre*. – London and New York: Routledge. 2005. – P. 2.

²³⁴ *Ibid.* – P. 4.

використовуються жанром, стосуючись не стільки самого жанру, скільки сфери його існування. Тож складність самого жанру залежить від складності комплексу подібних ефектів. Ці ефекти пуспішно прочитуються, так само спрямовуючи читача, як і письменника. Отже, жанр ним розуміється як своєрідна «провокація» типів ефектів утексті, на яку сподівається автор та реагує читач.

У розділі 1 «Підходи до жанру» Дж. Фроу зосереджується на базовій проблемі в осмисленні жанру - на проблемі інтеграції жанрів та утворення структури пізнання, також на типах їхньої класифікації, історичної спільності, диференціації та на модифікаціях їх конкретного втілення. Вагомим для дослідника є матеріал/наповнення жанрових структур книг, які стоять на полицях книжкових магазинів за певною систематизацією, телевізійних оглядів, буденної розмови тощо. Дж. Фроу переконаний, що на жанри впливають повторювані ситуації. Він також переконаний, що жанр не є вдосконаленою проте заздалегідь даною формою, а, споглядаючи тексти як наслідок втіленого жанру, він приходить до висновку про творчий вплив жанру на структурування тексту, а не пряме копіювання існуючого вже готового жанру, до якого цей текст належить. Автор писав: «...Задовго до вироблення стилістичних прийомів жанри створюють ефекти дійсності та істини, які і визначають різні способи тлумачення світу в історії, або у філософії, або у науці, або у живописі, або у щоденній розмові»²³⁵. Жанри формують також імпліцитні реалії, як існують як надане попереднє посилання, утворюючи укупі із ефектами правдоподібності та адресованості специфіку жанру. Жанр, як і будь-яка формальна структура, утворюється на рівні семіозису - тобто, виявляє набагато глибші мотивації, ніж експліцитний зміст тексту. Ще Дерріда наголошував на відкритості родових меж жанру.

Другий розділ «Прості та складні жанри» автор побудував на зіставленні концепцій Бахтіна та Джоллеса²³⁶ із власними уявленнями про жанр, зокрема йдеться про структурну властивість жанру: прості форми смислової структури здатні групуватися та утворювати складні. Дж. Фроу перевіряє правдивість цієї теорії на прикладі жанру загадки та діходить висновку, що прямолінійно стверджувати включення простих жанрів у складні не варто, оскільки очевидним є той факт, що базові форми продукуються комплексом ефектів,

²³⁵ Frow John. Genre. – London and New York: Routledge, 2005. – P. 19.

²³⁶ Otto Jolle Matthijs Jolles (1911-1968) – американський професор.

складність яких перевищує можливості простих жанрових форм, зокрема загадки. Дж. Фроу приділив багато уваги функціям та жанровій структурі загадки. Те, як жанри сполучаються, вчений мав за їхню провідну особливість функціонування. Він пов'язав теорію жанру з теорією інтертекстуальності, і вважав, що включені жанри ілюмінують основні процеси текстової структури.

В окремому розділі 3 «Літературні жанрові теорії» Дж. Фроу звертається до класифікації літературних жанрів у загальнокультурному контексті. Він знаходить спільність деяких біологічних таксономічних моделей - і метафор, за допомогою яких часто описується жанр як сім'я, родова спільність, мовний акт, контракт тощо. Більша частина третього розділу книги «Жанр» присвячена історичній тягlostі жанрової теорії, починаючи від поетик Платона й Аристотеля, від романтиків, які пропагували «природні форми», і до низки сучасних авторів, для яких жанр постає розмаїтою та історично детермінованою формою. Зокрема, А. Фаулер та його послідовники розрізняють жанри, починаючи від рівня методу. Дж. Фроу хоче віднайти логічні відмінності у поглядах на жанр в термінах поетики (як систематизацію значенневих структур) і в термінах історичного опису жанру, оскільки обидва методи є найстарішими в нашій культурній традиції. У цьому ж розділі йдеться також про значення модусу для окреслення жанру, дослідник виділяє наступні модуси, що покликаються до реалізації методом письменника: піднесений, трагічний, комічний, ліричний, авантюрний, елегійний, енциклопедичний, сатиричний, романтичний, фантастичний, пасторальний, афористичний, дидактичний, мелодраматичний. В цій частині він посилається на Н. Фрая, який, на його думку, добре проаналізував провідні модуси (трагедія, комедія, романтика, сатира/іронія), хоча й плував їх з методом. Наведений ним ряд є чи не найповнішим переліком модусів нашого часу. Не відмовляється Дж. Фроу й від категорій роду (епос, лірика та драма), зауважуючи, що цей принцип поділу жанрових форм слід використовувати як характеристику певної якості, при цьому він застосовує термін «прикметниковий сенс».

Для розрізнення жанрів Дж. Фроу пропонує використовувати ще один принцип, а саме: форму організації тексту, яка зумовлена вербальним, слуховим чи візуальним її призначенням. З цієї точки зору він пропонує такі різновиди:

Семіотичні засоби, за допомогою яких текст описується та презентується (промова чи письмо, колір і лінія, просторово-часовий вимір, тональність і темпоритм);

Радикальна презентація, за допомогою якої текст адресується читачеві (оповідь від першої або третьої особи, драматизована оповідь, безадресна оповідь, пісня тощо);

Метод у прикметниковому сенсі (тобто модус) як тематична та тональна визначеність або емоційне забарвлення жанру;

Жанр як рід, що надає можливості ідентифікувати тематичний, риторичний та формальний вимір тексту;

Під-жанр - подальша специфікація жанру²³⁷.

Дослідник зауважує, що під-жанр та жанр не становлять фрагменти єдиної ієрархічної структури тексту, а існують безвідносно один до одного та не зумовлюючись один одним.

Четвертий розділ має назву «Значення й доцільність». У ньому автор замислюється над тим, як організований жанр, у який спосіб досягається специфічне жанрове вираження істини та авторитетності, зокрема, роль формальної організації, риторичної структури, тематичного вмісту, тобто прагне з'ясувати формальний бік структури жанру. Риторичний вміст він поєднав з модальністю та емоційністю, що виростає на співвідношенні необхідності й можливості у творі. Тематика, на його думку, визначає вагомість та зацікавленість у творі, тематичний підхід впливає на іконографію²³⁸ та систему аргументації у творі. Логічно рухаючись далі, Дж. Фроу замислюється над тим, як ці структури проектують у загальному специфічні світи: він подає суто когнітивне тлумачення життя жанрової форми як втіленої послідовності структур/значень, яка не передбачена існуючим знанням про описуваний предмет чи явище, при цьому функцією жанру і є, власне, зміцнення даного новоутворення. Будь-який світ може бути описаний через послідовний набір пропозицій, що зумовлює специфіку ефектів відтворення дійсності: від цілковитої правдоподібності до вигадки та гіпотези. Вчений пропонує приклади такого проектування світів:

• Світ **бульварних публікацій**. Населений знаменитостями, злочинцями, жертвами, оголеними моделями, сконцентрований на скандалах, злочинах та спорті. Цей світ тяжіє до моралізацій так

²³⁷ Див.: Frow John. Genre. – London and New York: Routledge, 2005. – P. 67.

²³⁸ Іконографія – термін, що позначає уявлення про обумовлені значення зображень, а також їхні теми, та шлях до виявлення обумовлених значень. В останньому сенсі цей термін наближається до «топоса». Дане визначення наведено Дж. Фроу у книзі: Frow John. Genre. – London and New York: Routledge, 2005. – P. 147.

само, як і до хтивості, його час - статичний континуум, який перетинається довільно подіями;

- Світ **авантюрного роману**, в якому мешкають кмітливі слуги та тупі вельможі, де панують мрії про здобуття грошей шляхом махінацій, тяжіє постійна загроза бідності та голоду, непередбачувані пригоди, час рухається вгору та вниз, маючи епізодичний та періодичний гатунок;

- Світ **сонету Петрарки**, де постійно зображуються ті самі коханці, де немає відгуку від коханої, страждання та блаженство становлять єдине ціле, а час символізує біологічний розлад та трансцендентне переміщення любові;

- Світ **прокляття** - емоційно звужений, позбавлений жартів, структурований за простим антагоністичним принципом, в ньому бракує образності, а його час обумовлюється чистою наявністю адресата, який зустрічає майбутнє безпосередньо;

- Світ **телевізійної комедії стану** доже добре відображає регіональні варіанти життя, структуруючи поряд загальнолюдські та сексуальні його прояви, презентуючи сім'ю якдещо збільшену ланку (до меж пивної, готелю тощо), все зображуване всередині цього світу має наголос на тимчасовості, на актуалізації проблеми взаємовідношень, або в окремих випадках - соціальних здобутках чи втратах²³⁹.

Кожен такий світ, за Дж. Фроу, відзначається певною мірою провінціалізації, що і робить його специфічним та доступним до розуміння та використання.

Дж. Фроу використовує окремі теорії (часто критично) з філософії розмовної мови та когнітивної психології для тлумачення принципів обробки інформації. Він переконаний, що *жанр - центральна категорія соціальної організації знання, тобто є здобутком не лише літератури, а становить загальну когнітивну цінність*. Тому поруч із літературними жанрами він розглядає жанри філософії та історії.

П'ятий розділ «Жанр та інтерпретація» Дж. Фроу присвятив дослідженню жанру з точки зору текстових орієнтирів/натяків, які супроводять наше прочитання текстів у певному напрямі. Цей аспект актуалізує поняття рамки. Дослідник говорить про рамку, яка розмежує відмінності в жанрі, про контекстуальну природу натяків тощо. Цей розділ побудований як рух від розгляду конкретного текстового прикладу - до аналізу гри між

²³⁹ Див.: Frow John. Genre. – London and New York: Routledge, 2005. – P. 86.

структурованим текстом і самим процесом прочитання, що відповідає стратегічним намірам тексту, хоча науковці цим аспектом часто ігнорують. Жанр представляє один із шляхів, якими текст прагне керувати непевністю комунікації. Ускладнюється теорія Дж. Фроу складністю функціонування самих жанрових засобів, оскільки вони ніколи не існують як прості директиви, як і не існує одностороннього потоку між жанром та текстом.

Нарешті, шостий розділ «Система та історія» присвячений вивченню жанрів у їх відношенні до інших жанрів, оскільки альтернативної форми існування жанру немає. На думку дослідника, ці міжжанрові відносини систематично й вчасно відтворюються зважаючи на потреби творчості. Потребами даного жанру визначається набір взаємозалежних позицій у тексті, які й організують всесвіт знання та цінності. Склад жанрів у міжжанрових системах постійно змінюється. Дж. Фроу звертається до такої поетичної форми як елегія з метою продемонструвати, як зміни жанру покликаються історичними обставинами його функціонування, зокрема він звертає увагу на глобальні видозміни жанрів, викликані кіномистецтвом. Завершується монографія «Жанри» поверненням до потреб викладання жанрів та прагненням їх якось унормувати.

До особливостей жанрології Дж. Фроу слід віднести досить вдалі систематизації. Зокрема, він запропонував таку систему структурних вимірів жанру:

- **Набір формальних властивостей:** візуальна структура розміру типу стосовно сторінки; організація звуків, яка значно актуалізується, приміром, у поемі; синтаксична структура, яка спрацьовує через номіналізацію дієслівної фрази; словник, який залежить, наприклад, від заголовку у жанрі.

- **Тематична структура,** яка тягне за собою відповідний набір оповідних ситуацій (наприклад, поблажливий суддя, трагічно померла мама).

- **Ситуація адресованості:** наприклад, анонімний оповідач звертається до випадкового й недиференційованого читача, ймовірно перехожого з вулиці.

- Найбільш загальна **структура імплікації**²⁴⁰, яка захоплює низку другорядних знань, встановлюючи співчасність читача.

²⁴⁰ Імплікація – термін, запозичений Дж.Фроу із логіки, позначає співвідношення між двома позиціями, яке породжує третю. Див. його власне визначення: Frow John. Genre. – London and New York: Routledge, 2005. – P. 148.

• **Риторична функція:** текст структурується таким чином, що досягаються певні прагматичні ефекти (з такими ефектами стикаємося повсякчас: заставити читача купити копію з газети, заставити його повірити у сумму популістських моральних приписів тощо).

• **Родова структура тексту** утворює регулятивний каркас жанру. Такий каркас внутрішніх диференціацій забезпечує розвиток однотипного жанру в межах цілої літератури²⁴¹.

Дж. Фроу став одним із тих жанрологів, які прагнуть сучасні теоретичні категорії застосувати до інтерпретації традиційних категорій літератури, таких як жанр. Він застосовує до тлумачення жанру категорію інтертекстуальності як поетичний принцип конструювання. У книзі «Жанр» він наводить наступне визначення інтелектуальності: «Інтертекстуальність - це відношення тексту до інших текстів. Радикальна зміна цього поняття в сучасній критиці має прямий стосунок до його імплікації, згідно з якою немає самодостатніх, існуючих лише для себе, текстових структур, тексти представляють собою сліди і модифіковані відмінності, формальні повторення та перетворення інших текстів»²⁴². У статті «Інтертекстуальність і онтологія»²⁴³ Дж. Фроу спостеріг, що у сучасному розумінні текст та інтертекст не розподібнені, часто заступають одне одного, він також запропонував прочитувати соціальні структури як текст, за що його іноді помилково відносять до новітніх представників неомарксизму. На його думку, у сучасному наукового термінологічному обігу дуже часто онтологія замінюється інтертекстуальністю, а самі кордони між зовнішнім та внутрішнім, символічним та реальним, значенням та референтом стираються. Будучи добре обізнаним з теорію інтертекстуальності Г. Блума, М. Ріфатера, Ю. Крістевой, Дж. Фроу пропонує подивитися на жанр як на примирення інтертекстових сполучень, ставлячи наголос на імплікації. При цьому він є прихильником широкого тлумачення інтертекстуальності, яке включає соціальну, історичну, філософську парадигму у всій тривалості їх існування. Отже, на сучасний момент жанрова теорія Дж. Фроу є найбільш модерною та універсальною.

²⁴¹ Див.: Frow John. *Genre*. – London and New York: Routledge, 2005. – P. 8-9.

²⁴² Ibid. – P. 148.

²⁴³ Frow John. *Intertextuality and Ontology // Intertextuality*. Ed. M. Worton and J. Still. – Manchester: Manchester University Press, 1990. – P. 45-55.

Література

- Frow John. Genre. London and New York: Routledge, 2005. – 171 pp.
- Frow John. Accounting for Tastes: Australian Everyday Cultures (with Tony Bennett and Michael Emmison). – Cambridge: Cambridge University Press, 1999. – 313 p.
- Frow John. Time and Commodity Culture: Essays in Cultural Theory and Postmodernity. – Oxford: Clarendon Press, 1997. – 271 p.
- Frow John. Cultural Studies and Cultural Value. – Oxford: Clarendon Press, 1995. – 190 p.
- Frow John. Australian Cultural Studies: A Reader. Edited and with an Introduction by John Frow and Meaghan Morris. – Sydney and Chicago: Allen and Unwin and the University of Illinois Press, 1993. – 296 p.
- Frow John. Marxism and Literary History. – Cambridge (Mass.) and Oxford: Harvard University Press and Basil Blackwell, 1986. – 275 p.
- Frow John. Genre Worlds: The Discursive Shaping of Knowledge // Arena Journal. 23 (2005): 129-146 pp.

Додаткова література до розділу 2

- Bawarshi, Anis. "The Genre Function." College English 62.3 (January 2000): 335-360.
- Bawarshi, Anis. Genre and the Invention of the Writer: Reconsidering the Place of Invention in Composition. Logan: Utah State UP, 2003.
- Bazerman, Charles. "Systems of Genres and the Enactment of Social Intentions." Genre and the New Rhetoric. Ed. Aviva Freedman and Peter Medway. Bristol, PA: Taylor, 1994. 79-101.
- Bazerman, Charles, and Paul A. Prior, eds. What Writing Does and How It Does It: An Introduction to Analyzing Texts and Textual Practices. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 2003.
- Beebee, Thomas O. The Ideology of Genre. Pennsylvania State UP, 1994.
- Benoit, William L. "Beyond Genre Theory: The Genesis of Rhetorical Action." Communication Monographs 67.2 (June 2000).
- Berkenkotter, Carol, and Thomas N. Huckin. Genre Knowledge in Disciplinary Communication. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1994.
- Berkenkotter, Carol, and Doris Ravotas. "Genre as Tool in the Transmission of Practice over Time and across Professional Boundaries." Mind, Culture and Activity 4 (1997): 256-274.
- Berkenkotter Carol. "A 'Rhetoric for Naturalistic Inquiry' and the Question of Genre." Research in the Teaching of English 27.3 (October 1993): 293-304.

Bhatia Vijay K. *Analysing Genre: Language in Professional Settings*. London: Longman, 1993.

Bhatia Vijay. *Genre Analysis*. London: Methuen, 1994.

Bishop Wendy, and Hans Ostrom, eds. *Genre and Writing: Issues, Arguments, Alternatives*. Portsmouth, NH: Boynton/Cook, 1997.

Bitzer Lloyd F. "The Rhetorical Situation." *Philosophy and Rhetoric* 1 (1968): 1-14. Rpt. *Rhetoric: Concepts, Definitions, Boundaries*. Ed. William A. Covino and David A. Jolliffe. Boston: Allyn & Bacon, 1995. 300-310.

Bleich David. "Genders of Writing." *Journal of Advanced Composition* 9.1-2 (1989): 10-25.

Bleich David. *Know and Tell: A Writing Pedagogy of Disclosure, Genre, and Membership*. Westport, CT: Boynton/Cook, 1998.

Brown Vivienne. "The Moral Self and Ethical Dialogism: Three Genres." *Philosophy and Rhetoric* 28.4 (1995): 276-99.

Campbell Karlyn Kohrs, and Kathleen Hall Jamieson. "Form and Genre in Rhetorical Criticism." *Form and Genre: Shaping Rhetorical Action*. Ed. Karlyn Kohrs Campbell and Kathleen Hall Jamieson. Falls Church, VA: Speech Communication Association, 1978. 9-32.

Chapman Marilyn L. "The Emergence of Genres: Some Findings from an Examination of First-Grade Writing." *Written Communication* 11.3 (July 1994): 348-80.

Charney Davida H., and Richard A. Carlson. "Learning to Write in a Genre: What Student Writers Take from Model Texts." *Research in the Teaching of English* 29.1 (February 1995): 88-125.

Christie Frances, and J.R. Martin. *Genres and Institutions*. London: Cassell, 1997.

Clark, Irene L. "Genre." *Concepts in Composition: Theory and Practice in the Teaching of Writing*. Ed. Irene L. Clark. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 2003.

Clark Irene L. "Reconsideration of Genre." *Visions and Revisions: Continuity and Change in Rhetoric and Composition*. Ed. James D. Williams. Carbondale: Southern Illinois UP, 2002. 89-108.

Clements Peter. "Re-Placing the Sentence: Approaching Style Through Genre." *Refiguring Prose Style: Possibilities for Writing Pedagogy*. Ed. T.R. Johnson and Tom Pace. Logan: Utah State UP, 2005. 198-214.

Coe Richard, Lorelei Lingard, and Tatiana Teslenko, eds. *The Rhetoric and Ideology of Genre*. Cresskill, NJ: Hampton P, 2001.

Cope Bill and Mary Kalantzis. "The Power of Literacy and the Literacy of Power." *The Powers of Literacy: A Genre Approach to*

Teaching Writing. Ed. Bill Cope and Mary Kalantzis. London: The Falmer Press, 1993. 63-89.

Deans Thomas. "Genre Analysis and the Community Writing Course." *Reflections* 5.1-2 (Spring 2006): 7-26.

Derrida Jacques. "The Law of Genre." *Glyph* 7 (Spring 1980). Rpt. *Critical Inquiry* 7 (Autumn 1980): 55-81.

Devitt Amy J. "The Developing Discipline of Composition: From Text Linguistics to Genre Theory." *History, Reflection, and Narrative: The Professionalization of Composition 1963-1983*. Eds. Mary Rosner, Beth Boehm, and Debra Journet. Greenwich, CT: Ablex, 1998. 177-186.

Devitt Amy J. "Generalizing about Genre: New Conceptions of an Old Concept." *College Composition and Communication* 44.4 (December 1993): 573-586.

Devitt Amy J. "Genre, Genres, and the Teaching of Genre." *College Composition and Communication* 47.4 (December 1996): 605-15.

Devitt Amy J. "Intertextuality in Tax Accounting: Generic, Referential, and Functional." *Textual Dynamics of the Professions: Historical and Contemporary Studies of Writing in Professional Communities*. Ed. Charles Bazerman and James Paradis. Madison: U Wisconsin P, 1991. 335-357.

Devitt Amy J., Anis Bawarshi, and Mary Jo Reiff. "Materiality and Genre in the Study of Discourse Communities." *College English* 65.5 (May 2003): 541-558.

Devitt Amy J., Mary Jo Reiff, and Anis Bawarshi. *Strategies for Composing with Genres*. New York: Longman, 2004.

Devitt Amy J. *Writing Genres*. Carbondale: Southern Illinois UP, 2004.

Dubrow Heather. *Genre*. London: Methune, 1982.

Dubrow Heather and Richard Strier, editors. *The Historical Renaissance: New Essays on Tudor and Stuart Literature and Culture*. – The University of Chicago Press, 1988 – 388 p.

Edwards Brent Hayes. "The Genres of Postcolonialism." *Social Text* 22.1 (Spring 2004).

Fahnestock Jeanne. "Genre and Rhetorical Craft." *Research in the Teaching of English* 27.3 (October 1993): 265-71.

Fishelove David. *Metaphors of Genre: The Role of Analogies in Genre Theory*. Pennsylvania UP, 1993.

Freedman Aviva. "Genres of Argument and Arguments as Genres." *Perspectives on Written Argument*. Ed. Deborah P. Berrill. Cresskill, NJ: Hampton, 1996.

- Freedman, Aviva. "Show and Tell? The Role of Explicit Teaching in the Learning of New Genres." *Research in the Teaching of English* 27.3 (October 1993): 222-51.
- Freedman Aviva. "Situating Genre: A Rejoinder." *Research in the Teaching of English* 27.3 (October 1993): 272-81.
- Freedman Aviva, Christine Adam, and Graham Smart. "Wearing Suits to Class: Simulating Genres and Simulations as Genre." *Written Communication* 11.3 (July 1994): 193-226.
- Freedman Aviva, and Peter Medway, eds. *Genre and the New Rhetoric*. Bristol, PA: Taylor & Francis, 1994.
- Freedman Aviva, and Peter Medway, eds. *Learning and Teaching Genre*. Portsmouth, NH: Boynton/Cook, 1994.
- Grumet Madeleine R. "Autobiography: The Mixed Genre of Public and Private." *Personal Effects: The Social Character of Scholarly Writing*. Ed. Deborah H. Holdstein and David Bleich. Logan: Utah State UP, 2001. 165-177.
- Gunner Jeanne. "Ideology, Theory, and the Genre of Writing Programs." *The Writing Program Administrator as Theorist*. Ed. Shirley K. Rose and Irwin Weiser. Westport, CT: Heinemann Boynton/Cook, 2002. 7-18.
- Herrington Anne, and Charles Moran, eds. *Genre Across the Curriculum*. Logan: Utah State UP, 2005.
- Holdstein Deborah H. "Power, Genre, and Technology." *College Composition and Communication* 47.2 (May 1996): 279-83.
- Hyland Ken. "Genre-Based Pedagogies: A Social Response to Process." *Journal of Second Language Writing* 12.1 (February 2003): 17-29.
- Jameson Daphne A. "The Ethics of Plagiarism: How Genre Affects Writers' Use of Source Materials." // *The Bulletin of the Association for Business Communication* 56.1 (1993): P. 18-27.
- Jamieson Kathleen M. "Antecedent Genre as Rhetorical Constraint." // *Quarterly Journal of Speech* 61 (December 1975): P. 406-415.
- Johns Ann, ed. *Genres in the Classroom: Theories, Research, and Practice*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 2000.
- Johnson Cheryl L., and Jayne A. Moneysmith. *Multiple Genres, Multiple Voices: Teaching Argument in Composition and Literature*. Portsmouth, NH: Boynton/Cook, 2005.
- Jolliffe David A. "Writing Across the Curriculum and Service Learning: Kairos, Genre, and Collaboration." *WAC for the New Millennium : Strategies for Continuing Writing-Across-The-Curriculum-*

Programs. Ed. Susan H. McLeod, et al. Urbana, IL: National Council of Teachers of English, 2001. 86-108.

Journet Debra. "Writing Within (and Between) Disciplinary Genres: The 'Adaptive Landscape' as a Case Study in Interdisciplinary Rhetoric." *Post-Process Theory: Beyond the Writing-Process Paradigm*. Ed. Thomas Kent. Carbondale: Southern Illinois UP, 1999. 96-115.

Linton Patricia, Robert Madigan, and Susan Johnson. "Introducing Students to Disciplinary Genres: The Role of the General Composition Course." *Language and Learning Across the Disciplines* 1.2 (October 1994): 63-78.

Lovett Carl R., and Art Young. "Rethinking Genre in the First-Year Composition Course: Helping Student Writers Get Things Done." *Profession* 1997: 113-125.

Luke Allan. "Genres of Power? Literacy Education and the Production of Capital." *Literacy in Society*. Ed. Ruqaiya Hasan and Geoff Williams. New York: Longman, 1998. 308-338 pp. [file Pedagogy]

Miller Carolyn. "Genre as Social Action." *Quarterly Journal of Speech* 70: 151-167pp.

Paretti Marie C. "Intertextuality, Genre, and Beginning Writers: Mining Your Own Texts." *Teaching Academic Literacy: The Uses of Teacher-Research in Developing a Writing Program*. Ed. Katherine L. Weese, Stephen L. Fox, and Stuart Greene. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 1999. 119-134.

Perloff Marjorie, ed. *Postmodern Genres*. Norman: U Oklahoma P, 1989.

Pfau Thomas. "The Pragmatics of Genre: Moral Theory and Lyric Authorship in Hegel and Wordsworth." *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*. Ed. Martha Woodmansee and Peter Jaszi. Durham: Duke UP, 1994. 133-58.

Reid Ian, ed. *The Place of Genre in Learning: Current Debates*. Geelong: Deakin University, 1988.

Romano Tom. *Blending Genre, Altering Style*. Portsmouth, NH: Heinemann/Boynton-Cook, 2000.

Rosmarin Adena. *The Power of Genre*. Minneapolis: U Minnesota P, 1985.

Russell David R. "Rethinking Genre in School and Society: An Activity Theory Analysis." *Written Communication* 14.4 (1997): 504-554.

Schryer Catherine F. "Genre Time/Space: Chronotopic Strategies in the Experimental Article." *JAC: A Journal of Composition Theory* 19.1 (Winter 1999): 8-190.

Slevin James F. "Genre as a Social Institution." *Understanding Others: Cultural and Cross-Cultural Studies and the Teaching of Literature*. Urbana, IL: National Council of Teachers of English, 1992. 16-34.

Starkey David, Ed. *Genre by Example: Writing What We Teach*. Portsmouth, NH: Boynton, 2001.

Strelka Joseph P. *Theories of Literary Genre*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1978.

Swales John. "Discourse Communities, Genres, and English as an International Language." *World Englishes* 7 (1988): 211-220.

Swales John M., and Margaret A. Luebs. "Genre Analysis and the Advanced Second Language Writer." *Discourse Studies in Composition*. Eds. Ellen L. Barton and Gail Stygall. Cresskill, NJ: Hampton P, 2002.

Swales John M. *Genre Analysis: English in Academic and Research Settings*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.

Todorov Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trans. Richard Toward. Ithaca: Cornell UP, 1975.

Todorov Tzvetan. "The Origin of Genres." *New Literary History* 8.1 (1976): 159-170.

Vandenberg Peter. "Animated Categories: Genre, Action, and Composition." *College English* 67.5 (May 2005): 532-545.

Willard-Traub, Margaret. "Rhetorics of Gender and Ethnicity in Scholarly Memoir: Notes on a Material Genre." *College English* 65.5 (May 2003): 511-525.

Yates JoAnne, and Wanda Orlikowski. "Genres of Organizational Communication: A Structural Approach." *Academy of Management Review* 17 (1992): 299-326.

Yancey Kathleen Blake. "More Than a Matter of Form: Genre and Writing." *Coming of Age: The Advanced Writing Curriculum*. Ed. Linda Shamoon, Rebecca Moore Howard, Sandra Jamieson, and Robert Schwegler. Portsmouth, NH: Heinemann Boynton/Cook, 2000. 87-93.

Yancey Kathleen Blake. "Portfolio as Genre, Rhetoric as Reflection: Situating Selves, Literacies, and Knowledge." *WPA: Writing Program Administration* 19.3 (Spring 1996): 55-69.



3. АКТУАЛЬНІ ЖАНРОВІ ТЕОРІЇ ЗАХОДУ

3.1. ТЕОРІЯ РОМАНУХ. ОРТЕГИ-І-ГАССЕТА

Хосе Ортега-і-Гассет (1883-1955) - іспанський філософ та теоретик літератури. Його називають «раціовіталістським» філософом. Два великих трактати у його спадку стосуються жанрових проблем: «Роздуми над "Дон Кіхотом"» (1914) та «Думки про роман» (написано у період 1925-1930, опубліковано 1930). Тож ми маємо можливість простежити еволюцію поглядів Х. Ортега-і-Гассета на роман.

Роздуми Ортеги суто жанрового плану до цього часу не занадто популярні. Можливо, міркування про ество літературних жанрів вийшли з моди, як зауважував і сам дослідник, багато хто навіть визнає подібне питання риторичним, є і такі, що відкидають саме існування літературних жанрів. Проте Ортега не відкидає жанр як вагому складову структури літератури.

Він здійснив невеликий екскурс у теорію жанрів, починаючи від античної поетики, яка розуміла «під літературними жанрами певні творчі правила, яких повинен був дотримуватися поет, - порожні схеми, свого роду стільники і осередки, в які муза, немов старанна бджола, збирала поетичний мед»²⁴⁴. Проте на думку Ортеги, поетичному змісту не можна нав'язати абстрактну форму, він вільний у своєму розвитку.

Він вимагав розрізнити форму і зміст; Флобер твердив, що "форма виходить із змісту, як жар із вогню". Правильніше сказати, уточнює Х. Ортега-і-Гассет, що форма - орган, а зміст - функція, що його створює. Іншими словами, «літературні жанри є поетичними функціями, напрямками, в яких розвивається поетична творчість»²⁴⁵. Він не заперечував відмінність між змістом (темою) і формою (арсеналом виразних засобів, властивих даному змісту). На

²⁴⁴ Ортега-і-Гассет Хосе. Размышления о «Дон Кихоте» // Эстетика. Философия культуры. – М., 1991 <http://www.lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega05.txt>

²⁴⁵ Там само.

його думку, тут насправді йдеться про різницю, абсолютно тотожну відмінності між напрямом і способом. Вибрати певний напрям ще не значить дійти до накресленої мети.

Трагедія спрямована на розвиток певного фундаментального поетичного змісту, який зводиться до трагічної теми. У формі не може бути представленим те, чого немає у змісті. Те, що в змісті мало характер наміру або чистого задуму, у формі представлене як виражене, впорядковане і розгорнене. Саме в цьому і полягає нерозривний характер форми і змісту як двох моментів того самого.

Х. Ортега-і-Гассет протиставив свій погляд на жанр - античній поетиці. Він писав: «...Літературні жанри - визначені основні теми, що принципово не зводяться одна до одної, - справжні естетичні категорії. Наприклад, епопея - ця назва не поетичної форми, а субстанціонального поетичного змісту, який у ході свого розвитку або вираження досягає повноти. Лірика не умовна мова, на яку можна перекласти щось вже сказане мовою драми або роману, але одночасно і щось, що слід сказати, і єдиний спосіб висловити це з достатньою повнотою»²⁴⁶. Провідною темою мистецтва завжди є людина. Жанри, якщо їх тлумачити як естетичні теми, які не зводяться одна до одної і в рівній мірі мають завершений і необхідний характер, суть не що інше, як широкі точки зору, під якими розглядаються найважливіші сторони людського буття. Кожна епоха дає своє тлумачення людини, принципово відмінне від попереднього. Тому у **кожній епохи - свій улюблений жанр**.

У другій половині XIX ст. європейці на перший план висувають жанр *роману*. Х. Ортега-і-Гассет прагне дати дефініцію роману. Він вважає, що під терміном «роман» ховаються мінімум два поняття. Важливо відзначити, що в кожному з цих понять переважає свій художній намір, вони відповідно тяжіють до різних центрів поетичної творчості. У першому ряду творів ми стикаємося з оповіддю про любовні пригоди і про мінливості долі. Тут і діти, позбавлені батьківського даху і вимушені поневірятися по білому світу не за своєю волею, тут і молоді люди, які в гонитві за насолодою згоряють у полум'ї любові, подібно метеорам, тут і легковажні дівчата, які випускають тяжкі зітхання в придорожніх трактирах і з красномовством Цицерона міркують про свою зганьблену честь. Цілком імовірно, що в одному з таких заїжджих

²⁴⁶ Ортега-і-Гассет Хосе. Размышления о «Дон Кихоте» // Эстетика. Философия культуры. – М., 1991 <http://www.lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega05.txt>

дворів зійдуться нитки, сплетені пристрасстю і випадком, і зустрінуть нарешті те, що втратили. Тоді ці звичайні трактири стають місцем найнесподіваніших перевтілень і зустрічей. Все розказане в цих романах неправдоподібне, та і сам читацький інтерес очікує неправдивих історій. "Персилес" - великий повчальний роман подібного типу - свідчить про те, що Сервантес любив неправдиве.

Теми деяких романів Сервантеса - всі ті ж одвічні теми, створені поетичною уявою європейців багато століть тому назад, у перетвореному вигляді ми знайдемо їх у міфах Стародавньої Греції і Малої Азії. Тож романи Сервантеса не були першим в історії людства типом оповіді. *Цей літературний жанр оповідає про неймовірні, вигадані, нереальні події.*

У другому ряді романів, наприклад у "Рінконете і Кортадільо" Сервантес переслідує зовсім іншу мету. Тут відсутні пристрассті, активна дія. Погляду читача відкривається серія статичних і деталізованих картин. Персонажі ніби списані з натури. Не самі вони, а лише те, як представляє їх автор, викликає наш інтерес. Якщо в романах першого типу змальовується життя повне пригод, участь автора мінімальна, то у романах другого типу - більший інтерес у читача викликає авторський погляд на обставини, що змальовуються. Сервантес добре розумів художні відмінності цих двох типів романів.

Незважаючи на той факт, що становлення роману завершилось лише у XIX ст., читач вже у XVI ст. добре розумів, що роман - це не епос, це щось інше. Він відкидає ідею спорідненості роману й епосу: «Роман і епос - абсолютні протилежності. Тема епосу - минуле саме як минуле. Епос розказує про світ, який був і пішов, про міфічне століття, глибока старовина якого незіставна із будь-якою історичною старовиною. Зрозуміло, локальний піетет намагався налагодити слабкі зв'язки між героями і богами Гомера і видатними громадянами сучасності, проте подібні легендарні родоводи не могли сприяти подоланню абсолютної дистанції між міфічним «вчора» і реальним «сьогодні». Скільки б реальних «вчора» ми не зводили над цією бездонною прірвою, світ Ахіллеса і Агамемнона ніколи не зіллється з нашим існуванням. Нам ніколи не вдасться прийти до них, відступаючи по тій дорозі, яку час відводить вперед. Епічне минуле - не наше минуле. Ми можемо представити наше минуле як теперішній час, яке колись було. Проте епічне минуле відкидає будь-яку ідею теперішнього часу. Варто нам напружити пам'ять у надії досягти його, як воно помчить швидше за коней Діомеда, тримаючись від нас

на вічній, незмінній дистанції. Ні і ще раз ні: це не минуле спогадів, це *ідеальне минуле*»²⁴⁷.

Для епічного поета все, що пам'яється людством є не більш, як уміння поринути у первісну божественну стихію. Коли поет благає Мнеме - Пам'ять - повідати йому про страждання ахейців, він волає не до суб'єктивної здатності, а до живої космічної сили пам'яті, яка, на його думку, б'ється у всесвіті. Мнеме - не індивідуальний спомин, а первісна потужність стихій. Ця віддаленість легендарного часу рятує об'єкти епосу від руйнування. Пісні Гомера віють вічною свіжістю і духом безсмертя тому, що ніколи не старіють. Старість втрачає значення, якщо зникає рух. Ахіллес відстоїть від нас на таку само відстань, як і від Платона.

Ортега мав винятковий дар у звичному винайти неймовірне. Зокрема, він заявив, що "Іліаду", *народ не розумів ніколи*. Вона була насамперед архаїчною від дня створення. Гомер писав про ідеальне минуле, про абсолютну старовину, яка була старовиною вже для його сучасників. Х. Ортега-і-Гассет твердить, що *архаїзм* - літературна форма епосу, знаряддя поетизації.

Дослідник вважає актуальним усвідомлення епічної архаїки для прояснення вагомості роману. Після Гомера Греція повинна була пережити багато сторіч, щоб визнати в теперішньому часі можливість поетичного. На думку Х. Ортеги-і-Гассета, Греція так ніколи остаточно і не визнала теперішній час *ex abundantia cordis*²⁴⁸. У строгому значенні слова поетичним було для греків тільки стародавнє, вірніше, первинне у часовому, хронологічному сенсі. «При цьому зовсім не те стародавнє, яке ми зустрічаємо у романтиків і яке дуже схоже на дрантя лахмітників та будить в нас хворобливий інтерес, примушуючи черпати збочене задоволення в спогляданні чогось трухлявого, старого, зруйнованого і роз'їденого часом. Всі ці вмираючі предмети містять тільки відображену красу, і не вони самі, а хвили емоцій, які підіймаються в нас при їх спогляданні, служать джерелом поезії. Краса греків - внутрішній атрибут істотного: все тимчасове і випадкове до краси непричетне»²⁴⁹. Греки проявляли раціоналістичний нахил в естетиці, коли вони міркували про мистецтво, ніби граючи своєю математичною мускулатурою, не

²⁴⁷ Там само.

²⁴⁸ Від сердечного надлишку (з лат.).

²⁴⁹ Ортега-і-Гассет Хосе. Размышления о «Дон Кихоте» // Эстетика. Философия культуры. – М., 1991 <http://www.lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega05.txt>

дозволяючи відділяти поетичну гідність від метафізичної цінності. Прекрасним вважалося все, що містило в собі самому початок і норму, причину і абсолютну цінність явищ. У замкнутий всесвіт епічного міфа входять тільки безумовно цінні об'єкти, здатні служити *зразками*, які володіли реальністю і тоді, коли наш світ ще не існував (епічна формула початку віку, світовоїдолі).

Сучасні романи уявлення є частиною картини занепаду абсолютної реальності. Ми відрізняємось від людей доби античності настільки, що навіть важко порівнювати. У часи Гомера люди були подібні до богів, в наш час таке порівняння можна сприймати лише метафорично. Герої епосу - представники зниклої фауни, яка характеризувалася відсутністю відмінностей між богом і людиною або, в усякому разі, схожістю між обома видами. Перехід від одних до інших здійснювався дуже просто: через перелюб, вчинений богами. Ортега вважає, що ми втратили таку близькість до божественного, тому будь яка тотожність творів Гомера і сучасних - удавана, випадкове співпадіння.

Stock міфів, каже Ортега, тобто сума міфів, містив традиційну релігію, фізику та історію, весь поетичний матеріал грецького мистецтва епохи розквіту. Навіть бажаючи змінити міф, як це робили трагіки, поет повинен був на нього спиратися і рухатися тільки усередині нього. Спроба створити поетичний об'єкт була для цих людей такою ж безглуздою, наголошує дослідник, як для нас - намагання придумати закони механіки. Подібне розуміння творчості складає відмінну рису епосу і всього грецького мистецтва: аж до свого занепаду воно було нерозривно пов'язане з міфом.

Х. Ортега-і-Гассет переконує, що творчість у добу античності та в наші часи розуміється інакше. Гомер упевнений, що події відбувалися саме так, як про те оповідають його гекзаметри. Більш того, Гомер і не збирається повідомляти чогось нового. Слухачі знають, про що співатиме Гомер, а Гомер знає, що вони це знають. Його діяльність позбавлена власне творчого характеру і не спрямована на те, щоб здивувати своїх слухачів. Йдеться швидше про художню, ніж поетичну роботу, йдеться про високу технічну майстерність. Плавний перебіг іонійського епосу, спокійний ритм, що дозволяє надавати однакової уваги і великому, і малому, видавалися б абсурдними тільки в одному випадку, якби поет зайнявся вигаданням теми. Поетична тема давалася наперед, раз і назавжди, без жодних вагань. Творити - то означало лише оживити її в людських серцях, додати їй повноти присутності.

Щодо рапсодів, Х. Ортега-і-Гассет зазначав, що «загальновизнані місця сучасної естетики заважають нам правильно оцінити насолоду, яку відчував милий і безтурботний сліпець із Іонії, показуючи нам прекрасні картини минулого. Мабуть, нам навіть може прийти в голову назвати цю насолоду. Жахливе, безглузде слово! Що б подумав грек, почувши його? Для нас реальне - відчутне, те, що можна сприйняти слухом і зором. Нас виховали в зле століття, яке розчавило всесвіт, звівши його до поверховості, до чистої зовнішності. Коли ми шукаємо реальність, ми шукаємо її зовнішні прояви. Але греки розуміли під реальністю щось прямо протилежне. Реальне - істотне, глибоке і приховане: не зовнішність, а живі джерела всякої зовнішності»²⁵⁰. Плотін не дозволяв художникам писати з нього портрет: на його думку, це значило б заповідати світу лише тень своєї тіні. Завданням рапсода було відірвати людей від буденного життя, нагадати їм про їх високе призначення. Фрази його ритуальні, мова - урочиста, як під час богослужіння, граматики - архаїчна. З теперішнього часу він бере тільки піднесене, наприклад порівняння, що стосуються незмінних явищ природи - життя моря, вітру, звірів, птахів, - таким чином час від часу вкидаючи крихітну частинку теперішнього часу в замкнуте архаїчне середовище, що служить для того, щоб минуле цілком заволоділо нами саме як минуле і примусило відступити сучасність. Античний рапсод не прагнув бути оригінальним. Міф був створений задовго до його народження. Його мета - відтворити міф так, щоб він був сприйнятливий.

Зіставляючи епос Гомера з романом Г. Флобера «Пані Боварі», Ортега наголошує на істотних відмінностях у зображенні персонажів, адже у Гомера герой - це виняткова особистість, часом богоподібна настільки, що його божественне призначення ні в кого не викликає сумніву; у Флобера герої - це типові представники суспільства, їхня винятковість просто неможлива у реалістичному романі. Фігури епосу - не типові представники, а особи єдині у своєму роді. Був тільки один Ахіллес і лише одна Олена. По-перше, в епосі ми бачимо першу спробу вигадати унікальні істоти, що мають "героїчну природу", - це завдання узяла на себе багатовікова народна фантазія. По-друге, епос - відтворення, воскресіння цих осіб у нашій свідомості, і це, друге завдання узяв на себе рапсод.

²⁵⁰ Там само.

У романі ми знаходимо повну протилежність епічному жанру. Якщо тема епосу - минуле, то тема роману - сучасність. Якщо епічні герої вигадані, мають унікальну природу і самодостатнє поетичне значення, то персонажі роману типові та непоетичні, мають прототипів у житті. Останні беруться не з міфа, який сам по собі поетичний елемент, творча і естетична стихія, але з вулиці, з фізичного світу, з реального оточення автора і читача. От чому літературна творчість - не вся поезія, але лише вторинна поетична діяльність. Таким чином, мистецтво - техніка, механізм втілення, який може, а іноді і повинен бути реалістичним, але далеко не завжди. Пристрасть до реалізму - визначальна риса нашого часу - не є нормою на всі віки. Ми віддали перевагу ілюзії схожості - у інших століть були інші уподобання.

Епічна перспектива відтворення збереглась по сьогодні, хоча актуальність художнього світу еллінізму відійшла у минуле разом із цілісністю їхнього космологічного світу. Нині епічні мотиви втратили силу, проте рудиментарно міфи зберігають догматичне значення і живуть, немов прекрасні примари, яких нам ніхто не замінить, вони стали ще більш яскравими і пластичними. Оскільки використання міфа в літературі досить активне, всеодно створена фантастична історія вже не історія, міф уже не міф, а його трансформація, тому новоутворення називають *романом*. Саме у цьому сенсі прийнято говорити про грецький роман. Грецький роман - це історія, спотворена міфом. «До цього жанру належить вся література уяви - все, що називається казкою, баладою, житієм, лицарським романом. У основі її завжди лежить певний історичний матеріал, перетворений міфом»²⁵¹. Література уяви назавжди увічнила вплив епічної поезії. Вона була орієнтована на пригоду, розвагу, випробування.

Х. Ортега-і-Гассет актуалізує також *лицарський роман*. Коли міфічний світогляд виявляється переможений наукою, епічна поезія втрачає релігійну серйозність і, не розбираючи дороги, кидається на пошуки пригод. Лицарство - це пригоди: лицарські романи були останнім могутнім паростком старого епічного древа. Лицарський роман зберігає характерні риси епосу, за винятком віри в істинність оповідних подій. Події, що відбуваються у лицарських романах, видаються давніми, ніби вони належать до ідеального минулого. Часи короля Артура, як і часи Марікастаньї, лише зависи умовного

²⁵¹ Ортега-и-Гассет Хосе. Размышления о «Дон Кихоте» // Эстетика. Философия культуры. – М., 1991 <http://www.lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega05.txt>

минулого, крізь які невиразно проглядає історична хронологія. Провідною формою оповіді у лицарських романах є опис. Твір літератури уяви оповідає, роман описує. Оповідь - форма, в якій існує для нас минуле; оповідати можна тільки про те, що було, тобто про те, чого більше немає. Теперішній час, навпаки, описують. Якщо в епосі широко вживається ідеальний минулий час (відповідне тому ідеальному минулому, про яке воно говорить), що отримав в граматиці назву епічного, або гномічного, аориста, то у літературі уяви, в романі, першорядне місце посідає саме опис. «На відміну від романіста, автор лицарських оповідей спрямовує всю свою поетичну енергію на вигадку цікавих подій. Такі події - пригоди. В "Одіссей" випадок виступає як форма, в якій проявляє себе настрої того або іншого бога; в творах фантастичних, у лицарських романах він цинічно виставляє напоказ своє ество. І якщо в стародавній поемі пригоди цікаві, оскільки в них виявляється вередлива воля бога - причина врешті-решт теологічна, - то в лицарських романах пригода цікава сама по собі, через властиву їй непередбачуваність»²⁵². Реальним для нас є те, що ми можемо передбачити. Все несподіване стає неймовірним. Тому для наших предків оповідь про пригоди й була вигадкою. У розвитку пригоди зростає внутрішня напруга. У всякій пригоді ми спостерігаємо ніби різкий відрив від траєкторії, якій відповідає інертна дійсність. Кожну мить сила дійсності загрожує повернути хід подій у природне річище, і кожного разу потрібне нове втручання авантурної стихії, щоб звільнити подію і спрямувати її у бік неможливого. Х. Ортега-і-Гассет добре відтворив психологію читача пригодницької літератури, змалювавши поведінку Дон Кіхота під час спектаклю лялькового театру Маесе Педро.

Дослідник повертає нас до Сервантеса, який сказав, що його книга спрямована проти лицарських романів. Критика останніх років не уділяє належної уваги цій обставині. Ортега пропонує знов повернутися до цього твердження і проаналізувати, яким чином Сервантесу вдається змінити акценти. До появи роману поезія припускала подолання, уникнення всього, що нас оточує, всього сучасного. "Сучасна дійсність" була абсолютним синонімом "непоезії". Перед нами максимальне естетичне збагачення, яке тільки можна уявити, адже дійсність стає поезією. Таверна, заїжджий двір стають поезією.

²⁵² Ibid.

На думку Х. Ортегі-і-Гассета, Сервантес став основоположником нової поезії. Сервантес поглядає на світ з вершин Відродження. Відродження нав'язало світу більш жорсткий порядок, бо з'явилося як подолання античної чутливості. Галілей подарував нове бачення світу. Почався новий лад: всьому відведено своє строге місце. При новому порядку речей пригоди неможливі. Трохи пізніше Лейбніц приходить до висновку, що проста можливість абсолютно позбавлена повноважень. Для Аристотеля можливий кентавр, для нас - ні, бо біологія не може миритися з його існуванням. Таким чином, ймовірність, яка в міфі і диві затверджує свою горду незалежність, включена в реальність, як пригода - у веризм Сервантеса.

Інша характерна риса Відродження, виділена Ортегою, - **психологічне**, яке набуває сенсу первинності. Античний світ представляється голою тілесністю, без внутрішнього простору, без інтимних таємниць. Відродження відкриває невичерпне багатство інтимного світу, тобто *me ipsum*²⁵³, свідомість суб'єктивна. Роман «Дон Кіхот», на його думку, і є кульмінацією такого переродження. Реальність пригоди зводиться до психології, якщо завгодно - до стану організму. Пригода така ж реальна, як виділення мозку. Таким чином, його реальність сходиться, швидше, до своєї протилежності - до матеріального.

Міркування Х. Ортегі-і-Гассета щодо жанрової специфіки роману мають тенденцію до віталізації екстатичного: «Пригодницький роман, казка, епос суть перший, наївний спосіб переживання уявних смислових явищ. Реалістичний роман - другий, непрямий спосіб. Проте йому необхідний перший, йому потрібен міраж, щоб примусити нас бачити його саме як міраж. От чому не тільки "Дон Кіхот", який був спеціально задуманий Сервантесом як критика лицарських романів, несе їх усередині себе, але в цілому "роман" як літературний жанр, по суті, полягає в подібному внутрішньому засвоєнні»²⁵⁴. Основною проблемою художнього тексту, на думку вченого, є те, яким чином дійсність може в нього проникнути. Адже на дійсність можна поглянути опосередковано, як на руйнування міфа, як на критику міфа. В цій формі дійсність, за природою своєї інертна і безглузда, нерухома і німа, починає рухатись, перетворюється на активну силу, що атакує кришталевий світ

²⁵³ Мене самого (з лат.).

²⁵⁴ Ортега-и-Гассет Хосе. Размышления о «Дон Кихоте» // Эстетика. Философия культуры. – М., 1991 <http://www.lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega05.txt>

ідеального. «Від удару німецький зачарований світ розлітається на тисячі цурпалок, які зависають у повітрі, переливаючись всіма барвами веселки, і поступово тьмяніють, падаючи вниз, зливаючись з темною землею. В кожному романі ми свідки цієї сцени. В строгому значенні слова дійсність не стає поетичною і не входить у витвір мистецтва інакше як в тому своєму жесті або русі, де вона вбирає в себе ідеальне»²⁵⁵. Отже, йдеться про процес зворотний тому, який породжує роман уяви. Інша відмінність: реалістичний роман описує сам процес, а *роман уяви* - лише його результат - *пригоду*. Культура - ідеальна грань речей - прагне утворити окремий самодостатній світ, куди ми могли б перемістити себе. Але це ілюзія. Культура може бути розцінена правильно тільки як ілюзія, як міраж, що зависає над розпаленою землею.

Дослідник подав у трактаті «Роздуми над "Дон Кіхотом"» власне розуміння реалізму, засноване на віталізації екстатичного буття (існують також інші форми - віртуалізації матеріального, але вони будуть описані автором в іншому трактаті, «Думки про роман»). Груба матеріальність протистоїть всьому примарному, віталістична функція матеріального об'єкту врешті перемагає у мистецтві міраж: «Ось що називається реалізмом: відсунути речі на певну відстань, освітити і помістити їх так, щоб виділити лише ту їх грань, яка повернена до чистої матеріальності»²⁵⁶. Міф завжди є початком будь-якої поезії, у тому числі і реалістичної. Відмінність реалістичної поезії полягає в тому, що в ній міф занепадає й знищується. Реалізм тлумачиться дослідником як пошкодження культури, як винищення і ній всього благородного, світлого та піднесеного.

Проблема співвіднесення змісту й форми у трактаті Ортеги виринає і в аспекті особливості реалістичного мистецтва. Форма завжди ідеальна. Це образ минулого або створення нашої уяви. Джерело реалізму - в прагненні людини наслідувати характерним рисам собі подібних або тварин. Характерне - така відмітна ознака (людини, тварини або речі), при відтворенні якої воскресають всі інші. Проте ніхто не наслідує задля самого наслідування: прагнення до наслідування, як і описані складніші форми реалізму, не є оригінальним. Наслідування передбачає великий потенціал комічного, яке й проявилось у романі. Від початку роман містив у собі це комічне, дух і образ комічного супроводять його до могили.

²⁵⁵ Там само.

²⁵⁶ Там само.

Х. Ортега-і-Гассет підійшов по-новому до розрізнення епосу і юману, використавши психологічні важелі сприйняття людини, Епос і роман розрізнялися ним за своїм предметом - минуле і сучасна дійсність. Він наполягає провести нову розрізненість усередині теми сучасної дійсності, і цей розподіл заснований вже не тільки на предметі, але бере початок у суб'єктивній стихії, іншими словами, у нашому відношенні до предмета. І в цьому плані для нього актуальним робиться ліризм.

Лірика висловлює наше ставлення, вона емоційна. Епос не може бути радісним або сумним - це аполлонівське, байдуже мистецтво, зовнішнє, невразливе, що суцільно складається з форм вічних об'єктів, які не мають віку. З ліризмом у літературу потрапляє рухома і мінлива субстанція. Інтимний світ людини змінювався в століттях, вершини його сентиментальності іноді раз спрямовувалися до Світанку, а іноді - до Заходу. Все залежить від того, чи бачить людина себе позитивною чи ні.

Кожний літературний жанр - це до відомої межі річище, прокладене якимсь тлумаченням людини, немає нічого дивного в тому, що кожна епоха віддає перевагу своїм жанрам. Ось чому справжня література епохи - загальна сповідь сокровених людських таємниць свого часу. Бували епохи, які майже не сприймали трагічне, часи, пронизані гумором і комедією. Століття дев'ятнадцяте - буржуазне, демократичне і позитивістське, - як правило, бачило у всьому одну суцільну комедію. Співвідношення між епосом і романом може розглядатися як співвідношення між прихильністю нашого духу до трагедії чи комедії²⁵⁷.

У давньогрецькій трагедії велику роль відігравала доля, внаслідок чого сформувався уявлення про фаталізм. Теологічні моменти трагедій розвивались синхронно та урівноважено з поетичними, політичними, філософськими тощо. Істинним же здобутком давньогрецької драми став героїзм. Таким чином, доля - це трагічний поштовх. Герою випадає любити свою трагічну долю. Всі страждання героя відбуваються через його небажання відмовитися від ідеальної, вигаданої ролі, "role", яку він взявся грати, він воліє здійснити свою долю, своє призначення. Вільне волевиявлення - джерело трагічного конфлікту. «Це "воління", яке створює певний трагічний порядок, новий простір реальностей, який тільки через це існує, безумовно, порожня фікція для всіх, хто

²⁵⁷ Там само.

не знає інших бажань, окрім спрямованих на задоволення елементарних потреб, і хто завжди задовольняється тим, що є»²⁵⁸.

Трагедія не відбувається на буденному рівні, вона вимагає рівня героїки, який для пересічного читача є невідомим світом. На цій підставі Ортега-і-Гассет називає трагедію ірреальною. Якщо ми хочемо знайти щось подібне у реальному світі, нам слід спрямувати погляд до найбільших вершин історії. Трагедія не дає нам з неминучою очевидністю реалізму, який розгортає твір прямо у нас під ногами і поволі, без зусиль вводить у його світ. У певному сенсі насолода трагедією вимагає від нас, щоб ми трохи її любили, як герой любить свою долю. Трагедія волає до нашого героїзму, що атрофувався.

Комедія живе за рахунок трагедії, як роман за рахунок епосу. Історично комедія народилася у Греції як реакція на творчість трагіків і філософів, які хотіли створити нових богів і ввести нові звичаї. В ім'я народної традиції, в ім'я "наших батьків" і священних звичаїв Аристофан виводить на сцені сучасні фігури Сократа і Еврипіда. Комедія - літературний жанр консервативних партій. Від бажання мати щось в майбутньому до віри у володіння цим в теперішньому часі - дистанція, що розділяє трагічне і комічне. Це і є крок від великого до смішного. *Перехід від волі до уявлення знаменує знищення трагедії, її інволюцію, її комедію.* Міраж виявляється саме як міраж. Таку ж еволюцію пройшов і «Дон Кіхот» Сервантеса, адже він межує з комедією.

«Роман - жанр, безумовно, комічний. Але не гумористичний, бо під прикриттям гумору ховається чимало суєти. Можна уявити собі значення роману в образі стрімко падаючого трагічного тіла, яким керує сила інерції, або дійсність. Підкреслюючи реалізм роману, деколи забувають, що сам цей реалізм містить у собі щось більше, ніж реальність: те, що дозволяє самій реальності досягти так чужої їй поетичної сили»²⁵⁹. Суть поезії реалізму ховається не в нерухомо простягнутій біля наших ніг реальності, а в тій силі, з якою остання притягає до себе ідеальні аероліти. *Трагедія - вершина роману.* Трагічна лінія неминуча, вона необхідна частина роману навіть тоді, коли виступає як ледве помітне обрамлення. Абсолютно очевидно: трагічна стихія може розширятися понад світ, займаючи в просторі роману такий же обсяг і місце, що і комічна.

²⁵⁸ Там само.

²⁵⁹ Там само.

Х. Ортега-і-Гассет твердить, що будь-який роман містить у собі як філігранну нитку «Дон Кіхота», як будь-яка епічна поема - «Іліаду». *Роман - жанр критичної спрямованості і комічного нерва.* Якщо сучасний роман у меншій мірі проявляє комічну природу, то лише тому що піддаються критиці ідеали недостатньо відокремлені від дійсності, з якою йде боротьба. Реалізм - ідеал ХІХ ст. Дійсність така сувора, що не виносить ідеалу, навіть коли ідеалізують її саму. ХІХ ст. не тільки звело в героїчний ранг будь-яке заперечення героїзму, визнавши за провідне завдання ідею позитивного, але знову примусило героїчне до ганебної капітуляції перед жорстокою реальністю. Покоління наших безпосередніх попередників зайняли фатальну позицію. Вже у "Дон Кіхоті" стрілка поетичних терезів схилилася у бік смутку, щоб так і не виправитися дотепер. Дарвін остаточно знищує героїв з лиця землі. Середовище віднині визначає людину. Прийшла пора експериментального роману ("roman experimental"). Е. Золя вчиться поезії не у Гомера або Шекспіра, а у Клода Бернара. Нам весь час намагаються говорити про людину. Але оскільки тепер людина не суб'єкт своїх вчинків, вона рухома середовищем, в якому живе, - роман покликаний давати уявлення про середовище. Середовище - єдиний герой. Актуалізується предметність середовища. Література підкоряється правдоподібності. Роман прагне фізіологічної достовірності.

Трактат Х. Ортега-і-Гассета «Роздуми над "Дон Кіхотом"» мав великий вплив на сервантистику, зокрема на перспективізм, проте не мав жодного впливу на розвиток жанрових концепцій, в аспекті яких фактично не розглядався. Бачення жанру у Ортеги суто філософське, на цьому наголошувала російська дослідниця С Пискунова: «Ортега розглядає літературний жанр (в іспанському слововживанні "el genero" - не тільки жанр, а й рід) як специфічну естетичну "точку зору" на світ, особливий ракурс споглядання і оформлення дійсності»²⁶⁰. Роман за Ортегою, це *зіставлення двох перспектив бачення світу, одна міфопоетична, в якій герой постає трагічним, героїчним лицарем, а інша - миметична, романна, де герой постає комічним, пародією на лицаря.* Обидві перспективи співіснують в «Дон Кіхоті», утворюючи систему екзистенційних узгоджень.

У другому трактаті про роман - «Думки про роман» - Ортега розглядає пізніший період літератури, роман до 1930 року, який на

²⁶⁰ Пискунова С. Истоки и смысл смеха Сервантеса // Вопросы литературы. - М., 1995, № 2. - С. 145.

Його думку значно збільшив чисельність самих романних форм. Якщо у першому трактаті він приділяв особливу увагу реалістичному роману, то нині спостерігається зовсім інша орієнтація. У річищі жанрової теорії Б. Кроче, вірніше запереченні існування жанру як естетичної категорії, Ортега знову звертається до проблеми жанру. Насамперед він зазначає, що не можна заперечити існування жанру, оскільки кожен художній твір до якогось жанру належить і позажанрових творів не існує.

Він звертає увагу на той факт, що чисельність романних тем не безконечна. Х. Ортега-і-Гассет хоче проаналізувати ситуацію занепаду роману початку ХХ ст. як суто жанрову проблему. «Якщо жанр роману і не вичерпав себе остаточно, то доживає останні дні, відчуваючи настільки значну нестачу сюжетів, що письменник вимушений його доповнювати, підвищуючи якість всіх інших компонентів твору»²⁶¹. Простеживши еволюцію роману від моменту виникнення до сьогодення, Ортега виявив, що жанр поступово переходить від оповіді, яка лише вказувала чи натякала на щось, до уявлення плоті. Спочатку читача задовольняла чиста оповідь, його захоплювала описувана пригода, проте з часом ці теми перестають його цікавити, джерелом насолоди стають не долі діючих осіб, а їх безпосередня *присутність*. Імператив роману - *присутність*.

Призначення мистецтва, на думку Ортеги, полягає в тому, щоб, оминаючи знак, сягати самого предмета. Мистецтвом рухає жага побачити. Коли тільки починалась теорія роману, то вважали, що в його основі лежить сюжет. Нині її ніхто не дотримується, оскільки нікому не треба доводити те, що продемонстроване, а те, що існує така можливість - показати в якому відношенні до чогось знаходиться людина. Ортега зіставляє манеру зображення *імпресіоністами і неімпресіоністами*, наголошуючи, що основна відмінність саме й полягає в тому, *як зображується людина*. Імпресіоністське зображення базується на найбільш вагомому, зневажаючи послідовність та цілісність як мету, у той час, як неімпресіоністське прагне дати об'єкту завершеному вигляді, у всій повноті значень і характеристик.

Роман - протилежність щодо казки. Х. Ортега-і-Гассет розглядає сюжет як критерій цінності роману. У казці сюжет повністю й остаточно визначає її цінність, з романом все набагато складніше, оскільки «пригода, або сюжет, тільки привід, свого роду нитка, на

²⁶¹ Ортега-і-Гассет Хосе. Мисли о романе. – М., 1991.
<http://www.cultinfo.ru/fulltext/1/001/005/116/013.htm>

яку нанизані перлини намиста. Ми ще матимемо змогу переконатися: така нитка вкрай необхідна. Поки що важливо визначити: вбачати помилки якогось роману в тому, що його сюжет нецікавий - груба помилка критики. Якби все зводилося до цього, на романі як на жанрі давно вже варто було б поставити хрест. Кожен, хто замислювався над цим, неминуче визнає: вигадати зараз новий цікавий сюжет практично неможливо»²⁶². Дослідник наполягає на тому, що не сюжет вагомий для нас як читачів роману, нам потрібно, щоб автор пригальмував і акцентував на чомусь особливому увагу, щоб він уповільнився. **Ортега називає роман уповільненим жанром.**

Для того, щоб обґрунтувати функцію і субстанцію сучасного роману, він звертається до класицистичної трагедії та іспанського народного театру. Французька класицистична драма призначалась аристократам, вона мала усталені характеристики та систему вимог, які ніколи не порушувались без наслідків для жанру. Героями класицистичної драми були вельможі, королі та їх прислуга, основна увага приділялась їхнім психологічним характеристикам. Додайте до цього вишуканість стилю, його не змішуваність, прагнення до уніфікації мови персонажів. «Мистецтво французької трагедії - це майстерність самовладання, точніше, уміння знайти для будь-якого вчинку і слова якнайкращу норму, задаючи їм точні межі. Тут завжди присутнє прагнення до відбору, свідоме бажання досконалості, що дозволяло французам шліфувати своє життя і расу від покоління до покоління»²⁶³. Народна драма орієнтована на розгул та самозабуття, в ній відчутні відголоски ритуальних оргій, мішанина стилів, демократичні персонажі. Отже, ці два театри абсолютно протилежні за своїми цілями та художніми засобами.

Х. Ортега-і-Гассет звертає увагу на той факт, що у скрутні часи «виживання роману» далеко не всі письменники змогли надати йому такої форми, яка була сприйнятливою для того часу. Тут він особливо відзначає романістику Ф. Достоевського, який зумів створити роман, попри випробування скрутного часу. Основною позитивною рисою романів Достоевського дослідник називає *неспішність*. Хоча обсяги його романів завеликі, проте власне дії в них не так багато, решту складає «розтягання» кожної окремої пригоди за рахунок деталізованого опису. Ортега порівнює

²⁶² Там само.

²⁶³ Там само.

французьку класицистичну драму і романи Ф. Достоевського, виявляючи у текстах письменника певну спадковість цього жанру. «Ущільнення дії у просторі та часі примушує нас по-новому побачити сенс відомої «єдності» класицистичної трагедії. Це правило, яке з незрозумілих причин закликала до стриманості, помірності, сьогодні виступає могутнім засобом створення внутрішньої напруженості, атмосферного тиску усередині романного тіла»²⁶⁴. Ортега наголошує на механізмі прихованої гри, який проглядає в романах Достоевського. Постійна зміна точок зору на персонаж сприяє утворенню навколо нього певної невідповідності уявлень, а отже, текст роману постійно дисонує на одних лише характеристиках персонажів. При цьому письменник запобігає висловлюванню відвертих оцінок та інших форм нав'язування суджень читачеві.

До «неспішних» письменників Ортега-і-Гассет відносить також М. Пруста: «У творчості Пруста неквапливість, сповільненість дії досягають крайніх меж, перетворюючи роман на низку статичних картин без руху розвитку, драматизму. Читаючи Пруста, приходиш до висновку, що міра доречної неквапливості перевищена. По суті справи, сюжет зникає і з ним - який-небудь драматичний інтерес. Роман зводиться до чистого, нерухомого опису стає дуже розрідженим, ефірним; пропадає конкретна дія, яке все ж таки необхідна жанру. Ми бачимо: роману не вистачає скелета жорсткого і пружного остову, чогось на зразок металевого каркаса, що додає форму парасольці. Безкісткове тіло жанру розпливається туманною хмарою, рухомою плазмою, розмитою колірною плямою. От чому, не дивлячись на те, що сюжет, дія в сучасному романі грає, як я вже говорив, мінімальну роль, в романі, що розуміється як можливість, не слід знищувати його повністю. Сюжет продовжує виконувати свою (хоч і чисто механічну) роль - нитки, на яку нанизані перлини, дротяного каркаса в парасольці, колів - у похідному наметі»²⁶⁵. Для Ортеги тяглість, неспішність розгортання дії в романі - провідна його ознака.

Він повертається до трактату «Роздуми над "Дон Кіхотом"», щоб актуалізувати одну з ідей, що там висловлені, а саме: спостережена ним відмінність роману від інших епічних форм (казки, епосу, епопеї, мелодрами, пригодницької повісті) полягає в тому, що роман спрямовується не стільки на конкретну дію, що прагне вивершитись, відбутись, а на *атмосферу*, в якій ця дія звершується.

²⁶⁴ Там само.

²⁶⁵ Там само.

Тут він не випадково використовує термін імпресіоністів - плерер - особлива техніка змалювання пейзажу на природі за первісним враженням від побаченого там. На його думку, саме такий підхід в описі й вирізняє роман від інших епічних форм.

Проблема двох типів зображення в мистецтві, імпресіоністичного та не імпресіоністичного, таким чином, вивершується в теорії роману Ортеги як закономірність, яка базується на об'єктивних началах людського мислення, тобто виходить далеко за межі літературознавства. Адже на цих двох типах зображення відбилися суперечності та взаємозв'язки між дією та спогляданням. Споглядання і конкретний інтерес - це дві суперечливі форми свідомості, твердить Ортега-і-Гассет, кожна з яких має певну чисельність екстрапольованих значень. Вчений знаходить і психологічні підстави для подібного поділу жанрів. При цьому, споглядальності відводиться другорядна роль у практичному житті, оскільки саме жвавий інтерес робить нас динамічними, схильними до пізнання та сприйняття навколишнього світу. «Споглядання існує лише завдяки мінімуму дії. Оскільки романна флора і фауна вигадані, автор повинен прищепити нам певний уявний інтерес, захоплення, які стануть динамічною основою, перспективою бачення. Чим більше розвивалася психологічна проникливість читача, тим більше втамовувалася його пристрасть до драматизму. Сучасний романіст вже не у змозі вигадати захоплюючий довгий сюжет. На мій погляд, в цьому немає нічого страшного. Дешиця драматизму й напруги цілком достатньо. Але ця дешиця абсолютно необхідна. Прустдовів необхідність руху, створивши роман, розбитий паралічем»²⁶⁶. Криза романного жанру, таким чином, Ортегою заперечувалась. Він продемонстрував, що роман 20-х років ХХ ст. вступив у нову фазу жанрового розвитку, він змінив прийоми зображення, динаміку дії, глибину психологізму, проте не деградував як жанр. Віднині романісту не треба винаходити новий сюжет, оскільки сюжет сам по собі нічого не вартий. Він має уповільнено й ґрунтовно відтворювати **«атмосферу»**.

Врешті, криза роману, на думку Х. Ортеги-і-Гассета, може бути подолана шляхом перегляду існуючих його дефініцій. Починає він цей перегляд із запитання: «...на чому може ґрунтуватися епічний твір, який самою своєю формою виключає незвичайне та

²⁶⁶ Ортега-і-Гассет Хосе. Мисли о романе. – М., 1991. <http://www.cultinfo.ru/fulltext/1/001/005/116/013.htm>

дивовижне?»²⁶⁷. Ортега наголошує, що епічну форму визначає горизонт зображуваного, який цікавить читача сам по собі, оскільки є реконструкцією не його власного горизонту, а горизонту іншої людини, літературного героя. Завданням романіста є залучити читача до цього горизонту, захопити його ним. Не існує горизонту цікавого своїм змістом, всі вони ваблять формою, конструкцією світу в ньому. «Відношення між горизонтом та інтересом, таке, що будь-який горизонт пробуджує до себе інтерес, це є життєвий закон. І саме він в естетичному плані створює можливість роману»²⁶⁸. *Роман є велетенською ілюзією*. Програє той письменник, який прагне поєднати його з політикою, ідеологією, алегорією чи сатирою. Роман має одне-єдине завдання - притлумити в читачеві відчуття дійсності та повернути його до вигаданого світу.

Різнопорядковий характер ідеології і роману всіляко наголошується Ортегою. Естетика роману вимагає від нього замкненості його художньо-умовного світу, відходу від дійсності, розмежування з нею. Отже, **замкненість** - ще одна провідна риса роману як жанру, виділена Ортегою.

Знову повертаючись до проблеми занепаду жанру роману, дослідник говорить про некатастрофічний його характер, адже лишається ймовірність творчого відродження, об'єктивним фактом естетичного світу людини початку ХХ ст. є існування ймовірності появи шедеву в умовах нібито занепаду жанру роману. Х. Ортега-і-Гассет передбачив, що апогею свого розвитку ні у формі, ні у змісті, роман ще не досяг, і тому романістам ще є над чим працювати. Великі перспективи розвитку роману він вбачав у досягненнях психології.

У цілому, цей трактат є висловлюванням на кориті імпресіоністичної манери письма. «Роздуми над "Дон Кіхотом"» орієнтовані більше на ідентифікацію реалістичного роману у його зіставленні з «першороманом» Сервантеса. «Думки про роман» зараховують до маніфестів тієї групи іспанських письменників, яка називалася «поколінням 1925 року». Обидва трактати Ортеги написані у вигляді есе. В обох випадках основна мета дослідника лежала у площині ідентифікації роману як жанру та визначення його стабільних жанрових ознак. Вони представляють логічну цілісність у

²⁶⁷ Там само.

²⁶⁸ Там само.

плані розкриття теми жанрових особливостей роману. Спробуємо укласти сукупну таблицю властивостей роману, виділених Ортегою.

Схема жанрових ознак роману за Х. Ортега-і-Гассетом

Протороман «Дон Кіхот» Сервантеса		
Неімпресіоністичний роман (реалістичний: Бальзак, Стендаль)		Імпресіоністичний роман (Достоевський, Пруст)
<i>Особливі жанрові ознаки</i>	<i>Спільні жанрові ознаки</i>	<i>Особливі жанрові ознаки</i>
<ol style="list-style-type: none"> 1. Тяжіння до завершеності об'єктів зображення 2. Тематичний підбір більш «фізіологічний». 3. Прагнення знайти типове. 4. Існування прототипів. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Атмосфера 2. Ілюзія. 3. Принцип утворення перспектив, який дорівнює різним точкам зору. 4. Неприйняття прямих декларацій, ідеологій. 5. Уповільнення. 6. Критична спрямованість. 7. Трагікомічна основа. 8. Часопросторові визначеність. 9. Психологізм. 10. Провінціалізація. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Незавершеність об'єктів зображення, змалювання за принципом вагомості ознак. 2. Тематичний підбір мотивується миттєвістю враження. 3. Пошук виняткового. 4. Відсутність прототипу.

Сучасна теорія роману повільно, але починає пригадувати думки Х. Ортега-і-Гассета з приводу цього химерного жанру. Зокрема, Олександр Балод, звертаючись до цих трактатів Ортеги через 75 років, зазначав, що описані процеси занепаду та порятунку роману й нині присутні у нашій культурі. Дослідник спробував охарактеризувати романістику постмодернізму, користуючись трактатами Ортеги, спрямованими на осмислення модернізму. Виділені Ортегою характеристики жанру роману він зіставив з романами нашого сьогодення. Вийшла вражаюча картина суцільних трансформацій. Жодна із названих Ортегою рис роману не вціліла протягом свого 75-літнього історичного розвитку. При такій швидкості становлення романних структур жодна теорія не може служити його достеменним відтворенням.

Проте слід зауважити, що теорія роману, представлена Х. Ортегою-і-Гассетом, надзвичайно точно характеризувала стан романного мислення на початку ХХ ст., що, безперечно, варто взяти на озброєння при побудові наступних теорій роману.

Література

Ортега-и-Гассет Хосе. Размышления о «Дон Кихоте» // Эстетика. Философия культуры. – М., 1991 та <http://www.lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega05.txt>

Ортега-и-Гассет Хосе. «Дегуманизация искусства» и другие работы. Эссе о литературе и искусстве. Сборник. – М.: «Радуга», 1991. <http://www.lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega12.txt>

Ортега-и-Гассет Хосе. Мысли о романе. – М., 1991. <http://www.cultinfo.ru/fulltext/1/001/005/116/013.htm>

Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Вопросы философии. – 1989. – № 3. – С. 119-150. <http://www.lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega15.txt>

Ортега-и-Гассет Хосе. Этюды о любви. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2003. – 413 с. <http://www.lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega16.txt>

Ортега-и-Гассет Хосе. Эссе на эстетические темы в форме предисловия // Эстетика. Философия культуры. - М., 1991.

Балод Александр. Кризис жанра, Ортега-и-Гассет и роман-андрогин // Сетевая словесность. <http://www.litera.ru/slova/balod/ra.html>, <http://www.lito.ru/rprint.php?id=8839>

Пискунова С. Истоки и смысл смеха Сервантеса // Вопросы литературы. – М., 1995, № 2. – С. 143-169.

3.2. ФЕМІНІСТИЧНА КРИТИКА ЖАНРУ

Феміністична літературна критика може розглядатися як **середовище жанрології**. Основною метою феміністичної літературної критики є переоцінка класичного канону «великих літературних текстів» з погляду 1) жіночого авторства, 2) жіночого читання, а також 3) так званих жіночих стилів письма. У цілому феміністична літературна критика у теоретико-філософському плані може бути орієнтована по-різному, але одне залишається спільним для всіх її різновидів - це визнання особливого способу жіночого буття в світі і відповідних йому жіночих репрезентативних стратегій. Звідси основна вимога феміністичної літературної критики - не

перегляд традиційних поглядів на літературу і практику письма, а створення соціальної історії жіночої літератури.

Услід за Елізабет Гросс феміністичну літературну критику Ірина Жеребкіна поділяє на наступні основні складові:

- 1) жіноча література - акцент ставиться на статі автора;
- 2) жіноче читання - акцент ставиться на сприйнятті читача;
- 3) жіночий письмо - акцент ставиться на стилі тексту;
- 4) жіноча автобіографія - акцент ставиться на змісті тексту.

Відповідно до цього Е. Гросс розрізняє також три основні види текстів:

- 1) «жіночі тексти» - написані жінками-авторами;
- 2) «фемінні тексти» - написані у стилі, окресленому як «жіночий»;
- 3) «феміністські тексти» - ті, що містять виклик методам, меті і завданням домінуючого фаллоцентристському/патріархальному літературному канону.

Найвідоміші методологічні роботи з теорії «жіночої літератури»: Мері Еллманн («Думати про жінок», 1968); Елен Моєрс («Літературна жінка», 1976); Сандри Гілберт і Сюзан Губар («Божевільна на горищі: жінка-письменниця і літературне уявне в XIX столітті», 1979); Рейчел ДюПлессі («Письмо і несть йому кінця: нарративні стратегії в жіночій літературі XX століття», 1985); Елейн Шоултер («їх власна література: британські жінки-письменниці від Бронте до Лессінг», 1977); збірки «Нова феміністська критика. Есе про жінок, літературу і теорію» (1985), «Ці сучасні жінки: автобіографічні есе 20-х років» (1978) і «Дочки декадансу. Жінки-письменниці на рубежі століть» (1984) під редакцією Елейн Шоултер. До робіт з методологією «жіночого читання» і «жіночого письма» відносяться Юлії Крістевої, Люсі Ірігаре і Елен Сіксу. Що стосується критерію автобіографізму, то він характерний як для концепцій «жіночої літератури», так і для концепцій «жіночого читання» і «жіночого письма».

У 1985 р. у США під редакцією Е. Шоултер вийшла книга «Нова феміністська критика», в якій були зібрані роботи з поетики фемінізму, що стали класичними, таких авторів, як Аннет Колодні, Сандра Гілберт і Сюзан Губар, Бонні Зіммерман, Рейчел ДюПлессі, Алісія Острайкер, Ненсі Міллер, Розалінд Ковард та ін. Мета «жіночої літератури» - **вивчення тем і жанрів літератури, створеної жінками**; вивчення нових предметів - таких як психодинаміка жіночої креативності, лінгвістика і проблема жіночої мови, траєкторії індивідуального або колективного жіночого

авторства, історія жіночої літератури і дослідження окремих письменниць та їх творів.

У своїй знаменитій статті «До питання про феміністську поетику» Е. Шоултер обґрунтовує два основні методи аналізу «жіночої літератури»:

1) «Феміністична критика» - жіноче зводиться до патріархальних сексуальних кодів і ґендерних стереотипів чоловічо-сконструйованої літературної історії, в основі якої лежить експлуатація і маніпуляція традиційними стереотипами жіночого;

2) «Гінокритика» - будує нові типи жіночого дискурсу незалежно від чоловічого і відмовляється від простої адаптації чоловічих/патріархальних літературних теорій і моделей. Жінка в цьому типі дискурсу є автором тексту і родоначальником текстуальних значень, виражаючи нові моделі літературного дискурсу, які базуються на власне жіночому досвіді і переживанні. «Гінокритика», за словами Е. Шоултер, починається тоді, коли ми звільняємо себе від лінійної і абсолютної чоловічої літературної історії, припиняємо вписувати жінку в просвіти між лініями чоловічої літератури і натомість фокусуємося на новому видимому світі власне жіночої культури. Вона писала: «...Гінокритика зайнялась численними знаковими системами жіночих літературних традицій та інтертекстуальності. Вивчаючи твори, написані жінками, критики-феміністки оспорили та переглянули домінуючі стилі критичного дискурсу та задалися питанням, чи не можна створити теорії жіночої творчості, видобуті із самої жіночої літературної традиції»²⁶⁹. У світлі такої установки на традиційну теоретичну прагматику жанру сподіватися від фемінізму не варто. Жанрові дефініції у них також мають відповідати внутрішнім характеристикам фемінного, а не законам «великої» критики.

На основі методології «гінокритики» Елейн Шоултер виділяє три основні прийоми письма у розвитку жіночої літератури: 1) репрезентація «фемінного» як імітація канонів домінантної/патріархальної літературної традиції та інтерналізація традиційних ґендерних стандартів мистецтва і соціальних ролей; 2) репрезентація «фемінного» як протест проти домінуючих патріархальних стандартів і цінностей культури і мови, захист міноритарних прав і цінностей, включаючи вимогу жіночої

²⁶⁹ Шоултер Елейн. Наша критика // Современная литературная теория. Антология. – М.: «Флинта», «Наука», 2004. – С. 325.

автономії; 3) репрезентація «жіночого» - як специфічної жіночої ідентичності, відмінної від чоловічого канону репрезентації письма.

Жіночо-центрованою традицією в літературі називається традиція вивчення жіночих авторів, жіночих героїнь і **«жіночих жанрів» письма (вірш, новела, автобіографія, мемуари, щоденники)**; основною концепцією є концепція жіночого авторства, визначуваного за принципом статі, а базовим еоретичним конструктом - ідея жіночої емансипації в літературі.

«Літературна жінка» (1978) Елен Моерс - піонерська спроба опису історії жіночої літератури окремо від чоловічої: літературна радичія розглядається з погляду спадкоємності жіночого авторства і взаємного впливу жінок-письменниць, а також жіночої літературно-емоційної текстової комунікації і взаємодії. Моерс наполягає на різних мовах формування ґендерного авторства в класичній англо-американській літературі: якщо чоловіче авторство формувалося у публічному просторі університету, чоловічої дружби і публічних літературних дискусій (Колрідж і Вордсворт, що закінчили Кембрідж), то жінка, позбавлена «можливості освіти і участі в публічному житті, зольована в просторі домівки, обмежена в подорожах, хворобливо обмежена в дружбі», формується як автор у приватному, інтимному просторі сім'ї та інтимізованого читання (Джейн Остін). У цій ситуації жіночої соціалізації в приватному просторі найбільший вплив на жінок-авторів, на думку Моерс, надають жіночі автори-попередники, не автори-чоловіки, бо тільки через жіноче авторство вони можуть проводити аналогії з власними відчуттями і переживаннями, що чоловіками, за звичай, не фіксуються.

Основна мета даного теоретичного напрямку - пошук пецифічних «жіночих засобів» літературної виразності для віддзеркалення специфічної жіночої суб'єктивності в літературі. Однією з основних тез цього підходу стає теза про важливість емпіризму і екстра-літературних параметрів дослідження жіночої літератури - іншими словами, теза про «жіночий досвід», відмінний від чоловічого. Одним з конструктів «жіночого досвіду» в теорії літератури вважається конструкт *«другорядного авторства»*, оскільки неявно передбачається, що відомі (тобто ті, що увійшли до літературного канону жінки-письменниці) юзділяють домінантні для даного етапу культури ґендерні і мовні юрми і стереотипи, інтерпретуючи та інтерналізуючи патріархальні естетичні і соціальні цінності (інакше вони б не увійшли до канону). Якнайповніше даний підхід реалізований в

книгах Елейн Шоуолтер: «їх власна література: британські жінки-письменниці від Бронте до Лессінг» (1977), «Жіноче божевілля. Жінки, божевілля і англійська культура, 1830-1980» (1985), «Сексуальна анархія. Гендер і культура на рубежі століть» (1990).

Е. Шоуолтер у книзі «їх власна література...» розглядає творчість жінок-письменниць, які вважаються другорядними з погляду «великого літературного дискурсу», репрезентуючи маргінальну суб'єктивність і маргінальні практики мовної виразності, яким відповідає певна (афектна) топологія жіночої суб'єктивності. Шоуолтер доводить, що особливість маргінальної/другорядної топології жіночого в літературі XIX ст. визначалася тим, що жінки-письменниці в першу чергу інтерпретувалися культурою за біологічним критерієм - як жінки (з їх афектами, чутливістю і емоціями), і лише в другу чергу за професійним - як письменниці. В результаті жіноча творчість інтерпретувалася не як технологічний результат письма, а як результат природної креативності і психологічної особливості жінки, її особливих інтенсивних (тілесних, афектних) унікальних станів, тобто як результат «демонічного жіночого генія» (по аналогії з чоловічим тілесним «романтичним генієм» у філософії романтиків). Іншими словами, конструкція жіночої суб'єктивності визначалася через конструкцію девіації і відповідне їй відчуття вини по відношенню до «нормативної»/чоловічої суб'єктивності. Звідси відповідна жіноча афектна виразність («мова безумства») в жіночій літературі XIX ст. як основна форма прояву жіночої суб'єктивності. І лише в кінці XIX - початку XX ст. у творчості жінок-письменниць, на думку Шоуолтер, відбувається відмова від маркування власної суб'єктивності як девіантної, маргінальної і афектованої.

Сандра Гілберт і Сюзан Губар, «Божевільна на горищі: жінка-письменниця і літературне уявне XIX століття» (1979) - класичне дослідження жіночої літератури у феміністичній літературній критиці. На відміну від Шоуолтер, автори досліджують творчість не другорядних, але відомих жінок-письменниць, таких як Джейн Остін, Мері Шеллі, Джордж Еліот і Емілі Дікінсон, хоча і в їх творчості також знаходять патріархальне трактування жіночої літератури як патології і божевілля, а також стійкий бінаризм жіночого в традиційній культурі: жінка - або чудовисько і відьма, або ангелоподібна свята. Автори доводять, що жінки-письменниці в патріархальній культурі неминуче потрапляють у її дискурсивні пастки, оскільки у будь-якому випадку вимушені драматизувати

амбівалентне розділення між двома можливими чинами жіночого: традиційним патріархальним чином і одночасним опором йому. Даний «розрив», на думку авторів, і формує амбівалентну структуру жіночого авторства як структуру «божевілля». Іншим символом «божевільної ідентичності» жінок-письменниць, який також використовують в своєму дослідженні Гілберт і Губар, є символ дзеркала, що виражає жіночий драматичний стан розриву: бажання відповідати чоловічим нормативним уявленням про жінку і одночасне бажання відкидати ці норми і уявлення.

У роботі «Сміх медузи» (1972) Елен Сіксу вперше вводить те, що стало згодом знаменитим поняття «жіночого письма» («écriture féminine»), покликане звільнити жінку від маскуліністського типу мови, прагнучої до єдиної істини, а також від стримуючих пут логіки і тиску самосвідомості, тягар яких неминуче присутній у будь-якому актуальному моменті мовної ситуації. Мета жіночої мови або жіночого письма - децентрація системи традиційних текстових значень. У цьому контексті Люсі Ірігаре замість традиційного «фалічного символізму» в практиках письма пропонує використовувати на противагу йому технології «вагінального символізму».

У жіночому тексті немає і не може бути ні початку, ні кінця; такий текст не піддається привласненню. На думку Сіксу, категорії традиційної мови заважають безпосередньо сприймати навколишній світ, накладаючи на нього сітку апріорних понять або визначень. Такому сприйняттю світа, вважає Сіксу, може протистояти тільки наївне, не обтяжене рефлексією сприйняття, існуюче до всяких мовних категорій - сприйняття дитини або жінки. Іншими словами, жіноча комунікація з світом - це комунікація фізичного тіла з світом речей.

Жіноча мова схильна порушувати загальноприйнятий синтаксис. Ірігаре обґрунтовує ідею «подвійного синтаксису»: перший виражає логіку раціонального мислення, другий - жіноче пригнічене несвідоме. У другому випадку мовні фігури або образи не корелюють із традиційною логікою.

Жіноча автобіографія постає як особливий тип «жіночого досвіду», а отже - провідний жанр фемінного письма. Кілька слів про передумови вивчення даного жанру. У сучасному західному літературознавстві вивчення документально-художніх жанрів у цілому, і автобіографії зокрема, давно усвідомлюється як актуальний і перспективний напрям. Безумовно, пріоритети дослідників визначає не тільки кон'юнктура книжкового ринку, на якому останніми роками популярність мемуарно-автобіографічної

літератури помітно зросла. Інтерес до автобіографії обумовлений, головним чином, логікою теоретико-літературного процесу ХХ ст. і специфікою самого жанру.

Сучасний етап теоретичного осмислення автобіографії почався досить пізно, в 50-і роки ХХ ст. До середини ХХ ст. дослідженню цього жанру були присвячені лише окремі нечисленні роботи, тільки в 1956 р. після, виходу в світ статті французького філософа Жоржа Гюсдорфа «Умови і межі автобіографії», почався процес поглибленого і активного вивчення жанру²⁷⁰. Ж. Гюсдорф вперше спробував визначити суть і генезис автобіографії, пов'язавши її зародження із зміною уявлення про місце людини у світі і формуванням індивідуалістичної свідомості Нового часу.

У Франції, разом із Ж. Гюсдорфом, визнаним фахівцем з автобіографії вважається Філіп Лежен, автор декількох монографій про цей жанр і один із засновників «Французької Асоціації в захист автобіографії і автобіографічної спадщини», діяльність якої спрямована на вивчення, збереження і популяризацію відповідних текстів²⁷¹. Серед найбільш авторитетних французьких дослідників жанру слід також назвати Ж. Старобінський, З. Дубровський, Д. Занона²⁷².

У англomовному літературознавстві автобіографія вивчається не менш інтенсивно і плідно, що відображають роботи Е. Брюсс, У. Шпенгемана, Р. Фолкенфліка та ін.²⁷³. Проте до сьогоdnішнього

²⁷⁰ Gusdorf G. Conditions et limites de l'autobiographie// Formen der Darstellung. – Berlin, 1956. – P. 105-123.

²⁷¹ «L'Assosiation pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique» (L'APA) була заснована у 1992 р. Ш. Шаверья-Дюмулен і Ф. Леженом. На сьогоdnішній день Асоціація налічує понад 750 членів. З червня 1992 виходить спеціалізований журнал Асоціації «Виноват Руссо». Офіційний сайт: <http://perso.wanadoo.fr/apa>

²⁷² Див.: Starobinski J. Le style de l'autobiographie// Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires. – Paris, 1970. N 3. – P. 257-265; Doubrovsky S. L'autobiographiques: de Corneille à Sartre. – Paris, 1988; Zanon D. L'autobiographie. – Paris, 1996.

²⁷³ Див.: Bruss El. Autobiographical Acts: The Changing Situation of Literary Genre. Baltimore, 1976; Spengemann W. C. The Formes of Autobiography: Episodes in the History of a Literary Genre. New Haven, 1979; Folkenflik R. Introduction: The Institution of Autobiography// The Culture of Autobiography. Construction of Self-Representation. Irvine Studies of Humanities. – Stanford,

дня найбільш значущою і показовою залишається збірка «Автобіографія. Теоретичні і критичні есе», що вийшла в 1980 р. під редакцією американського літературознавця Джеймса Олні²⁷⁴. У вступній статті до цього видання Дж. Олні зосереджує свою увагу на двох найважливіших питаннях: який сенс слід вкладати в поняття «автобіографія» і які причини теоретичного осмислення цього феномена, що так запізнилося.

У роботах, опублікованих останніми роками, явно позначилися нові перспективи у вивченні автобіографії. Сучасних дослідників все частіше цікавлять не класичні зразки жанру, а його маргінальні варіанти: автобіографії національних і сексуальних меншин, усні і візуальні форми²⁷⁵. Сучасні енциклопедичні видання намагаються подавати визначення жанру: "Автобіографія - літературний твір, тематикою якого є власне життя автора, перипетії його долі та вчинки, події, свідком яких він був, набутий досвід, еволюція поглядів та життєвої позиції. ...Автобіографія може проступати в різних літературних жанрових утвореннях: у формі безперервної мемуарної оповіді (дорівнюваної до романної), щоденника (особливо - інтимного щоденника), нотаток, у формі циклу листів, есе, мемуарних оповідань"²⁷⁶. Як бачимо, у цьому визначенні спостерігається певна плутанина жанрових дефініцій.

Автобіографія - жанр парадоксальний, полемічний, невіддатливий точному визначенню. Його природна межа - постійна провокація до виявлення власної природи. У спорах навколо автобіографії, твердить Філіп Лежен, «сама суть жанру, який тільки і може існувати ось у такому полі високої напруги. У той день, коли

California, 1993. – P. 1-20.

²⁷⁴ Olney J. *Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction// Autobiography; Essays Theoretical and Critical*. Princeton. – N.Y. 1980. – P. 3-28.

²⁷⁵ Див.: Harrison I. E., Harrison V.H. *African-American Pioneers in Autobiography*. Champaign: University of Illinois Press, 1999; Ibsen C. *Women's Spiritual Autobiography in Colonial Spanish America*. Gainesville: University Press of Florida, 1999; Watson C.W. *Of Self and Nation: Autobiography and the Representation of Morden Indonesia*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2000; Adams T.D. *Light Writing and Life Writing: Photography in Autobiography*. Chapel Hill: University of NC. 2000.

²⁷⁶ Słowiński J. *Autobiografia // Słownik terminów literackich*. – Wrocław-Warszawa-Kraków, 2002. – S. 50-51.

автобіографію як вольовий акт і як літературний текст одностайно визнають всі, жанр помре»²⁷⁷.

Дослідники автобіографії до цього часу не мають спільної думки щодо її історії та теорії. Зокрема, досі не синтезоване визначення жанру. Коли виникає потреба у ньому, то зазвичай цитують те формулювання, яке навів Ф. Лежен у монографії «Автобіографія у Франції» (1971): «Ми називаємо автобіографією ретроспективну оповідь про себе, першорядне значення в якій мають події приватного життя та історія становлення особистості оповідача»²⁷⁸. Таке визначення автобіографії не всім прийшло до смаку, його нещадно критикували Р. Фолкенфік і Дж. Брюнер, та і сам Ф. Лежен визнавали умовність та обмеженість такого визначення. Вивчення автобіографії не пішло шляхом синтезу дефініцій, а швидше - шляхом порівняльно-описовим, при цьому постійно констатується плінність жанрових втілень автобіографії та її гібридність.

Ускладнює дефініції жанру автобіографії його історія, яка тісно пов'язана з розвитком літературного автобіографізму та психологізму, які, в свою чергу, є наслідком еволюції європейської самосвідомості, великим поштовхом до її оновлення була поява та розвиток психоаналізу (який плідно використовувався фемінізмом). Треба також враховувати, що історично склалась практика тлумачення автобіографій, які були написані у попередні віки історії людства, зокрема в добу Античності та Середньовіччя: «До самого себе» Марка Аврелія, «Сповідь» Августина Аврелія, «Історія моїх бідувань» П'єра Абеляра, «Життя...» Бенвенуто Челліні, «Досліди» Мішеля Монтеня та ін. В енциклопедичних виданнях часто можна прочитати, що першим зразком автобіографії є «Сповідь» Ж.-Ж. Руссо (1782), оскільки написана вона була в часи руйнації традиціоналістської свідомості та торжества індивідууму як цінності, ця книга перетворила просто розповідь про себе на творчий акт конструювання власного «Я», вона сприяла популяризації даного жанру. Особливого розквіту він набув у творчості романтиків. С. Цвейг вважав автобіографію «найвідповідальнішим родом мистецтва»²⁷⁹.

²⁷⁷ Лежен Ф. В защиту автобиографии. Эссе разных лет // Иностранная литература. – 2000. N 4. – С. 112.

²⁷⁸ Lejeune Ph. L'autobiographie en France. 2 ed. – Paris, 1998. – P. 10.

²⁷⁹ Цвейг С. Три певца своей жизни. Казанова. Стендаль. Толстой. – Ростов-на-Дону. 1997. – С. 7.

Плинність жанрової форми автобіографії породжує ускладнення його жанрової атрибутивності, що негативно впливає на спроби дати йому визначення. Слушним видається думка Р. Фолкенфліка, що у автобіографії «є норми, та немає правил»²⁸⁰. Якщо спиратися на визначення Ф. Лежена, то, вочевидь, до числа автобіографій слід віднести також твори, що містять значні відхилення від уявного жанрового канону: віршований «Прелюд» В. Вордсворта, написана від третьої особи «Виховання Генрі Адамса» Г. Адамса, приписувана іншій людині «Автобіографія Еліс Б. Токлас» Г. Стайн, укладена за словарним принципом «Ролан Барт про Ролана Барта» Р. Барта тощо. Проте заперечити наявність цього жанру попри всі його невизначеності не можна, тому варто спробувати синтезувати ті норми, за допомогою яких він таки ідентифікується.

Чисто зовнішніми формально-змістовними ознаками жанру Ф. Лежен називає *номінальне співпадіння автора, оповідача та героя; оповідь про приватне життя творця книги; прозову форму; ретроспективність зображення; переважно хронологічну послідовність викладу; наявність так званого автобіографічного узгодження або лаку*. Під останнім дослідник має на увазі своєрідний зачин, в якому автор повинен сформулювати свої наміри, визначити свого читача, передбачити взаємини з ним. Ще одну ознаку жанру додав Е. Брюсс - *співвіднесеність із текстами попередників*.

Автобіографія передбачає не просто розповідь про життя, а ніби його повторне проживання. На думку Ж. Гюсдорфа, засадотворчою для автобіографії є *ідея самопізнання та самосотворення через реконструювання прожитого*. Сучасний французький дослідник Ж.-П. Міро пише: «...Автобіографія - це відродження, початок, який створює умови для ймовірного набуття себе, відтворення, відновлення»²⁸¹. Цей процес вимагає від автобіографа сильної психологічної напруги і великих зусиль пам'яті, уміння фільтрувати факти та осмислювати пережите. Рівень особистісної самосвідомості визначає авторську концепцію розповіді про своє життя. Автобіографія завжди створюється у світлі глибокої внутрішньої ідеї, що відображає погляд автора на себе самого. При цьому протягом всієї книги, утворюючи варіанти власних «портретів», автор все ж дотримується якогось початкового уявлення про себе, яке він прагне донести до читача. Дослідники

²⁸⁰ Folkenflik R. Op. cit. – P. 13.

²⁸¹ Miraux J.-Ph. L'autobiographie. Ecriture de soi et sincérité. – Paris, 1996. – P. 11.

суголосні **Віу**, що автор прагне створити цілісний та заздалегідь визначений образ своєї особистості. Автобіограф не просто реконструює своє життя, але й розмірковує над процесом її трансформації. Ось чому для цього жанру велику вагу має часовий компонент оповіді. Минуле тісно пов'язане з сучасним, сам текст передбачає зіткнення двох точок зору - оповідача та героя. Визначення взаємних зв'язків між ними складає одну із проблем жанрової теорії спрямування аналізу конкретних текстів.

Одним в напрямів ідентифікації автобіографії як жанру є зіставлення із іншими жанрами мемуарно-автобіографічної прози: есе, щоденник, мемуари, біографія, роман. Найбільш дискусійним є співвідношення між романом та автобіографією. Основна особливість автобіографії полягає в тому, що читач сприймає оповідача й героя як єдине ціле забуваючи про умовності художньої оповіді, тобто заздалегідь читач налаштовується, що в автобіографії викладені достовірні факти. Від роману він такого не очікує. Разом з тим, роман часто використовує автобіографічні прийоми.

Тож автобіографію можна розглядати своєрідним троянським конем усередині літературознавства, оскільки ніхто напевне не знає, куди поверне вона у своєму розвитку, які ідеї може в себе вмістити та яку аудиторію охопити. Не зважаючи на всю свою «конфіденційність», автобіографія може стати всеохоплюючою так само, як і камерною. Гнучкість та плинність жанрових форм автобіографії, вочевидь, і привабила письменниць та критиків феміністської школи, адже в їх системі цінностей свобода - то є найцінніше.

Жанр автобіографії був значно актуалізований у системі феміністичної критики. Правда, існують істотні відмінності його тлумачення в системі феміністичної критики, зокрема, класична структура рід-вид - жанр у ній відсутня, натомість пропонується структура **«фемінна література» - «жіноче письмо» - «автобіографія»**. Як бачимо, ця тріада є не простою підміною понять, а принциповим підходом. Навіть ознаки «жіночих жанрів» феміністична традиція вирізняє не так, як це було прийнято у «великій» критиці. Автобіографія разом із щоденниками і мемуарами традиційно відноситься до «жіночих жанрів» письма навіть у літературному каноні «великої літератури». Основне завдання автобіографічного жіночого письма, як воно визначається у феміністичній літературній критиці - це завдання самопрезентації жіночого «я». В цьому значенні традиційне поняття auto-biography у феміністичній літературній критиці замінюється на поняття auto-

gyno-graphy - з акцентуацією саме на жіночій специфічній суб'єктивності в автобіографічному письмі»²⁸².

Які основні параметри жіночої **автобіографії як жанру**, що виділяються у феміністській літературній критиці?

1. У жіночому автобіографічному письмі все жіноче життя гідне опису, а не тільки визначальні етапи цього життя. Змістовно однієї з основних тем жіночій автобіографії є тема будинку і сім'ї (саме сім'я признається основною моделлю формування тендерної ідентифікації). Відмінність від класичних жіночих автобіографій полягає в тому, що вирішальним змістовним параметром сьогодні стає *«безстрашність говорити про своє тіло і сексуальність»* не як про щось другорядне і додаткове до основного автобіографічного сюжету, але як про основне в ньому.

2. Формальною ознакою автобіографічного письма залишається *оповідь від першої особи*, при цьому особливістю жіночої автобіографії є апеляція до особистого досвіду не як окремому, а як до ґендерного досвіду групи.

3. Має місце свідоме або *несвідоме змістовне зіставлення* свого внутрішнього приватного світу і офіційної історії: в жіночому автобіографічному тексті часто неможливо визначити, до якої історичної епохи він належить. Дана відмова або виклик офіційній історії - через репрезентацію тем домівки, кухні, сімейного побуту, жіночих і дитячих переживань і хвороб тощо - признається одним із свідомих феміністських жестів жіночого автобіографічного письма.

4. У формальній структурі тексту замість часової наративної послідовності подій реалізується *емоційна послідовність*; подія «великої історії» замінюється жіночою внутрішньою «афектованою історією». Основним типом наративного скріплення стає тип «і...і...і...», в термінології Розі Брайдотті²⁸³.

І. Жеребкіна також зазначала: «Величезний вплив на концепцію жіночої автобіографії надала концепція маргінальних практик Фуко, який ставить проблему аналітики жіночої суб'єктивності як дискурсу признання»²⁸⁴. М. Фуко проводить аналогію між традиційними носіями дискурсу зізнань у культурі - злочинцями, що проводять

²⁸² Жеребкіна І.А. Женская автобиография // Словарь гендерных терминов. – М.: «Информация XXI век», 2002. – С. 93.

²⁸³ Див.: Жеребкіна І.А. Женская автобиография // Словарь гендерных терминов. – М.: «Информация XXI век», 2002. – С. 93.

²⁸⁴ Там само. – С. 93.

численну літературу зізнань, хворими - і жіночим суб'єктом, що репрезентується в культурі виключно через дискурс провини. Жінці як соціально маргінальному об'єкту в культурі залишено, на думку феміністських дослідників, одне «привілейоване місце» - місце суб'єктивності, що признається: у динаміці сказаного жінкою та заборон формується весь ряд жіночих соціальних ідентифікацій. М. Фуко звертає увагу на те, що дискурс зізнання в культурі - це завжди дискурс провини і що «ідеальною фігурою» втілення провини в історії є жінка. Справді, класичні дослідження жіночої літератури Е. Шоултер, С. Гілберт і С. Губар доводять, що її основною формою традиційно є автобіографічне письмо як письмо зізнання, на основі якого будується відмінність жанрів: новела, повість, щоденник, мемуари, поезія.

Е. Шоултер застосовує методологію аналізу маргінальних практик Фуко до аналізу феномена жіночого в культурі як «суб'єктивності зізнання», що формується в різних сферах реальності на матеріалі аналізу практик жіночої сексуальності («Сексуальна анархія: Гендер і культура на рубежі століть», 1991), жіночого безумства («Жіноче божевілля. Жінки, божевілля і англійська культура, 1830-1980», 1985) і жіночої літератури, у тому числі, автобіографічної («їх власна література: британські жінки-письменниці від Бронте до Лессінг», 1977). Її основним висновком є висновок про неминучу гендерну асиметрію в культурі: якщо поняття жіночого в ній завжди маркується як символ ірраціонального і провини, граничним виразом чого і є позначення «божевіллям», то поняття чоловічого неминуче корелює **3** поняттями розуму і раціональності. Хоча змістовно поняття жіночої і чоловічої суб'єктивності можуть підмінятися у різних історичних епохах, гендерна асиметрія репрезентативних політик жіночого і чоловічого в культурі, на думку Шоултер, залишається незмінною: навіть коли феномен ірраціонального репрезентується чоловіком (визнання в гріхах, патології або сексуальних збоченнях в дискурсі чоловічої прози виголошені на рубежі XIX-XX ст.), на символічному рівні він одержує неминуче маркування жіночого: «жіноче божевілля» або «жіноча чуттєвість» усередині чоловічого суб'єкта.

Висуваючи на перший план наперед обумовлені гендерні конструкції самозвеличування, а також етичні і політичні наслідки таких припущень, фемінізм пропонує вигідну позицію для вирішення проблеми жанрового визначення автобіографії. Наприклад, Лора Маркус представила історію критики автобіографії

в межах літературного дослідження, що демонструє процес створення літературного жанру²⁸⁵. Вторгнення фемінізму в жанр автобіографії спричинило критичну переоцінку проблем, що відвіку стояли перед цим жанром - включаючи нетривкість жанрових дефініцій як суб'єктність, знання, відмінності в домінуванні і колективну самосвідомість.

Достатньо сильний інтерес фемінізму до всього автобіографічного існував завжди, починаючи від спроби пов'язати "приватне" з "політичним", і акценту на жіночому досвіді як найважливішому джерелі в створенні жіночого знання. Коли сприйняття жіночого досвіду як даності змінилося розумінням складності комплексу ґендерних суб'єктивностей, область автобіографії стала основним заняттям і випробувальним полігоном для фемінізму.

Феміністична критика літературної автобіографії спочатку ставила на перший план відсутність у цьому каноні жіночого письма, жіночих голосів взагалі. Введення жіночих текстів у канон неминуче робило жанр ще більш недозволеним і проблематичним. Таким чином, заперечення фемінізмом універсалістських положень залишало невіршеним визначення літературного жанру "автобіографії". Усвідомлення феміністками важливості подальших категорій розрізнення - наприклад, таких як раса, клас, сексуальна орієнтація, національність і вік (іноді унаслідок неприпущення їх власної універсальності) ускладнило і збагатило розуміння автобіографічного письма. Ці проблеми є вузловими, і найбільш виразно представлені в працях Рівері-Фуентес, МакЕлрой, Стідман, Косслетт, Скотт і Скотт, Чемберлен, Міллер, Істон, Міхельсен і Еттер-Люїс. У їхніх працях автобіографія пов'язується з расовими, класовими, сексуальними проблемами.

Щойно виникнувши, фемінізм негайно проблематизував автобіографію як літературний жанр. Керолін Стідман розвиває цю проблематизацію, ставлячи під сумнів припущення, що витoki автобіографії виходять від суб'єктивностей проінформованих чоловіків середнього і вищого класів. Натомість, вона знаходить витoki жанру в історіях життя робітничого класу, вкрадених офіціозом у знедолених. Основною рушійною силою створення автобіографій вона вважає зовнішню вимогу, а не спонтанне написання життєпису

²⁸⁵ Див.: *Feminism and Autobiography: texts, theories, methods*. Edited by Tess Cosslett, Celia Lury, Penny Summerfeld. – London: Routledge, 2000. <http://www.liza.am/reading/003.htm>

внутрішнім "Я"²⁸⁶. Ліз Стенлі розвиває дослідження зовнішнього стимулу в написанні автобіографії, показуючи, як в сучасному світі жанри, подібні службовим автобіографіям, вимагають від нас певного дослідження свого самозвеличання. Марі-Франсуаза Шанфро-Дюше демонструє, як оповідання і міфологічні форми визначають структуру усних розповідей опитаних нею жінок. Тоді як головною героїнею Стідман є літературний персонаж книги Уоллстоункрафт "Марія" медсестра Джемма, Шанфро-Дюше застосовує поняття літературної критики до усних історій сучасних оповідачок. З іншого боку, Мері Еванс використовує напівбелетристичний роман Сільвії Платні «Скляний ковпачок» як набагато більш вдалий вид феміністичної автобіографії. Проблематизація жанру проявляється на міждисциплінарних рівнях жіночих досліджень: усні розповіді, службові автобіографії, вигадані історії тощо сьогодні сприймаються як автобіографічні методи.

Постановка на перший план ідеї про те, що жінки були позбавлені можливості виражати феміністичну точку зору в автобіографії піднімає питання про ті відносини, в системі яких знаходиться сама оповідачка. Тому так важливо зосередитись на *міжсуб'єктивності*. З одного боку, цей термін може використовуватися у відносинах між особистими оповідями і суспільними історіями, доступними в межах популярної культури, і, з іншого - у відносинах між оповідачкою і аудиторією. Таким чином, стає можливою постановка питання про способи, якими жіночий досвід організовується в оповідному і діалоговому вимірі. Саммерфілд замислюється над тим, наскільки "позбавлення можливості вираження" у феміністичному акценті відбилось на внутрішньому світі та може перешкодити природному складанню і виразу жіночих оповідей, приводячи не до "створення", але до "хвилювання", оскільки оповідачки стикаються з суперечливими поняттями про жіночність. Таким чином, міжсуб'єктивність враховує, що оповідь про життя або самозвеличання ніколи не може бути обмежена єдиною, відособленою суб'єктивністю. Інші люди є невід'ємною частиною свідомості, подій і створення оповіді. Поняття самозвеличання не може бути сприйнятим у ізоляції від іншого неявно або явно визнаного самозвеличання. Більш того, це інше самозвеличання може бути як конкретною особою, так і узагальненим предметом²⁸⁷.

²⁸⁶ Ibid. <http://www.liza.am/reading/003.htm>

²⁸⁷ Ibid.

Уявлення, що жінкам властиве *більш мінливе самосприйняття*, яке розвивається під час спілкування з їх матерями, стало одним із улюблених об'єктів психоаналітичних і літературних досліджень автобіографічного жанру за останні роки. Сестри Скотт досліджують дію розповідей власної матері в їх власних життях, ускладнюючи будь-яке основоположне поняття ідентифікації матерів і дочок введенням класового становища, а також відмінностей і схожих моментів між своїми життями. Косслетт проблематизує припущення, що феміністичні автобіографи можуть відновити суб'єктивність матері шляхом включення її біографії у власні автобіографії. Постановка відносин матері і дочки у таке центральне діалогове²⁸⁸ становище щодо жіночих життєписів не означає заперечення також домінантного характеру відносин, в умовах якого ці дві сторони борються за домінування і самоактуалізацію самореалізацію/.

Нарешті категорія *пам'яті*. Автобіографія пов'язана з відновленням минулого (так само, як і з проектуванням майбутнього), і залежить від розгортання часто мінливих, часткових або спірних наборів особистих або колективних спогадів. Проте використання пам'яті може бути різним, іноді заплутуючим; так, наприклад, поняття пам'яті може означати як розповідь про наше минуле, так і про те, як ми змінюємось унаслідок набутого досвіду. Феміністки почали досліджувати різні форми спогадів, указуючи, що спогади звичайно не мають ні очевидного джерела, ні єдиного власника. Таким чином, пам'ять також міжсуб'єктна і діалогічна, будучи функцією особової самосвідомості і соціальних зобов'язань. Будучи виключно особистою з одного боку, пам'ять в той же час може бути площиною суспільної угоди і єдиних ритуалів. Відновлення минулого через особисту оповідь може приймати політичне забарвлення залежно від того, що пам'ятається і що забувається.

Цікаву версію російської теорії жіночої автобіографії представила Ірина Савкіна. Насамперед вона зазначила, що «російські жіночі автобіографічні тексти знаходяться в позиції потрійної маргінальності»²⁸⁸. Ця потрійна маргінальність уклалась внаслідок того, що 1) автобіографічна література здавна у нас розглядається як «межовий» жанр, 2) будь-який жіночий текст є другосортним для патріархальної критики, 3) наші жіночі автобіографії рідко ставали

²⁸⁸ Савкіна Ірина. Женская история как биография // Гендерные исследования. – М.: Человек и карьера, 1999. – С. 178.

об'єктом дослідження. І. Савкіна прагне дослідити, як особистість автора (жінки) реалізує себе в автобіографії. Насамперед вона відзначає, що жінці важче «стати автором», їй треба подолати більше перепон на шляху до письменницької творчості, ніж чоловіку. У центрі уваги - «Спогади» С. Капніст-Скалон.

Поняття «жінка-письменниця», «жінка-поет», «жіноча література» з'являються у російській критиці у 20-40-х роках XIX ст. При цьому, у той час жінки не претендували на високе звання автора. «Жінка, яка відважилась писати на «чужій» культурній території, всередині панівного патріархального дискурсу знаходиться у двозначній ситуації: з одного боку, щоб бути сприйнятою та прийнятою, вона повинна грати за правилами... з іншої, - прагнути до самовираження, самореалізації»²⁸⁹. Домна Стейтон вважала, що така двоїстість переймає весь дискурс жіночого автовисловлювання. Завданням феміністської критики є побачити поза цим пристосування до патріархальної культури істинний голос жінки, воно потребує «стратегії спеціального гендерноорієнтованого прочитання».

У працях феміністок доволі часто можна зустріти полеміку із Ж. Гюддорфом та іншими теоретиками жанру автобіографії, які, на їх думку, ідеологічно належать до маскулінного світу. Так, Сюзан Фрайдман твердить, що жінкам властивий **груповий іденталітет**, що повністю руйнує гюддорфове визначення цього жанру, адже в ньому акценти ставляться на підсиленій індивідуальності фіксованого досвіду. Особливістю ж художнього розвитку мемуарно-автобіографічної прози в Росії (як і в Україні) є доволі пізня персоналізація історичного процесу, тільки у XVIII ст. І. Савкіна звертає увагу на те, що й донині в російській мові не має відповідника англійським словам *self, selfhood*. Вона акцентувала: «Можливо саме названі особливості російської мемуарної традиції до певної міри прояснюють і різницю в теоретичних підходах до цієї групи жанрів, про яку йдеться, у західних і російських (радянських) дослідників, яка була помічена Джейн Гарі Харріс: якщо перші зосереджують інтерес на індивідуальному, особистісному та сповідальному аспекті автобіографії (і надають переваги використанню саме такому терміна), то другі більше говорять про "документальну" літературу, не стільки намагаючись виділити автобіографію як особливий літературний жанр, скільки навпаки, включити її в континуум "документальної літератури", "невигаданої

²⁸⁹ Там само. – С. 180.

прози»²⁹⁰, І. Савіна вважає, що термін «жіночий мемуарно-автобіографічний текст» більше підходить до нашого регіону.

Пристаючи до розгляду «Спогадів» Софії Скалон, дослідниця відразу звертає увагу на те, що всі події розгортаються в сімейному колі. Універсальність сімейних цінностей не піддається сумніву. Власне життя жінки викладає як частину сімейного. І. Савіна пропонує поглянути на текст з позиції втілення комплексу ідей «Я» та «Ми», зокрема, вона спостерегла, що для російської жінки відчуття «Ми» давало уявлення про соціальний та суспільний статус, адже її, жінки, суспільний статус визначався включенням себе до родини, поруч із батьком, братами, чоловіком. Ніякого окремого соціального статусу жінка не мала, отже відчуття «Ми» в жіночих автобіографіях російських авторок не є імітацією на догоду маскулінній культурі.

Для жіночої автобіографії характерним є те, що часто жінки говорять про себе через інших людей. Ця особливість жіночої автобіографії є всезагальною, на що вказувала Мері Мейсон: «Само розкриття жіночого ідентитету здається під стверджуючим (визнаючим) реальне існування і інших свідомостей, а відкриття жіночого «Я» поєднане з ідентифікацією якогось «іншого». Це визнання (схвалення) інших свідомостей - я підкреслюю, схвалення у більшій мірі, ніж позначення відмінностей - це обґрунтування ідентитету через ставлення до обраних інших, здається, ...дає право жінкам писати відверто про себе самих»²⁹¹. Тож ідентичність вимагає іншого «Я», визначається стосовно іншого «Я». Жіноча автобіографія - це самоописування через «іншого».

Характерним також є відтворення стереотипних соціокультурних ролей. Наприклад, В. Капніст зображений у «Спогадах» як благородна людина, ідилічний поет. У таких деіндивідуалізованих риторичних формулах жінка не виражає себе. Чоловік як «інший» ідентифікує героїню-оповідача, проте він представляє світ «готового» дискурсивного матеріалу.

Окремою темою в автобіографії Скалон є тема матері. Мати уподібнюється ангелу. Авторка ставить наголоси на освіченості матері. Поступово у тексті формується дві материнські функції -

²⁹⁰ Там само. – С. 183.

²⁹¹ Mason Mery G. *The Other Voice: Autobiographies of Women Writers // Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Ed. Bbby James Olney. – Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980. – P. 210.

доброта та контроль. І.Савкіна описує тему матері у Софії Скалон цілком у дусі феміністських традицій гноблення/бунту.

Завершуючи аналіз «Спогадів» Софії Скалон, Савкіна резюмує: «Сідоні Сміт вважає, що до ХХ ст. в європейській традиції існували дві моделі, за якими створювались жіночі автобіографії: одні писали патернальні історії, але тоді перетворювали своє «Я» на phallic women, інші намагались відтворити комфортабельний для репутації, схвалений патріархальним порядком канон «ідеальної жіночності» - але тоді то вже була формальна автобіографія, яка, на думку Сміт, є підкреслено андроцентричним жанром»²⁹². Отже, межа між «андроцентричною автобіографією» та жіночою досить нетривка. Виділення жіночої автобіографії як особливого жанру, на чому наполягають представники феміністичної критики, по сей день страждає від невизначеності, як власне, і автобіографія у «великій» критиці.

Феміністична теорія роману також може розглядатися як певний крок у цій галузі. Особливо відтоді, коли була викладена Ю. Крістєвою. Для неї жанр - це насамперед тип дискурсу, оформленого ревим чином. Вона представила нове розуміння жанрових трансформацій, нову структуру роману у світлі власної теорії знаку, спираючись на книги М. Бахтіна «Поетика творчості Достоевського» та «Творчість Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя та ренесансу».

Жанр Ю. Крістєва визначає як тип *структурної завершеності*, на з'ясування якої вона й спрямувала зусилля. Будь-яка ідеологічна завершеність постає у вигляді завершених у композиційному відношенні висловлювань. Це не обов'язково співпадає з структурною завершеністю. Роман посідає чільне місце в літературі Нового часу, і поняття «літератури» ототожене з поняттям «роману» як стосовно часу виникнення, так і стосовно закритості їхньої структури.

Роман, за Ю. Крістєвою, має подвійний статус: *він є мовним феноменом і дискурсивним колообігом водночас*. Вона зіставляє роман і оповідь, щоб увиразнити жанр. Зокрема, завершення роману не співпадає з його кінцем, а у оповіді - співпадає; оповідь постає як історія, роман - як дискурс. «Для того, щоб романна

²⁹² Савкіна Ірина. Женская история как биография // Гендерные исследования. – М.: Человек и карьера, 1999. – С. 204.

нарація відбулась, потрібна якась опора, якась константа, що передує траєкторії вигадки і складає незмінний сенс»²⁹³.

Для подальшого заглиблення у роману структуру дослідниця вводить логічні поняття *диз'юнкції та недиз'юнктивної функції роману*. Фактично, це принцип породження сенсу, два його етапи. Для нашого мислення характерно утворення протиставлень (життя/смерть, добро/зло тощо). «Без цієї подвійної операції заперечення, внаслідок якої розрізнення членів зводиться до радикальної диз'юнкції з пермутацією двох членів, тобто до простого простору, в якому вони обертаються, знищуючись у якості сутностей і перетворюючись на альтернуючий ритм, заперечення лишається неповним і незавершеним. Коли задаються два протиставлених члени, то при цьому не затверджується одночасно їх тотожність, операція діалектичного заперечення поділяється на дві фази - на 1) диз'юнкцію і 2) недиз'юнкцію»²⁹⁴. Завдяки подібному подвоєнню вводиться час. Саме подвоєння заперечення є джерелом будь-якого мімесису. Неальтернуюче заперечення стало законом оповіді. Ю. Крістева представила оригінальне тлумачення класичних категорій літературної критики, як то - час, простір, актант, жанр. Час і фінальність, історія і Бог уявлялись їй джерелами будь-якої нарації.

Ю. Крістева писала: «Епос і оповідна проза заповнюють собою той просторовий відрізок і спрямовані на ту теологію, яка виділяє із себе неальтернуюче заперечення»²⁹⁵. На її думку, зразки неміметичного дискурсу можна знайти в інших цивілізаціях, такий дискурс поєднує у примирюючій дії антитетичні пари сем, він може бути науковим, сакральним, моральним або ритуальним. Роман не є винятком у цьому плані. «Серед чисельних видів оповіді він виділяється тим, що недиз'юнктивна функція виявляється на всіх рівнях (тематичному, синтагматичному, актантному тощо) глобального романного висловлювання. З іншого боку, саме на другій стадії - стадії неальтернуючого заперечення, тобто недиз'юнкції, формується ідеологема роману»²⁹⁶. Тобто попри всі суперечливі сенси, проявлені у романі, він таки тяжіє до синтезу, до

²⁹³ Крістева Юлія. Текст роману // Избранные труды. Разрушение поэтики. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 441.

²⁹⁴ Там само. – С. 443.

²⁹⁵ Там само. – С. 444.

²⁹⁶ Там само. – С. 444.

ідеологеми. Роман, втім, може існувати тільки тоді, коли диз'юнкція двох компонентів нікуди не зникає.

Важливим для визначення жанрових особливостей роману є *актантний рівень*. Оскільки теорія актантів є привілеєм А.-Ж. Греймаса, то спочатку з'ясує, який сенс вкладено в це поняття. Ю. Крістева посилається на Греймаса у проблемах актантного романного рівня як на достовірне теоретичне джерело, тож і ми звернемося до нього: «...Якщо актори можуть бути встановленими всередині якоїсь казки-ситуації, то відносно актантів, які є класами акторів, щось подібне може бути здійснене тільки з урахуванням корпусу всіх казок (йдеться про дослідження казки В. Проппа. - Т.Б.): сполучення акторів утворює окрему казку, структуру, що поєднує актантів, певний жанр. Актанти, вочевидь, мають металінгвістичний статус стосовно акторів...»²⁹⁷. У Греймаса зв'язок актантів із жанровим визначенням - аксіома, а отже він і не наводить жодних аргументів на користь цієї думки, зазначаючи мимохідь: «...Обидва мікроуніверсуми - жанр «народна казка» та жанр «драматичний спектакль», що визначаються за допомогою першої актантної категорії (тобто категорії «суб'єкт» на противагу - «об'єкт» - Т.Б.), сполученої у відповідності до бажання здатні породжувати оповіді-ситуації, де бажання буде виявлене у своїх одночасно практичній і міфічній формах пошуку»²⁹⁸.

Інша справа актант у системи теорії знаків Ю. Крістєвої, тут він фундатор певного текстового рівня, який визначає жанрову особливість романного тексту. їй імпонувала думка Греймаса про те, що структура актантів утворює жанр, має металінгвістичний статус, «тому виділяється в межах всього жанру в цілому, але не у кожній конкретній оповіді»²⁹⁹. Теорія роману Ю. Крістєвої цікава тим, що вона прагла поставити жанрові зміни роману на тривкий теоретичний ґрунт, тому розглядала роман у світлі трансформаційного аналізу, а актанти як рухливі моделі образних функцій дії, були незамінними категоріями трансформаційного аналізу. Вона говорить про актантів щодо певного тексту як «генералізованої та генералізуючої абстракції всякого жанру». Актант є дискурсом, який він сам собі привласнює

²⁹⁷ Греймас А.-Ж. Структурная семантика: поиск метода. – М.: Академический проект, 2004. – С. 252.

²⁹⁸ Там само. – С. 255.

²⁹⁹ Крістева Юлія. Текст роману // Избранные труды. Разрушение поэтики. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 465.

або через який проявляється у романі. Тож характеристика актантних трансформацій знову таки повертає нас до проблематики дискурсу. Актантні трансформації здійснюються за рахунок співвідношень між дискурсами різних актантів, що утримуються в межах одного актантного висловлювання. Актантна модель роману також дискурсивна та прагне до послідовного виявлення кожного міського дискурсу.

Другим великим авторитетом для Ю. Крістєвої був М. Бахтін. Його теорія *діалогізму* була включена нею до теорії роману та поглиблена. Робочу гіпотезу щодо сутності жанру вона висловила у термінах бахтінського діалогу: «...Будь-яка еволюція літературних жанрів є безсвідомою об'єктивацією лінгвістичних структур, які належать різним рівням мови. Роман, зокрема, об'єктивізує мовний діалог»³⁰⁰. Дослідниця розрізняла жанри як тексти з різним мовним висловлюванням, тексти транслінгвістичного значення. **Жанр - це багатоскладова семіотична система, залежна від мовного окреслення.** Лінгвістична модель жанру розбиває його на репліки, фрази, діалоги, монологи тощо. Лінгвістична та транслінгвістична моделі жанру - невід'ємні одна від одної. Будь-яка оповідь містить у собі діаду, що утворюється оповідачем та іншим. Цей діалог як маніпулювання двобічним знаком виявляється по-справжньому лише у структурі роману. «Пануюча в романі недиз'юнктивна функція знаку трансформує будь-яку сутність (і тим самим кожен актант) на власну протилежність, так що будь-яка сутність одночасно проступає як власне інше, отже, будь-яка сутність виявляється подвійною»³⁰¹.

Амбівалентність у бахтінському сенсі також була використана Ю. Крістєвою для визначення специфіки роману. Амбівалентність лягла в основу концепції поліфонічного роману. «Діалогізм і амбівалентність дозволяють зробити один важливий висновок. Як у внутрішньому просторі окремого тексту, так і у просторі багатьох текстів мова сучасної, тобто постміфологічної літератури за своєю суттю є «двоїна». Поетична параграма, про яку говорить Соссьюр (в «Анаграмах»), розташована в інтервалі від нуля до двох: в цьому просторі одиниця (позитивне твердження, «істина») просто не існує. Це означає, що ні твердження, ні визначення, ні знак

³⁰⁰ Там само. – С. 473.

³⁰¹ Там само. – С. 470.

рівняння, ні саме поняття знаку, що передбачає вертикальне (ієрархічне) членування на означаюче і означуване, не можуть бути застосовані до поетичної мови, яка є ні чим іншим, як безконечною множиною сполучень та комбінацій елементів»³⁰². Можливість визначення постміфологічного роману як «двоїни» виводилась Ю. Крістевой із французького наповнення бахтінського терміну діалог, а саме: в інтерпретації французьких теоретиків, насамперед Греймаса, діалогізм включав у себе поняття «двоїни», «мови», «іншої логіки». Причому, зважте, поліфонічний роман вона не визначає через «двоїну», виокремлюючи його як роман із карнавальною структурою. На думку Ю. Крістевой, роман є єдиним жанром, який широко експлуатує амбівалентне висловлювання. Це складає специфіку його структури.

Дослідниця представила оригінальне розуміння жанру як способу організації романного сенсу. Спочатку вона виокремила два способи організації романного сенсу: 1) суб'єкт (С) - одержувач (О); 2) суб'єкт висловлювання-процесу (Свп) - суб'єкт висловлювання-результату (Свр). Характерним для наукового стилю Крістевой є прагнення показати схематично, у вигляді діаграм чи таблиць складні абстрактно-логічні конструкти. У даному випадку також вона вдається до схематичного відтворення думки. Перша модель переважно описує діалогічні взаємини та встановлює жанр. Друга - ті взаємини, які вириваються у процесі діалогу та змальовує варіанти жанру. Всі теоретичні міркування дослідниця підсилила практичним аналізом конкретного середньовічного роману «Жан де Сентре» Антуана де Ла Сая.

Ю. Крістева розглядає також *інтертекстуальні можливості роману* як жанру, які набагато більш продуктивніші, у нього, ніж у інших жанрів. Найбільш загальний, абстрагований рівень інтертекстуальності романного змісту пов'язаний із екстраполяцією значення письма, адже саме в романі як жанрі вперше перетнулися усний дискурс, яким зазвичай користувалась антична література, і дискурс письма. Ілюстрації, які супроводять текст роману, також утворюють додаткову інтертекстуальність, третій вимір описуваного у тексті. «Книга в книзі» - ще один варіант інтертекстуальності у романі, це є уміння автора легко перейти до традиційних текстів у формі різних асоціацій та прямих висловлювань-відсилань. Голоси міста складають ще одну групу інтертекстуальних моментів у

³⁰² Там само. – С. 476.

романі. Сюди ж належить і механізм маски. «Роман запозичує свої принципи, як і конкретні форми характерних для нього трансформацій, із інтертекстового простору... Роман, перебуваючи у власному трансформаційному та інтертекстовому полі, невідворотно прочитується як поліфонічний. Лінійного роману не існує, лінійною є лише епічна оповідь, всякому роману від початку притаманна більш або менш явна поліфонічність (поліграфічність)»³⁰³.

Роман як жанр визначає також час як внутрішня художня категорія тексту, один із його вимірів, орієнтирів. Ю. Крістева користується як терміном «час», так і «темпоральність». Вона вирізняє темпоральність дистрибутивного (темпоральність нарації) та автореферентного (темпоральність готового конкретного виразу) висловлювання. Зберігаються й загальновідомі характеристики часу - теперішній, минулий та майбутній. Щодо простору, то він вимірюється в термінах вертикалі, горизонталі, тривимірності, інакшості, свого та чужого. Категорії романного простору та часу в працях Ю. Крістєвої зазнають значної систематизації. Вочевидь, і самі ці категорії потрапили до її уваги внаслідок існуючої традиції окреслення романної структури у парадигмі часу та простору, поза якими дія просто неможлива.

Вивершують складний теоретичний концепт роману узагальнення генеалогічного типу: «Виникнення роману зумовлене переходом від символу до знаку; роман відобразив у своїй структурі цей поворот і став зразком дискурсного феномена, в якому реалізується ідеологема знаку; нині він став специфічною емблемою нашої цивілізації»³⁰⁴.

Здобутком феміністичної жанрової критики стало глибоке теоретичне осмислення автобіографії як жанру, заснованого на жіночому досвіді та достовірному у сенсі. Знаменним протягом ХХ століття стало те, що жанр автобіографії, який ніколи не домінував у системі літератури, раптом набув виняткової вагомості як документ жіночої ідентичності. Завдяки такій жанровій переакцентації відбулось активне освоєння цього жанру в літературознавстві, настільки активне, що годі й сподіватись на щось більше. Ірина Жеребкіна писала: «...У сучасну епоху, яку Ж.Ф. Ліотар назвав «епохою завершення Великої Нарації», в письмі починає

³⁰³ Крістева Юлія. Текст роману // Избранные труды. Разрушение поэтики. - М.: РОССПЭН, 2004. - С. 564.

³⁰⁴ Там само. - С. 577.

домінувати стратегія мікронаративів і встановлюється пріоритет малих та другорядних жанрів у культурі»³⁰⁵.

Якщо автобіографію можна визначити як «мікронаратив», то роман уже не підпадає під таке визначення. Його ідеологічні можливості - глобальні, трансформаційні - невичерпні. Ю. Крістева представила одну із найбільш глибоких теорій сучасного роману як вічної трансформації. Вона зуміла дати теоретичні схеми тих закономірних трансформацій, які в ньому спостерігаються, а також синтезувала численні романні характеристики в єдиній ідеї поліфонічності як тривкої ознаки жанру.

Те, що увага феміністичної критики була зосереджена переважно на цих двох жанрах, не є випадковим, адже вони становлять дві порогові форми (маргіналія/автобіографія і ядро/роман), в діапазоні яких можливе виступання решти. Феміністська жанрова критика не прагла до утворення системи жанрів тієї чи іншої епохи, оскільки будь-яка систематизація для них була тотожна патріархальній ієрархізації, з її приниженням фемініного.

Література

Антология гендерных исследований. Сб. пер. / Сост. и комментарии Е.А. Гаповой и А.Р. Усмановой. – Минск: Пропилеи, 2000.

Елизаветина Г. Становление жанров автобиографии и мемуаров // *Русский и западноевропейский классицизм. Проза.* – М., 1982

Жеребкина Ирина, Жеребкин Сергей. Драма, роман, метафизика (поиски жанра в немецкой классической философии и литературе) // *Метафизика как жанр.* – К.: ЦГО НАН Украины, 1996.

Зборовська Ніла. Повість «Я, Мілена» О. Забужко у «феміністичному» дзеркалі // *Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків.* – Л., 1999. – С. 127-133.

Иригарэй Л. Пол, который не единичен // *Гендерные исследования.* – №3 (2/1999): ХЦГИ. – М., 1999. – С. 64-70.

Кристева Юлия. Текст романа // *Избранные труды: Разрушение поэтики.* – М.: РОССПЭН, 2004.

Лежён Филипп. Женский дневник как форма самосознания // *Вопросы филологии.* – 2001. – № 3(9). – С. 83-90.

Савкина Ирина. Женская история как биография // *Гендерные исследования.* – М.: «Человек и карьера», 1999.

³⁰⁵ Жеребкина Ирина, Жеребкин Сергей. *Метафизика как жанр.* – К.: ЦГО НАН Украины, 1996. – С. 23.

Шоуолтер Элейн. Наша критика // Современная литературная теория. – М.: «Флинта», «Наука», 2004.

Feminism and Autobiography: texts, theories, methods. Edited by Tess Cosslett, Celia Lury, Penny Summerfeld. – London: Routledge, 2000.

Showalter Elaine. The female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980. – New York: Penguin Books, 1985.

Wilson Elizabeth. Mirror Writing: An Autobiography. – London: Virago, 1982.

3.3. ЖАНРОВА ТЕОРІЯ Н. ФРАЯ

Канадський критик **Нортроп Герман Фрай** (1912-1991) запропонував власну теорію жанру, відштовхуючись від Аристотеля. При цьому він вдало використав теорію архетипів, міфологічний та структурний підходи до літератури. Він охарактеризував чотири основних літературознавчих категорії: комедія, трагедія, роман, іронія/сатира. Ґрунтовною працею у плані розробки теорії жанрів стала «Анатомія критики», написана 1957 року. Засновуючись на риторичній та архетипній критиці жанру, Н. Фрай створив оригінальну жанрову класифікацію, популярність якої була надзвичайною у другій половині ХХ ст., зокрема він досі тримає першість за числом цитувань «Анатомії критики».

Основна ідея Н. Фрая полягає у наданні великого значення міфа/архетипу при побудові жанрової класифікації. Власне, міф та архетип у нього становлять єдине ціле, поняття «міф» він застосовує до оповіді, а поняття «архетип» - до її сенсу.

Н. Фрай наголошує, що Аристотель виділяв шість елементів поезії, з них три - це міф, характер та діаноя - тобто категорії, які включені в нинішню систему естетики. А три інших - мелос (мелодика), лексика та видовищність - фактично не використовуються нині, хоча й становлять другий аспект тієї самої діаграми. Якщо поглянути на літературу як на усне утворення, то вона буде представляти комбінацію двох елементів: мелосу як характеристики мелодійності та опсису (opsis - видовищності) як характеристики пластичного мистецтва. Слово «лексика» (lexis) Н. Фрай пропонує перекладати як «дикція», коли ми осмислюємо це як наративна послідовність звуків, сприйнятих на слух, і як «образність», коли ми осмислюємо її в аспекті формування патернів

в акті ментального «бачення»³⁰⁶. Вчений вважає, що ми повинні повернутися до цього другого, риторичного, аспекту літератури.

Н. Фрай вважає за доцільне виділяти три якості поетичної творчості: *meloroeia*, *logoroeia*, *phanoroeia*. Терміни «музичний» та «живописний», які часто застосовуються для характеристики літератури, на його думку, слід ретельно виважити щодо доцільності їх вживання. Сам риторичний підхід тягне за собою оживлення ще однієї тріади: граматики, риторика та логіка. Хоча зараз вони й становлять окремі розділи науки, проте на певному початковому етапі вони представлені в усних структурах мовлення. Цілком у структуралістському дусі Н. Фрай підходить до встановлення взаємовідношень між граматикую та логікою у художньому тексті, який за своєю природою є риторичним. Риторика ж, за його твердженням, від початку тяжіла до двох аспектів висвітлення, слугуючи (1) декоративній оповіді або (2) переконливій (доказовій), що само по собі потягло два різних принципи організації висловлювань. Декоративна оповідь базується на емоції, переконлива - на доведенні істини, на аргументах, а отже, саме вона складає основу літератури. Література є риторичною організацією красномовства й логіки. В основі більшості форм літератури лежать риторичні фігури.

Тема твору, сенс естетичної єдності, віршований розмір також розглядаються Н. Фраєм як жанротворчі чинники. Тема та позиція персонажа стали об'єктом його дослідження в третьому есе «Анатомії критики», а жанр та інтегруючий ритм - у четвертому. Він звертає увагу на той факт, що жанрологія - недостатньо розвинена галузь критики у наш час. Все, що ми успадкували від минулого без особливих вагань - це три роди літератури: епос, лірика та драма. Проте у в цьому чіткості немає, адже часте перемешування родів літератури в одному творі не має прояснення в теорії жанрів. Фрай, разом з тим, визнає, що епос, лірика та драма лишаються центральними поняттями жанрології.

Властивості літератури, за Н. Фраєм, залежать від того, чи художній твір пишеться для постановки на сцені, чи він буде промовлятися перед слухачем, чи він співатиметься, чи просто читатиметься читачем. Н. Фрай зазначає, що до цього часу критика не зважала на характер авторської аудиторії (кому саме

³⁰⁶ Див.: Frye Northrop. *Anatomy of Criticism*. – Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1996 (first printing 1957). – P. 244.

призначається твір), тим паче, «аудиторія» ніколи не осмислювалась жанротворчим фактором. Дослідник вважає, що у нас є підстави говорити про «радикальну презентацію» у випадку, якщо ці відмінності впливають на жанр. Згадавши, як Дж. Конрад апелює до наратора, щоб той допоміг йому переповісти історію, Фрай зазначає, що при цьому жанр писаного слова асимілює та заступається жанром мовленого слова: «Питання, як саме класифікувати роман при цьому не настільки вагоме, як визнання факту, що у творі представлені різні радикальні презентації»³⁰⁷. Мета жанрової критики полягає не стільки в тому, щоб класифікувати, скільки в тому, щоб прояснити традиції та спорідненість текстів, які складають один ряд літературних взаємин.

Вчений звертається до проблеми родового поділу. Він зазначає, що різниця між віршованим та прозовим текстом не визначається родовою диференціацією. До епосу належать різнорідні твори - «Іліада», «Одісея», «Енеїда», «Втрачений рай» - тільки тому, що їх єднає спільність **радикальної презентації як** усної адресації. Епос тому й переймає всю літературу, байдуже віршовану чи прозову, що зберігає декламаційні властивості та певну орієнтацію на аудиторію. Отже, за Н. Фраєм, родова диференціація не дає достатньої мотивації літературній формі, у той час, як поділ творів за різновидом радикальної презентації більш істотний.

Греки описали три роди з чотирьох, які нині існують, твердить вчений, останній четвертий, що заснований на радикальній презентації як прочитання книги, вони не описали. **Белетристика**, на його думку, з'являється разом із друкованою сторінкою й становить окремих рід літератури. Різниця між белетристикою й епікою така сама як між клавіатурою та оперою у музиці. Епос поступово та непомітно вироджується у белетристику. Відстань між епосом та белетристикою стає дедалі очевиднішою. Головна відмінність між ними полягає у тому, що епос епізодичний, а белетристика - безперервна. Зокрема, навіть романи Ч. Діккенса, писані серіалами книг, є белетристикою, хоча автор дуже прагне видати їх за епос. Коли ж Діккенс почав надавати особливій ваги прочитанню його творів, жанр змінився, спрямовуючись у бік епосу, адже передбачаючи певну аудиторію, що буде читати його книги, він тим самим трансформувал самі твори у бік епіки.

³⁰⁷ Frye Northrop. *Anatomy of Criticism*. – Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1996. – P. 247.

Щодо драми, третього типу радикальної презентації, то в ній гіпотетичні внутрішні характери традиційно протиставлялись аудиторії. Драма символізує схованку автора від аудиторії, його можливості в драмі мінімальні. «Драма може процвітати тільки у суспільстві із сильним самоусвідомленням громадянства, спільноти, адже вона діє, як музика завдяки оркестру, також завдяки ансамблю персонажів, що характерно для Англії часів королеви Єлизавети. Коли ж суспільство зазнає індивідуалізації та стає конкурентноздатним, як то маємо в добу королеви Вікторії, музика і драма занепадають, а «записане слово» набуває особливої ваги, фактично, монополізує сферу літератури. У епосі автор протистоїть його аудиторії безпосередньо, на протигагу драмі, гіпотетичні внутрішні характери його історії приховані. Автор теоретично міститься в епосі, його представляє рапсод або менестрель, оскільки вони промовляють від імені автора. У «писаній літературі» як автор, так і його характери, приховані від читача»³⁰⁸.

Ще один тип радикальної презентації, за концепцією Н. Фрая, представлений у ліриці, де авторська аудиторія прихована від самого автора. Ліричний автор не прагне себе видавати за когось іншого. Лірика є, за влучним афоризмом Мілла, підслуханою думкою. Радикальна презентація в ліриці має гіпотетичну форму, яка у релігії окреслюється як взаємовідношення «Я-Ти».

На думку Н. Фрая, епос і белетристика посідають центральне місце в літературі, а драма і лірика займають скромні місця обабіч. Драма має особливий зв'язок з ритуалом, лірика - з мрією та особливою авторською візією суцього, часто виражається через автокомунікацію. Епос і белетристика спочатку приймають форму Священного Писання та міфа, поступово еволюціонізуючи у традиційну оповідь, потім у оповідну та дидактичну поезію, а вже потім у роман та інші «писані» форми оповіді.

«Лірика є внутрішнім наслідуванням звуку й образності і знаходиться в опозиції до зовнішнього наслідування, як і до зовнішньої репрезентації звуку й образності, характерної для драми»³⁰⁹, - зазначає Н. Фрай. Обидві форми уникають прямого наслідування. Крім того, він подивився на різні роди літератури (ву нього це епос, лірика, драма, белетристика) з точки зору особливостей ритму, виявивши при цьому значні розбіжності в

³⁰⁸ Ibid. – P. 249.

³⁰⁹ Ibid. – P. 250.

ритмомелодійній організації творів різної родової приналежності. Зокрема, епос, на його думку, має порівняно стійкі метричні характеристики, що проглядають у структурі всієї книги, періодично повторюючись. Ораторська проза продемонструвала велике метричне майбутнє у плані синтаксису та пунктуації як регулятивних принципів ритму. Переважаючою тенденцією у белетристичній прозі є наявність наскрізного ритму, присутнього у всій книзі. Драма ж не має домінуючого ритму. Лірика навпаки збагатилася літературою численними метричними формами. Н. Фрай наполягає на тому, що кожен жанр потрібно розглядати у світлі його провідних властивостей, де ритм має посідати чільне місце.

Отже, приступаючи до ідентифікації епосу, Н. Фрай звертає увагу на **повторюваність ритмів** у його структурі. Повторюваність ритму в епосі він пропонує розглядати як визначальну жанрову дефініцію. Регулярна пульсуюча ритміка у ліриці, яка й відрізняє її зазвичай від прози, зовсім по-іншому функціонує в епосі, де ритмізація має подвійне завдання: стати організуючим ритмом твору або розширити ораторські можливості тексту. Будь-який ритмічний розмір має сенс лише в аспекті повторення, крім того, повтори дослідник розглядає як загальну властивість будь-якого виду мистецтва. Поетів він поділив на мелодійних та немелодійних в залежності від того, яку вагомість відігравав ритм у їхній творчості³¹⁰. До немелодійних поетів Н. Фрай відніс Г. Спенсера, О. Поупа, Дж. Кітса, А. Теннісона. С. Джонсон же, на його думку, мав відверте антимелодійне спрямування. Н. Фрай був переконаний, що взаємини між поезією і візуальними мистецтвами не настільки міцні, як між поезією та музикою.

«У риторичній періодично піднімалась проблема природного співвідношення звуку й сенсу. Маловірогідно, що таке співвідношення існує, проте не викликає заперечення наявність звуконаслідування у мові, яке використовується поетом. Швидше треба зауважити існування наслідувальної гармонії як спеціального вмісту, як риторичної особливості, що аналогічна щодо класичної кількості, але стосується сфери якості: патерни асонансів, що породжуються голосними та приголосними звуками»³¹¹, - писав Н. Фрай. Він вважав приводом до використання музичних термінів у літературознавстві те, що музика й поезія народились одночасно і з

³¹⁰ Ibid. – P. 258.

³¹¹ Ibid. – P. 262.

майже однакових потреб. Наголошуючи на *наслідувальній гармонії слова*, вчений твердив, що вона ілюструє принцип, за яким у класичному звуковому зразку поезії, який повторюється, міститься *melos* поезії, який становить *opsis* в нас самих.

Для прози характерний **ритм безперервності**. У кожному творі присутні як мінімум два чітких ритми: один є повторюваним ритмом, який щойно описаний і є комплексом акцентів, метричної системи та звукових патернів; другий є семантичним ритмом, ритмом сенсу, який зазвичай і називають ритмом прози. Ми маємо віршований епос, якщо періодичний ритм служить конструктивній меті впорядкування тексту, і прозу - якщо домінує семантичний ритм. XVI ст. стало періодом експериментування у плані ритму від віршованого епосу до коротких стрімких ритмів. До прозового епосу належали насамперед зразки ораторського мистецтва, які тоді становили домінують. Ритм прози безперервний, а не періодичний, він розривається тільки механічним поділом на сторінки.

Н. Фрай відзначає великий вплив риторики на ритміку прози. XVII ст. він вважав періодом успішного експериментування з ритмами прози саме завдяки активному зверненню до риторики. На думку дослідника, протягом XVII ст. відбулось революційне навернення до природності стилю. Драйденівська проза пройшла шлях від захоплення метричними перевагами - до семантичного ритму. При дослідженні пишномовних романів доби Дж. Драйдена і Е. Гіббона помічаємо, що тенденція до пишномовності становить якийсь оповідний принцип тексту, адже «пишномовний автор» використовує всі можливості для повторного монологу з одного й того ж приводу. Принцип цей завдячує розвиненості риторики того часу. Риторична проза найкраще пристосована для втілення двох цілей: (1) риторичної, орнаментальної та (2) переконання, доведення. Оскільки обидві цілі перебувають у психологічному контрасті, то нав'язлива дидактичність переконання, доведення часто згладжується за допомогою риторико-орнаментальних можливостей. Риторичність прози усвідомлюється як недолік, коли вона використовується не з літературною метою. Н. Фрай докладно аналізує ритміку прози Ф. Рабле, Дж. Мільтона, М. Пруста, Дж. Джойса, відзначаючи їхній нахил до мелодійності. У прозі, як і в поезії, автори часто звертаються до музики з сентиментальною метою, що не відповідає фактичній мелодійності тексту. Інші письменники віддають перевагу *opsis*, тобто видовищному боку тексту. До них належать Дж. Раскін, В.Г. Патер, В. Морріс та ін.

Вони надають перевагу живописним характеристикам та декоративним порівнянням. Ця друга тенденція ніяк не шкодить першій, часом вони сполучаються у творчості окремих авторів. Реальна різниця між ними проглядає через концепцію речення, словобудову. Наприклад, більшість речень в останніх новелах Генрі Джеймса повідомляють зміст, всі розділові знаки в них служать ідентифікації певних патернів, одна точка зору змінюється на іншу, утворюючи у такий спосіб нелінійний процес мислення у тексті, адже мислення водночас належить багатьом. Це дає можливість письменнику, розглянувши всі аспекти, знову повернутися до початку, щоб увиразнити думку. У Дж. Конрада, вважає Н. Фрай, дислокація оповіді також працює, то повертаючи нас назад, то забігаючи наперед, щоб змусити нас сконцентрувати увагу не на окремій історії, а на ситуації в цілому. Дислокація оповіді у «Тристрамі Шенді» Л. Стерна будується на опозиційному ефекті: концентруючи увагу читача на зовнішніх ситуаціях, письменник раптово занурює його в процес власного мислення. Підсумовуючи такий стислий екскурс у історію літератури, Н. Фрай наголосив, що «переважно, коли ми намагаємось ідентифікувати «стиль», тобто риторичну ідіосинкразію структури тексту, ми ймовірно потрапляємо або в сферу *melos*, або *opsis*»³¹².

Розглядаючи специфіку драми, вчений висунув гіпотезу про те, що для неї характерний так званий «**ритм етикету**»²¹⁹. Розглянемо більш докладно цю тезу. Всі літературні структури, за Н. Фраєм, мають одну спільну якість: читаючи твір, ми можемо встановити, хто з нами говорить, кому належить голос у тексті попри художню різноманітність адресата. Іноді ця якість повністю поглинає авторський голос, і такий стиль ми називаємо аксіоматичним. Концепція ж стилю базується на тому факті, що кожному письменнику притаманний його особливий ритм, так само, як його притаманний неповторний почерк, переваги певного типу образності, кількох архетипів тощо. Поняття стилю найчастіше застосовують при характеристиці тематичної прози. Величкий період стилю припав на кінець Вікторіанської доби, коли зв'язок між письменником та персоною у творі розглядався як фундаментальний принцип критики.

³¹² Frye Northrop. *Anatomy of Criticism*. – Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1996. – P. 267.

³¹³ *Ibid.* – P. 268.

У цьому сенсі роман мислиться Н. Фраєм надто проблемним, адже діалоги в ньому складають голоси внутрішніх характерів, не автора, і часто ці голоси лунають настільки з різючими відмінностями, що складається враження присутності двох різних мов у творі. Саме характер диктує доцільність того чи іншого стилю у творі. Декорум лежить в основі етичного голосу поета, який існує в модифікаціях від його власного голосу до голосу персонажа чи вокального тону, який вабить темою або настроєм. Як властивість стилю це краще проглядає у дискурсивній прозі, проте у найчистішому вигляді декорум проступає у драмі, де поет не з'являється перед нами як наративна постать. Драма може бути описана з наших позицій як епос або белетристика, поглинута декорумом. Драма є відтворенням діалогу чи бесіди. Було багато спроб окреслити оповідні ритми з часів Романтизму та королеви Вікторії, проте до цього часу ця проблема лишається невирішеною. Питання співвідношення *melos* і *opsis* у драмі зазвичай вирішувалось просто: *melos* характеризував актуальні музичні ритми твору, а *opsis* - представлений сценарій та костюми.

Для лірики, на думку Н. Фрая, характерний **«ритм асоціацій»**. Напрями літератури, змінюючи один одного, сприяють тому, що окремі роди літератури домінують над іншими. Міф і романтика найповніше виражаються в епосі, водночас актуалізується високе наслідування, нова національна свідомість, світська риторика, що у свою чергу виводить драму і театр на чільне місце в культурі, причому драму регламентовану правилами. Закони мимесису використовуються у белетристиці, та ще більше у прозі, формуються ритми, які, врешті, вплинуть на лірику. У.Вордсворд теоретично обґрунтовує, що закон міметичної маніфестації формулювався окремо в метричній системі і в лексиці поезії та прози. Лірика є тим родом літератури, в якому поет, полюбляючи писати іронічно, відвертається від власної аудиторії. Це також рід, який найбільш послідовно демонструє гіпотетичне ядро літератури, наратив і мислення в їх буквеному аспекті як слово/розташування та словесні патерни. Ліричний рід літератури увиразнює прихований зв'язок між іронічним баченням та буквеним рівнем мислення.

Якщо проза тримається на семантичному ритмі, епос - на метричному ритмі, то догматичний, установлений тривалою практикою версифікації, ритм становить душу лірики. В ліриці спостерігається поєднання звуку й сенсу. Лірика любить пориватись у мрію, у вербальні асоціації, загострюючи чутливість. Асоціативний

ритм лірики легко сягає мрії. Послаблення метричного ритму, наприклад, у творчості Емілі Дікінсон, на думку Н. Фрая, сприяє підсиленню асоціативного ритму. Найбільш традиційними асоціаціями для лірики є музичні. «Історія музики демонструє повторювану тенденцію до розвитку окремих контрапунктних структур, які у вокальному мистецтві, наприклад, фактично знищують значення слова. Спостерігається також тенденція до реформування та спрощення музичних структур задля увиразнення сенсу слова»³¹⁴, - пише Н. Фрай. Ці тенденції взаємно доповнюють одна одну в кожній культурі. Ми сприймаємо музику так само, як і лірику, хоча остання має речитативне ядро, проте може бути живописною. Поезія апелює як до музики, так і до живопису. Отже, *melos* і *opsis* у ліриці становлять два базисних складники, що формують підсвідомі асоціації. Для Н. Фрая асоціація у структурі поезії відігравала вирішальну роль: «Перші грубуваті ескізи («накреслення») усного проекту у творчому процесі невіддільні від асоціативного шепоту. Фрази недбало записуються у записниках, щоб з часом їх використати, потім раптово народжується перша строфа, за нею решта такої ж форми, і вся винахідливість, яку спостеріг Фрейд у галузі мрії, зводиться до утворення словесних патернів. Детально розроблені та обумовлені форми - сонет та подібні до нього балада, віланела³¹⁵, сестіна та подібні до них, що наділені усталеними ознаками, якщо вони захоплюються індивідуальною творчою манерою поета, демонструють, як далеко може зайти його лірична ініціатива попри *cri de coeur*, що продовжує діяти»³¹⁶. На підтвердження своєї думки дослідник посилається на Е. По, який багато писав про цінність асоціацій, маючи їх за провідний поетичний принцип.

Якщо протягом століть лірика адресувалася для прослуховування («для вуха»), то з актуалізацією белетристики та поширенням книгодруку все більш виразною стає тенденція адресувати текст до прослуховування посередництвом зорових орієнтирів («через ОКО до вуха»). Візуальні патерни стають звичайним явищем у ліриці.

³¹⁴ Frye Northrop. *Anatomy of Criticism*. – Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1996. – P. 273.

³¹⁵ Віланела – старовинна світська італійська пісня. Сестіна – також італійська фіксована віршована форма (6 строф по 6 рядків).

³¹⁶ Frye Northrop. *Anatomy of Criticism*. – Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1996. – P. 276.

Н. Фрай наводить приклади із творчості М. Мур. Тож ліричний *melos* та *opsis* пов'язані з асоціативним шепотом та первісним контуром твору. Саме ліриці характерне звуконаслідування як художній прийом. Втіленням *melos* є чарівність: пульсуючий ритм танцю як гіпнотичне заклинання апелює до мимовольної фізичної відповіді, наближаючи нас до сенсу магії слова або ж до влади його фізичної чарівності. Надаючи великої ваги магії слова, Н. Фрай вказав на постійну кореляцію звуку й нашої фізичної реакції на нього, попри наше бажання чи небажання.

Н. Фрай звертає увагу на близькість *візуальної концептуальної поезії*, адже радикальна візуалізація в ліриці становить загадку, бо для неї характерне поєднання сенсації та її відображення, використання сенсу набутого досвіду з метою пробудження розумової діяльності. За своєю природою ця загадка є об'єктом когнітивного прочитання та зацікавлення, ця загадка пов'язана із складним процесом ущільнення мови до зримі форми, що подібний до утворення ієрогліфів та ідеограм. Староанглійські вірші-загадки становлять найпрекрасніші сторінки лірики і належать до того типу культури, в якій фраза «кмітливо сплетено» є провідною естетичною оцінкою. У всі епохи існування поезії поєднання конкретики та абстрагування становило відповідно просторовий та концептуальний аспекти діаної (*dianoia*), були провідною особливістю поетичної образності у будь-якому жанрі літератури. Поєднання конкретного й абстрактного є специфічною властивістю поезії, на якій базується один із ґрунтовних принципів, а саме: версифікаційно-технічні властивості поезії минулої доби зазнають критичного перегляду. Вся поетична образність засновується на метафорі, але в ліриці, де асоціативність відіграє значну роль, на відміну від прози, неочікувана або несамовита метафора, яка ще називається катахрезою, надзвичайно важлива. Душу багатьох поетичних жанрів складає саме неочікуваний образ, який створює ефект/ілюзію радикально нової образності, нового художнього світу.

Н. Фрай запропонував цікаву версію *«специфічних форм драми»*. Обравши зіставлення лексики і усного зразка - з музичністю та видовищем/зримістю, дослідник наполягає, що в цьому аспекті постають по-новому старі жанри. Зокрема, поділ драми на трагедію, комедію, властивий класичній теорії, спирається на усний зразок та повністю виключає класифікацію таких підвидів драми як комедія масок чи опера, в яких музика та декорація органічно злиті. Усна драма, безперечно, і комічна, і трагічна, пройшла великий шлях від

найпримітивніших форм до сучасних. Існують жанрові відмінності між усними та писемними драмами. Так, писемні п'єси середньовіччя є примітивними, вони пропонують на розгляд аудиторії міф, який всім відомий і з метою нагадати цій аудиторії про їхнє оволодіння міфом, писемні п'єси є однією з форм захоплюючого драматичного жанру, який ми можемо визначити як «**міфо-п'єса**», у Н. Фрая пропонується назва "mith-play"³¹⁷. Цей жанр містить і негативні, й рецептивні властивості, переймаючи загальне спрямування того міфа, який він відтворює. П'єса розп'яття на хресті у Товнелейському циклі відноситься до трагедій, проте вона не є трагедією у сенсі «Отелло», оскільки не представляє трагічну точку зору на світ, а представляє історію, що стала знаменною для людства як певна віха розвитку. «Міфо-п'єса» ставить акценти на духовній та матеріальній символізації віросповідання. Такі п'єси насамперед асоціюються з поширенням кодексу життя Христа, у той час, коли Кальдеронівські п'єси є явно грою у евхаристію. Таке намагання «міфо-п'єс» грати міфом констатує цікаву суміш популярного, часом ужиткового, - й езотеричного. Проте популярним все постає лише у певному колі людей, а поза цим колом потребує значних тлумачень. З огляду на дотичність цих п'єс до міфа, ми звикли називати їх ауто.

Коли немає чіткого розрізнення богів та героїв у суспільній міфології, або між ідеологією дворянства і духівництва, ауто презентує легенду, яка водночас є і світською, і сакральною. До речі, прикладом може також служити японський театр Но, який об'єднав галантні та потойбічні символи, з його мрійливим недраматичним, і некомічним модусом. У давньогрецькій драмі також немає чіткого дотримання межі між божеством та героїкою протагоніста. У християнських суспільствах також спостерігається перемішування світського та сакрального у драматичних жанрах, зокрема в ауто, а романтичній драмі тощо.

Розглядаючи **трагедію** як самостійний жанр, Н. Фрай виявив, що характерний для неї монументалізм/велич не становить основу для катарсису. За його концепцією, трагедія є одним із стійких різновидів драми. Трагедія успадковує від ауто центральну героїчну постать, але в ауто героїзм співіснує поруч із іронією, яка в творі також присутня. В трагедії ж герой не ближчий до сакралізації, ніж

³¹⁷ Див.: Frye Northrop. *Anatomy of Criticism*. – Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1996. – P. 282-283.

не повинна сприймати як істинність. Ідеальний театр масок надає переваги аудиторії, враховує її обізнаність. Розглядаючи різні образи-маски, Н. Фрай наголошує на їх архетипному значенні, що створює ефект присутності магії. Герої, які є представниками антимасок, завжди сягають до демонічного світу, а отже, їхня образна структура підсилюється традицією зображення демонічних постатей. За рахунок присутності в цьому театрі антимасок відтворюється одвічна тема протистояння добра і зла, божественного та демонічного. Ідеальний театр масок має тенденцію до індивідуалізації своєї аудиторії на основі приналежності до різних точок зору, представлених різними масками. Розуміючи маску як споріднену з архетипом, Н. Фрай відсилає читачів до юнгіанської теорії архетипів як основи поділу драми порубіжжя (XIX-XX ст.) на відповідні жанрові форми, зокрема, він вважав, що юнгіанські архетипи аніми, порадики, тіні лежать в основі модерної алегоричної, психологічної та експресіоністичної драми відповідно. **Театр масок, опера та кінофільм**, в інтерпретації Н. Фрая, становлять єдиний ряд драматичних форм, які характеризуються специфічною музичною організацією.

Врешті, дослідник запропонував виділяти два типи драми - наслідувальну (*mimetic drama*) та театралізовану (*spectacular drama*). «Наслідувальна драма прагне досягти кінця, ілюструючи його логічним зв'язком із початком: відтепер форма параболи типової п'ятиактної міметичної структури і теологічна якість драми підсилюються термінологічною окресленістю. Театралізована драма, з іншого боку, має професійну природу та тенденцію до епізодичності та часткового розкриття, що ми і можемо спостерігати у всіх формах її втілення, від циркової вистави до ревію»³¹⁸. Теорію архетипів К.Г. Юнга дослідник використав, щоб довести правильність такого жанрового виділення. Архетипна маска, захоплена у драматургічне дійство, на думку Н. Фрая, є моментом народження драми, тут він суголосний із Ф. Ніцше. Він навіть використав ніцшеанське вчення про діонісійське та аполлонове начала у мистецтві до мотивації власного поділу драми на два провідних типи. Абсолютно новим щодо існуючих на той час

³¹⁸ Frye Northrop. *Anatomy of Criticism*. – Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1996. – P. 289.

жанрових теорій виявилось переконання Н. Фрая, що «обумовлені архетипи втілюються в обумовлених жанрах»³¹⁹.

Н. Фрай сформулював підходи до виділення специфічних **тематичних форм лірики та епосу**. Розрізняючи внутрішнє та зовнішнє наслідування, дослідник розглядає лірику як «внутрішнє наслідування голосу і образності» та епос як зовнішнє наслідування. Продуктивним підходом до виділення типів лірики дослідник вважав урахування *концентрації звуку та двозначності сенсу*.

Спочатку він здійснює емпіричні спостереження над поезією, спираючись на наше відчуття ритму й доцільності форм. Знайомий модерний код представляє поезія Дж. М. Хопкінса³²⁰. Релігійну поезію з ретельно розробленою формою стансів представляє Л.Д. Герберт. До сакралізованого інтелекту дослідник відніс наявність у поезії дисципліни рим та ретельне ставлення до слова. Поезія в Англії пройшла складний шлях розвитку від акровіршів Алдхельма³²¹ до гебрейських псалмів.

Н. Фрай зважає на те, що сакральна література часто писалася у стилі каламбурів та була сповнена фольклорним наслідуванням, й при цьому відмінність між прозою й поезією послідовно не була витримана. Англійський переклад Біблії здійснений у 1611 р. зберігає специфічну ритміку вірша у прозі, що характерна для пророків. Зразком догматичного сакрального стилю може служити також Коран. Пізніше англійська релігійна поезія, починаючи з англосаксонських часів, свідомо наслідує цей стиль. У більш публічних типах релігійної лірики представлених осаннами Аполлону, гебрейськими псалмами, християнськими гімнами, ведами Хінду маємо ритміку величання, просту й шляхетну водночас, при цьому «Я» у цих творах тотожне спільноті його прихильників. У цьому випадку лірика рефлектує зовнішні соціальні сенси.

Епічні форми оповіді в псалмах та гімнах визначаються безпосереднім кореспондуванням до Бога. Відтворений у них міф складається з двох частин: легенди, що розкриває «біографію» Бога та опису ритуалу, якого потребує цей Бог. Перше е

³¹⁹ Там само. – С. 293.

³²⁰ Хопкінс Джерард Манлі – англійський поет другої половини ХІХ ст., перший модерніст в англо-американській традиції.

³²¹ Альдхельм (лат. Aldhelmus, давньоангл. Ealdhelm), св. – єпископ Шерборнський, перший латинський англосаксонський поет; народ. бл. 639 в Уессексі (Англія), пом. 25.05.709, Далтінг (Англія).

практичним керівництвом, а друге забезпечує тлумачення. Гімни, врешті, спрямовані на уславлення самого факту створення світу та господнього воскресіння, вся їхня поетика засновується на обігранні цих та подібних провідних релігійних ідей, оповідь ведеться від імені Бога. У цьому сенсі рапсодії та дифірамби протистоять гімнам, осаннам на псалмах, оскільки в них оповідач представляє прихильників Бога, але не говорить від його імені.

Естетично близька до гімну панегірична ода, в якій також оспівується божество, проте інколи герой або король. У Псалмах Давидових, зокрема у 45-му, також представлена постать короля. В одах Піндара уславлюються перемоги атлетів, при цьому використовуються ті саме прийоми уславлення, які в міфі та легенді стосувались щодо Бога. В латинські часи уславлення імператора засновувалось на панегіричній одичній традиції, яка продовжується в четвертій еклозі Вергілія. Пізніше ця традиція відродиться у куртуазній поезії. Панегірик, за Н. Фраєм, є риторичною прозовою формою. Прозові панегірики були дуже поширені в стародавні часи. Вони подарували сучасній поезії безліч цікавих ритмів, наприклад речитативного плану.

Для окреслення специфіки давніх ритмів та оповіді сакрального типу, Н. Фрай пропонує термін «дар співучасті» («participation mystique»³²²). Цей «дар співучасті» у давній сакральній літературі реалізується за принципом фрагментарності, в окремих уривках тексту: у примітивних суспільствах таке відчуття співучасті у бутті божества досягалось завдяки тривалому танцю, у добу декадансу цій меті служило вітійство, хоча й становило лише дальнє тло культури. Література характеризується поступовим зникненням образу зримої присутності божества та наростанням сенсів незримої присутності смерті, зокрема у панегіричній традиції. Разом із панегіричною поховальною одою художня свідомість рухалась від узгодження до драматизації зображуваного світу. Ця традиція зафіксована у першу чергу у елегіях та поховальних піснях на смерть героя, друга, ватажка або коханої. Поховальні пісні також демонструють сильну тенденцію до міфологічної експансії: об'єкт оспівування не просто ідеалізується, а підноситься як одухотворене або мертво божество. Пасторальна елегія, яка традиційно оспівувала Адоніса, формує конвенціональний центр поховальної

³²² Див.: Frye Northrop. *Anatomy of Criticism*. – Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1996. – P. 295-296.

пісні. Навіть коротка елегія В. Вордсворта «Люсі» вже містить подібну образність. Своєрідне завершення ця поетична лінія знаходить у жанрі епітафії, яка представляє собою медитацію над могилою померлого.

Протилежним напрямом розвитку поетичних форм Н. Фрай називає підсилення іронії. Поезію наближають до іронії скарга, вигнання, нехтування світом або протест супроти жорстокості. Іронія проступає там, де поет починає говорити від себе, а не від імені померлого, навіть в самому корпусі епітафії. Такий підхід проступає у куртуазній поезії, де центральним архетипом є презирлива й безжальна кохана. Її постать й призводить до трансформації оригінальної пасторальної елегії. Н. Фрай наголошує на цьому подвійному сенсі жіночої постаті у куртуазній поезії: з одного боку, прекрасна дама становить жіночий ідеал, з іншого, - вона є винуватцем загибелі закоханого в неї чоловіка. Іронія може бути трагічною, якою вона, наприклад, і спостерігається у В. Шекспіра.

Дослідник виділяє ще одну тематичну форму епосу та лірики, якій, як він сам зазначає, дуже важко дати назву, тому він звертається до термінології Хопкінса і вживає його визначення - **«outscape»**, тобто «вигнання з власної волі» чи **«самовтеча»**. Це така тематична форма, яка передбачає, що поет викине образну енергію далеко від себе.

Кардинальним пунктом прози він називає **прислів'я або афоризми**, які, врешті, своєю появою завдячують біблійній літературній традиції. Ця тематична форма розташована між кмітливою розсудливістю сатир та пророцтвами. Прислів'я мають світське походження, вони зазвичай містять риторичні фігури, алітерацію, асонанс, паралелізм тощо, та адресуються до кмітливої свідомості окремого читача. Їхні автори відштовхуються від досвіду. Наприклад, афоризми В. Блейка пародіюють догматичну точку зору.

Н. Фрай характеризує **сатиру** як ліричну та водночас епічну форму (у Д. Драйдена й Т. Харді), **ліричну комедію** (у В. Блейка та Епікура), **метафізичну** поезію (у Л.Д. Герберта та Е. Дікінсон). Він відзначає, що для метафізичної поезії характерна парадоксальність, яка поширюється навіть на сферу почуттів. Парадоксальна поезія - це своєрідний вид комедії досвіду, оскільки парадокс в поезії зазвичай є іронічним виправленням донкіхотської любові чи релігійного дурману. Інше парадоксальне призначення куртуазної любові у пасторалі, адже вона базується до зведену до безвиході любовному діалозі.

Ще одним «кардинальним пунктом» названа **загадка**. Ідея загадки базується на забороні докладного опису та заміні прямого опису та називання об'єкта - опосередкованим, з використанням слів, які входять у певне коло понять, близьких об'єкту. За Н. Фраєм, емблематичність та символізація характерні для цієї тематичної форми лірики та епосу, зокрема в сучасній белетристиці проглядає зв'язок символу та геральдики. Загадка та символічне бачення становлять кардинальні пункти прози, зокрема байки та притчі, які є початковими та стійкими складовими частинами епосу. Байка не існує без загадки, інтриги. Притча є більш розвиненою епічною формою, переважно за рахунок збільшення моралізаторської частини. Ця емблематична традиція, на думку дослідника, вивершується у творчості Р. Герріка³²³.

Поступово в літературі все більше актуалізується контрастне позиціонування. Це створило умови для становлення поезії так званої «**розширеної свідомості**», в якій поет утворює художнє балансування між власним досвідом катарсису та екстасисом його духовного, незримого відображення. Потім з'являється «**поезія розпізнання**», яка трансформує звичайні асоціації зміни і пробудження таким чином, що вони видаються жахом, побаченим у дійсності. В окрему підгрупу автор виділив поезію саморозпізнання, яка відштовхується від власного візіонерського досвіду письменника. Такою є, наприклад, поезія «Кубла Хан» С.Т. Колріджа.

Далі автор звертається до аналізу «**специфічних безперевних форм прози та белетристики**». Спочатку Н. Фрай з'ясовує для читача, що белетристика є жанром записаного слова, в якому всі прозові тенденції зводяться до переважання певного ритму, і в якому ми стикаємось із думкою, що сама ця белетристика представляє оманливе або ж ірреальне бачення світу. Зокрема, автобіографію бібліотекар може класифікувати як наукову літературу, якщо він довіряє авторові. Белетристика й представляє класичні безперервні ритми в прозі. **Роман** також є *однією з форм белетристики*.

Дослідник звертає у вагу на функціонування в системі літератури творів некласифікованих за існуючими жанровими піділами, оскільки вони перебувають на межі «літератури» й «не-белетристики». Сюди він відносить роман «Три страм Шенді» Л. Стерна, «Мандри Гулівера» Дж. Свіфта.

³²³ Геррік Роберт (1591-1674) – найвідоміший англійський поет-рояліст.

Літературного критика, пише Н. Фрай, який пов'язує белетристику з романом, надзвичайно бентежить той факт, що протягом тривалого часу, аж до появи Д. Дефо, література існувала, не відаючи такого жанру як роман. Критики створили теорію сполучення серії есе, яке призводить до появи нової жанрової форми, яка досить вдало спрацьовувала на творчості Делоні, проте була безпомічною щодо Сіднея. Ще на початок XIX ст. романне слово розпізнавалося з трудом, проте з тих часів термін «роман» застосовується до всіх прозових творів, які не ідентифікуються на засадах старої класичної теорії. Ясно, що романоцентрична точка зору на систему жанрів подібна до Птолемеївської перспективи у наш час, де зокрема, посів належне місце погляд на світ Коперника³²⁴. Н. Фраю властиві культурологічні метафори, вони настільки вдало виокремлюють центральні тези його концепції, що ми вирішили деякі з них зберегти.

Якщо спробувати серйозно осмислити роман, не як белетристику, а як одну із форм белетристики, то відчуємо, що його характеристики коливаються від традиційно провідних у творчості Д. Дефо, Г. Філдінга, Дж. Остен, Г. Джеймса до периферійних - у Е. Бронте, Дж. Барроу. Тому Н. Фрай запропонував розрізнити **«novel»** та **«romance»**: «Істотні відмінності між «novel» та «romance» лежать в концепції характеристизації. Автор "romance" не прагне відтворення реальних людей, а подає їх як стилізовані постаті, які занурені у психологічні архетипи. Тому у "romance" ми можемо знайти сліди юнгіанських лібідо, аніми і тіні, які віддзеркалюються в герої, героїні чи антагоністі відповідно. Ось чому в "romance" спостерігається напруження суб'єктивної інтенсивності, що у "novel" вважається недоліком...»³²⁵. Н. Фрай твердить, що форма "romance" більш революційна та нігілістична порівняно з "novel", в якій автор не виходить за межі персональної та соціальної маски. Дослідник пропонує "romance" вважати самодостатньою формою белетристики, яка характеризує дифузний вид прози. Чистого зразка "romance" або "novel" не існує. Всі форми белетристичної прози засновані на дифузії, перемішуванні. "Romance", твердить Н. Фрай, давніший за "novel". Створилася

³²⁴ Птоломей вважав, що зірки й Сонце рухаються навколо Землі, Коперник же довів, що Земля рухається навколо Сонця.

³²⁵ Frye Northrop. *Anatomy of Criticism*. – Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1996. – P. 304.

історична ілюзія, нібито "novel" постійно зростає, є формою юною та нерозвиненою. «Romance» соціально споріднений із аристократією, особливо у плані знищення ідеалізації героїки та цноти. Це яскраво проглядає у часи романтизму, коли провідною стала тенденція до архаїчного феодалізму, культ героя та ідеалізація лібідо. В ньому також проступила тенденція до алегоризації. «Romance», базуючись на героях, розташовується між «novel», що апелює до людини, та міфом, який зосереджений на Бозі. «Romance» має вигляд пізнього розвитку класичної міфології, засновуючись на ісландських сагах та міфології Едди. «Novel» має тенденцію до поринання у вигадану історію. В той же час, провідним принципом історичного «novel» є «romance». «Novel» є екстравертною персоналізованою формою прози, цей жанр зацікавлений у розкритті людського характеру, що маніфестується відносно суспільства. Для "romance" характерна тенденція до інтровертної персоналізації.

Ще одна прозова форма - **автобіографія**. Більшість автобіографій були інспіровані самою творчістю, і тому концентрують увагу читача на вигаданих імпульсах, обираючи до висвітлення тільки ті події, які узгоджені з концептуальним баченням світу самого автора та сприяють утворенню певного зразка творчого життя. Автобіографічні патерни покликані ідентифікувати постать автора через послідовність відтворення взаємин автора з іншими людьми та його власного характеру. Автобіографії склали декілька чи не найкращих прозових праць, які посіли чільне місце у белетристиці, незважаючи на те, що не були розраховані на літературну долю та мали залишитися у небутті літературного процесу. В автобіографії часто знаходимо теоретичні та інтелектуальні інтереси письменника, які часто передаються через особисті взаємини з різними людьми, у діалозі з ними.

Н. Фрай виділяє також **меніппею**. На його думку, меніппова сатира менше апелює до людського образу, а більше до міркувань на різноманітні теми, що й визначає її природу у першу чергу. Педанти, фанатики, диваки, вискочки, скнари та подібні до них стають об'єктом зображення у меніппеї. При чому це зображення не існує поза соціальним тлом. Меніппея стилізує, а не натуралістично наслідує, представляє людей як певні моделі. Постійною темою меніппеї є іронічна посмішка письменника. Якщо автор «novel» сприймає зло й глупоту як соціальні пороки, то у меніппеї вони розкриваються в аспекті інтелектуальної недолугості, як позбавлений здорового глузду педантизм, що й символізується

автором. Петроній, Апулей, Рабле, Свіфт, Вольтер використовували меніпейний підхід як своєрідну наративну форму. В меніпее гумористичні коментарі автора часто перетворюються на карикатури, а сама вона представляє вільну гру інтелектуалізованої фантазії. Таке спрямування вирізняє меніпеею від авантюрних прозових форм. Увага читача в ній концентрується за єдиним інтелектуальним зразком. Її інтелектуальна структура передбачає викриття неузгоджень в уже існуючих історіях.

Слово **«сатира»** у середньовічній та ренесансній часи позначало дві специфічні літературні форми: одна прозова, а інша - віршована. Зараз під цим визначенням ми розуміємо структурний принцип або відношення. У меніпееї назва форми також обертається на відношення. Як назва відношення сатира є комбінацією фантазії та етики. У плані форми вона гнучкіша і може представляти як різноманітні форми фантастики, так і різноманітні форми моралізаторства. Не відмовляється меніпеея і від казковості, яка часто її обрамлює, як і містить інколи прикмети утопії. Короткі форми меніпееї зазвичай нагадують діалоги або бесіди, в яких викладається конфлікт ідей, ідеї заступають характери. Така форма меніпееї була улюбленою у Вольтера та Е. Роттердамського. Сучасні форми меніпееї можна знайти у О.Л. Хакслі та Т.Л. Пікока, вони базуються на зіткненні ідей та культурних інтересів. Вони значно змінились щодо перших зразків, проте незмінним є принцип відхилення: іронічне використання ерудиції задля утворення відхилень у всьому.

Врешті, Н. Фрай приходиться до висновку, що *структура епосу та прози визначається наявністю в них «novel», «romance», анатомії та сповіді, шість домінуючих комбінацій яких й відтворюють існуючі прозові форми.* Анатомія, врешті-решт, поглинається романом, утворюючи проміжні гібридні форми, зокрема романи, в яких характери є символами соціального, певних ідей, я хто маємо у пролетарських романах 30-х років ХХ ст. Зокрема Л. Стерн, вірний послідовник Ф. Рабле, створював подібні комбінації з надзвичайним успіхом. Н. Фрай докладно аналізує «Улісса» Дж. Джойса з огляду на заявлені ним чотири провідні прозові форми.

Ще він запропонував вирізняти **енциклопедичні** прозові форми. Оскільки література не позбулась деякої централізуючої енциклопедичної функції, яка від початку була властива стародавнім книгам, зокрема Біблії, Махабхараті, як і міфологічному методу, а отже в літературі частково зберігається деяка аналогія

Одкровення. У нашій культурі центральною сакральною книгою є Християнська Біблія, яку слід визнати за найбільш послідовно й систематично створюваною книгою. Вона не просто книга, а - метод творення книг. Відсутність суто літературознавчої критики Біблії в модерні часи (аж до нинішнього часу) складає величезну прогалину у наших знаннях про літературну символіку.

Вищим досягненням критики був би синкретичний процес вивчення Біблії, при якому вона б розумілась як остаточний міф, єдина типова структура, що тягнеться від опису творення до апокаліпсису. Ґрунтовний евристичний принцип був висловлений Св. Августином: Старий Завіт проглядає в Новому, а Новий ілюструє Старий. Обидва Завіти духовно є тотожними. Н. Фрай зазначає можливість на перший погляд консервативного підходу, заснованого на поновленні традиційної типології, висхідної від біблійних текстів. Біблію він пропонує розглядати як гігантський цикл від творення до апокаліпсису, який є, по суті, героїчним квестом Месіанізму від інкарнації до апофеозу. Він звертає увагу на три моменти цього квесту, явні чи приховані: (1) індивідуальність подається від народження до порятунку, тобто до вивершення сакрального призначення; (2) присутність сексуальних аспектів від Адама і Єви до апокаліптичного часу; (3) соціальне підґрунтя наданих Богом законів.

Дослідник характеризує енциклопедичні прозові форми за типами циклізації та за ритмом. На думку Н. Фрая, для Біблії найбільш характерні дві форми циклізації: *епічне повернення та епічний гнів*. Біблійні цикли життя та смерті мають символічне відтворення у месіанському циклі передбуття, буття-в-смерті та відродження, що він відносить до *епічної аналогії*, третього типу циклізації. Четвертим типом є *епічний контраст*. Романтичні енциклопедичні форми максимально використовують месіанський міф. Циклічні форми класичного епосу базуються на природних циклах. Такі цикли найчастіше визначають два ритми: ритм життя та смерті і уповільнений соціальний ритм. Він також пропонує розрізняти класичний та християнський епос. Розглядаючи «Ментального мандрівника» В. Блейка, Н. Фрай дає приклад аналізу в категоріях енциклопедичних форм прози: насамперед звертає увагу на циклізацію всього зображення як народження, смерті та переродження. Персонажі твору, чоловік і жінка, перебувають в опозиції. Циклічні взаємовідношення між ними сягають кардинальних точок, їх декілька: фаза сина-матері, фаза чоловіка-дружини, фаза

батька-дочки та фаза еманациї. В інтерпретації Н. Фрая акценти чітко розставлені щодо типології біблійних енциклопедичних форм та енциклопедичних форм у В. Блейка. Енциклопедичні форми, вважає Н. Фрай, ми бачимо як обумовлені теми, які епізодично з'являються, розкриваючи тривку оповідну історію.

В окрему групу Н. Фрай виділив **не-літературну прозу**. Оскільки всі значні художні твори завжди змінюють існуючу на момент їх появи якість літератури, то кожен епохальний твір містить дещо не-літературне, адаптоване як художньо ціннісне. Проза може використовуватись і з нелітературною метою. Це стосується не тільки літературних кордонів *melos* та *opsis*, а й *praxis* та *theoria*. Ще ренесансні критики сперечалися відносно провідних форм епосу, лірики та драми. Н. Фрай підіймає це питання: «Воно тим більш актуальне зважаючи, що до не літературних творів традиційно відносять Біблію, Платона та Паскаля, але ж їхні твори і є видатною прозою. А отже, існують такі літературні елементи, які включені у вербальні структури та належать літературі так само, як і гіпотетичній інтенції»³²⁶.

Західна наука визнає теорію жанрів Н. Фрая однією із значущих після Аристотеля. Безперечно, його жанрологія вплинула на розвиток всієї подальшої науки. Фраєвська концепція жанру була заснована на архетипі, енциклопедизмі та реферуванні, крім того, він вбачав міфічні субстанції навіть у реалістичних творах, дав цілком нову градацію літературних форм, складових жанру. Фундаментальними категоріями літератури він проголосив комедію, трагедію, «гомпсе» та іронію/сатиру. Література для Фрая існує як *постійно трансформативна система форм*, тому особливу увагу він приділив літературним патернам - стійким структурам, що видозмінюються дуже повільно, проте легко сполучаються, утворюючи нові форми та змісти. Він не відкидає й таксометричний принцип виділення жанрів, на якому засновувалась вся класична система жанрів. Введена ним категорія «радикальної презентації» (власне, її складають драма, епос, лірика та белетристика, яку дослідник додає до існуючого родового поділу) допомагає усвідомити плинність, змінність жанрової форми. Він запропонував виділяти два провідних структурних принципи літературної форми: архетипний та риторичний. Архетипний Фрай пов'язав із порами року та міфом, який лежить в

³²⁶ Frye Northrop. *Anatomy of Criticism*. – Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1996. – P. 326.

основі їх розподібнення. Тож архетипний підхід до жанру у Фрая базується на принциповій спільності психологічного, антропологічного та власне літературного підходу. Найбільше уваги він приділив такому жанру як «romance», будучи переконаним в його актуальності щодо модерного жанрового мислення.

Література

Фрай Н. Анатомія критики // Зарубежная естетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. - М., 1987. - С. 232-263.

Фрай Н. Критическим путем. Великий код: Библия и литература // Вопросы литературы. - М., 1991. - №9/10. - С. 159-187.

Фрай Нортроп. Архетипний аналіз: теорія мітів // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. - Львів: «Літопис», 1996. - С. 109-135.

Frye Northrop. Anatomy of Criticism. - Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1996 (first printing 1957). - 382 p.

Frye Northrop. The Mythos of Summer: Romance // Modern Genre Theory. Ed. by D. Duff. - Pearson Education Limited, 2000. - P. 98-117.

Frye Northrop. A natural perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance. - N.Y., 1965. - 159 p.

3.4. ЖАНРОВА ТЕОРІЯ Ц. ТОДОРОВА

Жанрова теорія болгарського дослідника Франції **Цветана Тодорова** (нар. 1939) викладена насамперед у книзі «Вступ до фантастичної літератури», перший розділ якої саме і присвячений з'ясуванню термінологічного наповнення категорії «літературний жанр» та кількох есе. За зразок сучасної жанрології у «Вступі» ним була обрана теорія Н. Фрая, в есе - М. Бланшо.

Для жанрології позиція Ц. Тодорова щодо жанру є винятково вагомою, оскільки засвідчує свідомий перехід теоретиків постмодернізму від повного зневаження категорії жанру - до повної й ґрунтовної мотивації її незамінності. У своєму розвитку Ц. Тодоров пройшов великий шлях від формалізму й структуралізму - до семіотики й теорії жанрів, він ігнорування - до культу жанру в літературі. Ц. Тодоров є творцем нової жанрології, де будуть жити нові жанри, до того світу не відомі, синтезовані з традиції й когнітивного людського мислення, з нігілізму й перетвореної традиції. Принципи аглютинації, контамінації, тематології,

семантичного ядра й знаку, - все це й більше цього було обернене Ц. Тодоровим до жанру.

Дослідник підіймає проблему жанру, починаючи з парадоксального спостереження: «Вважається навіть ознакою справжньої модерності для письменника, якщо він більше не дотримується поділу на жанри»³²⁷. Проте на думку вченого, зникли не жанри, а старі жанри, натомість приходять нові. Якщо якийсь жанр не підпадає під існуючі поняття жанру та класифікації, це зовсім не означає, що жанр помер, навпаки, це є показником проростання нових форм і можливостей тексту. Таким чином, постмодернізм постав для нього як епоха жанрових трансформацій. Жанри не зникли, а зникла та межа формо-значенневого їх визначення, яку до цього часу ми сприймали як остаточну.

Для Ц. Тодорова жанр і дискурс - категорії споріднені, перетинання яких відбувається повсякчас. На його думку, жанри більше не дискурсивні в аспекті їх історії, а - метадискурсивні. «...Жанри - це одиниці, які можна описати з двох різних точок зору - з точки зору емпіричного спостереження і з точки зору абстрактного аналізу. У суспільстві повторюваність певних дискурсивних властивостей набуває інституційності, а індивідуальні тексти продукуються і сприймаються відносно норми, яку становить така кодифікація. Жанр - літературний чи ні - є не чим іншим як цією кодифікацією дискурсивних властивостей»³²⁸.

Ц. Тодоров каже, що якщо ми прагнемо захистити жанри від тверджень про їх зникнення, то достатньо задати собі запитання про їхнє походження. Адже **жанри походять від інших жанрів**. «Новий жанр завжди є трансформацією одного чи кількох старих жанрів: через інверсію, через переміщення, через комбінування»³²⁹. Другий аргумент Ц. Тодорова: ніколи не існувало літератури без жанрів, самі ж жанри постійно змінювались, тому питання їх походження може виходити за межі самих жанрів, якщо рухатись у бік витоків. Для Ц. Тодорова, жанри - то є класи текстів, де література - текст.

Вперше поетика постмодернізму була вдало повернена у бік жанрів, які тепер стали розглядатися в аспекті дискурсу, горизонту

³²⁷ Тодоров Цветан. Походження жанрів // Поняття літератури та інші есе. - К.: «Києво-Могилянська академія», 2006. - С. 22.

³²⁸ Там само. - С. 27.

³²⁹ Там само. - С. 25.

очікуваного, відкритого тексту тощо. Жанри постають в інтерпретації Ц. Тодорова як інститути. Акти мовлення продукують жанри, проте не всі, а лише ті, яких потребує суспільство. *Жанр є історично засвідченою кодифікацією дискурсивних властивостей. «Жанр - це місце зустрічі загальної поетики та фактичної історії літератури; з цієї точки зору він є предметом привілейованим, і завдяки цьому він може стати головним персонажем літературних досліджень»³³⁰*. Характерною ознакою жанрової концепції Ц. Тодорова є спрямування на трансформаційні властивості жанру. Він навіть повертається до проблеми системи жанрів, вирішуючи її на свій кшталт, як у світлі актів мовлення. Жанрові властивості фантастики сформульовані ним саме у цьому аспекті: «Жанр повністю визначається актом мовлення; втім, це не означає, що вони однакові. Це ядро збагачується низкою підсилень у риторичному сенсі:

- *наративізація*: потрібно створити ситуацію, коли оповідач сформулює, зрештою, нашу символічну фразу або один з її синонімів;
- градація, або принаймні незворотність у появи *надприродного* ;
- *розростання тем*: деякі теми, як от статеві збочення чи стан, близький до божевілля, матимуть перевагу над іншими;
- *вербальне зображення*, яке експлуатує, наприклад, непевність, що може виникати стосовно вибору між буквальним і метафоричним значенням того чи іншого вислову...»³³¹.

Внесок Ц. Тодорова у теорію фантастичного є надзвичайно вагомим, фактично, вперше в історії літературознавства була представлена спроба осмислити основні жанрові важелі літературної фантастики. «Вираз "фантастична література" позначає визначений різновид літератури, або, як завжди говорять, літературний жанр»³³². Дослідження тексту з огляду на жанр - справа винятково цікава. Завдання жанрологічного аналізу полягає втому, щоб у певній кількості «фантастичних» творів знайти певне правило їхньої побудови, яке й дозволяє вважати їх

³³⁰ Там само. – С. 30.

³³¹ Там само. – С. 37.

³³² Тодоров Цветан. Введение в фантастическую литературу. – М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. – С. 3.

«фантастикою». Він пропонує ігнорувати специфіку кожного окремого тексту.

Ц. Тодоров формулює кілька основоположних принципів жанрології. Зокрема, у питанні про вичерпність залучених текстів: чи маємо ми право судити про жанр, не прочитавши всі твори, які до цього жанру належать? До того ж бібліографія фантастики нараховує тисячі позицій. Проте практика літературознавства навчає, що, для того, щоб побудувати певну теорію достатньо дослідити кілька яскравих феноменів та побудувати на їх основі гіпотезу, а потім перевірити її на інших творах, вносячи виправлення.

Ще виринає питання пов'язане з рівнем узагальнення, на якому розглядається той чи інший жанр. Від цього залежить кількість виділених жанрів. Зокрема, російські формалісти на чолі з Б. Томашевським були переконані, що художні твори поділяються на великі класи, які в свою чергу диференціюються на види та підвиди. Далі ієрархія жанрів виструнчується таким чином: за рахунок творчого внеску кожного письменника - байронічна поема, гоголівська повість тощо. Звідси можемо зробити висновок, що **жанри розташовуються на різних рівнях узагальнення і зміст жанру визначається обраною точкою зору**³³².

Третє питання постає з боку естетики. Нам твердять, що не варто групувати твори за жанрами, оскільки кожен твір неповторний і становить самодостатню цілісність, яку і треба сприймати, не шукаючи жанрових аналогій тощо. Рушійна сила пізнавального акту не повинна диктувати його форму. Проте Ц. Тодоров пропонує не зачіпати естетичний бік проблеми.

Дослідник звертає увагу на той факт, що масова література легко поділяється на жанри (детектив, наукова фантастика тощо). Кожен новий індивід змінює вид. Ми маємо справу з мовленням, кожне висловлювання якого граматичне в момент його озвучення. Тоді вийде, що лише масова література підвладна поняттю жанру (детектив, фантастика, мильна опера).

Будь-який текст, за Ц. Тодоровим, який має відношення до Літератури, задовольняє подвійній вимозі:

- він має властивості, які характерні і для інших літературних текстів (те, що і називається жанром);

³³³ Див.: Тодоров Цветан. Введение в фантастическую литературу. – М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. – С. 5.

• текст - це не лише результат заздалегідь даної комбінаторики (комбінаторики віртуальних властивостей літератури), а й трансформації цієї комбінаторики.

Ми можемо стверджувати, що будь-який літературознавчий аналіз, бажаємо ми того чи ні, здійснюється у двох напрямках: або від твору до літератури (жанру), або від літератури (жанру) до власне твору. Оскільки вчений надавав великої ваги мові, то і в жанрології він спирається на мовні властивості тексту, зокрема, твердить, що «будь-який опис тексту, оскільки він складається із слів, є описом жанру»³³⁴. Індивідуальне не може існувати в мові і коли ми формулюємо специфіку того чи іншого тексту, то автоматично описуємо відповідний жанр, єдиною особливістю якого є те, що аналізований твір представляє єдиний зразок його. Це не просто теоретичне переконання, в історії літератури воно підтверджується кожного разу, коли епігони наслідують саме те, що складає специфіку новатора.

Значить, не може бути й мови про те, щоб відкинути категорію «жанру», як цього вимагав Б. Кроче. Така відмова означала б відмову і від власне мови, а отже ніщо не могло б бути сформульованим. Нинішня література відмовляється від поділу на жанри. Ще десять років тому М. Бланшо твердив, що твір треба розглядати «поза всякими жанрами», що жодна книга не відноситься до жодного жанру, а лише до літератури.

На думку Ц. Тодорова, навряд чи сучасній літературі абсолютно байдужі жанрові розрізнення, просто вона користується іншими поняттями, які ніяк не відповідають раніше утвореним і канонізованим схемам. «Невизнання існування жанру рівнозначне твердженню, що літературний твір позбавлений зв'язків з уже існуючими літературними творами. Адже **жанр - це саме той ланцюжок, який пов'язує даний твір з світовим літературним процесом**»³³⁵.

Звернемося до теорії відомого психоаналітика й літературознавця Н. Фрая. Основні тези теорії **Н. Фрая** дослідником були сформульовані так:

1. Критика - це аналіз літератури в термінах концептуальної системи, що створюється на основі індуктивного вивчення сфери літератури.

³³⁴ Там само. – С. 6.

³³⁵ Там само. – С. 6.

2. Необхідно відмовитись від будь-яких ціннісних суджень про твір.
3. Літературний твір, як і література в цілому, утворює систему. Відсутність випадкових елементів у творі - закономірність жанру.
4. Треба розрізняти синхронію і діахронію.
5. Літературний дискурс не може бути дійсним або оманливим, він справжній лише стосовно своїх власних посилань.
6. Література створюється на основі літератури, а не реальності. Будь-який художній твір конвенціональний.

Ц. Тодоров наголошує, що жодна з цих ідей Н. Фрая не оригінальна. Стосовно жанрового поділу Фрай також не оригінальний, проте його поділ літератури на категорії варто навести. Фрай запропонував кілька типів класифікацій:

I. Класифікація «способів вигадки».

- 1) герой має природне переважання над читачем і над законами природи - жанр міфу;
- 2) герой має переважання деякою мірою над читачем і над законами природи - жанр легенди і чарівної казки;
- 3) герой має переважання деякою мірою над читачем, але не над законами природи - у цьому випадку творяться високі наслідувальні жанри;
- 4) герой дорівнює читачеві і законам природи - низький наслідувальний жанр;
- 5) герой нижче за читача - іронія.

II. Категорія правдоподібності. У цьому випадку на одному полюсі оповіді - твори з правдоподібними сюжетами, а на іншому - сповнені вигадками.

III. Комічне - трагічне.

IV. Архетипна класифікація. Вона заснована на протиставленні ідеального та реального. Останніх 4: ідеальне (в ідеальному), іронічне (в реальному), комічне (перехід від реального до ідеального), трагічне (перехід від ідеального до реального).

V. Нарешті класифікація жанрів у власному сенсі слова. Вона заснована на типі аудиторії, для якої твори пишуться. Виділяються наступні жанри: драма (сценічні твори), епічна поезія (для читання вголос), проза (для читання).

VI. Класифікація на основі зіставлення інтелектуальних начал: інтелектуальне начало/особистісне начало, екстраверт/інтроверт, сповідь/ «анатомія», "romance"/роман.

Наведена класифікація Н. Фрая піддається детальному аналізу Ц. Тодоровим. Він робить висновок: «Система Фрая, як і система Діомеда, складається із теоретичних, а не історичних жанрів. Фрай виділяє певну кількість жанрів не тому, що стільки ж їх спостерігається в дійсності, а тому, що цього потребує принцип системи»³³⁶. Методом комбінаторики можна вибудувати й ті жанри, яких Фрай не описав, як у таблиці Менделєєва поступово клітини заповнювали нові елементи. Вчений звертає увагу, що серед теоретичних жанрів можна виділити елементарні та складні.

Будь-яка жанрова теорія базується на наших уявленнях про літературу. Тож починати побудову жанрової системи літератури варто з опису цих наших уявлень. Навіть якщо пізніше ми їх відкинемо, каже Ц. Тодоров. 1. Він виділив три аспекти літератури: словесний, синтаксичний, семантичний. Словесний - зв'язок слів у реченні, синтаксичний - зв'язок частин речення, семантичний - тематичний рівень твору. 2. Для того, щоб розглядати структури літературного твору, треба зробити вибір. Для Тодорова - це елементи літературного універсуму як маніфестації якоїсь структури. 3. Треба виділяти історичні (як результати спостережень над фактами літератури) та теоретичні жанри (дедуктивно виведені з теорії літератури). Усередині теоретичних жанрів існує відмінність між елементарними і складними жанрами: перші характеризуються наявністю або відсутністю однієї єдиної структурної характеристики, інші - наявністю або відсутністю сукупності цих характеристик. Абсолютно очевидно, що історичні жанри - це підмножина безлічі складних теоретичних жанрів. **Визначення жанрів - це постійний рух між описом фактів і теорії, що абстрагується з них**³³⁷.

Вчений накреслює два шляхи породження жанрових теорій: жанри можна дедуктивно виводити з теорії, потім емпірично перевіряти на живому літературному матеріалі, даруючи правона існування тим із них, які відповідають певним творам; з іншого боку, жанри, які функціонують в історії літератури також претендують на тлумачення в межах теорії. Поділ жанрів на історичні та теоретичні, таким чином, є наслідком ретельного вивчення їхньої природи. Основна проблема жанрології полягає в тому, щоб створити універсальну теорію жанрів, яка б включала теоретичні та історичні жанри.

³³⁶ Тодоров Цветан. Введение в фантастическую литературу. – М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. – С. 10.

³³⁷ Див.: Там само. – С. 15.

Метою дослідження Ц. Тодорова є ідентифікація жанру фантастичного. Він наводить визначення фантастичного різних авторів. Ось декілька з них. Луї Вакс: «В фантастичній літературі люблять зображувати таких же людей, як ми. Які живуть в нашій реальності, але стикаються з неймовірними фактами». Роже Кайуа: «Будь-яке фантастичне - це порушення визнаного порядку, вторгнення неприпустимого в незмінну закономірність буднів»³³⁸. Фантастичне представляється як кордон між припустимим і неприпустимим.

Жанр завжди визначається відповідно до розташованих поруч жанрів. Для Г.П. Лавкрафта критерій фантастичного треба шукати не у творі, а в особливому відчутті читача, яким мусить бути **страх**. У фантастичному жанрі відбуваються коливання між уявним і реальним. Ідентифікуючи фантастичне, на думку Ц. Тодорова, ми завжди будемо виходити на позалітературні сфери, як у наведеному випадку. Фантастичне існує, допоки зберігається ситуація непевності. Фантастичне - це людське коливання при спостереженні надприродного. Це «робоче» визначення фантастичного Ц.Т одоров прагне конкретизувати, зробити більш чітким.

Зокрема, у річищі реального/уявного Ц. Тодоров розглядає «Аврелію» Ж. де Нерваля. Двозначність у цьому творі, на його думку, пояснюється тим, що автор постійно використовує два прийоми техніки письма - **імперфект і моралізацію**, комбінуючи їх. Другий прийом базується на використанні деяких висловлювань, які не змінюють сенс речення, але змінюють відношення між суб'єктом висловлювання та висловленням-результатом. Приклад: речення «На вулиці дощ» і «На вулиці, мабуть, дощ» співвідносяться з одним і тим же фактом, проте в другому реченні вловлюється стан непевності. Такі прийоми дозволяють утримувати читача відразу у двох світах. «Аврелія» представляє зразок фантастичної двозначності.

Фантастичне - не автономний жанр, а швидше межа між двома жанрами: дивним і незвичним. Все залежить від читача. Якщо він вирішує, що закони реальності не були порушені і дозволяють пояснити описувані явища, то тоді твір наближається до жанру незвичного. Якщо читач визнає існування інших законів природи, за допомогою яких можна пояснити побачене, то твір наближається до жанру дивного. Оці коливання читача між ймовірністю й достовірністю, між природним і надприродним, між двома різними

³³⁸ Обидві цитати наведені за: Тодоров Цветан. Введение... – С. 15.

поясненнями щодо описаного явища. Якщо читач визнає, що це явище має природну мотивацію, фантастичне не відбувається. Крім того, фантастичне передбачає наявність події, яка викликає подібні коливання читача та героя, та притаманну фантастичному манеру письма, яка не може бути ні поетичною, ні алегоричною. Ц. Тодоров підсумовує: «Тепер ми можемо уточнити та доповнити наше визначення фантастичного жанру. Воно вимагає виконання трьох умов. Насамперед художній текст повинен заставити читача розглядати світ персонажів як світ живих людей і відчувати коливання, у виборі між природним та надприродним поясненням зображуваних подій. Далі, такі ж коливання може відчувати і персонаж; таким чином, роль читача ніби довіряється персонажу, і одночасно самі коливання стають предметом зображення, однією з тем твору, у випадку наївного прочитання реальний читач ототожнює себе з персонажем. Нарешті, важливо, щоб читач зайняв певну позицію стосовно тексту: він повинен відмовитись як від алегоричного, так і від поетичного тлумачення»³³⁹.

Для фантастичного жанру характерне **протиставлення алегоричного й буквального смислу**. Квінтіліан писав: «Протяжна метафора перетворюється на алегорію». Байка - жанр, який найближче стоїть до чистої алегорії, в ній первісний зміст слів прагне зовсім зникнути. Алегорія може знищувати фантастичне. Коли елементи надприродного не покликані пробуджувати в нас уявлення про світ, який відрізняється від нашого, тоді виринає спокуса шукати алегоричної його мотивації. Неможливість приписати алегоричний зміст, наприклад, повісті «Ніс» М. Гоголя заставляє нас повернутися до буквальних значень, і тоді Ніс стає для нас абсолютним втіленням абсурду.

Фантастичний жанр має дотичність до вигадки і до буквального змісту. Ц. Тодоров аналізує зміст категорії «дивного» та його роль у жанрі фантастичного. Він виділяє фантастично-дивне та дивне у чистому вигляді. Дослідник звернув увагу на існування різних різновидів дивного. Крім того, він проаналізував взаємозв'язок фантастичного з поетичним та алегоричним.

³³⁹ Тодоров Цветан. Введение в фантастическую литературу. – М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. – С. 22-23.

Властивості фантастичного жанру за Ц.Тодоровим:

I. Перша властивість полягає в тому або іншому використанні *фігурального дискурсу*. Надприродне часто виринає тому, що фігуральний зміст розуміється буквально. Перебільшення веде до фантастичного - гіперболізація. Різні відношення, які спостерігаються між фантастичним жанром і фігуральним дискурсом, взаємно прояснюють одне одного. У фантастичній **оповіді** постійно використовуються риторичні фігури з тієї причини, що саме від них вона і походить. Надприродне народжується в мові.

II. Використання фігурального дискурсу є ознакою *висловлювання-результату*. Перейдемо до висловлювання-процесу. Зображуваний оповідач прекрасно сполучається з фантастичним жанром, оскільки він полегшує необхідний процес ототожнення читача з персонажами. Дискурс такого оповідача має двозначний статус, і автори по-різному користуються ним, акцентуючи той чи інший його аспект. Дискурс, який належить оповідачу, не потребує перевірки на істинність, дискурс же, який належить певному персонажу, мусить пройти й якусь перевірку на достовірність.

III. Синтаксичний аспект. Це аспект фантастичної оповіді/ який одержав назву композиції. Доволі повний його виклад міститься в книзі Пенцольдта. На відміну від багатьох інших жанрів, твори фантастичного жанру містять в собі численні вказівки на роль читача. Іншим вагомим складовим цього процесу є темпоральність, оскільки у будь-якому творі є посилання на час його сприйняття-Час у фантастичному творі має таку характеристику як **конвенційна незворотність**. Неочікуваність - це лише один із варіантів конвенційної незворотності,

Аналіз семантичного, чи, як каже сам автор, тематичного аспекту фантастичного твору - чи не найголовніший з усіх-Типологія тематики фантастичного жанру гомологічна типології літературної тематики взагалі. Беручи до уваги суміжність фантастичної тематики з загальнолітературною, нам випадає вирішувати одночасно два завдання: вивчати тематикУ фантастичного жанру та виробляти загальну теорію тематичного аналізу. Фантастична оповідь може мати характерну чи нехарактерну композицію або стиль, проте без незвичних подій вона існувати не може.

Далі йде поверховий і надто критичний огляд літератури з тематичної критики, у першу чергу Ж.-П. Рішара критикує, потім Ж. Пуле, про якого заявляє, що у нього є хоч маленька тенденція

до теоретизування. На думку Тодорова тематична критика проявила особливу нездатність до теоретичного структурування. На думку Ц. Тодорова, тематична критика зводиться до парафразування, яке само по собі не є аналізом. Принагідно він пропонує градацію самої тематичної критики, поділяючи її на наративну та логічну. Наративна рухається по горизонталі, від теми до теми, логічна - по вертикалі, поділяючи текст на рівні. Дослідник пропонує згрупувати теми за суто формальними ознаками, в аспекті дистрибуції, позначивши їх сумісність чи несумісність. Ц.Тодоров висуває гіпотезу, що *формальним класам обов'язково відповідають семантичні класи*. Іншими словами, різні теми обов'язково мають і різну дистрибуцію.

Для фантастичної літератури характерний **пандетермінізм** як провідний принцип. Внаслідок пандетермінізму все набуває значення - «всезагальна значимість»: «Природним наслідком пандетерменізму є те, що можна назвати «всезагальною значимістю»: якщо зв'язки існують на всіх рівнях, між всіма елементами світу, то світ стає у найвищій мірі значимий»³⁴⁰. На найбільш абстрагованому рівні пандетермінізм означає, що кордон між речами й словами, матерією і духом перестає бути нездоланим. Існування кордону між духом і матерією ставиться під сумнів.

Існують теми, вважає Ц. Тодоров, таких груп: «теми Я», «теми Ти». Це два могутніх тематичних поля. «Тисяча й одна ніч», «Клуб гашишистів» Т. Готьє належать до тематики Я. До тематики Я належать метаморфози, існування надприродних істот, що здатні переміщати предмети і людей. Надприродні істоти заступають брак каузальності. Метаморфози є трансгресією протиставлення матерії й духу. У темах групи Я перехід від духу до матерії виявляється легким, а не просто можливим. Тому в цій групі тем легко здійснюється й перехід від ідеї до відчуття. У XIX ст. швидке подолання цього кордону визнавалось за ознаку божевілля. Пандетермінізм призводить також до стирання межі між об'єктом та суб'єктом. Дослідник підсумовує: «Відкритий нами принцип полягає в тому, що існування кордону між матерією і духом піддається сумніву. Цей принцип лежить в основі головних тем: особливого роду причинність, пандетерменізм, помноження особистості, стирання бар'єра між об'єктом і суб'єктом, нарешті, трансформація простору та часу. Цей список не вичерпаний, та все ж в ньому перелічені основні складові

³⁴⁰ Там само. – С. 84.

теми фантастичних творів, що входять в першу групу. Ці теми, з причин, які будуть викладені нижче, ми назвали темами Я»³⁴¹.

У діапазоні тематики Ти Ц. Тодоров розглядає типи любові. Зокрема, окрім пристрасної, але нормальної любові до жінки (1) в фантастичній літературі можна виявити й приклади різних трансформацій любовного потягу. Більша їх частина не має нічого надприродного. Найчастіше зустрічається такий різновид любовного потягу як кровозмішення (2). Наприклад, твір «Монах» Люїса - Амбросіо закохується у власну сестру Антонію, гвалтує її та вбиває. Третім різновидом любовного потягу є «любов утрьох» (3). У «Рукописі, знаденому у Сарагосі» описаний ще один вид кохання - садистський. Жорстокість у фантастичній літературі часто буває надприродною. Перейшовши від любовного потягу до жорстокості, ми тим самим наблизились до смерті. Зв'язок між смертю, кров'ю, життям і любов'ю дуже помітний.

Висхідним пунктом другої тематичної сітки (тема Ти) є сексуальний потяг. У фантастичній літературі приділяється особлива увага опису його надмірних проявів, а також деформацій, і, якщо бажаєте, перверсій. Особливе місце посідає жорстокість і насильство. З темою любові пов'язана цікавість до теми смерті, до вампірів тощо. У кожному випадку надприродне проявляється з різною інтенсивністю; воно слугує мірою особливо інтенсивного сексуального потягу і дозволяє нам заглянути у загробне життя. І навпаки, людська жорстокість, або різні перверсії, зазвичай не виходять за межі реальності, і в цьому випадку ми маємо справу, так би мовити, з незвичним та неймовірним у соціальному відношенні.

Теми Я можна тлумачити як встановлення взаємовідношень між людиною та світом, як початок дії системи сприйняття - свідомість. Теми Я передбачають пасивну позицію людини. Теми Ти навпаки, активну. Теми Я - це теми «погляду», споглядальність в них відіграє вирішальну роль. Теми Ти - це теми «дискурсу», який структурує зв'язок між людиною і світом. Як ми переконалися, теми Я містять можливість порушення межі між власним і фігуральним значенням слів, теми Ти формуються на основі відношення між двома співбесідниками, в дискурсі. Ц. Тодоров намагається накреслити типологію тем фантастичної літератури.

³⁴¹ Там само. – С. 86.

Отже, він виділив дві тематичні сітки, які різняться дистрибуцією, У випадку, коли теми першої сітки перетинаються з темами другої сітки це робиться з метою, щоб показати їх несумісність.

Наше дослідження фантастичного жанру проведене в межах поетики. Адже **жанр - це саме і є структура, конфігурація літературних властивостей, перелік можливостей**, Приналежність твору до певного жанру ще нічого не говорить нам про його зміст, вона лише дозволяє нам констатувати існування певного правила, під вплив якого даний твір потрапляє.

Різні комбінації літературних категорій утворюють жанри. Предметом же інтерпретації є конкретний твір, критику цікавить не те загальне, що єднає даний твір з світовою літературою, а його специфіка.

Джерело тематики подвійне: **колективне несвідоме та індивідуальне несвідоме**. У першому випадку тематичні елементи губляться в глибинах століть, вони належать всьому людству, поет же просто більш чутливий до них і тому здатен їх екстеріорізувати. У другому випадку йдеться про особистий досвід, про якусь травму: письменник-невротик проектує симптоми своєї хвороби на твір.

В основі фантастичного лежать головним чином коливання читача (який ототожнює себе з головним героєм) щодо природи незвичайної події. Коливання завершуються тим, що подію або відносять до реальної дійсності, або оголошують плодом уяви, результатом ілюзії, іншими словами, врешті-решт, приходять до висновку про те, була а чи не була ця подія насправді. Разом з тим фантастичне вимагає визначеного прочитання, інакше виникає небезпека алегоричного або поетичного його тлумачення. Дослідник розглянув інші особливості фантастичних творів; які, не будучи обов'язковими властивостями, зустрічаються достатньо часто. Виявилось можливим згрупувати ці властивості у відповідності до трьох аспектів літературного твору: словесного, синтаксичного та семантичного (або тематичного). Відсутність детального аналізу того або іншого твору не применшує загальні межі таких досліджень, тому слово «вступ» у заголовку книги зовсім не данина скромності.

Дотепер дослідження здійснювалось у межах жанру. Ц. Тодоров хотів представити "іманентне" його дослідження, виявити категорії, необхідні для його опису, ґрунтуючись виключно найого внутрішніх потребах. Тепер, на закінченню, він хоче обрати іншу перспективу. Після того, як жанр отримав визначення, можна поглянути на нього

з позиції літератури в цілому або навіть із позицій життя суспільства. Перше питання стосувалося структури жанру, друге - його функцій. Проте питання функцій відразу розділяється на низку інших питань, що відносяться до приватних проблем. Це питання може мати відношення до фантастичного, тобто до певної реакції на надприродні явища, але також і до самих надприродних явищ. В останньому випадку слід також розрізняти літературну функцію і соціальну функцію надприродного.

Ц. Тодоров виділяє **три функції надприродного:**

1) прагматична: надприродне хвилює, страхає або просто тримає читача в напруженому очікуванні;

2) семантична: надприродне маніфестує самого себе через самопозначення;

3) синтаксична: надприродне є складовою частиною розгортання оповіді.

Єдність соціальної і літературної функції надприродного полягає в тому, що в обох випадках відбувається порушення закону. В суспільному житті, і в оповіді втручання надприродного елемента завжди веде до порушення системи встановлених правил. У цьому й полягає його виправдання.

Тематична сітка Ти безпосередньо пов'язана з табуйованими темами. Поширення психоаналізу не привело до знищення табу, просто вони посунулись у інші теми. Більше того, психоаналіз заступив фантастичну літературу. Теми фантастичної літератури стали у буквальному сенсі слова темами психологічних досліджень останніх 50-ти років. Автор зазначає: «Фантастичне - це не просто сваволя, це засіб боротьби з обома видами цензури; сексуальна оргія буде краще сприйматися цензурою будь-якого роду, якщо віднести її на рахунок диявола»³⁴². Психоаналіз тлумачиться дослідником як констатація зміни суспільства у ставленні до певних, раніше табуйованих тем.

Ц. Тодоров спостеріг особливість сприйняття фантастичного у наш час. XX ст.: фантастичне і є реальністю. Фантастичною є кожна пересічна людина. Творчість Ф. Кафки у Ц. Тодорова має оригінальне тлумачення у світлі такого оновленого розуміння фантастики. На його думку, «Перетворення» не є фантастичним твором оскільки, як і у М. Гоголя «Нос», там немає алегоризації як такої. Там фантастичне описане як звичне, як практика буття. Якщо

³⁴² Тодоров Цветан. Введение в фантастическую литературу. – М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. – С. 107.

традиційно раніше фантастичне зображувалось на тлі звичного, і це тільки підсилювало ефект, то у літературі ХХ ст. все частіше фантастичне виявляється в ряду повсякдення. Ця метаморфоза потягла за собою й деякі трансформації самої техніки жанру. Наприклад, у Ф. Кафки відбулась генералізація фантастичного: воно охопило весь універсам книги, не виключаючи й самого читача. Література включає в себе антитезу **вербального** і **трансвербального**, реального та ірреального.

Ц. Тодоров як провідний представник постструктуралізму у світі розуміє жанр як внутрішньо теоретичний дискурс, а отже, категорію, залежно від мовної практики. Сонет, на його думку, це тип дискурсу який характеризується обмеженнями, які накладаються на метрику та на рими. «Однак з точки зору оформлення певного дискурсу йдеться про збільшення, а не про зменшення числа правил доведенням служить те, що у будь-якому відхиленому від норми поетичному висловлюванні ми маємо можливість без труда відновити порушене мовне правило, тому що воно було не стільки відмінене, скільки похитнуте іншим, новим правилом. У літературознавчих дослідженнях правила, притаманні дискурсу, вивчаються зазвичай у розділі «жанри» (іноді «стилі» або «модуси» тощо)»³⁴³. Користуючись поняттям типології дискурсів, вчений представив нове бачення жанру яктакого.

Популярність жанрової теорії Ц.Тодорова у сучасному світі покликана зокрема тому, що він не прагне дати теорію жанрів у її класичному розумінні як пірамідальної ієрархічної структури з вичерпними категоріями всередині. Його підхід базується на розумінні плинності літературних явищ, трансформації та колажу.

Література

Tzvetan Todorov. The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre. – Cornell University Press, 1975. – 180 p.

Tzvetan Todorov, Catherine Porter. Genres in Discourse (Literature, Culture, Theory). – Cambridge: Cambridge University Press, 1990. – 128 p.

Тодоров Цветан. Походження жанрів // Поняття літератури та інші есе. – К.: «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 22-40.

Тодоров Цветан. Поетичний роман // Поняття літератури та інші есе. – К.: «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 107-120.

³⁴³ Тодоров Ц. Понятие литературы // Семиотика. – М.: «Радуга», 1983. – С. 367.

Тодоров Цветан. Введение в фантастическую литературу / Перевод с фр. Б.Нарумова. – М.: Дом интеллектуальной книги, русское феноменологическое общество, 1997. – 144 с.

Тодоров Ц. Понятие литературы // Семиотика. – М.: «Радуга», 1983. – С. 355-369.

Тодоров Ц. Семиотика литературы // Семиотика. – М., 2001. – С. 371-376.

Todorov Tz. Poétique // Qu'est ce que le structuralisme? – P.: Seuil, 1968.

Косиков Г.К. "Структура" и/или "текст" (стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр., составление и вступительная статья Г.К. Косикова. – М.: ИГ "Прогресс", 2000.

Кларк Трейси. Тодоров Цветан // Энциклопедія постмодернізму. – К.: «Основи», 2003. – С. 433-434.

Ильин И., Цурганова Е.А. Тодоров Цветан // Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. – М.: «Интрада», 2004. – С. 400-401.



4. ОСНОВНІ ЖАНРОВІ ТЕНДЕНЦІЇ В РАДЯНСЬКОМУ ТА ПОСТРАДЯНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

4.1. ФОРМАЛІСТИЧНА ТЕОРІЯ ЖАНРУ

Неможливо охарактеризувати всі жанрові концепції, породжені радянською епохою, оскільки саме сфера жанру була соціально безпечним простором для літературознавства внаслідок майже цілковитої відсутності ідеологічного диктату, тож воно активно розвивалось у цьому просторі. Для того, аби картина жанрових теорій цього часу мала об'єктивний вигляд, я обираю до розгляду ті з них, які вражають дослідницькою логікою та мали численних послідовників і в нашій країні, і за кордоном, тобто стали продуктивним рушієм у жанрології, а часом (як у випадку з М. Бахтінім, В. Проппом, Ю. Тиняновим, О. Фрейденберг та ін.) не втратили актуальності й сьогодні.

Юрій Миколайович Тинянов (1894-1943) - один із яскравих представників російського формалізму, якого на Заході шанують настільки, що його праці включені у всі майже сучасні хрестоматії з теорії жанру³⁴⁴. Яскравий представник ОПОЯЗа, поруч з Б. Ейхенбаумом створив так званий «формальний метод», на засадах якого й розглядав розподібнення прози й поезії та динаміку жанрів у літературному процесі.

Для Ю. Тинянова у тлумаченні жанру багато важило поняття «системи» та «функції». Література має вигляд системи, де кожен елемент співвідноситься з подібними елементами системи літератури та з іншими елементами власної системи (автофункція та синфункція). Жанр є одним із систематизуючих літературу факторів. Уявлення про жанр із плином часу змінюються. «Роман, який розвивається й видається цілісним всередині себе протягом століть,

³⁴⁴ Див.: Tynyanov Yuri. *The Literary fact // Modern Genre Theory*. Ed. by David Duff. – United Kingdom & Associated Companies throughout the world, 2000. – P. 29-49.

виявляється неоднорідним, змінним, із мінливим від літературної системи до системи матеріалом, із мінливим методом введення в літературу позалітературних мовних матеріалів, там й самі ознаки жанру еволюціонізують»³⁴⁵. На думку Ю. Тинянова, ми визначаємо жанри за другорядними результативними ознаками. Він наводить приклад дефініцій «роману», «повісті», «оповідання», які різняться лише за обсягом, інших же суттєвих жанрових прикмет не мають. Дослідник сформулював закон вивчення жанрів: дослідження ізольованих жанрів поза прикметами тієї жанрової системи, з якою вони співвідносяться, неможливо. Тобто не можна вивчати історичний роман Л. Толстого, співвідносячи його з історичним романом М. Загоскіна, а от вивчення цього жанру Л. Толстого у співвіднесеності з літературою його часу - правомірне. Він прозріливо передбачив, що «подальша еволюція форм може або протягом століть закріпити функцію вірша до прози, перенести її на цілий ряд інших ознак, або порушити її, зробити неістотною; подібно до того, як у сучасній літературі неістотна співвіднесеність жанрів (за вторинними, результативними ознаками), так може настати період, коли неістотно буде у творі, написаний він віршем чи прозою»³⁴⁶. Постмодерністська романістика демонструє саме таке «перемішування» поезії й прози.

Серед визначних рис жанру Ю. Тинянов назвав «величину». Роман відрізняється від оповідання тим, що він більший за обсягом, точно так, як і поема - від вірша. Проте всі спроби дати статистичне членування жанрів дослідник вважав марними, оскільки жанр - поняття рухливе, при чому його рух не може бути вмотивований якимись загальними законами розвитку художньої форми. У XVIII ст. уривок усвідомлюється як фрагмент, тобто дожанрова форма, а у часи романтиків фрагмент вже є жанром, фрагмент стає поемою. «Жанр як система може, таким чином, коливатися. Він виникає (із випадів та зачатків в інших системах) і спадає, перетворюючись на рудименти інших систем. Жанрова функція того чи іншого прийому не є чимось нерухомим. Уявити собі жанр статистичною системою неможливо вже тому, що саме усвідомлення жанру виникає внаслідок зіткнення з традиційним жанром (тобто відчуття зміни - хоча б часткової - традиційного жанру "новим", що

³⁴⁵ Тинянов Ю. Н. О литературной эволюции // Поэтика. История литературы. Кино. - М.: «Наука», 1977. - С. 274.

³⁴⁶ Там само. - С. 275.

посідає його місце). Вся справа тут в тому, що нове явище заступає старе, посідає його місце і, не будучи «розвитком» старого, є в той же час його заступником. Коли такої заміни немає, жанр як такий зникає, розпадається»³⁴⁷. У період розкладання якогось жанру, його заступають жанри, що розвивалися на периферії літературного процесу. Вперше це явище помітив В. Шкловський і відзначив його як «канонізацію молодших жанрів».

Фактично, в тиняновській теорії жанру спостерігається дихотомія статистичного та еволюційного начал, які існують у сполученні та взаємно обумовлюються. Виділяє він також площину літератури, що активно еволюціонує, демонструючи яскраві приклади боротьби та становлення, та епігонську літературу, яка більше сприяє канонізації та асиміляції будь-якого жанру, що потрапляє в поле її дії. Жанри в його інтерпретації постають як рухлива, історично креслена система, що прагне до самовираження, до накопичення щойно віднайдених характеристик, що відповідають певним інтелектуальним потребам. Література є «динамічною мовною системою», а отже, вона потребує безперервної динаміки, що й покликає до життя еволюцію. Ю. Тинянов застосовує також поняття «автоматизації» у теорії жанру. Він вважає, що воно істотно відображає розвиток літературної форми, зокрема, у випадку, коли якась випадковість зазнає автоматизації, утворюється х певна жанрова характеристика.

Займаючись ідентифікацією окремих жанрів, Ю. Тинянов демонструє схильність до відтворення літературного контексту як вагомого важеля жанрових утворень. Зокрема, його теорія пародії базується на перегляді попередніх уявлень про цей жанр на основі формально-логічного методу пізнання. Виділяючи спрямованість на якийсь твір, наслідування та пародійність як провідні ознаки даного жанру, дослідник намагається створити проєкції цих ознак, перевірити у такий спосіб їх істотність. Питання про *пародичність та пародійність* ним також розглядалося в аспекті зіставлення функцій, спрямованості пародійного жанру. Тож пародичність та пародійність він розмежував на основі пародійної форми та пародійної функції. «Пародичність є застосуванням пародичних форм з непародійною функцією»³⁴⁸. При цьому спрямованість на певний твір зникає. Обидва поняття, і пародичність, і пародійність, є системними і поза

³⁴⁷ Тинянов Ю. Н. Литературный факт // Поэтика. История литературы. Кино. – М.: «Наука», 1977. – С. 257.

³⁴⁸ Тинянов Ю. Н. О пародии // Поэтика. История литературы. Кино. – М.: «Наука», 1977. – С. 288.

системою літератури не мисляться, вони є породженням динамічного існування літературної системи. Варіацією пародії є некомічна її форма. Варіативність притаманна пародії так само, як і іншим жанрам. Роль пародії в літературному процесі надто висока, адже вона ладна зруйнувати систему. Ю. Тинянов наголосив, що не треба зводити пародію до примітивної аміни тем грандіозних на дрібні, пародійність може виникати на основі заміни ідеології. Він прагнув виділити різні рівні пародії, так з'явилась мовна, інтонаційна, мелодійна пародія. Навіть перетворення «авторської мови» на «мову автора» є поширеним прийомом утворення пародійності. В аспекті структурування пародійного жанру Ю. Тинянов розглядав заміну мовної позиції - мовною позою, авторської мовоповедінки - мовною поведінкою автора³⁴⁹. Характерною прикметою його жанрової теорії є виділення окремих рівнів літературного твору за принципом функціональної визначеності. Паралельно до вивчення пародійного жанру, дослідник сформулював теоретичні категорії, які цей жанр характеризують: травестійний комізм, «художнє викривлення» тощо. Фактично, він створив нове розуміння пародії як жанру, узаконивши провідну властивість пародії як наявність двох планів зображення, гомогенність пародії та стилізації, необов'язковість комізму тощо. Новим був і підхід до жанрової позиції пародії в системі літературних жанрів доби: синхронний зріз літературного процесу епохи дає кілька систем, а перехід з однієї системи в іншу й утворює пародійний ефект. До проблеми жанрової ідентифікації пародії Ю. Тинянов прийшов унаслідок зацікавленості літературною боротьбою між архаїстами і карамзіністами, що створили середовище плідного розвитку саме пародії. Та й постать Кюхлі (Кюхельбекера), якою захоплювався дослідник і написав навіть про нього роман, була пов'язана з численними пародійними спробами. У 20-х роках Х ст. Тинянов прочитав курс лекцій про пародію. Вивершується його зацікавленість у пародії упорядкуванням збірника «Удавана поезія» («Мнимая поэзия») (1929-1930).

Ю. Тинянов увів нову теоретичну категорію для характеристики жанру - **установка**. Кожен жанр має власну установку до написання, здійснення, неврахування якої спотворює картину жанру. Найближча соціальна функція літературного ряду - це установка. «Установка є не тільки домінантою твору (або жанру), функціонально забарвлюючи підпорядковані фактори, але разом з

³⁴⁹ Там само. – С. 291.

тим і функція твору (або жанру) по відношенню до найближчого позалітературного - мовного ряду»³⁵⁰. У світлі «установки» був проаналізований й поділ жанрів на «високі» та «низькі» у просвітницькій поетиці: «...Високий жанр міг захоплювати і всмоктувати в себе які завгодно нові матеріали, міг жититися за рахунок інших жанрів, міг, врешті, змінитися до невпізнання як жанр і все-таки не припиняв усвідомлюватися одою, допоки формальні елементи були закріплені за основною мовною функцією - установкою»³⁵¹. Про неї йдеться як у його поетиці, так і у статті «Ода як ораторський жанр» (у пізніших виданнях вона стає складовою «Поетики»). Хронологічно стаття про оду написана пізніше за «Літературний факт» та «Літературну еволюцію» та становить своєрідний теоретичний підсумок. Стаття містить поглиблені дефініції й щодо поняття «системи», зокрема читаємо: «Абсолютно також зрозуміло, що окремого твору в літературі не існує, що окремий твір входить в систему літератури, співвідноситься з нею за жанром та стилем (диференціюючись всередині системи), що існує функція твору в літературі даної системи»³⁵². Дослідник зазначає, що твір, який, будучи вирваним з конкретної літературної системи, поміщається в іншу, втрачає жанрові ознаки, стаючи іншим жанром. Це тягне зміну функцій всередині твору.

Сутність оди як літературного жанру прояснена ним саме в категоріях *установки, мовного ряду та вітійства*. З притаманним для формалістів талантом до утворення дихотомій, Ю. Тинянов писав: «Ода як вітійський жанр складалась із двох взаємодіючих начал: із начала найбільшої дії у кожному дану миттєвість та з начала словесного розвитку, розгортання»³⁵³. Вітійні начала оди висували вимоги до її інтонаційної організації, прагнучи до найповнішого інтонаційного вираження, до збільшення палітри інтонацій. Для оди характерний також процес семасіологізації морфем слова. Крім того, слово у одах (зокрема, у одах М. Ломоносова) створює певну смислову групу, члени якої пов'язані не асоціативно, а ритмічно. Семасіологізація слова, морфем, звука - характерна властивість оди XVIII ст. При цьому спостерігається боротьба з метафоризмом оди (у творчості О. Сумарокова).

³⁵⁰ Тинянов Ю.Н. Ода как ораторский жанр // Там само. – С. 227.

³⁵¹ Там само. – С. 240.

³⁵² Там само. – С. 228.

³⁵³ Там само. – С. 230.

Своєрідно тлумачив Ю. Тинянов і *жанрові дифузії*, як це видно на прикладі аналізу оди. Звернення до мелодійних форм та одночасний занепад деклараційно-ораторських саме і покликав до життя численні дифузні жанри, до яких вчений відніс «романс» та «пісню». Елегія з «наспівними функціями блідну чого слова», на його думку, проходила стадію семантичної чистки у XVIII ст. Послання все більше увиразнюється внаслідок внесення розмовних інтонацій. Ода зазнає утисків і, врешті, стає настільки гнаною, що її жанрові дефініції зводяться до послання та пісні. Ода занепадає у епоху М. Карамзіна, коли сентиментальна сльозливість набагато більше подобається публіці, проте вона не зникає остаточно, щоб утворити тло літератури з наміром воскреснути у будь-який час, коли воскресне відповідна установка на оду.

За Тиняновим, жанр як літературний факт набував конкретики за рахунок функції, яка йому притаманна, установці, яка його провокує до життя, смисловим рядам, в тому числі й мовним, які сповнюють його структури тощо. Вчений максимально втілює формалістичне прагнення зробити літературу точною наукою. Введені ним категорії жанрології до цього часу використовуються наукою.

Інші представники російського формалізму також зверталися до проблеми жанру. Зокрема, **Борис Михайлович Ейхенбаум** (1886-1959) приділив увагу структурі та жанру «Шинелі» М. Гоголя. Його стаття «Як зроблена «Шинель» Гоголя» була опублікована ще у 1919 р. та стала своєрідним маніфестом формалістів. В цій статті містяться цікаві думки щодо жанру новели.

«Шинель» М. Гоголя аналізується ним із застосуванням поняття по-російськи «сказ», тотожного перекладу українською воно не знає. Поняття «оповідь», яке ми будемо тут використовувати, не є адекватним перекладом, про що наперед зазначаємо та беремо даний термін у лапки. Б. Ейхенбаум зазначає: «Примітивна новела, як і авантюрний роман, не знає "оповіді" і не потребує її, тому що весь її інтерес і всі її рухи визначаються швидкістю та розмаїтістю зміни подій та станів. Сплетіння мотивів та їх мотивації - ось організуюче начало примітивної новели. Це вірно й стосовно новели комічної - в основу кладеться анекдот, багатий сам по собі, поза "оповіддю", комічними станами»³⁵⁴. Комічні ефекти в новелі Гоголя досягаються самою манерою «оповіді». Б. Ейхенбаум запропонував розрізнити два роди комічної «оповіді»: 1) оповідний та

³⁵⁴ Ейхенбаум Б. Как сделала «Шинель» Гоголя // О прозе. О поэзии. – Ленинград: «Художественная литература», 1986. – С. 45.

провідної її ознаки, яку сам Р. Якобсон успадкував від Джерарда Менлі Хопкінса, відіграла значну роль в дискусіях щодо розподібнення прози та поезії. Так, Роберт Лаут виділяв кілька типів паралелізму: синонімічний паралелізм, антитетичний та синтетичний. При цьому всі названі типи утворювали ще й певні змішані форми. Р. Якобсон твердив, що «граматичний паралелізм входить в поетичний канон численних фольклорних моделей (patterns)»³⁵⁸. Аналізуючи далі пісню Кірші, дослідник встановлює, що вона утримується в традиції усного епосу, де використані такі ж форми паралелізму. «Численні спроби звести паралелізм до автоматизму мислення, який лежить в основі будь-якої усної народної творчості, та до прийомів мнемотехніки, на які вимушений опиратися виконавець усних творів, зводяться нанівець, з одного боку, кількістю як цілих фольклорних традицій, де про послідовний паралелізм не мали жодного уявлення, так і різних поетичних жанрів всередині якоїсь однієї фольклорної традиції, які протиставлялись один одному за наявністю або відсутністю даного прийому»³⁵⁹.

Визнаючи існування відмінностей між прозою та поезією, російські формалісти кожен по-своєму, але достатньо наполегливо, прагли утвердити якісь стійкі принципи розпізнання, проте кожен висував власні, суголосного упорядкування родо-видо-жанрової теорії не сталось. Провідна прикмета формалістичного підходу до тлумачення жанру полягає в прагненні дослідників відшукати стійкі структури, які б були властиві тому чи іншому жанру, тобто в намаганні на рівні мовної будови знайти розбіжності вищого узагальнення.

Література

Тынянов Юрий. О литературной эволюции // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: «Наука», 1977. – С. 270-281.

Тынянов Юрий. Литературный факт // Поэтика. История литературы. Кино. – М.: «Наука», 1977. – С. 255-270.

Тынянов Юрий. Ода как ораторский жанр // Поэтика. История литературы. Кино. – М.: «Наука», 1977. – С. 227-252.

Тынянов Юрий. О пародии // Поэтика. История литературы. Кино. – М.: «Наука», 1977. – С. 284-309.

³⁵⁸ Якобсон Р.О. Грамматический параллелизм и его русские аспекты // Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С. 102.

³⁵⁹ Там само. – С. 121.

Эйхенбаум Б. О литературе. – М.: «Советский писатель», 1987. – 539 с.

Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии. – Ленинград: «Художественная литература», 1986. – 454 с.

Якобсон Р.О. Грамматический параллелизм и его русские аспекты // Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С. 99-132.

4.2. «ДОМІНАНТНА» КОНЦЕПЦІЯ ЖАНРУ Б. ТОМАШЕВСЬКОГО

Томашевський Борис Вікторович (1890-1957) стоїть хоч і дуже близько до формалістів, проте й дещо окремо, що надає нам підстави розглядати його концепцію як певний етап у розвитку формалістичної теорії жанру. Він представив жанр у невпинному русі, який залежить від розвитку людської свідомості, уявлень про структур світу, політичних переконань, фактичних знань тощо. Він зосередився на аналізі ознак жанру.

Сповідуючи формалістичні підходи до аналізу літератури, Б. Томашевський проголосив центральною категорію визначення жанру **домінанту**: «Ознаки жанру, тобто прийоми, які організують композиційно твір, є прийомами домінуючими, тобто підпорядковуючими собі решту, необхідні при створенні художнього цілого. Такий домінуючий, превалюючий прийом іноді називають домінантою. Сукупність домінант і є визначаючим моментом в утворенні жанру»³⁶⁰. В потоці літературної творчості завжди спостерігається перегрупування різних прийомів. Диференціація творів здійснюється в залежності від використаних в них прийомів. Б. Томашевський виділив *3 групи диференціації прийомів*: *природна диференціація* (коли прийоми мають внутрішню подібність), *літературно-побутова* (що залежить від умов виникнення, призначення та сприйняття), *історична диференціація* (пов'язана з традицією). Існують прийоми побудови та глобальні прийоми, навколо яких вони виструнчуються. Ці прийоми дослідник називає «відчутними», саме вони, на його думку, й визначають жанри.

Окрім таких суто структурних тлумачень Б. Томашевський визнавав також і генетичну приналежність жанру. Провідні прикмети жанру можуть істотно змінюватись, проте жанр продовжує

³⁶⁰ Томашевський Б. Теория литературы. Поэтика. – С. 1. <http://www.reader.boom.ru/tomash/tema9.htm>

жити «генетично». Він може зазнавати еволюційних і навіть революційних змін, як це сталося із «романом», але при цьому жанрове сприйняття його саме як «роману» лишається непохитним.

Дослідник вважав, що у літературі постійно спостерігається витіснення «високих» жанрів «низькими». «Це витіснення високих жанрів низькими відбувалось у двох формах: 1) повне відмирання високого жанру. Так померли у XIX ст. ода і епопея XVIII ст.; 2) проникнення у високий жанр прийомів низького жанру»³⁶¹. Проникнення низьких прийомів у високі жанри може означати, наприклад, втрату низькими прийомами своїх попередніх властивостей, зокрема, комічне може функціонувати як не-комічне.

Б. Томашевський вживав поняття «канонізації жанру». Кожне нове перевтілення літературної жанрової системи потребує й нової канонізації жанру, який щойно синтезувався. Процес канонізації низьких жанрів хоча і не становить універсальний закон літератури, проте є занадто типовим. У цьому аспекті він розглядав роль епігонів, які, шаблонізуючи прийоми, винайдені геніями, створюють ефект відторгнення естетичного феномена, його ремісниче відточують, сприяючи канонізації, та провокуючи неприйняття даного прийому.

Замислюючись на можливість класифікації жанрів, Б. Томашевський запропонував лише один варіант - він поділив всі жанри на три великі класи: жанри драматичні, ліричні та оповідні. Провідною ознакою драматичних жанрів є тяжіння до діалогу. Першими драматичними жанрами, які відомі людству, стали трагедія та комедія. У XVIII ст. драматичні жанри поповнюються італійською комедією-буфонадою, водевілем, пародією тощо. Поповнення йде переважно за рахунок ярмаркової традиції.

Ліричні жанри, за Б. Томашевським, яскраво відображають формалістичне бачення ролі обсягу, адже від початку він зазначає, що до них належать віршовані твори малого розміру. Характеризуючи віршовану мову, дослідник називає такі її прикмети: вірш є істотно деформованою мовою, в якій слова йдуть паралельними рядами, сповненими тісних смислових асоціацій та варіацій інтонаційної мелодики. Ліриці фактично невідомі фабульні мотиви. Особливістю ліричного твору є відсутність особливої акцентуації на тематичному розвитку за рахунок активного використання мотивів та їхніх варіацій. Б. Томашевський визначив три завдання ліричного розвитку: 1) введення теми, 2) розвиток

³⁶¹ Там само.

теми, 3) замикання вірша. Зазвичай тема розгортається через низку пов'язаних між собою метафор. Оскільки мотиви часто бувають надто віддаленими один від одного, то Б. Томашевський прагнув дати мотивацію, яким чином різнорідні мотиви пов'язуються в спільність теми. Поширеним способом зв'язки мотивів у ліричному творі він вважав паралелізм та спостеріг кілька типів такого жанрового паралелізму: 1) тематичний паралелізм, 2) синтаксичний паралелізм, 3) строфічний паралелізм, 4) лексичний паралелізм, 5) інтонаційний паралелізм.

Характеризуючи оповідні жанри, Б. Томашевський насамперед звертається до новели. Він твердить, що існують новели фабульні та безфабульні. Елементами новели, як і будь-якого оповідного жанру, названі: оповідь (система динамічних мотивів) та опис (система статичних мотивів). Дослідник вважав, що між цими двома групами мотивів завжди встановлюється певний паралелізм. Часто статичні мотиви стають своєрідними символами мотивів фабульних. Найдавнішим та найпростішим прийомом зв'язування новел слугує обрамлення (наприклад у «Декамероні» Боккаччо). Окремим різновидом новели є вставна новела, яка може бути складовою частиною роману. Приділив дослідник увагу й роману, тлумачачи його як систему новел та розглядаючи на суто структурному рівні і вирізняючи за типом структури: 1) роман з ланцюговою будовою («Мертві душі» М. Гоголя), 2) роман з кільцевою будовою («Заповіт дивака» Ж. Верна), 3) роман з паралельною будовою («Анна Кареніна» Л. Толстого). Дослідник також дав кілька варіантів кінцівок, проте з того часу так багато змінилось у романістиці, що наводити їх тут є марною працею.

Прагнучи описати найбільш загальні властивості ліричних, драматичних та оповідних жанрів, Б. Томашевський йшов шляхом виділення стійких оповідних конструктів, або як говорять зараз, наративних схем. Спираючись на наративні доміанти текстів ліричних, драматичних та оповідних, він здійснив цікаві спостереження, значно випередивши свій час.

4.3. МОРФОЛОГІЧНА СХЕМА ЖАНРІВ ЗА В. ПРОППОМ

Володимир Якович Пропп (1895-1970) розробляв теорію та історію жанрів у фольклорі у 30-40-х роках ХХ ст. («Морфологія казки» 1928, «Історичне коріння чарівної казки» 1946 та ін.), спираючись на досягнення ритуально-міфологічної школи літературознавства. «Морфологія казки» В. Проппа часто

використовується дослідниками з метою ідентифікації тієї чи іншої сучасної жанрової форми, проте відразу зазначу, що сам дослідник вважав свою теорію спроможною лише в межах чарівної казки і не рекомендував поширювати ці межі. А.-Ж. Греймас переніс на сферу міфу ті закономірності, які В. Пропп простежив стосовно чарівної казки, а К. Бремон вважав їх притаманними оповідній манері взагалі. Сам В. Пропп не погоджувався з західними структуралістами, які обожнювали міф і чарівну казку. Він переконував, що чарівна казка завершила процес свого формування ще у добу середньовіччя. У 1929 р. він написав статтю «Трансформація чарівних казок», яка й принесла йому світове визнання та нині вивчається у кожному університеті світу³⁶².

Поняття про жанр, яке В. Пропп прийняв як робоче в своїх працях, дуже характерне. Він заявляв, що «жанр - поняття чисто умовне, і про його значення треба домовлятися»³⁶³. Поняття «роду», «виду» та «жанру» належать до сфери класифікації. «Точне визначення того, що розуміється під жанром, неможливе поза межами класифікації жанрів, жанри повинні бути визначені кожен як сам по собі, так і в їх відношенні до інших жанрів, від яких їх треба відрізнити»³⁶⁴. «У широкому сенсі цього слова жанр може бути визначений як ряд або сукупність пам'яток, об'єднаних спільністю своєї поетичної системи»³⁶⁵. Щоб з'ясувати специфіку того чи іншого жанру, треба дослідити, яка дійсність у ньому відображається, якими засобами ця дійсність зображена, як вона оцінена тощо. При цьому ще слід враховувати, вважає вчений, що межі жанру не завжди є стійкими, іноді порушуються. Вивчення структури жанру є обов'язковим компонентом його ідентифікації. З'ясування фабули, сюжету, діючих осіб, стильових норм, - все це напрями ідентифікації жанру. Жанр в інтерпретації В. Проппа поставав як структурована категорія літературознавства, виміри якої коливаються у залежності від обраного до аналізу твору.

³⁶² Вона потрапила до числа рекомендованих для обов'язкового ознайомлення текстів у вищій школі: Propp Vladimir, *Fairy Tale Transformation // Modern Genre Theory*. – Pearson Education Limited, United Kingdom & Associated Companies throughout the world, 2000. – P. 50-68.

³⁶³ Пропп. В.Я. Принципы классификации фольклорных жанров // *Фольклор и действительность*. – М.: «Наука», 1976. – С. 35.

³⁶⁴ Там само. – С. 35-36.

³⁶⁵ Там само. – С. 36.

Універсальних жанрових характеристик не існує, оскільки це привело б до уніфікації літератури взагалі.

Теорія В. Проппа визрівала у фарватері формалістичного розпізнання прози та поезії і тому має на собі значні ознаки формалізму, які частково поглинаються конкретно-історичним аналізом. В. Пропп наполягав на генетичному зв'язку чарівної казки і структурою та семантикою обряду ініціації та культом мертвих. Подальші дослідження показали, що базові моменти структури перехідних обрядів лежать в основі й інших вербальних явищ традиційної культури. В. Пропп створив теорію походження, морфології та трансформації чарівної казки. Але нас в аспекті становлення жанру цікавить переважно останній, третій компонент теорії, а саме - трансформації.

Спочатку розглянемо «морфеми» казкової оповіді виділені В. Проппом. Насамперед хочу наголосити, що для нього принциповим є розуміння структури оповіді як вмотивованої ієрархічної системи, де мотиви складають сюжет, а сюжети розкривають тему. Всі ці елементи сукупно з функціями героїв формують жанрову визначеність. Тому для жанрового визначення за схемою В. Проппа необхідно з'ясувати функції всіх компонентів ієрархічної системи та коло їх можливої дії.

Характеризуючи жанр фольклорної казки В. Пропп подав схему, в якій (1) стійкими елементами служать функції діючих осіб, не залежно від того, ким вони є і як виконуються ці функції. Саме вони утворюють основні сюжетні частини казки. (2) Число функцій чарівної казки обмежене. (3) Послідовність функцій завжди однакова. (4) Всі чарівні казки однотипні за своєю структурою.

Функція за В. Проппом, *есумоюдій*. Функція багатопланова, але завжди однозначна. Можна навіть говорити про антиномічність функцій у структурі чарівної казки, адже це відзначив сам дослідник: «...Дуже велика кількість функцій розташована попарно (заборона - порушення, вивідування - видача, боротьба - перемога, переслідування - спасіння тощо)»³⁶⁶. Схема **функцій** В. Проппа має такий вигляд:

1. Відлучка (один із членів родини покидає домівку).
2. Заборона (герою повідомляється заборона).
3. Порушення (заборона порушується).
4. Вивідування (злодій намагається здійснити розвідку).

³⁶⁶ Пропп В. Морфология сказки. – Л.: Academia, 1928. – С. 73.

5. Видача (злочин здобуває відомості про свою жертву).
6. Підступ (злочин намагається обдурити свою жертву, щоб заволодіти нею або її майном).
7. Посібництво (жертва піддається на обман і тим допомагає ворогу).
8. Нанесення шкоди (злочин наносить одному із членів родини шкоду).
- 8а. Недостача (одному з членів родини чогось бракує).
9. Посередництво (біда чи недостача повідомляється, до героя звертаються з проханням чи наказом, відсилають чи відпускають його).
10. Початок протидії (шукач погоджується або наважується на протидію).
11. Відправка (герой вирушає з дому).
12. Перша функція дарувальника (герой випробовується, випитується, піддається нападкам тощо, готуючись у такий спосіб до одержання чарівного засобу або помічника).
13. Реакція героя (герой реагує на дії майбутнього дарувальника).
14. Постачання, одержання чарівного засобу (герой заволодіває чарівним засобом).
15. Просторове переміщення між двома царствами, путівник (герой переноситься чи дістається іншим способом до місця, де знаходиться предмет його шукань).
16. Боротьба (герой та злодій вступають у безпосередню боротьбу).
17. Клеймо, мітка (героя мітять).
18. Перемога (злочин переможений).
19. Недостача ліквідується.
20. Повернення (герой повертається).
21. Переслідування, погоня (героя переслідують).
22. Спасіння (герой рятується від переслідувачів).
23. Невпізнане прибуття (герой повертається невідомим додому або у країну).
24. Необґрунтовані зазіхання (псевдогерой зазіхає на щось, що належить герою).
25. Важке завдання (герою пропонується важке завдання).
26. Вирішення (завдання вирішується).
27. Впізнання (героя впізнають).
28. Викриття (псевдогероя або злодія викривають).
29. Трансфігурація (герой набуває нового вигляду).
30. Покарання (злодія карають).

31. Весілля (герой бере шлюб та йде на царювання).

Крім функцій, чарівну казку визначає також «коло дій», тобто припустимість тих чи інших вчинків того чи іншого персонажа. Коло дій в точності відповідає персонажу. Один персонаж охоплює декілька кіл дій, як і у зворотному логічному порядку, одне коло дій може охоплювати декілька персонажів. В. Пропп виділив 7 типів **«кола дій»** у чарівній казці: 1) коло дій злодія; 2) коло дій дарувальника; 3) коло дій помічника; 4) коло дій царівни; 5) коло дій отруйника; 6) коло дій героя; 7) коло дій псевдогероя.

Крім описаних персонажів існують ще такі, що мають зовсім інші, особливі функції, їх автор окреслив як допоміжні: «Таким чином, казка має сім діючих осіб. За цими ж персонажами розподіляються і функції підготовчої частини, але розподіл тут нерівномірний, і за цими функціями визначати персонажів не можна. Крім того, є спеціальні персонажі для зв'язок (жалобники, донощики, пліткарі)...»³⁶⁷. Функціонально до цієї ж групи належать і предмети (люстерко, віник, золото), які можуть про щось повідомляти.

Принципи жанрових трансформацій чарівної казки, які сформулював В. Пропп, дуже популярні у західному літературознавстві. Зокрема, проппівський принцип виділення початкової форми даного жанру став ледь не всезагальним у наці: «Основні форми - це ті, які пов'язані із зародженням казки»³⁶⁸. Таке просте вирішення проблеми жанрових градацій прищепилось в науці після В. Проппа. Ці форми, які ми визнали за провідні, явно пов'язані з найдавнішими релігійними уявленнями. «Казка (чарівна) походить від давніх релігій, але сучасна релігія не походить від казки. Вона не творить її, а тільки змінює її матеріал»³⁶⁹. Вивчення основних форм жанру чарівної казки веде дослідника до порівнянь із релігією. Вивчення похідних форм чарівної казки пов'язане насамперед із дійсністю. Саме дійсність викликає низку трансформацій, впливаючи на казку. Роль побуту у трансформації казок - величезна. Для розрізнення основних форм чарівної казки від похідних слід враховувати, що 1) фантастична версія первісна щодо раціональної, 2) героїчне бачення передує гумористичному, 3) логічна формула старша за хаотичну, 4) інтернаціональні

³⁶⁷ Пропп В. Морфология сказки. – Л.: Academia, 1928. – С. 96.

³⁶⁸ Пропп. В.Я. Трансформации волшебных сказок // Фольклор и действительность. – М.: «Наука», 1976. – С. 156.

³⁶⁹ Там само. – С. 158.

компоненти казки старіші за національні. В. Пропп перерахував можливі **форми трансформацій чарівних казок**: 1) редуція; 2) ампліфікація, 3) псування; 4) звернення; 5-6) інтенсифікація та послаблення, 7) внутрішньо казкова заміна, 8) побутова заміна, 9) конфесійна заміна, 10) забобонна заміна, 11) архаїчна заміна, 12) літературна заміна, 13) модифікації, 14) заміна невідомого походження, 15) внутрішньо казкова асиміляція, 16) побутова асиміляція, 17) конфесійна асиміляція, 18) забобонна асиміляція, 19-20) літературні та архаїчні асиміляції³⁷⁰.

Він писав: «Ми знайшли, що композиційна єдність казки прихована не в якихось особливостях людської психіки, не в особливостях художньої творчості, вона прихована в історичній реальності минулого»³⁷¹. Тим самим дослідник довів на прикладі чарівної казки, що її суттєві жанрові ознаки уклалися не під тиском соціальних обставин, які не усвідомлювались, а формулювалась під дією міфу і є частиною рудиментарного міфологічного мислення та ритуального дійства. Запропонована ним «формула казки» набуває фундаментального інтертекстуального значення у епоху постмодернізму та використовується у жанрах наукової фантастики, фентезі та літературної казки.

Література

Пропп В.Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. (Собрание трудов В. Я. Проппа.). – М.: Изд-во "Лабиринт", 1998. – 512 с.

Пропп Владимир. Русские аграрные праздники. – М.: «Лабиринт», 2000. – 188 с.

Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1986. – 362 с.

Пропп В.Я. Трансформация волшебных сказок // Фольклор и действительность. Избранные статьи. – М.: «Наука», 1976. – С. 155-173.

Пропп В.Я. Поэтика фольклора. – М., 1998.

³⁷⁰ Див. про це докладніше: Пропп. В.Я. Трансформации волшебных сказок // Фольклор и действительность. – М.: «Наука», 1976. – С. 153-173.

³⁷¹ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л.: ЛГУ, 1986. – С. 353.

4.4. ІНТЕРМЕДІАЛЬНА ТЕОРІЯ ЖАНРУ М. КАГАНА

Каган Мойсей Самойлович (1921-2006), почав свою творчу діяльність в умовах підвищеного інтересу до категорії жанру та від початку розглядав жанр у міждисциплінарному річищі, прагнучи продемонструвати універсальність та незамінність даної категорії. Росіяни називають його класифікацію жанрів чотирибічною.

Одну з найцікавіших теорій жанру радянської доби подав М. Каган. Вперше виклад цієї концепції зустрічаємо у книзі «Морфологія мистецтва». Він чи не першим зазначив, що актуальність жанрового поділу підсилюється у зв'язку з розвитком інших видів мистецтва. Словесні мистецтва можуть іноді ігнорувати жанрову приналежність твору, проте в телевізійному, журналістському мистецтві та радію навряд чи такий підхід може бути плідним. Таке тлумачення жанру можна назвати *інтермедіальним*. Починається жанрологічний розділ «Морфології мистецтва» з розподібнення жанру та роду: «Головна відмінність категорії "жанру" від категорії "роду" полягає в тому, що якщо друга характеризує модифікацію структури одного виду мистецтва під впливом іншого, то перша позначає модифікації структури виду, покликані внутрішніми причинами, хоча причини ці у всіх видах мистецтва подібні»³⁷². М. Каган запропонував *спосіб перехресного окреслення жанру*: 1) тематичний, 2) аксіологічний, 3) когнітивний та 4) за типом моделей. Зважте, що при цьому жанр розглядався ще й на перехресті різних видів мистецтва.

За його визначенням, *жанр - це вияв вибірковості художньої творчості*, яка невідворотно впливає на утворення змісту мистецтва, побудову необхідної для цього змісту обраної форми. **Жанрове членування залежить від конкретної спрямованості художнього пізнання**, тож перший ряд жанрового поділу (перший ряд вичленування жанрів) - це історичний жанр, науково-фантастичний, пригодницький, любовно-психологічний, соціально-аналітичний, житійний, лицарський та ін. **Жанрова диференціація залежить і від обсягу пізнання**, масштабу життєвого матеріалу, залученого до твору (другий ряд вичленування жанрів). Звідси розмежування новели, повісті, роману; вірша, віршованого циклу, поеми та ін. **Жанрові диференціації** виникають також внаслідок **конкретизації ціннісного боку художньої творчості**. Наприклад,

³⁷² Каган М.С. Жанр как морфологическая категория // Морфология искусства. – Л.: «Искусство», 1972. – С. 410.

поетичний пафос мистецтва може виразитися в утвердженні певних цінностей, або в їхньому викритті, або у сполученні обох цих аксіологічних позицій. **Жанрова диференціація літератури** залежить також від **варіаційної здатності творчого боку художньої структури**. Тобто здатність художньої свідомості до творчого моделювання (від портретного способу відтворення життя до його казково-фантастичного перетворення). Цей діапазон і сприяє жанровій структуризації. М. Каган наголошував, що жанр має тлумачитися як загальна категорія морфології мистецтва, багатозначність і різноплановість змісту якої глибоко закономірні, оскільки породжуються багатогранністю структури самого мистецтва.

М. Каган поставив завдання простежити, як «тематичне членування жанрів характеризує декотрі особливості змісту творів даного жанру та особливості їх форми, що цим мотивуються»³⁷³. Тематичний, чи сюжетно-тематичний поділ жанрів дослідник мав за провідний принцип членування, яким, фактично, всі користуються, не залежно від обраного виду мистецтва. Ми говоримо історико-революційний фільм, науково-фантастичний роман, любовна лірика тощо, здійснюючи акт «жанрового самовизначення». Створити реєстр таких визначень - марна справа. їх легіон і вони постійно примножуються. Треба спостерегти закономірність подібних визначень, а значить, залежність наповнення художнього твору від реалій буття. Ця залежність переконує нас, що певний предмет художнього пізнання зумовлює й відповідні засоби його відтворення.

Наприклад, історичний жанр передбачає наявність у творі водночас реальних історичних постатей та подій вигаданих, а у науковс-фантастичному вигадка абсолютна. Тут же дослідник зазначає, що знайти в літературі чисті жанри дуже важко, зазвичай вони «не піддаються тематично однозначній жанровій характеристиці».

Диференціація жанрів за їх пізнавальним обсягом, на думку М. Кагана, привела до утворення, наприклад, роману, повісті, оповідання, новели. Він твердить, що кожному жанру властива міра обсягу, яка й породжує типові особливості його будови (епізодичність, багатоплановість, психологічний діалог між персонажами, розгорненість).

Аксіологічна площина диференціації жанрів базується на врахуванні міри цінності художнього твору. Декларація певних

³⁷³ Там само. – С. 413.

цінностей - обов'язкова складова художнього твору; твір може писатися з метою возвеличення, або знищення, захоплення чи зневаги, що також впливає на жанр. М. Каган вважав, що «якщо ми почнемо розглядати цю площину жанрових поділів ще більш детально, то побачимо, що тут складається певний жанровий спектр, в якому можна виділити ступеневий рух від одного аксіологічного полюсу до іншого. На одному полюсі знаходяться жанри, що втілюють максимальний ступінь позитивної оцінки явищ життя - жанри славословні: такими є гімн, ода, пам'ятник, дифірамп, героїчна поема, героїчна опера, храм; на іншому полюсі - жанри найбільш різкого заперечення, сатиричні»³⁷⁴. Крім того, між цими двома крайніми точками, полюсами, розташовуються ще й проміжні жанрові серії. Прикладом такої серії у М. Кагана наведено «скорботу за втраченими цінностями», «гумористичну серію» тощо. При цьому він пропонує також враховувати специфіку кожного **виду мистецтва**.

Диференціація жанрів за типом створюваних мистецтвом образних моделей передбачає ідентифікацію побудови внутрішньої на зовнішньої форми мистецтва, тобто «способи художньо-образного моделювання дійсності та способи конструювання цих образних моделей»³⁷⁵. М. Каган наголошує, що така диференціація в суто типологічну й пропонує оперувати діалектикою одиничного й загального при аналізі жанрів у цій площині. Він наводить кілька поширених у мистецтві форм співіснування одиничного та загального: 1) одиничне в художньому образі відверто й безумовно домінує над загальним; 2) рівновага одиничного й загального; 3) перевага загального над одиничним в художньому образі; 4) символічний надмір загального в образі; 5) фактичне зникнення зв'язку одиничного й загального в образі (алегоричність).

Важливий висновок, до якого підводить дослідник, - це твердження, що жанри не є породженням хаотичного руху художньої форми, а представляють собою гнучку систему, засновану на взаємодії та взаємопроникненні. Для М. Кагана характерним було бачення жанрів як певної системи взаємозумовлених елементів. Поза системністю жанр втрачає сенс.

Втім, провідним законом жанру М. Каган сформулював *закон нерівномірного розвитку* жанру, причому простеживши цей

³⁷⁴ Каган М.С. Жанр как морфологическая категория // Морфология искусства. – Л.: «Искусство», 1972. – С. 417.

³⁷⁵ Там само. – С. 418.

нерівномірний розвиток у всіх видах мистецтва. Він навіть висловився за необхідність нерівномірного розвитку жанрів, вважаючи цей закон єдиним, що об'єктивно проступає у всіх видах мистецтва та у всі епохи³⁷⁶.

У спадку М. Кагана є й кілька цікавих розвідок з приводу окремих жанрів. Наприклад, жанр анекдоту розглядався ним як унікальна форма словесного мистецтва, що яскраво презентує національну психологію. Врешті, він робить висновок щодо жанру анекдот: «При всій розмаїтості існує якась інваріантна структура жанру, яка дозволяє відрізнити його від інших жанрових утворень словесного мистецтва, а в його межах - гарний анекдот від посереднього або й зовсім поганого»³⁷⁷. Жанровими ознаками анекдоту дослідник назвав: стислість; його сюжетна структура повинна чітко проявляти класичну трикомпонентну структуру (експозиція - розвиток дії - розв'язка) та розв'язка повинна бути неочікуваною; комічне вирішення закладеної в анекдоті дилеми. Займався він також і музичними жанрами.

Врешті, він наводить власне визначення жанру: **«...Жанр є загальна категорія морфології мистецтва...** його багатозначність і різноплановість глибоко закономірні, оскільки породжені багатогранністю структури мистецтва»³⁷⁸. У наведеному визначенні жанру яскраво проглядає інтермедіальна орієнтація автора, його прагнення поширити поняття «жанру» на всю сферу мистецтва, зробити цю категорію наскрізною. Проте у цій концепції специфіка саме літературного жанру залишилась поза увагою. Наведені Каганом диференціації стосуються лише найбільш загальних моментів мистецтва, при їх конкретизації відразу виникають проблеми дефініції.

Література

Каган М.С. Анекдот как феномен культуры. Материалы круглого стола 16 ноября 2002 г. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – С. 5-16.

³⁷⁶ Див.: Каган М.С. Неравномерность развития жанров искусства // Лекции по марксистско-ленинской эстетике. – Л.: ЛГУ, 1971. – С. 702-708.

³⁷⁷ Каган М.С. Анекдот как феномен культуры // Материалы круглого стола 16 ноября 2002 г. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – С. 16.

³⁷⁸ Каган М.С. Жанр как морфологическая категория // Морфология искусства. – Л.: «Искусство», 1972. – С. 424.

Каган М.С. Жанр как морфологическая категория // Морфология искусства. – Л.: «Искусство», 1972. – С. 410-424.

Каган М.С. Жанр как категория художественной морфологии // Лекции по марксистско-ленинской этике и эстетике. – Л., 1971. – С. 407-410.

Каган М.С. Эстетика как философская наука. – СПб., 1998.

Каган М.С. Философия культуры. – СПб., 1996.

4.5. СЕМІОТИЧНІ ПІДХОДИ У ЖАНРОЛОГІЇ

Лотман Юрій Михайлович (1922-1993) - семіолог та літературознавець. Він використав для вироблення власного методу - формалізм, зокрема, надзвичайно шанував Б. Томашевського та Ю. Тиньянова. Він також не створив цілісної теорії жанрів, проте будучи інтерпретатором культури на рівні семантики знаків та символів, не міг обійти проблеми жанру.

Ю. Лотман розуміє **жанр «як особливий тип організації художнього світу з притаманною йому мірою умовності та способом організації значень»³⁷⁹**. Створюючи велику семіотичну сферу мистецтва, він приділив увагу такій категорії як жанр, для нього жанр не помирає з настанням нової доби. Сучасні семіотичні дослідження вважають текст одним із висхідних понять, хоча сам текст у їхньому розумінні постає не як стабільний об'єкт, що має стійкі ознаки, а як функція. Власне текстом семіологи вважають і весь твір, і його уривок, і низку творів, твори вибрані за певним принципом, зокрема жаровим. Все залежить від того, який обсяг тексту потрапляє до їхньої уваги. Тому тлумачення жанру в системі семіотики залежить від первісної установки на характеристику функцій тексту у його цілісності. До поняття тексту за семіотикою залучаються також його творець та аудиторія, яка цей текст читає³⁸⁰. Отже, комунікативні аспекти літератури виявляються значимими для семіолога. Ю. Лотман у книзі «Семіосфера» називає провідними у мистецтві дві форми комунікації: «Я-вони» та «Я-Я». Від того, яка з них домінує на певному етапі, залежить жанрова система літератури. Тип комунікації виявляється основним позатекстовим фактором формування жанрової системи. Крім того,

³⁷⁹ Лотман Ю.М. Семіотика кінно і проблеми кіноестетики. – Таллін, 1973. – С. 56.

³⁸⁰ Див. про це докладно: Лотман Ю.М. Семіосфера. – С.-Петербург: «Искусство-СПБ», 2000. – С. 83 та далі.

деякі тексти проявляють особливу схильність до сприйняття повідомлень та кодів. Лірична пісня і нарис по-різному співвідносяться з тією чи іншою системою комунікації. Окрім такої внутрішньої орієнтації жанрів, трапляються випадки, коли внаслідок історичних та соціальних обставин вся національна література стає автокомунікативною, визначаючи цим і відповідне укладання системи жанрів. Вочевидь прекрасною ілюстрацією до цієї тези Лотмана могла б стати українська література, скажімо, XVIII ст., коли її розвиток відбувався в межах шліфування форм та засобів, у той час, коли народ задовольнявся фольклором. Сталось це насамперед тому, що література і народ говорили різними мовами. «Енеїда» І. Котляревського відновила природний комунікативний процес.

Аналізуючи творчість О. Пушкіна та М. Гоголя, Ю. Лотман застосовує категорію жанру та визначає спадок О. Пушкіна як багатожанровий, а М. Гоголя - як системи вставних жанрів. Тож у ставлення до жанру Ю. Лотман проявив великий інтерес, характеризуючи спадок класиків російської літератури саме в жанровій парадигмі. Він писав: «На різних етапах різні жанри займали домінуюче становище, виражаючи провідні напрями художньої думки Пушкіна у ті чи інші роки. Але важливо відзначити, що поруч із цим домінуючим жанровим струменем, з тим, що поет пропонував читачеві, у нього, як правило, була прихована лабораторна домінанта. Жанри розвивались у тісній взаємодії. Так, іноді лірика ставала лабораторією поеми, дружні листи - школою прози. В певні моменти лірика підготувала прозу, а в інші - проза ставала лабораторією лірики, драма виробляла погляд на історію. В певному сенсі, вся творчість Пушкіна - єдиний багатожанровий твір, сюжетом якого є його творча та людська доля»³⁸¹. Ю. Лотман відзначав, що у творчості О. Пушкіна спостерігається цілковита відсутність ієрархії жанрів, як і змішування високого стилю й низького. Крім того, поет любив переносити норми одного жанру - в межі іншого, створюючи у такий спосіб фактично, нові жанри. Цікавими дослідник визнає його спроби створити громадянську поезію на основі маргінальних жанрів. Звертаючись до негативної оцінки критикою поеми Пушкіна «Руслан і Людмила», вчений закидає критиці, що вона не здатна була зрозуміти новаторство цієї поеми. «Не будучи спроможною ототожнити її з якимось із звичних

³⁸¹ Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: «Просвещение», 1988. – С. 8.

жанрів, критика не змогла зрозуміти основного художнього принципу поеми - контрастного розташування несумісних жанрово-стильових уривків, внаслідок якого виникла іронія, спрямована на сам принцип жанровості»³⁸². Творчість Пушкіна змінила саме поняття художнього тексту. Він створив нові жанри (роман у віршах) і нових героїв (плеяда персонажів з бентежними душами). Пушкін в інтерпретації Ю. Лотмана постає «естетичним бунтарем», який зміг зруйнувати, а чи принаймні порушити існуючу жанрову систему. Адже до О. Пушкіна в літературі діяли строгі закони: «Художньою точкою зору ставало ставлення істини до зображуваного світу. Фіксованість та однозначність цих відношень, їх радикальне сходження до єдиного центру відповідали уявленню про вічність, єдність та непорушність істини. Будучи єдиною та незмінною, істина була одночасно ієрархічною, різною мірою відкривалась різній свідомості. Цьому відповідала ієрархія художніх точок зору, що лежала в основі жанрових законів»³⁸³. У романтичній поезії змінюється центр - ліричний герой, часто рупор Бога, - проте не змінюється сам принцип ієрархізації жанрів.

Принагідно автор торкається жанрових теорій своїх попередників. Зокрема, він вважає, що відкриття М. Бахтіним хронотопу значно посприяло утворенню типології роману. Стосовно спадку В. Проппа він висловився не з таким захватом, оскільки на його думку штучне перенесення жанрових характеристик чарівної казки на роман не могло дати і не дало позитивних результатів, крім того, від такого застерігав навіть сам В. Пропп. Ю. Лотман звертає увагу на те, що розширене тлумачення проппівської моделі та застосування її до нефольклорних текстів неможливе. Ю. Лотман пише: «Одночасно й внутрішня структура сюжетної організації сучасного роману принципово відрізняється від канонів фольклорного наративного тексту. В останньому випадку, чи говорять про сюжет як суму мотивів (Веселовський) або функцій (Пропп), йдеться про строгую ієрархічну замкненість рівнів. Роман вільно втягає в себе різномірні семіотичні одиниці - від семантики слова до семантики складних культурних символів - і перетворює їх гру на факт сюжету. Звідси удаване хаотичне розмаїття сюжетів, цього жанру, їх невідповідність інваріантам. Однак ця палітра ілюзорна: розмаїття стягуваного в текст культурно-семіотичного

³⁸² Там само. – С. 9.

³⁸³ Там само. – С. 44.

матеріалу, як бачимо, компенсується підвищенням моделюючої функції тексту. В певному сенсі роман серйозніший за казку та тісніше пов'язаний із позаестетичними завданнями»³⁸⁴. У романі XIX ст. сюжетною є навіть деталь. Якщо у фольклорних жанрах, зокрема у казці, кожен трафаретний елемент зумовлює вибір наступного, то у романі під впливом позасюжетних елементів починається лавоподібне зростання сюжетних можливостей. Здатність будь-якої деталі відігравати сюжетну роль зумовлена насамперед соціально-побутовою семіотикою епохи.

Ю. Лотман займався також проблемою розмежування прози й поезії. Він торкається цієї проблеми у річищі аналізу поетичного тексту. У цій справі він спирався на авторитет Б. Томашевського, який вважав аксіомою те, що природною формою організованої людської мови є проза. Спочатку віршована мова була єдиною можливою для твору мистецтва. Та й сам твір має складну структуру, адже текст - це лише один із компонентів твору, істотний, проте не вирішальний. Художній ефект з'являється при зіставленні твору із комплексом життєвих та ідейно-естетичних уявлень, притаманних даній епосі.

Крім того, пропонується враховувати, що, наприклад, фольклорна пісня та поезія нашого часу ніяк не протистоять одне одному, оскільки становлять два різних види мистецтва, мають різне походження. Віршовані жанри фольклору не протистоять і прозовим жанрам на тій же підставі.

Жанр літопису у давньоруській літературі не сприймався читачами та й самим літописцем як художній текст у нашому розумінні. Тому його художні засоби були спрямовані № виокремлення від розмовної мови: «Структурні елементи: архаїзація мови в житійній літературі, фантастична незвичність сюжету у чарівній казці, підкреслена умовність оповідних прийомів, строга відповідність жанровому ритуалу - створюють вигляд стилю, свідомо орієнтованого на відмінність від стихії "звичайної мови"»³⁸⁵. До XIX ст. проза взагалі не шанувалась, сприймалась як «чтиво» для естетично не освіченої людини. Ю. Лотман вважає, що проза у нашому розумінні починається у російській літературі від О. Пушкіна. Проза виникає пізніше за поезію і є явищем більш зрілої

³⁸⁴ Там само. – С. 254-255.

³⁸⁵ Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб, 1996. – С. 4.

естетично свідомості. Розмовна мова дорівнює тексту, проза ж = текст + «мінус-прийоми» поетично умовної мови.

Наступним етапом у становленні прози та поезії стало витіснення прозою поезії. Воно супроводилось активним прикрашанням мови з метою утримувати межу між літературною прозою та розмовною стихією. Поступово проза починає жити до простоти. Прикрашання втрачає сенс тоді, коли усвідомлюється естетика простоти.

Для утворення дефініцій прози та поезії Ю. Лотман пропонує ввести поняття «*текстових конструкцій та відношень*» та «*позатекстових*». «Позатекстова частина художньої структури складає цілком реальний (іноді дуже значний) компонент художнього цілого. Звичайно, вона відрізняється більшою нетривкістю, чим текстова, більш рухлива»³⁸⁶. Позатекстові зв'язки, за Ю. Лотманом, мають багато суб'єктивного, навіть індивідуально-особистого, майже непідвладного аналізу сучасними засобами літературознавства, але вони історично й соціально зумовлені. На його думку, проза більш складна, оскільки має більшу кількість породжуючих моделей; моделювати художній прозовий образ набагато складніше, ніж поетичний. У такий спосіб він намагається розрізнити прозу і поезію.

Писав Ю. Лотман також про деградацію епістолярного жанру, що є безперечним прорахунком, оскільки епістолярний жанр у добу постмодернізму та пізніше набув естетичної актуальності і представлений багатьма творами.

Для Ю. Лотмана жанр був тією об'єктивно існуючою категорією, яка всередині культурного потоку здійснює систематизацію. Будучи обізнаним із загальною кризою теорії жанру, він ніколи не припускав думки про остаточний занепад цієї категорії. Крім того, його семіотична теорія дала жанру нове життя, оскільки він поставив жанр в систему культури знаків, прочитуваних кодів культури.

Література

Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – С. 14-285.

Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: "Искусство-СПБ", 2000. – 704 с.

Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.

³⁸⁶ Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб, 1996. – С. 11.

Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия "Мир искусств") – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 314-321.

Лотман Ю.М. Память в культурологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 200-202.

Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – Санкт-Петербург, 1996.

Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998.

4.6. МЕТАФОРИЧНА ТЕОРІЯ ЖАНРУ О. ФРЕЙДЕНБЕРГ

Фрейденберг Ольга Михайловна (1890-1955) належала до ритуально-міфологічної школи дослідників, хоча її індивідуальний спосіб мислення ні з чим не може бути ототожнений. Уявлення О. Фрейденберг про жанрову структуру літератури базувалися на розумінні історичної тривалості літератури та безперервності такої тривалості, завдяки чому певні художні форми з часом набувають виразності та могутнього розвитку, утворюючи стійку сітку понятійних конструктів, які є величезним здобутком інтелектуального розвитку людства. Тож значною перевагою її жанрової теорії є саме фіксація цієї історичної тривалості жанру та мотивація її ритуально-міфологічною природою людського мислення. Зацікавлення жанрами припадає на ранній період наукової долі О. Фрейденберг, зокрема у річищі реконструкції міфологічної семантики літературних форм у працях «Походження грецького роману» (1913-1921) та «Етюди і Діяння Павла і Фекли» (1920-36) та у річищі реконструкції міфологічного типу мислення у праці «Семантика сюжету і жанру» (1927).

Дослідниця називала свій метод «генетичним», частково протиставляючи його модному у 20-30-х роках ХХ ст. «еволюційному». Генетичний метод не наполягає на існуванні якогось первісного феномена культури й не описує його динаміку як поступовий розвиток культурних форм. Він спрямований на виявлення постійного співвідношення «фактора» як прихованого потенціалу будь-якої форми культури і «факту» як виявлення цього потенціалу у конкретиці культурних феноменів (так сказано в праці «Система літературного сюжету»). У різні періоди своєї творчості О. Фрейденберг позначала це співвідношення у вигляді різних

опозицій: образ/метафора, зміст/форма, семантика/морфологія, сюжет/жанр, міф/сюжет тощо. Жанр постає в її концепції в динамічних співвідношеннях з міфом, сюжетом, метафорою тощо. За її переконанням, універсальною несубстанціональною основою будь-якої культури є семантична система, яка може бути описана як тип свідомості, тип культури. Семантична структура культури не лежить на поверхні, а становить генетичну основу всього розмаїття культурних форм. Біля витоків всіх ймовірних культурних форм стоїть міф, який містить «ембріони» всіх можливих оформлень змісту, які тільки можуть проявитися. За О. Фрейденберг, генетична основа культури ніколи не зникає остаточно, в наступних культурах продовжують існувати не лише оформлення міфологічної семантики, але й її первісний зміст: «Уже в грецькій літературі виразно проглядає боротьба двох смислових систем, сучасної і архаїчної, причому саме на цій архаїчній системі тримається весь кістяк літературних творів. Впадає в око також, навіть при побіжному аналізі, що вибір тем в античній літературі, вибір сюжетних і жанрових варіацій, яким би розмаїтим він не видавався на перший погляд, все ж доволі вузький, перед нами все те - та не те, і те саме - і різне, і по-однаковому - інше»³⁸⁷. Крім того, будь-яка культурна діяльність, не виключаючи й сучасну, представляє собою неповторне тлумачення тих самих архаїчних сюжетів та образів, різні контамінації яких складають жанрову основу твору.

Особливістю жанрології О. Фрейденберг є постійне утримання нею категорій жанру, сюжету, метафори, міфу в спільному смисловому полі, де ці поняття ієрархічно зумовлюють жодне одного, мотивують появу одне одного, фактично, існують не розподібно в сфері літературного факту. Метафора розглядається нею «як майбутня форма сюжетів та жанрів»³⁸⁸. На думку О. Фрейденберг, «те, що потім стає лірикою, драмою та ін. є варіаціями метафор сміху, плачу, лайки, інвокації тощо, оскільки є парафразою, новим інакоказанням того самого змісту, тобто інтерпретації дійсності. їжа, народження, смерть - це не елементи майбутніх літературних жанрів і сюжетів, і немає потреби їх там шукати та винаходити, але метафори, якими оформлене образне уявлення про їжу, народження, смерть; ці метафори, перекомбінуються і варіюючись, формують літературні жанри та

³⁸⁷ Фрейденберг О.М. Позлика сюжета и жанра. – М.: «Лабиринт», 1997. – С. 279.

³⁸⁸ Там само. – С. 119.

сюжети і стають їхньою морфологічною частиною»³⁸⁹. Тож і найдавніший, і сучасний жанр та сюжет може бути інтерпретований на основі метафори, а точніше - праметафори. Тут О. Фрейденберг надзвичайно наближається до концепції «архетипу» в юнгіанському сенсі: колективне несвідоме, що виходить на поверхню через міф, сказ, сон, оприявлюючись в архетипних образах. Дослідниця вважала, що метафори універсального значення (їжі, народження, смерті) несвідомо формують теоретичні поняття «сюжет» та «жанр», впливаючи на рівні формування свідомості, у моменті пошуку художніх форм для вираження пізнаного людиною.

В іншій своїй книзі, «Міф і література давнини», вона заявляла: «Різниця між давньою, середньою та новою комедією - це різниця мислення, яке складало кожен з цих жанрів, семантично однакових, але вони походили від трьох філіалів міфологічних метафор»³⁹⁰. У цьому визначенні вона, як бачимо, ще ближче підійшла до юнгіанського розуміння архетипності. Для О. Фрейденберг тяглість певних семантично значимих структур - основна властивість літератури взагалі. Байдуже, як вони будуть називатися, «міфологічними метафорами» чи «архетипами», вони мають відображати закономірності структури змісту в літературному творі. Превалюючи роль змісту в трудах О. Фрейденберг не може оскаржуватися. Жанрові визначення, до яких вона вдається з необхідності ідентифікації різних літературних явищ, насамперед базуються на семантичному сенсі, тобто на змістовній частині.

Оскільки працювала вона переважно з античною літературою, то й найглибші спостереження здійснені саме на теренах античної літератури. Зокрема, вона вважала, що «античність знає лише два жанри - високий і низький, хвалебний та викривальний»³⁹¹. Ці жанри відрізняються стилями, мовною динамікою, мають два різних репертуари сюжетів, діючих осіб, словників, епітетів та порівнянь. Вони не відповідають нашому сучасному уявленню про жанри. До високого жанру в літературі античності належали: героїчний, дидактичний, філософський епос, елегія, епікікій, любовна лірика, трагедія. До низьких: сміховий епос, сміхова трагедія, ямбічна лірика, комедія. Вона робить наголос на динаміці та трансформації

³⁸⁹ Там само. – С. 109-110.

³⁹⁰ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: «Восточная литература» РАН, 1998. – С. 360.

³⁹¹ Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. – М.: «Лабиринт», 1997. – С. 263.

сюжетно-жанрової системи літератури, яка була їй притаманна з давніх, ще до-літературних часів.

Їй вдалось дати мотивацію дихотомічності (кожен жанр ніби має свого двійника у знижену ракурсі, як то: "любовна" і "жартівливо-глумівна" лірика) жанрових систем, яка зберігається з епохи в епоху. «З погляду старого, всі сюжети і всі жанри є варіаціями однієї й тієї самої значимості; цим в результаті пояснюється стереотип літературних структур і, врешті, те, що кожна діюча особа має свого двійника, кожен сюжет та жанр - собі подібний. Класова свідомість уже в античності створює з цього дві жанрові прокладки, два жанрових аспекти одного й того ж сюжету (трагедія - комедія, роман пристрастей - крутіший роман, епос - сатира тощо), які сягають, однак, подвійного сприйняття життя»³⁹². Оскільки сюжет розумівся нею як система розгорнутих у словесну дію метафор, то й жанр, який обов'язковим складовим має сюжет, опиняється у круговерті літературного інакоказання, пов'язаного з постійним синтезом та занепадом певного метафоричного поля смислу.

О. Фрейденберг розуміла жанр як глибоко понятійно укорінену історичну категорію, що є вагомим важелем динамізації літературного процесу, як у давні часи, так і нині. Спостерігаючи повсякчасні видозміни жанрових систем, вона навіть хотіла сформулювати закони жанрових видозмін. Наприклад, вона дала пояснення жанровому руху від античності до XIX ст. як розвитку на засадах традиціоналізму, «коли літературний твір будується на готовому жанровому і сюжетному матеріалі, що виник у ті часи, коли він ще не був літературою»³⁹³. «Античні сюжети і жанри - типологічний приклад тих сюжетів і жанрів, які функціонували в європейській літературі протягом цілого історичного періоду, аж до епохи промислового капіталізму. Я не берусь відповідати на запитання, чому так довго тягнеться цей специфічний період і якими конкретними причинами був викликаний переворот у мисленні, який звільнив літературу від шаблонізованого писання "з сюжету", як малюють "з натури"»³⁹⁴. Дослідниця не займалась аналізом жанрової системи літератури XX ст., її вабив саме цей, традиціоналістський період побутування сюжету і жанру.

³⁹² Там само. – С. 298.

³⁹³ Там само. – С. 288.

³⁹⁴ Там само. – С. 297.

Цікавими є й дефініції окремих жанрів, які навела О. Фрейденберг. Зокрема, досліджуючи античну пародію як певний жанр, вона зазначила: «Пародія - "тінь" серйозного жанру, його "зовнішній вигляд", позбавлений змісту. Замість змісту пародія дає гібристичне «навіпаки», тобто пустоту і беззмістовність, що прикриті формальною подібністю до того, що вона "передражнює", над чим вона "глумиться". А передражнює вона саме окремих особистостей, але зовсім не ідеї; помилятися заставляє те, що пародія лудифікує значних людей, а ті є жерцями, політиками, філософами, воєначальниками. Сатира, навпаки, завжди ідейна; висміюючи окремі особистості, вона має на меті явище в цілому. Сатира - результат узагальнюючого мислення, і не дарма в Греції її немає»³⁹⁵. Трагедія в інтерпретації дослідниці також відкривала нові грані свого історичного розвитку: «Грецька трагедія специфічно відрізняється від пізнішої європейської драми не одним своїм сюжетом або характером основного конфлікту. Її своєрідність лежить ; в обов'язковості структури - саме структури, а не тільки однієї композиції. Всі частини трагедії мають своє певне розташування, йдучи одна за одною в узаконеному традицією порядку: це їх композиція. Структура ж представляє собою будову трагедії, що не залежить від порядку, в якому розташовані окремі частини»³⁹⁶.

Жанр *утопії* по-новому постає в інтерпретації О. Фрейденберг. Аналізуючи його на матеріалі античної літератури, дослідниці довела, що більшість творів присвячена або домоустрою, або ідеальному місту. Ідеальне місто постає в «державі» Платона. «Ідеальне місто має всі права на літературне існування там, де є ідеальні господарства, ідеальні домоустрої, ідеальні люди. Але, вочевидь, генетика такого роду жанрів не піддається жодним чином модернізації»³⁹⁷. Навіть державний переворот в утопіях цієї групи тлумачився як космічне переродження, де державна катастрофа була тотожною катастрофі Землі. Античність породила концепт Граду Божого: «Але під утопією лежить не один якийсь образ, а ціла образна система, яка зазнає у Платона - це само собою розуміється - своєрідного тлумачення. Град Божий виникає внаслідок

³⁹⁵ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М: «Восточная литература» РАН, 1998. – С. 363.

³⁹⁶ Там само. – С. 372.

³⁹⁷ Фрейденберг О.М. Утопия // ВФ. – 1990. – №5. – С. 149.

переродження світів»³⁹⁸. Велику вагу мав правитель такого «граду». Адже він був космічною особистістю, покликаною на світло певним фазисом світового життя, уособлюючи цей фазис, знаменуючи його. Людина в античній утопії - це мікрокосм. Платон розглядає людські характери як державні спрямування. «В цьому утопічному місті - правда і урожай плодів цілий рік; в цій небесній державі - вічне сонце. Її праведний цар - сам бог; його громадяни - святі»³⁹⁹.

Місцезнаходження Граду Божого - потойбіччя, або на небі, або в пеклі. Географічний компонент в давній літературі - не простий топос, вказівка на місце у просторі, а ідеологема видіння наяву, квінтесенція утопії. Географія стає у Греції літературним жанром, готуючи ґрунт для «Правдивої історії» Лукіана. В античних утопіях використовуються «ходіння», «мандри», «видіння» про потойбіччя. Активізуються есхатологічні мотиви анабазиса (сходження на небо, вгору) та катабазиса (сходження під землю, вниз).

Держава інтерпретується античними авторами як природне утворення, що зазнає перетворень у круговерті виникнення та знищення, у круговерті розквіту та занепаду, включаючи й різну зміну у формах правління та й самих правителів. Есхатологічний образ потопу як межі між старим та новим світом використовується і в утопіях на тему Граду Божого. У «Політії» Платона старе покоління людей помирає у воді, а нове народжується в умовах раціоналізованого райського блаженства. «Політія» - це утопія на тему державного домоустрою в дзеркальному відображенні. Світова катастрофа завершується утворенням нового космосу, дому та держави.

Вагому роль в утопії посідає астральна тематика: «...Астральна тематика не з'являється в есхатологічних жанрах звідкись із боку, як випадковий доданок. Тут, в утопії, кажучи про найкращу державу і найкращі закони, Платон спеціально займається проблемою зірок. Він вважає - і це важливо для подальшого розуміння Гесіода, - що зірки представляють собою живі істоти на небі...»⁴⁰⁰. Зірки мають душу, яка здатна мислити. Хороводи зірок - найпрекрасніше, що можна побачити у світі. Град Божий має астральну долю як втілення порядку/космосу. «Порядок/космос став світовим порядком у Філософській утопії, громадянським

³⁹⁸ Там само. – С. 150.

³⁹⁹ Там само. – С. 152.

⁴⁰⁰ Фрейденберг О.М. Утопия // ВФ. – 1990. – №5. – С. 157.

порядком у Політіях, порядком домашнім у домостроях, порядністю в етиці»⁴⁰¹. «Видіння» Граду Божого знаходимо у Платона, Цицерона. Відверто утопічну поетику має й Атлантида.

Антична утопія має теогонічні начала. «Початок, як видно, чисто «теогонічний»: адже так і в «Теогонії» Гесіода, і в есхілівському «Прометей» спочатку подається світова катастрофа, а потім народження нової землі, поділ влади та встановлення нового володарювання. Так, платонівські боги одержують свої простори, заселяють їх та починають самі керувати тими людьми та містами, які випали на їхню долю»⁴⁰². Правитель Граду Божого є носієм теогонічної ідеї світового порядку. Тому він наділяється характеристиками божественності. Як бачимо, дослідження О. Фрейденберг жанру утопії має все те ж метафоричне спрямування, адже вона намагається прояснити жанрову своєрідність утопії, йдучи шляхом аналізу великих метафор-ідеологем, що входять до її складу.

Спостереження О.Фрейденберг над окремими жанрами є глибокими та переконливими. Вони мають характер метафорично охоплених феноменів літературного розвитку людства, дуже точно описані й представлені в складових елементах. Тож трагедію, за О. Фрейденберг, можна вивчати, наприклад, через принципи парності та симетрії, семантику провідних знаків, містеріальні елементи, роль хорів, образні втілення Еросу тощо. Такий підхід до аналізу трагедії був новим. О. Фрейденберг створила цілий літературознавчий світ, в якому багато дефініцій жанрів, як і інтерпретацій їх окремих складових.

Література

Фрейденберг О. Литературный период сюжета и жанра // *Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы.* – М.: «Лабиринт», 1997. – С. 119-299.

Фрейденберг О. Происхождение греческой лирики // *ВЛ.* – 1973. – №11.

Фрейденберг О.М.О древней комедии // *Миф и литература древности.* – М.: «Восточная литература» РАН, 1998. – С. 345-371.

Фрейденберг О. Методология одного мотива // *Учен. зап. Тартуского гос. унта. Вып. 746; Труды по знаковым системам.* 20. – Тарту, 1987.

Фрейденберг О. М. Миф и театр. – М., 1988.

⁴⁰¹ Там само. – С. 158.

⁴⁰² Там само. – С. 161.

Фрейденберг О.М. Система литературного сюжета // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. – М., 1988.

Фрейденберг О.М. Утопия // ВФ. – 1990. – № 5. – С. 148-167.

Фрейденберг О.М. Происхождение пародии // Русская литература XX века в зеркале пародии. – М., 1993.

Лотман Ю.М. О.М. Фрейденберг как исследователь культуры // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 308. Тр. по знаковым системам. 6. (Список науч. трудов О. Фрейденберг). – Тарту, 1973.

Брагинская Н.В. Проблемы фольклористики и мифологии в трудах О.М. Фрейденберг // Вестник Древней истории. – 1975. – № 3.

Брагинская Н.В. О работе О.М. Фрейденберг "Система литературного сюжета" // Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения. – Рига, 1986.

4.7. РИТУАЛЬНО-МІФОЛОГІЧНА ТЕОРІЯ ЖАНРУ

Мелетинський Єлеазар Мойсейович (1918-2005) розробляв проблеми походження оповідних жанрів, спираючись на структуралізм і семіотику та добре знання давніх літератур, не виключаючи й східних. Він займався переважно прозовими жанрами, дійшовши у їх вивченні від давнини до сучасності. Жанрова концепція Є. Мелетинського є результатом скрупульозного вивчення світу давніх літератур Заходу та Сходу в аспекті становлення провідних прозових жанрів - роману та новели.

Слід відразу зауважити, що у творчому спадку Є. Мелетинського можна знайти й цікаві думки щодо походження різних родів літератури. Зокрема, він вважав, що з усіх трьох в роді (епос, лірика, драма) саме лірика мала найбільший зв'язок з обрядовим синкретизмом, пісні супроводили ритуали. Міф був більше причетний до формування епічних жанрів літератури. «Міф - не лише світогляд, але й оповідь. Звідси особливе значення міфу для формування словесного мистецтва, в першу чергу, оповідного»⁴⁰³.

Шлях від міфу до казки, а потім до роману уявлявся йому правомірним у плані становлення сучасних романних форм. «Казка **зазвичай** трактується як явище чисто художнє, а у міфі неможливо відрізнити елементи безсвідомо-поетичні, зародки релігійних і

⁴⁰³ Мелетинський Е.М. Возникновение и ранние формы словесного искусства // История всемирной литературы. – М.: «Наука», 1983. – Т. 1. – С. 29.

донаукових уявлень, часто є сліди зв'язку з ритуалами»⁴⁰⁴. Є. Мелетинський виділив кілька стадій переростання міфа у казку: 1) десакралізація, 2) послаблення віри у істинність міфічних подій, 3) розвиток свідомої вигадки, 4) втрата етнографічної конкретності, 5) заміна міфологічних героїв звичайними людьми та міфологічного часу - казково-невизначеним оповідним часом, б) втрата етіологізму (вразливість), 7) перенесення акцентів із колективних доль на індивідуальні, з космічних подій - на соціальні. Походження казки з міфа - основна теза Є. Мелетинського: «Міф є головним джерелом казки»⁴⁰⁵. Епос розвивається як продовження фольклорних оповідних традицій архаїчних суспільств. Розвиток епосу відбувається завжди а процесі етнічної консолідації. Оскільки архаїчні епічні пам'ятки створювались в епоху до політичної консолідації, то вони використовували мову міфа. Роман з'являється вже в епоху політичної консолідації.

Зіставляючи роман і епос античних часів, Є. Мелетинський писав: «Роман на відміну від епосу поділяє з казкою й специфічний інтерес до формування та долі (випробувань та пригод) окремої особистості, але набагато більше, ніж казка, орієнтований на зображення «приватного життя» і особистості, достатньо емансипованої від епічного тла»⁴⁰⁶. Тож провідна відмінність казки й роману полягає в тій мірі проникнення у світ особистості, який у романі значно глибший та суттєвіший. Античний роман протистоїть героїчному епосу як оповідь про приватне життя - оповіді універсальних (зразкових) доль у соціумі. Для античного роману характерне збереження всередині тексту двох мовно-стилістичних стихій - «низької», меніппейної, та «високої», що існує поза профанічною гротесковістю. Середньовічний же роман, на відміну від античного, перетинається з «героїко-епічною традицією». В ньому спостерігається поглиблення зацікавленості у процесах становлення особистості, в опануванні її емоційною сферою. «Середньовічний роман такий же гетерогенний у своїх джерелах, як

⁴⁰⁴ Мелетинский Е.М. Миф и сказка // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика // <http://www.fairypot.narod.ru/story/Meletinsky.htm>

⁴⁰⁵ Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. – М.: РГГУ, 2001. – С. 48.

⁴⁰⁶ Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М.: «Наука», 1986. – С. 124.

і роман античний»⁴⁰⁷. Дослідник наголошує на вагомості авантюрності для середньовічного роману. Описуючи нову художню реальність, що постала у добу середньовіччя, Є. Мелетинський вводить термін «романічний епос» на позначення перехідного у жанровому відношенні явища (між епосом, казкою - і романом). Це навіть не якийсь певний жанр, а швидше жанрова тенденція, прагнення авторів розвивати романні форми.

Стійкими характеристиками середньовічного роману він називає тенденцію до казковості («При всьому розмаїтті сюжетних та жанрових витоків середньовічного роману очевидне значення казки й казковості. Матеріал епосу і легенди використовується романом переважно після їх казкової обробки або казкової інтерпретації, яка певною мірою корелює (проте не зводиться до неї) з авантюрністю»⁴⁰⁸) та романічної міфологізації («Середньовічний роман, свідомо допускаючи поетичну вигадку, справді відступає на певну дистанцію від міфології офіційної або сакральної, релігійної і національно-історичної (яких за звичай дотримується героїчний епос) і якоюсь мірою підміняє її своєю романічною особистісною "міфологією". Ця остання, як ґрунт романічної вигадки, створюється за рахунок переробки "профаних" для даного автора і його середовища міфологічних матеріалів, чужих апокрифів тощо. Так, наприклад, архетипно використовується антична міфологія у візантійському, а кельтська - у французькому романі»⁴⁰⁹). Інший вчений, М. Стеблін-Каменський, докладно розглядаючи вплив саги та казки на формування роману, також зауважував, що становлення французького лицарського роману подібне до становлення «казкової саги»: «і перше, і друге було подоланням обов'язкової історичності та усвідомленням вигадки як повноправного літературного засобу через звернення до казкової фантастики»⁴¹⁰. Корелятивний зв'язок казки та роману, отже, був фактичним привілеєм прихильників ритуально-міфологічних досліджень. Явний ухил до актуалізації міфологем у структурі роману проглядає у всьому творчому спадку Є. Мелетинського.

⁴⁰⁷ Там само. – С. 141.

⁴⁰⁸ Там само. – С. 146.

⁴⁰⁹ Там само. – С. 147.

⁴¹⁰ Стеблін-Каменский М.И. Мир саги. Становление литературы. – Ленинград: «Наука», 1984. – С. 213.

Вчений дав перелік міфологем, характерних для середньовічного роману: добування магічних об'єктів, викрадення жінок у силу екзогамії, священний шлюб з богинею землі, календарні міфи, боротьба героїв - носіїв сил космосу з демонічними силами хаосу, міфологема царя-жреця, ініціаційні міфи та ритуали тощо. «Особливу вагу для середньовічного роману набули міфологеми, так чи інакше співвідносні з любов'ю або формуванням особистості»⁴¹¹. Найбільш плідною площиною для розростання романічного начала Є. Мелетинський вважав виявлення здатності до почуттів, зокрема любовних. «Закоханість, що набуває екстатичних форм, є обов'язковим станом лицаря»⁴¹². Історія становлення роману в інтерпретації Є. Мелетинського представляє поетапне освоєння людиною світу індивідуального сприйняття та особистісної аксіології. Він починає ідентифікацію жанру роману від міфу, епосу, казки, демонструючи наростання тих властивостей, які пізніше утворюють неповторність роману ХХ ст. Шлях до роману ХХ ст. починається від міфу. Далі йдуть фольклорні оповідні жанри, античний та середньовічний роман, пародії на лицарський роман, крутийний⁴¹³ роман, соціально-побутовий роман, роман ХХ ст.

Міркування Є. Мелетинського щодо жанрової природи роману ХХ ст. до цього часу не втратили актуальності. Він вважав, що міфологізм проявлявся при переході від класичного реалізму ХІХ ст. до модернізму. «Пафос міфологізму полягав у виявленні постійних та вічних принципів, прихованих під буденною поверхнею, які зберігаються незмінними за будь-яких історичних змін. Міфологізм вийшов за межі соціальних та історичні, в яких розгорталась дія романів ХІХ століття... модерністський роман відмовляється від цієї точки зору, що є природною реакцією на застарілий еволюціонізм»⁴¹⁴. До «міфологізуючих» авторів він відніс Дж. Джойса, Ф. Кафку, Т. Манна та ін. Він переконливо доводить наявність «міфологічних фантазій» у «Процесі» та «Замку» Ф. Кафки, окреслюючи міфологізм письменника як «міфологію соціального

⁴¹¹ Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М.: «Наука», 1986. – С. 147.

⁴¹² Там само. – С. 157.

⁴¹³ Даний термін «крутийний» як відповідник російського «плутовской» запропонував М.Т. Яценко у книзі «Питання реалізму і позитивний герой в українській літературі першої половини ХІХ століття». – К., 1979.

⁴¹⁴ Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. – М.: РГГУ, 2001. – С. 129.

відчуження»⁴¹⁵. Новелу Ф. Кафки «Перетворення» він вважав міфом навпаки, антиміфом, антиказкою. На думку Є. Мелетинського, роман ХХ ст. відкрив безліч можливостей до міфологізації, навіть запропонував виділити деякі з її форм: «...Апологетичний піхід до дохристиянської міфології у Д.Г. Лоуренса («Крилатий змій»), опис здичавіння людини у У. Голдінга («Володар мух»), ...експлуатація грецької міфології ...у Дж. Апдайка («Кентавр») тощо»⁴¹⁶. Неодноразово дослідник наголошував, що характер міфологем у минулому столітті значно змінився, що нині «у більшості міфологізуючих творах ХХ століття порушений основний пафос давнього міфу, спрямований на побороення Хаосу та створення моделі достатньо впорядкованого, цілеспрямованого і «затишного» Космосу»⁴¹⁷. Незважаючи на зміну характеру міфологізації, він вважав міфологізм провідною ознакою роману нашого часу.

Серед оповідних жанрів чільне місце у спадку Є. Мелетинського посідає новела. Його погляд на значення малих оповідних жанрів зводиться до того, що ці жанри часто стають складовими великих жанрів, або ж - мініатюрними прообразами великих оповідних жанрів, беручи участь у формуванні останніх - це фундаментальний факт і закон історичної поетики. Розглянемо більш докладно теорію новели Є. Мелетинського.

Новела поступово відділилась від архаїчних оповідних жанрів таких, як биличка, байка, «приклад», легенда, чарівна казка, ле, анекдот, фабліо, шванки тощо. Жанрову дефініцію новели дослідник розпочинає з розподібнення її з романом, називаючи новелу «*мікророманом*», який, як і роман, заглиблений у приватне життя особистості. Тобто він наголошує, що обсяг відіграє вирішальну роль у формуванні жанру новели. Крім того, називає такі жанрові характеристики новели: «...Концентрованість дії, вибір окремих мотивів, однієї центральної події і поворотного пункту, головних рис характеру, заміна епічного розгортання багатством асоціацій та паралелей, згрупованих навколо головного "фокусу"», «цілісне відображення життя... не входить в завдання новели»⁴¹⁸,

⁴¹⁵ Там само. – С. 139.

⁴¹⁶ Там само. – С. 140.

⁴¹⁷ Мелетинский Е.М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов // Бессознательное. Сборник. – Новочеркасск, 1994. – С. 167.

⁴¹⁸ Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М.: «Наука», 1986. – С. 172.

нахил до зображення чудового, виняткового, виключного. Якщо роман поступово вивільняючись від казкової ритуалізації та заснованої на ній схематичності все більше приділяє увагу переживанням героїв, то для новели це не характерно. Як окремий етап розвитку жанру новели Є. Мелетинський розглядає новелістичну казку, яка «виникає шляхом трансформації казки чарівної, класична композиційна структура розпадається на окремі складові, перетворюючись на самостійні сюжети...»⁴¹⁹, Витоками літературної новели є фольклорні анекдоти та новелістична казка у першу чергу. Дослідник прагнув розмежувати новелістичну казку й анекдот: «...Між тим, що позначає «новелістичною», і тим, що називається «анекдотичною» казкою, мають місце перехідні форми, які поділяє нетривка межа. Проте обидві категорії мають свою особливу специфіку, анекдот впізнається за його комічною спрямованістю, загостреністю, парадоксальністю, за стислістю і вкрай спрощеною композицією (епізод або серія коротких епізодів), можна сказати, за «ситуативністю», у той час, коли новелістична казка значно більш серйозніша і «більш моральна», тяжіє до авантюристичності, до більш складної композиції»⁴²⁰. Розглядав він і анімістичні анекдоти та казки, вважаючи вплив цих жанрів дуже сильним на розвиток літературної новели.

Розвиток новели супроводиться за звичай рішучим подоланням прямолінійного дидактизму у трактуванні окремих вчинків персонажів. Зіткнення абстрактних позицій (грішний і святий тощо) поступається перед зіткненням індивідуальностей. Одним із напрямів ідентифікації новели стає мотив. Дослідник пропонує розглянути кілька провідних мотивів, як то - неправдиве звинувачення внаслідок обставин тощо. Цінність його теорії новели підсилюється численними зверненнями до літератур різних народів, тут і китайська, й індійська, і французька. Це робить його висновки переконливими, оскільки жанрові характеристики новели укладаються на величезному літературному матеріалі, максимально виключаючи помилку.

⁴¹⁹ Там само. – С. 174.

⁴²⁰ Мелетинский Е.М. Сказка-анекдот в системе фольклорных жанров // Учебный материал по теории литературы: Жанры словесного текста. Анекдот. / Сост. А.Ф.Белоусов. – Таллин.: Таллинский пед. ин-т им. Э. Вильде. 1989. – С. 62.

Теоретичні засади жанрових уявлень Є. Мелетинського лежали в площині міфа та ритуалу. Він писав: «Епічний род словесного мистецтва генетично тісно пов'язаний із первісним синкретичним ритуально-міфологічним комплексом»⁴²¹. Цикли міфологічних оповідей про першопредків - культурних героїв - деміургів відіграли важливу роль у становленні оповідних жанрів, як фольклору, так і літератури. Є. Мелетинський показав, як у процесі трансформації міфів та ритуалів зароджувались нові типи оповіді, як внаслідок розпадання первісного міфологічного синкретизму шляхом тривалих видозмін народилось, врешті, міфологемне мислення людини ХХ СТ.

Є. Мелетинський не прагнув дати цілісну систему жанру будь-якого з досліджуваних ним періодів, від початку концентруючись на жанрах оповідних, та й то вибірково варіюючи ними задля аналізу теоретичного шляху роману ХХ ст. Тож його теорія, попри всі її позитивні характеристики, не може бути визнана цілісною, а відкриті ним жанрові закони спрацьовують лише на тих жанрах, які він аналізував (роман і новела).

Література

Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М.: «Наука», 1986.

Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. – М.: РГУ, 2001.

От мифа к литературе: Сборник в честь 75-летия Е. М. Мелетинского. – М., 1993.

Мелетинский Е.М. Повествовательный фольклор австралийцев / Мифы и сказки Австралии / Собр. К.Лангло-Паркер. – М., 1965.

Мелетинский Е.М. Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. – М., 1963.

Мелетинский Е.М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов // Бессознательное. Сборник. – Новочеркасск, 1994. – С. 159-167.

Мелетинский Е.М. О генезисе и путях дифференциации эпических жанров // Русский фольклор: материалы и исследования. – М.; Л., 1960. – [Вып.] 5. – С. 83-101.

Мелетинский Е.М. О структуре малых повествовательных жанров // Этнолингвистика текста: Семиотика малых форм фольклора.

⁴²¹ *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М.: «Наука», 1986.. – С. 286.

[Вып.] I: Тез. и предварительные материалы к симпозиуму. – М.: Ин-т славяноведения и балканистики АН СССР, 1988. – С. 10-13.

Мелетинский Е.М. Сказка-анекдот в системе фольклорных жанров // Учебный материал по теории литературы: Жанры словесного текста. Анекдот. / Сост. А.Ф.Белоусов. – Таллин.: Таллинский педагогич. ин-т им. Э.Вильде. 1989. – С. 59-77.

Мелетинский Е.М. Заметки о средневековых жанрах, преимущественно повествовательных // Проблема жанра в литературе Средневековья. – М.: Наследие, 1994. – С. 7-26.

4.8. СОЦІОЛОГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖАНРУ

Традицію ідеологічного тлумачення жанру в колишньому СРСР насамперед завдячуємо **Георгію Валентиновичу Плеханову** (1856-1918). Виходячи з тези, що свідомість людей визначається їх буттям, вчений запропонував соціологічну схему жанрового поділу. Аналіз французької драматичної поезії та живопису він розпочинає з'ясуванням суспільного життя на той момент, класової ситуації у Франції та соціальної ролі театру.

Автор зазначає, що «французька трагедія не мала нічого спільного з поглядами, прагненнями та невдоволенням народної маси. Вона представляла собою породження аристократії і виражала погляди, смаки та устремління вищої верстви»⁴²². Для соціологічного підходу, зокрема на ранньому етапі, характерне було прямолінійне перенесення наслідувальних рухів у сферу мистецтва, як от: «...Пісні часто супроводяться танком, що представляє собою відтворення тих рухів, які здійснюють землероби при обробці цих рослин»⁴²³. Аристократичне походження французької трагедії видається Г. Плеханову настільки об'єктивним, що на цій думці він виструнчує всі наступні умовиводи.

Зокрема, дослідник звертає увагу, що верстова пристойність стає критерієм при оцінці художніх творів. «Слізну» комедію він називає портретом французької буржуазії та її породженням. Г. Плеханов трактує появу тих чи інших жанрів у французькій

⁴²² Плеханов Г.В. Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века в точки зрения социологии // Избранные философские сочинения. – М.: Издательство социально-экономической литературы, 1958. – С. 411.

⁴²³ Там само. – С. 411.

літературі, напряму пов'язуючи їх із політичними рухами тієї доби. Жанри ніби виходять із вогнища політичної боротьби.

Павло Микитович Сакулін (1868-1930) - один із яскравих представників російської соціологічної школи літературознавства. В «основах класичної поетики» П. Сакулін зосереджує увагу на розподібненні прози та поезії. Він пропонує шукати в текстах віршовані конструкції і на підставі їх наявності чи відсутності й визначати ці тексти чи то як прозу, чи то як поезію. Вчений зазначав також, що проза може писатися поезією. Появу тих чи інших жанрів Сакулін мотивував культурним середовищем, яке їх і формує. Зокрема, він не вважав народну творчість виключно здобутком «низів» суспільства, пропагуючи усну народну творчість як явище великого соціального кола людей, різних груп та прошарків. Він писав: «Багато жанрів виникали виключно у привілейованому, вищому середовищі. Історична доля культури була, однак, такою, що з плином часу творчість верхів опустилась у соціальні низи і олонецький селянин опинився спадкоємцем всієї усної поезії, її охоронцем та продовжувачем»⁴²⁴. Зважаючи на те, що категорії жанру та стилю у соціологічному літературознавстві відігравали роль декоративну і другорядну, то цілісної системи жанрів чи мотиваційної бази жанрів утворено не було.

Надзвичайного розвитку в колишньому СРСР набув метод вульгарно-соціологічний, яскравими представниками якого стали В. Фріче, А. Цейтлін та ін. Так, жанр в інтерпретації **О.Г. Цейтліна** постає у дисонансах класової боротьби та діалектики різноманітних протистоянь. Марксистський період теорії жанру він визнає за винятковий та плідний та протиставляє соціологічний підхід у теорії жанрів всім попереднім методам, визнаючи їх віджилими.

Соціологічний підхід бачить жанр способом закріплення тієї чи іншої ідеології. Про це свідчать праці Плеханова, Фріче, Цейтліна. Зокрема, Фріче вважав жанр «центральною проблемою марксистської поетики» та приділив їй виняткову увагу в статті «Трансформація літературних жанрів» (1929). Провідна ідея цієї статті полягає в тому, що нібито в західній літературі спостерігається «відмирання» індивідуалістичних жанрів та поява натомість позаособових жанрів. Фріче проголосив роман центральним жанром пролетарської літератури та тлумачив жанр через категорії марксистсько-ленінської діалектики, вважаючи їх найбільш загальними законами жанру.

⁴²⁴ Сакулін. Литературная старина (под знаком византийской культуры). – С. 30.

А. Цейтлін оптимістично заявляє, що сімена, кинуті у ґрунт літературознавства Г. Плехановим та В. Фріче обов'язково зійдуть та дадуть багатий урожай.

При аналізі жанру байки в російській літературі А. Цейтлін спочатку з'ясує соціальне походження її авторів. О. Сумароков, І. Крилов, Дем'ян Бедний, - всі вони представники різних соціальних прошарків та представляють різну ідеологію, яка й відбивається у моралізаторській частині байки, морфологічні особливості конструкції байки покликаються до життя кожного разу «її класовим психоідеологічним началом»⁴²⁵. А. Цейтлін, услід за П. Сакуліним, розглядав жанр як явище стилю, при чому підпорядкування жанру стилю він проголосив метою марксистського літературознавства.

Організуючим началом жанру вчений проголосив класову психоідеологію. Він переконаний, що «завжди жанр виникає у відповідь на стійкі запити впливової соціальної групи, завжди жанр є засобом пропаганди класом свого ставлення до соціальної дійсності, завжди жанр представляє собою той чи інший бік соціальної практики класу, яка здійснює своє цілісне вираження у стилі»⁴²⁶. На підтвердженні цієї думки він навіть наводить приклади соціальної обумовленості жанру. Динаміка жанру також обумовлювалась динамікою класу, який його породив. Навіть творчість О. Пушкіна розглядалась А. Цейтліном як приклад погодженості класом.

А. Цейтлін сформулював кілька законів розвитку жанру, наприклад, закон взаємних запозичень, закон відштовхування антагоністичних жанрів, закон діалектичного розвитку жанру. Визнавалась також жанрова трансформація та асиміляція. Одним із напрямів трансформації жанру названий перехід із одного стилю в інший.

Вчений вважав, що жанр треба розглядати в історичній ретроспективі. Тому, йдучи поетапно епоха за епохою, він захоплював величезний історичний матеріал настільки, що сама категорія жанру тонула в цьому розмаїтті суспільних рухів, сутичок, боротьби та змагань. Особливо сміхотворними нині сприймаються його спостереження над літературою початку ХХ ст., яка бачите, не так розвивається, як хоче бачити соціологізуючий літературознавець.

⁴²⁵ Цейтлин А. Жанры. – С. 121. // <http://www.nat-soul.ru/?set=lib-hud&mc=50&pag=0&page=1>

⁴²⁶ Там само. – С. 124.

У сучасному світі соціологічна жанрологія, фактично, не знайшла прихильників і описані мною явища уже сприймаються як пам'ятка про якесь дивне минуле. Поки що соціологізація жанру визнана за тупиковий шлях теоретизувань. Хто знає, може в якомусь майбутньому вона знову стане актуальною.

Література

Плеханов Г.В. Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века в точки зрения социологии // Избранные философские произведения. – М.: Издательство социально-экономической литературы, 1958. – Т.5. – С. 408-434.

Сакулин П.Н. Социологический метод в литературоведении. – М., 1925.

Полянский В. Социологический метод проф. Сакулина // Полянский В. Вопросы современной критики. – М.; Л., 1927. – С. 102-121.

Фриче В.М. Трансформация литературных жанров // Проблемы искусствоведения. – М., 1930.

Фриче В. К вопросу о повествовательных жанрах пролетлитературы // Печать и революция. – 1929, IX.

Цейтлин А. К социологии литературного жанра // Русский язык в советской школе. – 1929, IV.

Цейтлин А. Время в романах Достоевского (к социологии композиционного приёма) // Родной язык в школе. – М., 1927, кн. V.

Цейтлин А. Марксисты и "формальный метод" // Лф. 1923. № 3. С. 114-131.

Цейтлин А. Жанры // <http://www.nat-soul.ru/?set=lib-hud&mc=50&pag=0&page=1>

Цейтлин А.Г. Сюжетика антинигилистического романа // Литература и марксизм. – 1929. – Вып. 2. – С. 33-74.

Юнович М. Проблема жанра в социологической поэтике // Русский язык в советской школе. – 1929, VI.

4.9. СЮЖЕТНА КОНЦЕПЦІЯ ЖАНРУ

Ігор Вітальович Силантьєв (нар. 1960) - російський професор нового покоління з Новосибірську, автор сюжетної жанрової концепції. Уславився як спеціаліст із поетики мотиву, на цю тему написав кілька книжок та серію статей у різних виданнях Росії та закордоном. Жанровий аспект літературознавства з'являється в його творчості у зв'язку з поширенням теорії мотиву та прагненням

екстраполювати її у контексті літературного процесу з метою випробування та більшого доведення.

І. Силантьєв звертається до «Поетики» Аристотеля, щоб з'ясувати як в античності бачили категорію «фабули». Фабула повинна характеризуватися завершеністю фабульної дії, цілісність та характерний обсяг. Існує ще одна група фабульних категорій: «перипетія» (обернення подій на протилежні), «впізнання» (перехід від незнання до знання) та «страждання» (дія, що призводить до загибелі чи до болю). «Дані категорії описують не фабульне ціле в системі твору, а саму фабулу як систему, як складне і динамічне ціле. Це - закономірні ходи, або характерні повороти у русі фабули, інакше - якісь спільні принципи у розвитку фабули. І при цьому - не фабули взагалі, а фабули трагедійної. «Перипетія», «впізнання», «страждання» не просто організують фабулу як складне ціле, як структуру, але надають їй певної жанрової орієнтації, жанрове значення»⁴²⁷. І. Силантьєв у такий спосіб відкрив, що у Аристотеля фабула має жанрове значення. «Перипетія та впізнання, розгортаючи фабулу, безпосередньо включаються до формування самого предмета зображення у трагедії як змістовної доміанти цього жанру»⁴²⁸. Аристотель вважав трагедію та епопею подібними ще й за принципами організації фабули. Розставляючи наголоси на змістовних категоріях літературного тексту, дослідник тим самим демонструє власне розуміння жанру як категорії змісту.

Поглиблюючи свій «змістовний» підхід до тлумачення жанру, І. Силантьєв звертається до давньоруської літератури. Запропонована ним концепція розрізнення художності давнього та нового часу також базується на категорії жанру, фабули, сюжету, мотиву. Жанр проголошується основним модусом літературності. Далі він наводить уточнене визначення поняття «літературності»: «Літературність можна визначити як систему принципів жанрової організації словесних текстів у процесі їхнього створення та функціонування»⁴²⁹. Розмежовуючи начала художності та літературності, які на його думку не мають абсолютної тотожності,

⁴²⁷ Силантьев И.В. Фабула как конструктивное начало жанра в «Поэтике» Аристотеля. – Новосибирск, 1997. – № 3–4. http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse34_23.htm

⁴²⁸ Там само.

⁴²⁹ Силантьев И.В. Ансамбли текстов в словесной культуре Нового времени. http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse1_9.htm

дослідник вважає, що на перетині цих двох начал саме й зароджується художня література. Жанрову систему мають наука, журналістика, телемистецтво тощо, як всі вони мають і певний процент літературності.

Перші уявлення про нехудожню літературу подав М. Бахтін у своїй теорії мовних жанрів. Услід за ним - Д. Ліхачов. І. Силантьєв звертає увагу на ту закономірність, що для всіх середньовічних літератур характерне домінантне становище категорії «жанру». Жанр у Середньовіччі акумулює традицію і канон. Жанровий стиль визначає обличчя літератури. У Новому часі на зміну жанровим стилям приходять авторські. Це істотно змінює акценти в сфері мистецтва слова. Ця заміна потягла за собою зміни у всій поетиці.

Ідея Д. Ліхачова про «анфіладний», «ансамблевий» характер давньоруської літератури, він звертає увагу, що ця ідея уже у Д. Ліхачова була щільно пов'язана з категорією «жанру». Ці два принципи пов'язані з проблемою статусу та меж твору у давньоруській літературі. «"Анфіладний", або "ансамблевий" характер давньоруського літературного твору можна осмислити з точки зору принципу і типів художньої цілісності. Давньоруські твори традиційних жанрів - літописи, повісті, житія, повчання тощо - далеко не завжди цілісні у тому сенсі, в якому цілісні внутрішньо, органічно - твори російської класичної літератури. Давньоруській твір внутрішньо (структурно і конструктивно) відкритий - і на рівні тексту і на рівні образу та сюжету - до світу рукописної традиції та інших текстів, до світу середньовічної символіки і мотивики, оповідних і жанрових канонів, фабульного й тематичного інтересу. Істинна художня цілісність у давньоруській літературі може досягатися на рівнях інших і структурно більш високих, ніж рівень окремого твору в окремому списку або окремої редакції. Цю цілісність можна виявити на рівні системи всіх редакцій твору на рівні циклу творів, на рівні рукописного збірника, нарешті, на рівні системи всіх творів певного жанру (наприклад, системи літописних зводів)»⁴³⁰. Зразком «ансамблевої» побудови тексту І. Силантьєв вважає наукову працю, що містить цитати, бібліографічні довідки.

Звертаючись до ідентифікації роману як жанру, вчений зазначає, що є прихильником тієї концепції розвитку роману, що визнає його побутування та укладання вже з античних часів та плідно

⁴³⁰ Силантьєв І.В. Ансамбли текстов в словесной культуре Нового времени. http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse1_9.htm

використовує здобутки вітчизняної теорії роману, зокрема праці Д. Ліхачова, Є. Мелетинського, М. Бахтіна та ін. Серед численних підходів до роману він виділяє ті, котрі вбачають у цьому жанрі багатоаспектну цілісність.

Одним із основних структуротворчих начал романного жанру І. Силантьєв визнає предмет зображення. Більшість дослідників бачить предметом зображення в романі героя як приватної людини та його життєвого шляху як особистої долі. В оповідному творі предмет зображення розкривається через розгортання сюжету⁴³¹. Для опанування сюжетною концепцією І.В. Силантьєва необхідно пам'ятати, що принциповим для нього є розрізнення фабули та сюжету на основі уявлень російських формалістів 20-х років ХХ ст. Тож під фабулою дослідник розуміє послідовність подій, представлену у природному порядку, а під сюжетом - як виклад подій під кутом зору провідної ідеї тексту, так і з моментами перетворення фабул. Існує ще термін «сюжетика», який також багато важить для дослідника, і позначає систему сюжетів художнього твору. У його теорії вагому роль відіграє поняття колізії фабули чи сюжету, адже саме завдяки існуванню цієї колізії можливе перетворення фабули. Розуміючи сюжет, услід за Гегелем та В. Кожиним, як колізію, що рухається, І.В. Силантьєв визнає, що тільки такий сюжет може розкрити предмет зображення у всій його повноті та послідовності. «Вагомий контур предмета роману, вочевидь, задається уже колізією певного змістовного типу: суперечностями героя, його приватної та особистісно-вартісного життя - та його особистої долі (суперечливою ситуацією «неадекватності герою його долі і його становища», за М. Бахтіним). Домовимось називати даний тип колізії романним, який розкриває та завершує суперечливу історію особистої долі героя - романним сюжетом»⁴³².

Звертаючись до давньоруської літератури, І. Силантьєв зауважує, що в ній хоча й не існує роман як жанр, проте існує група романних сюжетів. Ці романні сюжети не становлять художньої домінанти у давньоруській літературі, тому й не призводять до вирішального формування романного жанру. Такий етап розвитку

⁴³¹ Див.: Силантьєв І.В. Сюжет как фактор жанрообразования в средневековой русской литературе. – Новосибирск, 1996. – С. 3.

⁴³² Силантьєв І.В. Сюжет как фактор жанрообразования в средневековой русской литературе. – Новосибирск, 1996. – С. 4.

романних сюжетів завжди передусім синтезу роману як цілісного жанру. Побутування таких романних сюжетів І. Силантьєв спостеріг у групі перекладних житій також у «Повісті про Варлаама та Іоасафа» та в інших «повістях».

Ще однією важливою тезою концепції І. Силантьєва є твердження, що історія сюжетів та жанрів не тотожна історії текстів. У світлі становлення роману як жанру ті давньоруські тексти, що мають романні сюжети, мають і окремішню історію, не таку, як тексти, складником яких вони виступали у давньоруський період. Історія жанру не тотожна історії тексту. Зміни у тексті далеко не завжди тягнуть за собою зміну жанру.

І. Силантьєв докладно аналізує «Повість про Басаргу» та приходиться до висновку, що цей твір цікавий тим, що в ньому зафіксувався перехід від новели до роману: «Жанровий стан «Повісті про Басаргу» виявляється рухливим та внутрішньо суперечливим. Формуючись як новела, «Повість» разом з тим виходить за межі цього жанру як твір з глобальним, неновелістичним конфліктом. Це призводить до того, що у «Повісті» на певному етапі сюжетного розвитку якісно змінюється сам предмет зображення. Твір на ходу перебудовується в історію особистої долі головного героя - Борзомисла. Заперечуючи себе тим самим як новелу, «Повість про Басаргу» починає формуватися як роман»⁴³³. У київській редакції цього тексту відбулись подальші трансформації тексту у бік набуття ним властивостей романної форми.

Порівнюючи роман і казку, вчений наголошує, що сюжет у казці є канонічним і особистість героя нічого не вирішує, сюжет сильніший за неї, а в романі взаємовідношення сюжету й героя вибудовуються у зворотному порядку, тобто герой впливає на сюжет, формує його. Романний сюжет не є домінантою в структурі роману. Сюжет у романі підпорядковується цілі послідовного розкриття цілісного романного героя. Силантьєвим помічено, що тенденцію до романізації мають ті тексти, в яких більше парадоксальності.

І. Силантьєв запропонував кілька типів романних сюжетів, спираючись на літературну традицію XV-XVI ст. Насамперед авантюрний романний сюжет. Авантюра набуває романного значення, якщо вона захоплює долю героя. «авантюра з її організуючим принципом випадкового зчеплення подієвих рядів та

⁴³³ Там само. – С. 12.

зіткнення героїв забезпечує необхідну свободу для розгортання романного сюжету»⁴³⁴. Другий тип - сюжет з героєм, який сам вершить власну долю. Третій тип - сюжет з характерним героєм нещасливої долі. Наявність таких романних сюжетів І. Силантьєв не ставить понад усе, і зазначає, що у давньоруській літературі поява романних сюжетів ще не означала перетворення системи жанрів.

Застосовуючи поняття «сюжетіки» до літератури давньоруського періоду, І. Силантьєв простежує як «анфіладна» структура давніх текстів сприяла сюжетному розвитку за рахунок нагромадження сюжетів. Утворення схеми сюжетіки, зокрема, введення поняття «сюжетіки» дозволяє побачити жанр у динаміці. У структурі сюжетіки давньоруського твору, вважає Силантьєв, можна виділити два рівні, які безпосередньо пов'язані з формуванням жанрового стану: 1) рівень окремих сюжетів твору (стадії сюжетного розвитку породжують жанрові сенси, які ще не представлені у літературі у вивершеному вигляді) та 2) рівень власне сюжетіки як системи сюжетів твору (в одному творі різні сюжети можуть мати різний жанровий сенс, а при сполученні їх в єдине ціле, вони формують різножанровий стан твору).

Сюжетна теорія жанру І. Силантьєва розкриває перед нами, можна сказати, «до-жанровий» період формування літератури, озброєє категоріями пізнання цього «до-жанрового» періоду. Запропонований ним механізм укладання жанру становить версію ймовірного жанроутворення через сюжетні модифікації та сполучення, яку досі ще ніхто в науці не презентував.

Література

Силантьєв Игорь. Поэтика мотива. – М.: «Языки славянской культуры», 2004. 2. *Силантьев И.В.* Сюжет как фактор жанрообразования в средневековой русской литературе. – Новосибирск, 1996.

Силантьев И.В. Теория речевых жанров М.М. Бахтина и проблема построения жанровой стилистики научной речи // М.М. Бахтин и гуманитарная наука XX века. – Вильнюс: Вильнюсский университет, 1995.

Силантьев И.В. Фабула как конструктивное начало жанра в «Поэтике» Аристотеля. – Новосибирск, 1997. – №3-4.

⁴³⁴ Там само. – С. 22.

Силантьев И.В. Жанровый смысл сюжета «Пиковой дамы» А.С. Пушкина // Дискурс. – Новосибирск, 1996. – №2. – С. 104-106.

Силантьев И.В. Ансамбли текстов в словесной культуре нового времени // Дискурс. – Новосибирск, 1996. – №1.
http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse1_9.htm

4.10. СУЧАСНІ РОСІЙСЬКІ АКАДЕМІЧНІ ЖАНРОВІ ТЕОРІЇ

4.10.1. Аверинцев Сергій Сергійович (1934-2004) вибудовував власні жанрові уявлення на основі античної та візантійської літератури, теології, історії та культурно-історичного літературознавства, рано став визнаним лідером у обраній галузі. Манера С. Аверинцева базується на ретельному культурно-історичному вивченні того чи іншого літературного явища, включаючи й відтворення контексту досліджуваної доби, біографічних відомостей про автора тощо, у купі з феноменологічним поглядом, який давав можливість піднятися до великих узагальнень.

Жанровою теорією С. Аверинцев займався переважно в першій половині життя і на матеріалі давніх літератур (давньогрецької, римської та візантійської). Роботи цього дослідника цікаві тим, що в них простежується становлення багатьох сьогочасних жанрів літератури, як і зафіксовано, наприклад, труднощі з розподібненням прози та поезії давніх періодів літератури, сама умовність родового поділу літератури. Саме віддаленість об'єктів дослідження дала можливість С. Аверинцеву не вдаватися до ідеологічних кліше у жанровій теорії. Його концепція стоїть самотньо на небосхилі радянської жанрології, сміливі ідеї щодо жанрів, впроваджені ним, екстраполювались іншими дослідниками на всі періоди літератури, демонструючи доцільність, а заснована ним градація дорефлекторного, рефлекторного традиціоналізму надовго залишиться базовим уявленням щодо розвитку літератури⁴³⁵.

С. Аверинцев наголосив на ролі греків у традиційному тлумаченні жанру, яке зберігалось аж до Нового часу, коли відбувся другий зсув у розумінні жанру, а саме: «...Концепцію жанру, яка сягає античності, як центральної та стабільної теоретико-

⁴³⁵ Див. книга, що презентує даний поділ, деталізуючи: Художественная культура в капиталистическом обществе. Структурно-типологическое исследование. – Л.: ЛГУ, 1986. – 285 с.

літературної категорії. Обсяг та сенс поняття «жанр» ще не раз зміниться в корні, про жанр у колишньому значенні (а значить і про поетику у колишньому сенсі) з того часу говорити просто неможливо. Більше того, вичерпується установка на «понятійне» зведення окремого факту до «універсалій», яка криється за реальністю по-аристотелівськи опанованого жанру, яка була плоттю від плоті античної культури, позірно зберігала свою вагомість для Середньовіччя, Ренесансу, та й пізніше, проте раптом перетворилась на безглуздя - «риторику» й «схоластику» в одіозному сенсі цих слів»⁴³⁶. Зміну жанрових уявлень у нові часи дослідник називав «другим поворотом». Теорія жанру, що мала на собі відтиск риторики та була успадкована наступними часами, на думку С Аверинцева, мала чіткі загальні ознаки: 1) статична концепція жанру як пристойності в контексті протиставлення «піднесеного» та «низького»; 2) незіпсованість ідеалу, який кодується в нормативній теорії та доведений до ремісництва; 3) панування раціональності. Такий підхід до інтерпретації жанру можна назвати риторичним, оскільки вчений демонструє зв'язок жанрології античного часу з формально-логічним мисленням. В іншій праці С Аверинцев наголошував, характеризуючи середньовічну культуру: «...Низхідна система дефініцій, що виструнчувалась від першопринципу до родового поняття, від роду до виду, від виду до підвиду, від підвиду до конкретного явища, була не тільки єдиним науковим способом приводити матеріал до логічного порядку, але водночас репрезентативним, парадним оформленням думки, що відповідало ідеалізованому образу суспільної ієрархії; вона апелювала і до раціоналізму доби, і до авторитаризму доби»⁴³⁷.

Система жанрів у давньогрецькі часи залежала від рефлексивного традиціоналізму як домінуючого типу мислення - ця думка проводиться автором у кількох працях, отже для нього найвагомішим фактором впливу на жанр, що покликає його трансформації, є приналежність твору до певного історично тривалого типу культури з притаманним їй раціоналізмом. Нові часи ознаменували відхід від

⁴³⁶ Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Наука, 1981. – С. 6.

⁴³⁷ Аверинцев С. Литературные теории в составе средневекового типа культуры // Проблемы средневековой литературной теории в Византии и латинском средневековье. – М.: «Наука», 1986. – С. 15.

цього типу мислення, а отже й орієнтувалися на нову систему жанрів. Поступовість зміни жанрової система - одна із властивостей художності. С. Аверинцев розумів жанр як історично тривку, хоча й динамічну, літературну категорію. Тому одна з його статей називалась «Історична рухливість категорії жанру».

Він бачив еволюцію жанру як *процес невинних трансформацій*. Категорія літературного жанру «проходить фазу становлення, увиразнюється (що співпадає з прогресуючою диференціацією конкретних жанрів); потім притаманна їй нормативна жорсткість долається, живий літературний процес «ламає жанрові канони»⁴³⁸. Аверинцев представив рух категорії жанру як «безформний еволюційний процес», поза з'ясованими темпами та термінами, етапами тощо. Звернув він увагу й на різний рівень актуальності жанру в різні періоди його використання, наприклад, для класицизму жанр важив набагато більше, ніж для сучасної доби.

Дослідник помітив, що для візантійської літератури характерним було існування одного й того самого жанру у різних **статусах**. «Все це тим вагоміше, що від обсягу поняття жанру кожного разу залежав не тільки обсяг іншого фундаментального літературознавчого поняття - поняття авторства, але й реальний обсяг самого поняття художньої літератури»⁴³⁹. Він наводив як приклад мирський жанр епіграми та сакральний жанр стихир, які у візантійські часи протистояли як література (епіграма) та не-література (стихира), що в наші часи втрачається. Тобто втрачається відчуття статусу жанру, притаманне візантійській людині.

Аверинцев подав історичне, діахронічне бачення категорії жанру, демонструючи як жанри перед-літератури, близької до фольклору, мотивувалися принципом поза літературної доцільності, що базувалась на повторюваній ситуативності, диктувалась ходом життя. «Ні ситуацій, ні жестів, ні інтонацій не можна викинути з характеристики жанру. /.../ Жанрові правила на цьому етапі - безпосереднє подовження правил побутової пристойності або сакрального ритуалу. Саме тому вони ніколи не експлікуються в теоретичній формі»⁴⁴⁰. Так було і з фольклорними

⁴³⁸ Аверинцев С. Историческая подвижность категории жанра: Опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. - М.: «Наука», 1986. - С. 104.

⁴³⁹ Там само. - С. 107.

⁴⁴⁰ Там само. - С. 108.

жанрами. Переконливі критерії жанру тоді формувалися позалітературними факторами. «Потреби в чіткому розмежуванні жанрів немає, оскільки ще немає спеціального мислення в жанрових категоріях»⁴⁴¹.

У літературі, яка щойно розпочалась, категорію «автора» заступає категорія «авторитета», при чому остання діє не лише в межах сакральних жанрів, а й жанрів світських. Аверинцев запропонував називати таку стадію розвитку літератури - стадією *дорефлекторного традиціоналізму*. Він вважав, що дорефлекторний традиціоналізм був подоланий до часів Аристотеля. Саме від Аристотеля він пропонував починати відлік власне літератури: «Література вперше усвідомила себе саму і тим самим вперше конституювала себе саму саме як літературу, тобто автономну реальність особливого роду, відмінну від будь-якої іншої реальності, насамперед від реальності побуту й культу. До занепаду еллінської класики це самовизначення літератури оформилось через народження поетики та риторики - літературної теорії та літературної критики; зовсім не випадково злету філософської гносеології й логіки, тобто зверненню думки до себе самої, відповідає звернення думки до власного інакобуття у слові»⁴⁴². Література не позбавляється традиціоналізму, лише здобуває нову якість - *рефлекторного традиціоналізму*. А це означало, що вся структура жанрів має трансформуватися.

«Жанр здобуває характеристику своєї сутності вже не з позалітературних ситуацій, але з власних літературних норм, кодифікованих теорій. Жанрові правила - ніби конституція незалежної, суверенної держави»⁴⁴³. Отже, закони жанрів вперше тільки й могли бути сформульовані в той період, коли література почала презентувати свідомість рефлекторного традиціоналізму. Першим законодавцем і став Аристотель.

Авторство віднині має високий сенс та статус. Авторство не просто існує, а відтворюється в численних літературознавчих категоріях: індивідуальний стиль, індивідуальна манера тощо. З'являється актуальність оригінальності. Попри всі ці суттєві зміни у художньому мисленні, категорія жанру лишається однією з центральних та ґрунтовних. «Жанр ніби має свою власну волю і

⁴⁴¹ Там само. – С. 109.

⁴⁴² Там само. – С. 110.

⁴⁴³ Там само. – С. 110.

авторська воля не сміє йому суперечити»⁴⁴⁴. Змагання починає визначати властивості жанру, оскільки для автора важливо продемонструвати своє уміння у порівнянні з визнаним автором цього жанру минулого чи сучасності. Це призводить до вироблення жанрового канону, з яким як із зразком, порівнюється все створене уданому канонізованому жанрі.

Підсумовуючи власну теорію жанру, С. Аверинцев наголошував, що вона відповідає стадії рефлекторного традиціоналізму, або ж - риторичності, бо в його розумінні ці поняття були взаємозамінні.

Цікавим спостереженням дослідника стало те, що поруч із жанрами літератури рефлекторного традиціоналізму можуть продовжувати існувати жанри перед-літератури дорефлекторного традиціоналізму. Вчений також зазначив, що наступною стадією розвитку жанрології є стадія не-традиціоналістська.

Крім таких загальних думок щодо жанрів, дослідник залишив нащадкам ще й ретельний розгляд кількох жанрів: біографія, притча, окремі сакральні жанри. У своїй ранній роботі, яка була його кандидатською дисертацією, «Плутарх і антична біографія» С. Аверинцев докладно розглядає жанр біографії на прикладі творчості Плутарха, задаючись питанням: «Ще на початку нашого століття німецькою філологією був опрацьований мовчки прийнятий до нашого часу ніким по-справжньому не проаналізований постулат, згідно якому Плутарх слухняно рухався услід якійсь групі своїх жанрових попередників - і цим його ставлення до традиції нібито вичерпується. Питання ставилось тільки так: який саме з існуючих типів біографії успадкував та перейняв Плутарх? Ніхто не задавався з достатньою ґрунтовністю іншим питанням: чи не створив Плутарх свій власний тип біографії, або принаймні чи не піддав він традиційну жанрову структуру радикальній реформі?»⁴⁴⁵. При цьому як жанротворчі чинники інтерпретуються 1) тло, на якому постать Плутарха-письменника більш виразна; 2) особисті риси письменника; 3) класик жанру; 4) точка відліку - жанрова традиція; 5) авторські установки й прийоми; 6) композиційні особливості жанру біографії у Плутарха.

Чи не найцікавішим поняттям у цій книзі є «класик жанру», яким, власне, С. Аверинцев і бачить Плутарха. Він пише: «Класик жанру - це одна постать; те, що можна б було назвати

⁴⁴⁴ Там само. – С. III.

⁴⁴⁵ Аверинцев С. Плутарх и античная биография. К вопросу о месте классика жанра в истории жанра. – М.: «Наука», 1973. – С. 9.

середньоарифметичним представником жанру - інша, зовсім інша постать. Для письменника неможливо суміщати ці ролі, хоча для літературознавця зовсім не важко їх переплутати»⁴⁴⁶.

Цікаво, що інша дослідниця візантійської літератури, Т.В. Попова, виділила такі жанротворчі чинники: 1) протяжність часової дистанції, що відділяє автора від зображуваних ним подій; 2) ступінь авторського співпереживання зображуваного; 3) емоційний лейтмотив теми; 4) переважаючий тип образу головного героя; 5) обсяг твору⁴⁴⁷. Для неї жанр - результат взаємодії певної суми конструктивних (зважає - структуротворчих) принципів і для виділення його вона використовувала найпростіший прийом, а саме - те, що у візантійській літературі жанр вносився у заголовок твору. Ця концепція є альтернативною щодо аверинцевської, вона орієнтована на внутрішню структуру жанру, С. Аверинцев же був схильний давати жанру велику історико-культурну мотивацію.

Жанрова теорія Аверинцева була водночас реконструкцією того чи іншого твору античної чи візантійської давнини. При цьому сам принцип жанрової приналежності художнього твору використовувався в сумі прийомів його ідентифікації. Тобто С. Аверинцев визнавав, що інтерпретація літератури доби античності та середньовіччя неможлива поза категорією жанру, оскільки всередині літературного процесу тих часів ця категорія відігравала ґрунтовну роль окреслення тексту. Його концепцію жанру слід віднести до риторичних, оскільки вона напряму пов'язана з риторикою, притаманною певним типам культури.

Література

Аверинцев С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа "Языки русской культуры", 1996. – 448 с.

Аверинцев С. С. Жанр как абстракция и жанры как реальность: Диалектика замкнутости // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы. – М.: Наука, 1989.

Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Наука, 1981. – С. 3-16.

⁴⁴⁶ Там само. – С. 10.

⁴⁴⁷ Див.: Попова Т.В. Жанровая форма – результат взаимодействия конструирующих принципов // Византийская народная литература. – М.: «Наука», 1985. – С. 111-112.

Аверинцев С. Историческая подвижность категории жанра // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. – М.: Наука, 1986. – С. 104-116.

Аверинцев С. Притча // Краткая литературная энциклопедия: В 8 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1971. – Т. 6. – С. 19-20.

Аверинцев С. Плутарх и античная биография. К вопросу о месте классика жанра в истории жанра. – М.: Наука, 1973. – 275 с.

Аверинцев С. Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Риторика и истоки европейской литературной традиции, Москва 1996. – С. 181-199.

Аверинцев С. Лирические жанры (древнееврейской литературы) // История всемирной литературы: В 9 томах / АН СССР; Институт мировой литературы им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1983. – Т.1. – С. 286-290.

4.10.2. Косіков Георгій Костянтинович (нар. 1944) московський професор, в теорії жанру уславився насамперед аналізом провідних авторських концепцій, переважно як наслідок роботи над їх перекладами, адже він перекладав Ж.-П. Сартра, Кл. Леви-Стросса, Р. Якобсона, Ж. Дерріда, Ю. Крістеву, А.-Ж. Греймаса, Ц. Тодорова, Кл. Бремона та ін. Манера розмислів Г.Косікова може бути окреслена як діалогічна, оскільки він вибудовує свої концепції у постійних дискусіях із попередниками. Наприклад, аналіз основ структуралізму він здійснив, зіставляючи Проппа, Барта, Бремона, Греймаса. Така манера гарно демонструє прогрес у понятійному літературознавчому акті протягом минулого століття.

За Г. Косіковим, сприйняття художнього тексту залежить від тієї системи мотивацій, у яку він потрапляє, а отже, для того, щоб твір написаний в одній країні був зрозумілий у іншій, недостатньо усвідомлювати зміст формально-логічних мотивувань, потрібно усвідомити ще й соціокультурну мотивацію. Російські формалісти надавали великого значення формально-логічним мотиваціям, заявляючи, що опанування ними цілком достатньо, щоб той чи інший імпортований жанр прищепився на національному ґрунті. Г. Косіков вносить досить суттєве доповнення щодо наявності соціокультурної логіки художнього твору. Чим більше мотивацій має художній твір, які нам не зрозумілі, тим більш віддаленим від нас він стає. Культурна відстань вимірюється чисельністю різноманітних мотивацій, від неї залежить, чи буде даний твір чужої літератури сприйнятий на нашому ґрунті.

Аналізуючи морфологічну теорію жанру В. Проппа, вчений зазначає, що «будучи семантизовані, діючі особи та функції у Проппа належать до сюжетного рівня чарівної казки»⁴⁴⁸, у той час, як у семіотиці, зокрема у семіотиці Греймаса, актанти й функції повністю звільнені від семантичних обмежень і належать до логічного рівня антропоморфних дій. У семіотиці Греймаса цей рівень антропоморфних дій здатен породити не лише окремий твір, жанр тощо, а й саму сюжетну логіку оповідного тексту.

Порівнюючи Проппа і Бремона, Косіков наголошує, що вони досліджували різні об'єкти: якщо для Проппа вагомими був сюжет чарівної казки як фольклорного жанру, то для Бремона - логіка людської поведінки не залежно від жанрової приналежності, або рівень антропоморфних дій, якщо скористатися терміном Греймаса. Бремон вважав, що метод Проппа неадекватний аналізованому ним жанру через застосування «фіналізму» як певного жанрового принципу, тобто казка закладає певний фінал у кожен сюжет, який потрапляє в поле її семантичної дії (якщо прекрасний принц шукає наречену - то обов'язково її найде). Бремон вважав «фіналізм» продуктом теоретичної свідомості Проппа, ніж об'єктивною властивістю чарівної казки. За Бремоном, семантика сюжету залежить від «культурної звички» та міркувань зручності, хоча й не заперечує наявність логічної сітки сюжетоскладання. Косіков не поділяє погляди Бремона.

Г. Косіков вважає метод Проппа адекватним щодо чарівної казки в тій мірі, «в якій він враховує семантику цього жанру, що поза семантикою аналіз сюжету неможливий, що, нарешті, фіналізм (який не обов'язково приймати так жорстко, як це робив Пропп) є не тільки приналежністю будь-якого жанру або різновиду оповідної літератури, але й невід'ємна властивість сюжету як такого, що дозволяє радикально відрізнити його від рівня "антропоморфних дій"»⁴⁴⁹. У свою чергу, вчений закидав Проппу розмежування логічного та художнього як двох рядів закономірностей, у той час, як семіотика сьогодні може дати мотивації такого неспівпадання. Поняття розв'язки Косіков уважав центральним у плані розкриття сюжету, а сам сюжет - вагомим компонентом жанрової структури,

⁴⁴⁸ Косиков Г.К. Структурная поэтика сюжетосложения во Франции // Зарубежное литературоведение 70-х годов. Направления, тенденции, проблемы. – М.: Наука, 1984. – С. 158.

⁴⁴⁹ Там само. – С. 192.

не виключаючи фіналізм як закономірну властивість жанру чарівної казки: «Сенс казкової розв'язки полягає зовсім не у самому факті одруження героя з царівною, у ліквідації недостачі тощо, а в тому, що подібна розв'язка означає відтворення порушеної рівноваги, торжество добра над злом. Це семантична кінцівка казки як жанру, і вона, будучи загаданою ще до того, як оповідач приступив до розповіді, диктує таку будову попередніх подій, яка обов'язково має привести до бажаного фіналу. Фінал - ось що заставляє оповідача підбирати такі функції і такі їхні наслідки, які відповідають семантичному смислу даного твору, жанру, напряду тощо»⁴⁵⁰.

У розділі про середньовічну літературу Г. Косіков подав систему та основні принципи жанрів європейської літератури того періоду. Зокрема, він назвав основною формою жанровиділення - топос. Оскільки саме топос складав основи середньовічної художності, то у сфері жанру він відіграв значну роль. Топос як «загальне місце», кліше, узвичаєна художня форма, яка не потребувала винаходу, гри уяви тощо. Такий спосіб узвичаєння жанру посприяв розквіту житій. Уже у X ст. уклався канон жанру житія: стійкий тип героя (місіонер, єпископ, незаймана дівчина), що мав повторюваний набір добродійностей, біографічну топіку, а також відповідні риторичні засоби піднесення цього героя. Г. Косіков характеризує провідні середньовічні клерикальні жари: видіння, проповідь, алегорично-дидактична поема, гімн, літургійна драма. Паралельно існують також балада, пастурель тощо, які джерелом своїм мають фольклор. Описуючи нагромадження жанрів у хронологічному порядку, Г. Косіков стисло, проте влучно характеризує кожен. Описовий стиль, притаманний для жанру «історій», у даному випадку відіграв позитивну роль. Ми не будемо услід за автором характеризувати всі середньовічні жанри, проте вважаємо за потрібне навести деякі з думок його дослівно, зокрема ті, що стосуються куртуазної творчості: «Жанр, по-перше, визначався предметом (темою) зображення, оскільки існувало достатньо обмежене коло сюжетів, визнаних гідними втілення, які переходили з твору в твір, від поета до поета і навіть від покоління до покоління; по-друге, кожен жанр передбачав набір можливих тлумачень обраної теми, так що поет наперед знав, як повинна складатися та чи інша лірична ситуація, як повинен поводитися той чи інший персонаж; по-третє, лірика трубадурів мала арсенал фіксованих формул (лексичних,

⁴⁵⁰ Там само. – С. 201.

стилістичних, синтаксичних тощо) для опису будь-якого предмета або персонажа з тих, що складали куртуазний світ; по-четверте, жанр визначався характером своєї строфічної будови...; специфіка жанру визначалась також мелодією, яку складав трубадур. Таким чином лірика трубадурів мала вигляд системи жанрів»⁴⁵¹. Фактично, весь розділ цього підручника написаний на основі аналітики жанрів у добу середньовіччя. Жанри розглядаються у системі, на тлі політичних, теологічних, культурних реалій та у літературному контексті античності та середньовічної сучасності. Так, фаблію порівнюється з романом та церковною літературою. Врешті, автор приходиться до висновку, що позиція фаблію - «це позиція народної житейської мудрості, яка зовсім не була притлумлена куртуазним світоглядом або відтіснена на культурну периферію. Навпаки, вона потрапляла у всі верстви середньовічного суспільства та мала там відгук»⁴⁵². Характерно, що Г. Косіков демонструє жанрову систему літератури середньовіччя динамічною, фіксує всі зміни, які вона переживала. Так, він зазначає, що на зміну лірики трубадурів прийшли фіксовані жанри - балада та королівська пісня. Вчений актуалізує не лише еволюцію жанру чи зміну жанрів, а й роль постаті письменника у процесі становлення та занепаду жанрів у добу середньовіччя. Наприклад, зазначено, що Дю Белле відкинув усю жанрову систему середньовіччя та запропонував натомість античні жанри⁴⁵³. Основна увага у підручнику приділена трансформаціям художньої системи, у тому числі й насамперед, жанрової. Зокрема, спостережено, що перша суттєва зміна жанрової системи пов'язана із становленням канонів літератури середньовіччя, друга - із раннім Відродженням, коли письменники побачили ідеальне у античних формах та закликали до їх розумного наслідування, коли майже з небуття повертаються у літературу античні жанри, утворюючи дивний симбіоз із літературою християнського спрямування.

Грунтовними працями в галузі жанрології Г.Косікова є «Принципи оповіді в романі» та «До теорії роману». Він переконаний, що принципи оповіді в художньому творі залежать від жанрової приналежності: «Вивчення принципів оповіді у творі з точки зору

⁴⁵¹ Косіков Г.К. Средние века // История французской литературы: Учебник / Л.Г. Андреев, Н.П. Козлова, Г.К. Косиков. – М.: Высшая школа, 1987. – С. 33.

⁴⁵² Там само. – С. 56.

⁴⁵³ Див.: Там само. – С. 116-117.

його жанрової приналежності уявляється надзвичайно важливим, оскільки сприяє не тільки кращому проясненню самої сутності жанру, але й перегляду уявлень про жанрову систематику, які традиційно та стихійно уклалися»⁴⁵⁴. Услід за М. Бахтіним, Г. Косіков визнає роман діалогічним жанром. Відсутність у романному жанрі ієрархії «мов», зумовлює проявлення авторської позиції в ньому. Вчений пише про два простори - авторський та персонажа (ракурс автора і ракурс героя)⁴⁵⁵ - в яких конструюється оповідь та від яких залежить жанрова визначеність твору. Так, він аналізує можливості «авторського голосу» у порівнянні з «голосами персонажів». Автор може відмовитися від свого голосу, але це не означає, що він відмовляється від «авторської позиції». Г. Косіков переконує, що «"мова" автора покриває і "мову" героя, і "мову" решти персонажів, займаючи в романі ієрархічно вищу позицію і створюючи, врешті-решт, стильову єдність і цілісність романічного твору»⁴⁵⁶. Однією із форм оповіді в романі він називає уникнення автора власного проявлення у тексті, характерне для постмодерністської романістики, проте теоретичного обґрунтування саме цій формі романної оповіді ми не знаходимо. Отже, описані ним форми оповіді у романі цілком слушні щодо, скажімо, романних форм ХХ століття, проте вже наприкінці цього століття вони не є ані вичерпними, ані характерними, і теорія роману потребує більшої конкретики форм оповіді, тим паче, якщо цим керуватися у жанровому визначенні.

Г. Косіков подав цікавий огляд жанрових концепцій роману. Оскільки великим авторитетом у нього користується М. Бахтін, то й починає він огляд з його постаті. Високо поцінуючи введення Бахтіним діалогізму до характеристик жанру роману, Косіков прагне наголосити на принциповій відмінності тлумачення Бахтіним роману як низової стихії, як «багатоголосого» утворення, де принцип ієрархізації визначається тільки самим автором, та й то не завжди. Замість жанрових канонів тут починають діяти «стихії взаємовисвітлення мов»⁴⁵⁷.

⁴⁵⁴ Косиков Г.К. О принципах повествования в романе // Литературные направления и стили: Сборник. – М.: Издательство МГУ, 1976. – С. 76.

⁴⁵⁵ Див.: Там само. – С. 69.

⁴⁵⁶ Там само. – С. 76.

⁴⁵⁷ Косиков Г.К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) // Проблемы жанра в литературе средневековья / Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко. – М.: Наследие, 1994. – Вып. 1. – С. 46.

Г.Косіков розглядає проблему походження роману за працями М. Бахтіна та висловлює побоювання з приводу таких жанрових форм як «грецький роман», «лицарський роман», «бароковий роман», адже у часи їхньої появи ще не йшлося про діалогізм, який за Бахтіним є основою розвитку романних форм в літературі. Проте в цілому концепція Бахтіна поціновується ним високо. Г. Косіков поділяє не лише позицію Бахтіна, а й користується термінологією, впровадженою ним: діалогізм, монологізм, точка зору, позиціонування, позиція, соціальна мова, багатоголосся, поліфонізм, мовний жанр тощо.

Відтворюючи бахтінівське бачення еволюції романних форм, Г. Косіков звертається до категорії *народної сміхової культури*, яка ще в часи античності становила протожанрове тло роману. Ідучи за працями Бахтіна, століття за століттям, вчений констатує найбільші його здобутки в галузі теорії роману, водночас проносячи думку про тривалість становлення романних форм та чисельність впливів: «Подавши перші «повномірні» зразки ще в XVI - на початку XVII ст. (Рабле, Сервантес), роман як втілення діалогічної стихії проходить у своєму розвитку через твори Гріммельсгаузена, Сореля, Скаррона, потім Філдінга, Стерна і Жан-Поля для того, щоб починаючи з XIX ст. запанувати вже ледве не одноосібно»⁴⁵⁸. Роман як діалогічна «споруда» завжди є незавершеним, оскільки істина завжди очікує нас попереду. Проте критичне ставлення до теорії роману Бахтіна відбилось на неприйнятті діалогічного різномовлення як жанротворчого принципу. Г.Косіков переконаний, що категорії монологу та діалогу не відображають еволюційні процеси жанру, а лише процеси соціальної комунікації та їх відтворення у романі. Дослівно він писав так: «Модель М.М. Бахтіна, побудована на протиставленні чистого «монолога» чистому «діалогу», описує зовсім не роман як жанр і навіть не універсальні ознаки всієї літератури Нового часу, але тільки логічні межі, до яких здатен сягати соціальний дискурс в різні епохи - від давнини до сучасності. Ця модель дає надзвичайно багато для проникнення вглиб механізмів культурної комунікації, а анализи М.М. Бахтіна дозволяють істотно по-новому зрозуміти саме функціонування «промовлено-мовленого» слова в літературі, однак, як вже

⁴⁵⁸ Там само. – С. 49.

зазначалось, ані ця модель, ані ці аналізи до опанування природи роману не ведуть»⁴⁵⁹.

На думку Г. Косікова, саме тому в літературознавстві не пригасає цікавість до гегелівської концепції роману. Її він протиставив бахтінській. До гегелівської концепції романічного мислення як конфлікту між поезією серця та прозою життя приставали у свій час Є. Мелетинський, Г. Поспелов, П. Грінцера ін. Суть роману полягає в орієнтації на зображення атомізованої, емансипованої особистості, що живе високими ідеалами та перебуває у конфлікті з середовищем. Епос і роман при цьому розглядаються як логічні стадії розвитку світового художнього мислення на підставі того, що роман нібито фіксує етап розкладу ідеалів епічного світу. Але й Гегелеві концепція не задовольняє дослідника. Він наголошує, що, не зважаючи на те, що Гегель сам не прагнув дати теорію роману на всі часи і всім народам, а характеризував безпосередньо буржуазний роман, чітко усвідомлюючи його неподібність, скажімо з лицарським, проте й Гегелева концепція містить дилему: «...Або 1) роман представляє собою специфічний продукт культури Нового часу, тоді як «античний», «лицарський» тощо «романи» виявляються квазіроманічними утвореннями і, отже, потребують встановлення їх істинної жанрової специфіки, або 2) роман є якоюсь трансісторичною, інваріантною в часі та в просторі структурою, історичними різновидами якої є «античний», «східний», західний «середньовічний» та інші типи романів»⁴⁶⁰.

Сучасні теоретики прагнуть вирішити гегелівську дилему у різний спосіб. Зокрема, М. Римар дивився на етапи становлення роману як на етапи становлення нового морального світобачення та розпаду епічного мислення аж до його остаточного зникнення у нашу добу. У вивченні роману особливе місце Г.Косіков відводить «кумулятивній» концепції П.Грінцера, за якою «внутрішній розвиток жанру» розглядається як «послідовне накопичення потрібних властивостей так, що рух від «наївних» форм «раннього» роману до роману «сучасного» постає як рух до еталона, а саме - як шлях від «нерозвинутої» особистості до особистості розвинутої, від «зародків» психологізму до психологізму «повноцінного», від драматичних, проте ще вирішуваних колізій між героєм та світом до трагічних з

⁴⁵⁹ Там само. – С. 53.

⁴⁶⁰ Там само. – С. 54.

неподоланою суперечністю між ними»⁴⁶¹. Виникає прагнення саму історію роману подавати як процес накопичення певних прийомів художності на відображення особистісного начала у тексті. Однак, Г. Косіков зазначає, що подібна теоретична проекція роману не вирішує проблеми, оскільки попередні романні форми при цьому розглядаються як недорозвинуті форми сучасного роману, і цей момент «недосконалості» явно не відповідає об'єктивній даності. На думку вченого, «між "традиційним" та "новим" західноєвропейським романом XIX-XX ст. існує якісна відмінність, яка полягає зовсім не у ступені розвитку жанру, а у тому, що глибоко тотожні самі смислові структури, проблематика обох типів роману»⁴⁶². Дефініціями роману услід за Гегелем Г.Косіков визнає «прекрасну душу», «закони серця», двозначність наявної дійсності по відношенню до героя. Його теорія роману має ще й феноменологічне забарвлення, оскільки для визначення жанру роману він використовує поняття «душі», «духу», «Божественного Абсолюту» тощо. Проте чи не провідною характеристикою сучасної романістики дослідник вважає двоїстість, а саме - двоїння притаманне романічному герою так само, як і самій природі романічної художності. Дезорієнтований герой, що перебуває у децентрованому світі - ось чи не провідна характеристика сучасного романного мислення. Дезорієнтованість тягне за собою появу медіативних елементів. Сучасний герой зовсім не зобов'язаний бути ідеальним чи навіть просто винятковим. Крім того, Г. Косіков повсякчас повстає супроти бахтінського неієрархізованого багатоголосся, йому здається, що у сучасному романі спостерігається не багатоголосся, а максимум три пласти мови, які чітко ієрархізовані⁴⁶³. Він все більше схиляється до концепції Гегеля та Г. Лукача.

Теорія роману, представлена Г.Косіковим, вибудована у діалозі з провідними теоретиками-попередниками, орієнтована на смислові парадигми сучасного роману, часто у зіставленні з античним та середньовічним. Вчений не пристає до жодної із нині відомих концепцій роману з тим, щоб наголосити на постійній зміні романічного світобачення та на провідному значення як своєрідних впливових векторів понять духовного ґатунку, феноменологічних за своєю природою.

⁴⁶¹ Там само. – С. 56.

⁴⁶² Там само. – С. 57.

⁴⁶³ Див.: Там само. – С. 72.

Література

Косиков Г.К. О принципах повествования в романе // Литературные направления и стили: Сборник. – М.: Издательство МГУ, 1976. – С. 65-76.

Косиков Г.К. Средние века // История французской литературы: Учебник / Л.Г. Андреев, Н.П. Козлова, Г.К. Косиков. – М.: Высшая школа, 1987. – С. 9-140.

Косиков Г.К. "Структура" и/или "текст" (стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр., составление и вступительная статья Г.К. Косикова. – М.: ИГ "Прогресс", 2000. – С. 3-48.

Косиков Г.К. Структурная поэтика сюжетосложения во Франции // Зарубежное литературоведение 70-х годов. Направления, тенденции, проблемы. – М.: Наука, 1984. – С. 155-204.

Косиков Г.К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) // Проблемы жанра в литературе средневековья / Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко. – М.: Наследие, 1994. – Вып.1. – С. 45-87.

4.10.3. Провідною теоретичною категорією у працях **Миколи Тимофійовича Римаря** (нар.1945) виступає «романне мислення», оскільки і сам жанр роману для нього - це насамперед інтелектуальна функція людини. Тож, «романне мислення» за М. Римарем - це категорія, що розкриває жанрову природу роману в аспекті творчої діяльності митця. Він ставить акценти на мисленні, роман - це процес мислення у літературній формі. Ця **когнітивна** прикмета жанру вперше у пострадянському просторі набуває такої окресленої актуальності. У працях М. Римаря проглядає прогегельянське спрямування тлумачення жанру роману. Він наводить таке визначення роману: «Роман - це жанр, який конкретизуючи та індивідуалізуючи особистість романного героя, а також нагнітаючи різні соціальні, моральні, вікові обмеження та бар'єри, відтворює та максимально драматизує ситуацію «неповноти» буття індивіда, але ця драматизація виявляє неможливість для особистості задовольнитися запропонованим їй виміром»⁴⁶⁴. З іншого боку, М. Римар проявляє пробахтінську тенденцію, говорячи про

⁴⁶⁴ Римарь Н.Т. Романное мышление // Литературоведческие термины (материалы к словарю).- Коломна, Коломенский пединститут, 1999. – С. 70.
<http://www.ssu.samara.ru/~scriptum/rm.rtf>

незавершеність романної форми як один із принципів романного мислення. Структура романного мислення, за М. Римарем, перейнята двоїстістю на всіх рівнях структури, зокрема, автор у романі знаходиться на межі реального та вигаданого світів, двоїстою є й позиція оповідача: він співпереживає з героєм настільки ж, наскільки іронізує над його обмеженістю. Природа романного мислення проявляється у двобічній рефлексивності позицій романного суб'єкта. Романне мислення має діалогічну природу.

Жанровий інтерес М. Римаря зводиться переважно до роману. Він вважає, що роман на сучасному етапі переживає активний розвиток. Переважно інтерпретація роману у Римаря цілком узгоджується з бахтінською концепцією: «Роман - це специфічна форма епічного мислення, яка прагне епічно подолати проблеми, які щоразу по-новому постають перед людиною, виникнення яких зумовлене процесом поглиблення обособлення особистості протягом століть. Тому роман і є "неканонічним жанром", що його завдання - встановлення контакту з "незавершеною дійсністю"»⁴⁶⁵.

Серед різних напрямів ідентифікації роману М. Римар обрав ракурс *аутентичності*. Вирішення проблеми аутентичності висловлювання літературі ХХ століття передбачає, що і сам творчий акт має стати аутентичним - проблемно-суперечливим, адекватним щодо реальної складності предмета, яким необхідно опанувати. У структурі висловлювання письменника, в структурі його творчого акту проявляє себе це суперечливе буття митця як сучасної особистості, існування та форми діяльності якої пов'язані з різними формами людського переживання та досвіду, ставлення до «Іншого»⁴⁶⁶. Ще однією рисою, що визначає сучасний роман є *абстрагування*.

На його думку, «вже в момент свого виникнення та більшу частину своєї історії роман не мав можливості спиратися на традицію, яка могла б забезпечити його легітимність: вся історія романного мистецтва - це історія кожного разу нових народжень жанру, внаслідок чого ми маємо низку історичних форм роману, які істотно різняться одна від одної»⁴⁶⁷. Кожного разу роман заново

⁴⁶⁵ Рымарь Н.Т. Романное мышление // Литературоведческие термины (материалы к словарю).- Коломна, Коломенский пединститут, 1999. – С. 60.

⁴⁶⁶ Див.: Рымарь Н.Т. Кубистический принцип в литературе ХХ века // Наследие – современность. Международная конференция художественных музеев 1998 года. – Самара, 2000. – С. 9.

⁴⁶⁷ Рымарь Н.Т. Романное мышление // Литературоведческие термины (материалы к словарю). – Коломна, Коломенский пединститут, 1999. – С. 63.

створював власну форму. «Роман розвивається як "саморефлектуючий жанр" (за Михайловим⁴⁶⁸ - Т.Б.), дистанціюючись від будь-яких своїх форм, що претендують на завершеність, відверто стилізуючи та пародіюючи їх»⁴⁶⁹. Роман є жанром, який не має стосунку до традиціоналістської культури і тому власну аутентичність він встановлює, дистанціюючись від них. Він корелює безпосередньо з незавершеною дійсністю, що перебуває у вічному становленні та не залежить від зразків. Жанрова форма роману відображає ситуацію емансипації особистості, твердить М. Римар, а тому дистанціюється від усіх попередніх форм, які є завершеними та готовими.

М. Римар використовує поняття «*міри*», яке ввів Н. Тамарченко для характеристики реалістичного роману XIX століття. «Внутрішня міра» дає можливість роману за рахунок рівноваги структурних компонентів мати вигляд цілісності. Реалістична художня література XIX століття створює впорядкований певний тип роману, для якого проблема автентичності не є провідною. Цей тип роману у XX столітті одержить назву традиційного, або - «конвенціонального роману». XX ст. подарувало нове розуміння роману як жанру, оскільки по-новому побачило його суспільне завдання, зокрема, воно вбачалось в тому, щоб налагодити контакт з реальністю, з людиною, з «Іншим». Цей аспект «Іншого» у романній оповіді воліє бути розкритим. Проблематизація традиційних способів розуміння особистості у XX ст. відображається на підсиленні відчуження. «Проблема аутентичності роману - це, таким чином, проблема форми самого роману як пошуку шляхів подолання відчуження»⁴⁷⁰. У XX ст. роман остаточно втрачає епічну «органічність» та починає усвідомлювати себе «як жанр, який живе подією контакту з незавершеною дійсністю», і цей контакт є для нього проблемою.

М. Римар багато уваги приділив проблемам еволюції роману у XX столітті. Романна форма, що уклалась у XIX ст. зазнає суттєвих змін у XX ст. «Класичний роман» XIX століття мав заступити епос, він вигадував інше життя, в якому збуваються мрії, оскільки вони знаходяться за межами соціальних норм. З точки зору традиційної

⁴⁶⁸ Див.: Михайлов А.В. Роман и стиль // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М., 1982. – С. 194-203.

⁴⁶⁹ Рымарь Н.Т. Романное мышление // Литературоведческие термины (материалы к словарю). – Коломна, Коломенский пединститут, 1999. – С. 63.

⁴⁷⁰ Там само. – С. 65.

моралі такого роду експеримент неприпустимий, оскільки альтернативна картина світу, яка вибудовувалась у романі XIX ст., була далекою від ідеалу та з позицій моралізму е становила зразок для наслідування. Отже, традиціоналістська культура вимагає від письменника утворення епосу, а не роману. Епос проголошується істинною метою роману, роман мусить стати епічним. Епічність, як відомо, передбачає іншу точку зору на світ, на із індивідуального ціннісного світу, а з позицій абстрактної ідеї (добра, героїзму, подвигу, любові), представляючи світ надособистісних цінностей⁴⁷¹. Звідси й роман постає як антиепічний твір.

Ця суперечність знімається М. Римарем у такому тлумаченні: безперечно, роман є епічним твором, оскільки в ньому зберігається оповідна панорамність, принцип сюжетного розгортання у великому просторі світу і, в той же час, роман обертає ідеологію оповіді до інтересів особистості, максимально презентуючи саме її. Класична форма роману зберігала цю двоїстість, можна навіть твердити, що така двоїстість була характерною прикметою жанру. Коли реальний життєвий досвід суперечить традиційному літературному дискурсу, роман здатен порушити традицію: «Роман врешті-решт здатен виступити як така сила, яка всередині літератури ламає морально-риторичну систему»⁴⁷². М. Римар, суголосно до Михайлова, вважає роман таким «троянським конем» літератури.

Еволюція класичного роману була неминучою. «Ідея вільної, відкрито аутентичної творчості, роботи з матеріалом живої дійсності (до якою відносяться в тому числі й ідеї, і літературні форми) є свідомою установкою роману, що забезпечує його життєспроможність як якісно нової літературної форми, що відштовхується від «літератури» - літератури, яка живиться традицією, ідеалом»⁴⁷³. Дослідник постійно наголошує на винятковості жанру роману у плані його опозиційності щодо моральних заповідей суспільства, в якому він породжений. Історію

⁴⁷¹ Див. докладніше: Рymarь Н.Т. Реалистический роман XIX века: поэтика нравственного компромисса // Поэтика русской литературы. К 70-летию профессора Юрия Владимировича Манна. Сб. статей. – М., 2001. – С. 9.

⁴⁷² Михайлов А.В. Роман и стиль // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М., 1982. – С. 149.

⁴⁷³ Рymarь Н.Т. Реалистический роман XIX века: поэтика нравственного компромисса // Поэтика русской литературы. К 70-летию профессора Юрия Владимировича Манна. Сб. статей. – М., 2001. – С. 11.

новевропейського роману він рахує від Ласарільйо⁴⁷⁴ з його блюзнірськими нападками на святині.

Характеристики роману ХХ ст. відрізняються від «класичного» насамперед відходом від морального принципу як заздалегідь заданого діалогу традиції та нового часу. На думку М. Римаря, роман ХХ ст. зазнав навіть структурних змін⁴⁷⁵. Стисло ці видозміни жанру в ХХ ст. характеризуються своєрідним принципом конструювання романної форми, заснована на побудові образу героя на перетині «суб'єктивних призм», у зоні зіткнення різних переживань та міркувань героїв один з одним, за системою діалогічного співвіднесення образів; у плані моральної totoжності герой не співпадає сам із собою, його моральний світ належить не тільки йому, а багатьом персонажам, який у їхньому багаторівневому спілкуванні виходить у простір колективного буття⁴⁷⁶. М. Римар представив морфологічну поетику роману. Структура роману інтерпретується як структура діяльності, при цьому фабула і сюжет роману тлумачаться як діяльність. Історію роману він починає від «Дон Кіхота» Сервантеса. Діалог є універсальним способом сюжетно-композиційної розробки образу та способом подолання відособлення. А отже, діалог є формою породження цінностей. Особливо наголошується на поліцентризмі⁴⁷⁷. Романний поліцентризм визнається за провідну рису сучасної прози.

У книзі «Вступ до теорії роману» (1989) М. Римар подає категоріальний аналіз структури романного мислення⁴⁷⁸. Сам роман розглядається ним як активна пізнавальна структура, спрямована на

⁴⁷⁴ Згаданий тут Ласарільйо є персонажем анонімного твору «Життя Ласарільйо з Тормеса» 1554 року. Ласарільйо – бідний хлопчик-слуга, який потрапляє в трагікомічні ситуації та виплутується з них завдяки кмітливості. Традиційно вважається, що цей твір спровокував появу круїтійського роману.

⁴⁷⁵ Див. про це докладніше: Римарь Н.Т. Поэтика романа. – Издательство Саратовского университета, Куйбышевский филиал, 1990. – С. 73-131, 158-216.

⁴⁷⁶ Римарь Н.Т. Реалистический роман XIX века: поэтика нравственного компромисса // Поэтика русской литературы. К 70-летию профессора Юрия Владимировича Манна. Сб.статей. – М., 2001. – С. 12.

⁴⁷⁷ Див.: Римарь Н.Т. Поэтика романа. – Издательство Саратовского университета, Куйбышевский филиал, 1990. – С. 78-82.

⁴⁷⁸ Див.: Римарь Н.Т. Введение в теорию романа. – Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1989.

відображення дійсності та переробку її аксіологічної картини. У книзі зокрема заявлено, що сутність романного жанру, його закони та сенс можна зрозуміти тільки за умови урахування впливу цієї живої дійсності. Дослідник демонструє двоїстість творчої позиції автора як важливу умову структури романного мислення. Така єдність взаємодії контакту та дистанції зумовлена діалогічним розумінням взаємин романного героя із світом, романною концепцією особистості.

Попри всі позитивні моменти жанрової теорії М. Римаря, вона в окремих випадках має вигляд відголоску раніше заявлених ідей. Наприклад, він використовує «хронотоп» не у сенсі пробахтінському, а скоріше у середньовічному сенсі «топоса». Ось специфічне місце: «Письменники-моралісти намагаються створити всередині самої романної дійсності хронотоп «істинної моралі» на протигагу романній етиці...»⁴⁷⁹. Крім того, М. Римар демонструє тенденцію до сполучення гегельянського бачення роману з бахтінським, ігноруючи явні ідеологічні спотикання цих двох теорій як взаємовиключаючих. Подаючи глибоке розуміння структури роману у її залежності від еволюції контексту та превалюючих форм, дослідник разом з тим деякі провідні тенденції роману ХХ століття облишає, ледь накресливши, зокрема тенденцію до уникнення авторської присутності та відповідні художні форми її фіксації.

Література

Римарь Н.Т. Кубистический принцип в литературе XX века // Наследие – современность. Международная конференция художественных музеев 1998 года. – Самара, 2000.

Римарь Н.Т. Современный западный роман. Проблемы эпической и лирической формы. – Воронеж, 1978.

Римарь Н.Т. Введение в теорию романа. – Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1989.

Римарь Н.Т. Поэтика романа. – Куйбышев: Издательство Саратовского университета, 1990. – 253 с.

Римарь Н.Т. Романное мышление и культура XX века // Литературный текст: проблемы и методы исследования. 6. Аспекты теоретической поэтики. – Москва-Тверь, 2000. – С. 88-102.

⁴⁷⁹ *Римарь Н.Т.* Реалистический роман XIX века: поэтика нравственного компромисса // Поэтика русской литературы. К 70-летию профессора Юрия Владимировича Манна. Сб. статей. – М., 2001. – С. 15.

Рымарь Н.Т. Романное мышление // Литературоведческие термины (материалы к словарю). – Коломна, Коломенский пединститут, 1999. – С. 60-71.

Рымарь Н.Т. Роман XX века // Литературоведческие термины (материалы к словарю). – Коломна, Коломенский пединститут, 1999. – С. 63-67.

Рымарь Н.Т. Реалистический роман XIX века: поэтика нравственного компромисса // Поэтика русской литературы. К 70-летию профессора Юрия Владимировича Манна. Сб. статей. – М., 2001. – С. 9-21.

Рымарь Н.Т. Узнавание и понимание: проблема мимезиса и структура образа в художественной культуре XX века // Вестник Самарского университета. Гуманитарный выпуск. – Самара, 1997. – №3 (5).

4.11. СУЧАСНІ УКРАЇНСЬКІ ЖАНРОВІ ТЕОРІЇ

Нонна Хомівна Копистянська (нар. 1924) - львівський професор, єдиний представник української науки, який спробував синтезувати якісь загальні жанрові принципи, підходи, градації тощо.

Її остання книжка «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (2005) повністю присвячена систематизації жанрових категорій. За основу взято праці Стефанії Скваржинської, проте книга містить безліч посилань на інших авторів. Саме цим боком, систематизацією, й сильна теорія Н. Копистянської.

З праць С. Сваржинської вона запозичила розподіл на *генологічні предмети, генологічні поняття та генологічні назви*. До генологічних предметів належать рід та жанр, які об'єктивно існують в практиці літературознавства. Генологічне поняття - це мислинневе відбиття й цілісне сприйняття суттєвих жанрових рис, властивостей предмета. Генологічні ж назви «вживаються для позначення предмета та надають вироблені про дані предмети поняття, викликають певну суму знань про предмет, відбиту в мисленневому витворі, яким є поняття»⁴⁸⁰.

Н. Копистянська схильна прийняти розподіл на три роди - епос, лірику та драму - як початкову жанрову класифікацію. При цьому вона визнає єдність у жанрі змісту та форми. Найбільш продуктивні західні концепції жанру, дослідниця не тільки помічає суть їхніх

⁴⁸⁰ Копистянська Нонна. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Львів: «Паїс», 2005. – С. 12.

недоліків. А й прагне дещо удосконалити існуючі уявлення про жанр та його градацію. З цією метою, наприклад, Н. Копистянська запропонувала виділяти чотири сфери спіралі жанру:

- 1 - як поняття абстрактне (роман);
- 2 - як історичне поняття, обмежене у часі (новела Відродження);
- 3 - як поняття зі специфікою конкретної національної літератури (чеська романтична балада);
- 4 - як поняття, що позначає індивідуальну творчість (ібсенівська аналітична драма).

Жанрову систему літератури Н. Копистянські також прагне вдосконалити. Вона виділила чотири сфери жанрової системи: Сфера 1 - жанрова система літератури; Сфера 2 - жанрова система літературної епохи, напряму; Сфера 3 - жанрова система літературної епоха, на пряму національної літератури; Сфера 4 - жанрова система окремого письменника.

Інтуїтивно відчувши, що жанр не можна вичерпати усталеними канонізованими схемами, дослідниця прагне врахувати рухливість жанру, на якій постійно наголошує. З іншого боку. В її жанровій теорії чітко проступає тенденція до схематизації жанрової структури та системи, що також позитивно впливає на сприйняття жанрових категорій. Н.Копистянська накреслила шість провідних шляхів трансформації жанру:

- 1) зміни на рівні тематики;
- 2) різне ставлення до традицій;
- 3) між жанровий, міждодовий зв'язок та взаємодія між видами мистецтва;
- 4) зміна уявлень про прекрасне і корисне, про сам предмет мистецтва, його функції;
- 5) зв'язок літератури з науковою та публіцистикою;
- 6) жанрові теорії активно впливають на поняття жанру;
- 7) на жанр впливає «спрямування», сформоване у колективній свідомості тих, хто сприймає літературу⁴⁸¹.

Серед інших властивостей жанру, вона піднесла роль авторських визначень жанру, а. також «проміжних» текстів, варіантів. Сама жанрологія розуміється нею як фактор до утворення або трансформації жанру.

⁴⁸¹ Див.: Копистянська Нонна. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Львів: «Паїс», 2005. – С. 40-48.

Жанрова теорія Н. Копистянської на сьогодні є найкращою систематизацією, створеною в Україні та заслуговує на більшу популяризацію та представлення в навчальному процесі вищої та середньої школи.

Іван Овксентійович Денисюк (нар. 1924) - львівський професор, розробляв жанрову теорію малих прозових жанрів. Основним здобутком в аспекті жанрології є його монографія «Розвиток української малої прози XIX - початку XX ст.» (1981).

У нове видання цієї монографії І. Денисюк вніс доповнення у передмові: «Жанр як історично сформований синтез істотних властивостей змісту і форми ряду творів у певному їх структурному типі є відносною сталістю, спроможною до постійного оновлення, акумулятором досвіду поступальної еволюції мистецтва, способом існування літературного твору, закономірністю розвитку красного мистецтва. З жанром пов'язані кардинальні проблеми поетики тексту окремого твору та історії літератури»⁴⁸². Як бачимо з наведеної цитати, автор не піддає сумніву реальність жанру як літературознавчої категорії.

І. Денисюк присвячує свою увагу не стільки систематизації жанрових форм, трансформацій тощо, скільки вивченню внутрішньої структури малих оповідних жанрів, насамперед в аспекті типології. Докладно проаналізована та представлена в літературах різних народів новела: «Основні структурні компоненти новела дістала, звичайно від своїх фольклорних праформ. З психологічних передумов, які визначають увагу та інтерес слухача усної історії, витікає новелістичний постулат «єдності ефекту або враження» (Е. По). Елементи зацікавлення, «технологія оповіді» зумовили композиційно-стилістичні прийоми концентрації матеріалу. Та водночас літературна новела завойовує дедалі більші права й на певного роду деконцентрацію, викликану необхідністю художньої типізації та індивідуалізації зображуваних характерів та їх оточення. Новела, як правило, змістовніша й глибша за свої фольклорні праформи»⁴⁸³. Вся еволюція жанру новели у світовій літературі - це невпинне поглиблення змістовності. І. Денисюк розглядає різні жанрові підвиди новели, зокрема новелу акції. Цікавими є його спостереженнями і над новелою потоку свідомості: «Новела сміливо

⁴⁸² Денисюк Іван. Розвиток української малої прози XIX – XX ст. – Львів: «Академічний експрес», 1999. – С. 3.

⁴⁸³ Там само. – С. 11.

редукує одні компоненти своєї структури на користь інших. У психологічних новелах потоку свідомості чи близьких до них творах з викладовою формою внутрішнього монологу витіснений образ об'єктивного оповідача, відсутнє й обрамування, немає експозиції, усунені навіть і персонажі - залишено одного ліричного героя: його душа, надмірно розростаючись, неначе завойовує всю площу новели»⁴⁸⁴. Із спостережень над новелою І. Денисюк виводить «закон новелістичної концентрації», який передбачає органічний зв'язок початку і кінцівки.

Вчений звертається до проблеми розподібнення новели і оповідання, яке здійснює на основі композиційно-стильових особливостей. Динамічна природа новели потребує застосування прийомів «концентрації почуття», в той час, як оповідання такої концентрації почуття не потребує, більше тяжіє до споглядальної манери викладу. Різняться новела та оповідання і за характером родового синкретизму. Новела дотримується вимог форми більш послідовно, ніж оповідання, для якого чистота такої вимоги просто неможлива. Враховується вплив анекдоту, казки, легенди на становлення новели в українській літературі. Новела в інтерпретації І. Денисюка постає динамічним жанром, який попри існування канонічних композиційних структур здатен до активних трансформацій під впливом реальних подій. Принагідно він сформулював два закони новелістичного розвитку: закон жанрової різноманітності та закон концентрації та деконцентрації новелістичної структури.

Ткачук Микола Платонович (нар. 1949) - тернопільський професор. Побудував жанрову теорію на творчості Івана Франка. Відніс бориславський цикл до метажанру. Виділяв цикл та циклізацію як ознаки цього метажанру. «Епічний цикл - це не проста сума творів, а особливий жанровий витвір, що існує за власними законами, проте окремий твір не втрачає своєї самостійності, хоча між ними й існують певні циклотворчі зв'язки»⁴⁸⁵. М. Ткачук оперує терміном «відкритого тексту» У. Еко, вважаючи провідною ознакою творів Франка «відкритість». Вчений також оперує поняттям «жанрове мислення письменника», яким, безперечно, був наділений Франко. На думку дослідника, Франко

⁴⁸⁴ Там само. – С. 17.

⁴⁸⁵ Ткачук Микола. Жанрова структура прози Івана Франка. – Тернопіль, 2003. – С. 11.

провокував аналіз роману як жанру з тим, щоб обґрунтувати теоретично його підвиди. Тип роману Франка він відніс до поліфонічних, з множинними інтертекстуальними кврапліннями.

Штонь Григорій Максимович (нар. 1941) - київський професор, який намагався вирішити проблему генези української ліро-епічної прози. Він дуже вдало продемонстрував її еволюційні переливи, метаморфози ідеологем всередині тексту, які призводили до жанрових перевтілень. Формулювання жанрового епічного канону Г. Штонь подав у такому висловлюванні: «Несамосвідома різнобожість і самосвідома людинність - то дві сторони епічного канону, який у європейських і євроцентричних, так би мовити, літературах діє і по сьогодні»⁴⁸⁶. Частиною епічного канону (якому властива полемічність, динамізація, достовірність/правдивість) він також вважав історичне життя народу. Для ліро-епічної прози характерне переміщення полеміки з історичного часоплину у царину побуту та духовного життя українського народу. У другій половині ХХ ст., на думку Г. Штоня, відбулась зміна «етнопобутового дискурсу» ліро-епічної української прози на «психолого-буттєвий».

Розвиток української жанрології пострадянського часу опинився в залежності від ситуації «поза базою», тобто в ситуації відсутності базових наукових вітчизняних розвідок у цій галузі, тому українська жанрологія пішла шляхом або поглиблення та вдосконалення принципів та систем класифікації, або поглибленням аналізу конкретних жанрів та груп жанрів. У радянський час в Україні не існувало жанрологічних шкіл, як у Росії. Тож з настанням періоду державної самостійності ситуація не могла суттєво змінитися, а брак жанрової суто теоретичної традиції відбився на спорадичності самих жанрових аналізів у нашій науці та на їх непослідовності. Для вичерпної характеристики цієї ситуації можна ввести ідеологічну метафору - «контроль теоретичної гегемонії», до якого, фактично, вдавалась центральна влада в колишній країні і від якого нині так важко відступити українському теоретику.

На такому несприятливому тлі вирашно виділяється теорія роману **Ніни Іванівни Бернадської** (1959 р.н.). У книзі «Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція» вона звернулась до вивчення даного жанру із залученням великого

⁴⁸⁶ Штонь Григорій. Духовний простір української ліро-епічної прози. – К., 1998. – С. 37.

історичного контексту. Концепція Н.І. Бернадської виструнчується **3** метою конкретизації теоретичного шляху саме українського роману який ідентифікується від початків, від витоків. На її думку, казка повість, новела поруч із літописною та агіографічною традицією мали великий вплив на синтез роману як жанру в українській літературі, Найпершими модифікаціями роману в новій українській літературі стали історичний («Михайло Чарнишенко» П. Куліша «Чайковський» Є. Гребінки) та сімейний роман-хроніка («Пан Халявський», «Столбиков» Г. Квітки-Основ'яненка). Справедливо зазначено, що історичний роман в Україні формувався в умовах все вироблених конструктів Вальтера Скотта, проте не зазначено, що й поетика жанру Віктора Гюго також мала вплив. Сімейний роман-хроніка на українському ґрунті став втіленням ностальгії за Просвітництвом, тому щедро презентує різноманітні прийоми комічного з відтінком дидактики.

Аналізуючи історичну романістику М. Старицького, Д. Мордовцева, І. Нечуя-Левицького, вона відзначає, що «жанрова модифікація історичного роману другої половини XIX ст. виявляється і в тому, що герої позбавлені статичності і розкриваються у повноті свого внутрішнього світу, динамізм і мінливість якого відтворюються за допомогою різноманітних засобів психологічного аналізу. Зазнає змін і спосіб оповіді - суб'єктивний погляд оповідача змінюється на об'єктивований, від третьої особи. Письменник стає ніби спостерігачем описуваних подій»⁴⁸⁷. Отже, дослідниця звертає увагу на розвиток оповідних форм в українському романі, зокрема, вона акцентувала, що на початку XIX ст. відбулась зміна оповіді від першої особи однини на третю особу. Книга Н. Бернадської обернена до вивчення динаміки зміни романних форм на матеріалі української літератури від давнини до сучасності, що складає безсумнівні переваги даної теорії, оскільки вона водночас підкріплена історично апробованим матеріалом. Одним із напрямів ідентифікації жанру історичного роману у даному дослідженні стало звернення до виявлення самотності національного руху української літератури. Воно проявилось у наступних характеристиках: 1) зацікавлення саме українською історією; 2) історичний досвід українського літописання був вдало сприйнятий та розвинутий письменниками XIX ст.; 3) особливий

Бернадська Н.І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція. - К.: Академвидав, 2004. - С 63.

пласт роману становила народна творчість, яка вплинула на прийоми та засоби організації тексту історичного роману саме національні джерела жанру визначили його специфіку.

Поява «роману з народного життя» - соціально-психологічного реалістичного - мотивується серед інших факторів також і спрямуванням проти «Вальтер-Скоттівщини». Основним здобутком цієї жанрової модифікації роману стало звернення до дослідження окремої особистості як соціального явища.

Перевагу концепції Н. Бернадської становить відтворення теоретичного шляху становлення українського роману. Вона подає огляд концепцій даного виду за працями В. Горленка, О. Дорошевича, М. Дашкевича, А. Лінніченка, І. Франка, М. Стороженка та ін. Актуалізована у такий спосіб українська версія теорії роману відзначається прихильністю до самобутніх компонентів оповіді, зокрема народних епічних форм. Серед рис загального сенсу названий В. Горленком, наприклад, вимисел, який відіграє у романі вагому роль основи оповіді. Цей же дослідник синтезував й провідні ознаки соціально-психологічного роману: 1) змалювання правдивого внутрішнього життя людини; 2) правдиве зображення середовища, 3) деталізація, 4) право романіста на власний вибір типових явищ. Книга задумана як огляд найбільших теоретичних здобутків, віх становлення роману, тому в ній щедро формулюються характеристики внеску окремих постатей науки, наприклад: «П.Житецький започатковує вивчення роману як типу осмислення людської особистості в єдності її матеріальних та ідеальних запитів. Такий висновок йому підказує досвід зарубіжного роману. Соціальна спрямованість вітчизняного роману з народного життя, роману соціально-психологічного, покликаною стати книгою життя і боротьби національно та соціально пригнобленого народу»⁴⁸⁸. І. Франко визначений як перший із дослідників, хто сформулював цілісну теорію роману в Україні. І. Франко сформулював і основні етапи розвитку цього жанру: 1) давньогрецький роман, 2) християнський роман, 3) лицарський Роман, 4) гумористичний, 5) дидактично-сентиментальний та крутійський роман, 6) роман виховання (педагогічний) та подвійний ^{™п} роману, який сполучає гумор та повчання, 7) реалістичний °Ціально-психологічним роман. Він же є автором і першої Української типології роману.

XX ст. пов'язане з трансформацією та збільшенням чисельності модифікацій українського роману. Розглядає дослідниця й теоретичні концепції цього часу, в тому числі Ю. Крістевої, Ц. Тодорова, М. Бахтіна, Н. Тамарченка, В. Головка, Ж. Женетта та ін. Увага зосереджується, зокрема, на розмежуванні роману й повісті, наведені навіть дві таблиці щодо дефініцій цих жанрів у плані зіставлення. Звичайно ж, у центрі аналізу знаходиться роман як провідний прозовий жанр XX-XXI ст. Вивершує всю теоретичну структуру Н. Бернадської перелік жанрових модифікацій роману XXст. Такими вона насамперед назвала услід за І.Франком: роман античний, середньовічний, християнський, лицарський, гумористичний, крутійський, дидактично-сентиментальний, роман виховання, суспільно-психологічний. Всі ці модифікації у XX ст. зазнали трансформацій. Наприклад, дослідниця зауважує, що поповнюються форми модифікацій ліричним романом (с. 318). Відзначена й міжродова взаємодія у прозі нашого часу як одна із провідних ознак художності.

Література

Бернадська Н.І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція. – К.: Академвидав, 2004. – 366 с.

Денисюк І. Новела чи оповідання? // Жовтень. – 1966. – № 4. – С. 92-98.

Денисюк І. Проблема новели у польському літературознавстві // Вісник. Серія філологічна. – Львів: Вид-во Львівського ун-ту, 1969. – Вип. 6. – С. 107-109.

Денисюк Іван. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. – Львів: «Академічний експрес», 1999. – 280 с.

Копыстьянская Н. Ф. Хронотоп как аспект изучения жанровой системы романтизма // Zagadnienia rodzajów literackich. IIIIdi, 1994. XXXVII 1-2. – S. 119-135.

Копыстьянская Н. Ф. Виды и функции ретроспекции в романе XX века. Litteraria humanitas IV Roman Jakobson. – Brno, 1996. – С. 441-450.

Копистянська Нонна. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Львів: «Паїс», 2005. – 367 с.



5. АВТОРИТЕТНІ ЖАНРОВІ ТЕОРІЇ ПОСТРАДЯНСЬКОГО ПРОСТОРУ

5.1. СИСТЕМА ЖАНРІВ Г. ПОСПЄЛОВА

Пристаючи до аналізу теоретичних здобутків жанрології пострадянського простору, хочеться одразу наголосити, що вона болісно відривалася від субстанціонального тлумачення жанру, впровадженого ще за часів Аристотеля. Передусім це пов'язано з реабілітацією постаті М. Бахтіна, тобто поверненням йому належного місця серед представників творчого літературознавства. Наведені в цьому розділі теоретичні концепції ілюструють важкий шлях радянської та пострадянської жанрології від таксометричного визначення жанрів на основі тривких ознак (Г. Пospelов, Д. Ліхачов) до спроб подати динамічну версію жанру на основі ознак плинних (М. Бахтін). Врешті, певного узгодження жанрологічні дискусії здобувають у теорії Н. Тamarченка, який сполучає таксометричний і динамічний принципи жанрового виділення.

Пospelов Геннадій Миколайович (1899-1992) - російський вчений, плідно працював у галузі теоретичної та історичної поетики, жанрології. Його жанрова концепція мала схвальний "ідеологічний гриф" і була рекомендована до впровадження у вищі та середні школи як взірець класифікації. Нині ім'я Г. Пospelова оповито іронічним неприйняттям сучасників, оскільки він був провідником ленінської теорії відображення, як і всі теоретики літератури радянського часу. Утім, він - один із найяскравіших теоретиків минулої доби, які попри несприятливі умови нашого літературознавчого зростання змогли внести щось нове у розуміння окремих категорій літературознавства.

Жанрова теорія Г. Пospelова трималася на чітких принципах висвітлення: етичному, історичному та змістовно-морфологічному. *Етичний* принцип зумовлює толерантний підхід до дослідження творчої спадщини будь-якого вченого. Його суть полягає в граничній пошані до чужої позиції, в прагненні зрозуміти і пояснити

її, уникаючи щонайменшої частки упередженості і суб'єктивізму, акцентуючи на позитивних моментах цієї концепції. Шукати в ній треба передусім те, що збагатило науку або сприяло її руху вперед. Це, звичайно, не означає, що помилки потрібно замовчувати. Про них треба говорити, але не затуляти ними те, що гідне позитивної оцінки. *Історичний* принцип зобов'язує нас у розмові про певну систему знань враховувати стан сучасної їй наукової думки. *Змістовно-морфологічний* принцип дає змогу ґрунтовно описати структуру компонентів художнього твору.

Система естетичних поглядів Г. Поспелова складалася в добу панування офіційного марксистсько-ленінського загального літературознавства. Уявлення про суть і призначення поетичної творчості будувалося тоді головним чином не через виокремлення ознак мистецтва слова на основі об'єктивного аналізу художньої практики, а через накладання на літературу положень діалектичного й історичного матеріалізму. Онтологічна картина літератури, що пояснювала їхню природу, виводилася з ленінської теорії відображення, а марксистське тлумачення художньої творчості вважалося єдиним і абсолютно науковим. Теорія літератури, яку таким чином конструювали, мала гордий титул істинної і не допускала інших, "ненаукових" поглядів. Поступово жанрологія втратила творчий підхід, самостійні пошуки каталогізації та систематизації заступалися марксистсько-ленінськими кліше, наука загалом набула великою мірою догматичного і цитатного характеру.

Він демонстрував, що теорія може створюватися не тільки державою або спільнотою вчених, які стоять на єдиних методологічних, філософських і політичних позиціях, а й одним дослідником, який має і відстоює право на *особистий* погляд. Науку, ідеї, поняття творять вчені зі своїм баченням об'єкта - ось що було пафосом його діяльності. Справжнім вченим є лише той, хто говорить у науці своє, не позичене слово, - заявляв Г. Поспелов кожною новою публікацією. Він, таким чином, заперечував колективістський, артільний, хоровий спосіб наукової практики, який був властивий радянському літературознавству, коли різні дослідники писали одне й те саме на спільній для всіх мові. Усі виступи Г. Поспелова - і друкарські, і усні - завжди мали особистісний характер, висловлювали його власну думку.

У його концепції художньої творчості була ідея, яка принципово протистояла офіційно прийнятому трактуванню мистецтва та її головній філософській опорі. Мистецтво було для Г. Поспелова

втіленням, як він висловлювався, "світобачення художника". Це означало відмову в поясненні природи художньої творчості від основи основ ленінської теорії відображення, на якій трималася вся естетика. І, мабуть, Г. Пospelов залишався в 40-50-і роки (окрім тих, хто майже не брав участі в науковому житті - М. Бахтіна та О. Лосева) теоретиком мистецтва, який по суті справи не визнавав за теорією відображення здатності розкривати суть художньої творчості. Художня творчість, згідно з переконанням Г. Пospelова, - це узагальнене й емоційне усвідомлення життя письменником.

Примітною межею наукової діяльності Г. Пospelова було прагнення точно визначати і розмежовувати поняття. На важливість цієї сторони його робіт вказав В. Халізов. Проте до неї, як бачиться, варто повернутися. Адже в 40-60-і роки ХХ ст. термінологічне «вчення» нашої науки про поетичну творчість знаходилося у дещо занедбаному стані. Майже всі поняття використовувалися довільно, відповідно до суб'єктивного бачення їх змісту тим або іншим ученим. Це нікого не турбувало. Оскільки цензура турбувала тільки відповідність описуваного марксистсько-ленінській естетиці. Г. Пospelов же спеціально займався визначенням понять і встановленням їх співвідношень. Він дійсно створював *систему* понять, без чого неможливий розвиток будь-якої науки. Він, проте, усвідомлював, що побудова теорії пов'язана не тільки з розмежуванням понять, але і з встановленням їх взаємостосунків. Тому і він сам і його учні займалися вивченням взаємозв'язку методу і напрямку, жанру і стилю, стилю і манери тощо.

Іншим принципом критичного аналізу будь-якої системи теоретичних переконань на поетичну творчість служить облік багатшаровості, багатповерховості складових її знань. Так, С. Кормілов спробував реконструювати теорію ученого як ціле в логічному взаємозв'язку понять. У теорії літератури історично склалися, принаймні, чотири розділи: вчення про загальні *властивості* мистецтва слова, так би мовити, «філософія літератури»; теорія *словесно-художнього твору*; вчення про літературні *роди, види і жанри*; нарешті, теорія літературного *процесу*. Очевидно, що кожний з цих розділів вимагає при його аналізі особливого підходу відповідно до специфіки цієї сторони поетичної творчості, яка в ньому описується. Тут важлива повнота того або іншого розділу, наявність у ньому нових понять, їх відповідність тощо. Облік такого різновиду теорії і можна позначити як її морфологічний аналіз.

Поглянемо, беручи до уваги наведені критерії, на різні розділи літературної теорії Г. Поспелова (без цього неможливо зрозуміти жанрову теорію). Мистецтво виступає перед нами у працях Г. Поспелова в декількох ликах: як ідеологічне, творче, естетичне явище і як сфера духовної культури одночасно. Такий розгляд мистецтва співзвучний сьогоденню, одержав поширення і нагадує перехід наукового мислення до принципу поліфундаменталізму, згідно з яким об'єкти дійсності володіють різною і рівноправною суттю, звідки в них важко виділити якесь одне загальне начало. Можливе саме під дією цього концепту, у жанровій теорії Г. Поспелова ви не знайдете субстанціонального визначення самої категорії жанру.

Найбільш чітку і розчленовану систему понять Г. Поспелов розробив для опису і аналізу *літературного твору*. Сюди входять поняття тематики, проблематики, пафосу, наочної зображальності, композиції, художньої мови, роду, жанру, методу, стилю. Він розвивав змістовно-формальну концепцію твору, в якій утримував багато чого з попередньої думки літературознавства (наприклад, проведене російськими формалістами розмежування сюжету і фабули). У цій концепції багато конструктивного, враховані майже всі основні характеристики твору, хоча вона вимагає уточнення і приведення значення її понять у відповідність із сталими в науці тлумаченнями.

У своїй морфології літератури Г. Поспелов застосовує як дедуктивний, логічний, так індуктивний, поетологічний підходи. На основі першого визначається предмет кожного *літературного роду* і саме кількість родів, на основі чого дається їх детальна характеристика. Розрізнення **родів** Г. Поспелов тлумачив таким чином: «Наративність тексту твору приймається за показник його епічності, медитативність тексту - за показник його ліричності, діалогічність твору - за приналежність його до драматургічного роду»⁴⁸⁹. При визначенні родів літератури вчений спирається і на здобутки попередників, зокрема, нагадує аристотелівське бачення драми як твору написаного для постановки на сцені та гегелівську схему еволюції провідних наративних форм: епос - героїчний епос - роман. І якщо трактування предмету літературних родів (буття - для епосу і драми і свідомість - для лірики) уразливе, то опис

⁴⁸⁹ Поспелов Г.Н. Типология литературных родов и жанров // Вестник МГУ. – Филология. – 1978. – №4. – С. 12.

структурних особливостей кожного з них у працях Поспелова достатньо повний і переконливий. Так, характеристика епосу полягає в наступному. На першому плані в ньому знаходяться персонажі та їх дії, що відбуваються десь і колись. Останні створюють сюжетність епічних творів. Про сюжет потрібно розповісти, тому епосу властиві оповідні форми. Оповідати про сюжет можна різними способами, зміна яких й утворює його композицію. Щоб детально зобразити персонажів і обставини їх життя, письменник широко використовує деталі зображальності, які складають головну сторону форми епічних творів. Через вказані поетичні особливості епосу в ньому переважають оповідна, описова і діалогічна мова. Ми бачимо, що опис поетики епічного роду здійснений по-справжньому системно і відповідає реальному стану речей, реальним ознакам оповідних творів. Так само конкретно характеризуються й інші роди літератури.

Оскільки Г. Поспелов визнавав існування як мінімум трьох категорій жанрового рівня - рід, вид, жанр - то він прагнув теоретично їх розмежувати. Він писав: «...**Жанр** - це не вид якогось окремого роду, жанрові та родові властивості лежать в різних площинах змісту твору і ... поділяти твори на роди та жанри можна лише перехресно», «і родові, і жанрові властивості творів -це не властивості їхньої форми, що виражає зміст, це - типологічні властивості самого їхнього художнього змісту»⁴⁹⁰. Як бачимо з наведеного уривку, дослідник прагнув чітко креслити кожен літературознавчу категорію та відповідне поле її функціональності. Неумисне Г. Поспелов використовував структуралістський підхід до систематизації жанрових категорій, інтуїтивно відчуваючи, що саме він може дати мотивації до утворення жанрових систем.

Г. Поспелов вперше дав нестандартне для радянської науки визначення жанру як певної значенневої групи творів, не намагаючись пристосувати конкретність кожного художнього твору до жанрових абстракцій: «Виходячи із спільності типологічного аспекту їхнього змісту, *жанри поєднуються у великі групи; кожна з таких жанрових груп виникає на певній стадії розвитку національних суспільств та у визначеній закономірній послідовності: «міфологічна» група, «національно-історична», «етологічна», романтична;* в межах кожної групи жанри

⁴⁹⁰ Поспелов Г.Н. Типология литературных родов и жанров // Вестник МГУ. – Филология. – 1978. – №4. – С. 14.

відрізняються один від одного ступенем своєї епічності або ліро-епічності, своїм тематичним обсягом та своїми жанровими композиційно-стильовими формами»⁴⁹¹. Звертаємо увагу на три фактори, що впливають на жанр за Г. Поспеловим: тематичний обсяг, композиційно-стильові форми та ліро-епічність. Саме на них він наголосив як на провідних жанрових ознаках цих великих жанрових груп творів, виділених на основі змісту.

Не втратили, як нам здається, свого значення і деякі положення поспеловської **теорії жанрів**, хоча в ній систематика явно переважає над історичним підходом до проблеми. Насамперед слід зазначити проведене ученим розмежування жанрового змісту і жанрової форми. Здається, що його думка про наявність у кожного жанру своїх змістовних особливостей сьогодні ні у кого заперечень не викликає, вона лежить у річищі традиційного осмислення природи жанру. А ось з поняттям жанрової форми все виявилось складніше. Дійсно, майже кожен літературний жанр (епопея, іділія, утопія, детектив тощо) володіє своїм не тільки змістовними, але і структурними ознаками. Але під жанровою формою Г. Поспелов розумів не структурні ознаки, а ті, що завжди і звично називалися літературними видами (оповідання, повість, поема). Він по суті справи позбавив жанр особливої структурної визначеності, пов'язаної з властивим йому змістом. Але і тут не все просто. Інтуїтивно учений відчув, що жанр співвідноситься саме з літературним видом, що жанрова характеристика твору включає дві ознаки. Першою є вказівка на власне жанр, другою - на літературний вид, в якому цей жанр конкретно виявився. Г. Поспелов вважав за можливе говорити і про романне оповідання, романну повість і поему, про моральну розповідь тощо. Якщо осмислити наведене тут співвідношення жанру і виду у філософських категоріях, то вони співвідносяться як форма і матеріал в аристотелівському тлумаченні цих понять.

Давньогрецький мислитель вважав, що всі речі виникають з того або іншого матеріалу через надання їм певної форми. Так, мідь - це матеріал, з якого можуть бути виготовлені статуя, куля, щит, посудина тощо. Це досягається шляхом додання матеріалу кожного разу особливої форми. Вона відбивається на матеріалі, створюючи з нього різні предмети. Якщо будеється, наприклад, дім, то

⁴⁹¹ Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. – М.: «Просвещение», 1972. – С. 209.

матеріалом може бути камінь, дерево тощо, а формою виступає його задум або план. Щось схоже спостерігається і у взаємозв'язках жанру і літературних видів за Г. Поспеловим. Останні служать як би матеріалом, по відношенню до якого жанри стають формою, яка зумовлює його змістовно-структурну визначеність. Тому до одного жанру можуть належати твори різних літературних видів, а один і той же вид може входити в різні жанри. Так, повість може бути за жанром епічною («Тарас Бульба» М. Гоголя), романною («Ася» І. Тургенева), детективною («Білий кінь» А. Крісті), фантастичною («Вогненна Піраміда» А. Мейкена). Цю діалектику співвідношення жанру і виду й ухопив Г. Поспелов, але теоретично її до кінця так і не довів, що особливо позначилось на його розумінні роману. Він вважав його лише жанровою морфологічною категорією і не визнавав роман також і літературним видом, що стоїть в одному ряду з повістю і оповіданням.

Для Г. Поспелова жанр і стиль ніколи не були змішувані, в «Проблемах літературного стилю» він писав: «Щодо жанру твору, то навряд чи можна погодитись з включенням його в компоненти стилю, як це робить Я. Ельсберг. **Жанр - це не частка форми, а спільна історично повторювана частина змісту твору**, яка, у єдності з іншими, історично конкретними його частками - з обраним письменником соціальним характером (тематикою твору), ідеологічним осмисленням (проблематикою твору), емоційною оцінкою (пафосом твору) - виражається у всіх складниках його форми»⁴⁹².

Перевагою його теорії жанрів було уміння побачити їхній розвиток, саморух, еволюцію. Дослідник писав: «Жанри літературних творів як історично повторювана частина їхнього змісту по-своєму співвідносяться з їх проблематикою, але інакше, ніж роди творів з їх тематикою»⁴⁹³. Жанр для нього існував у двох іпостасях - форми й змісту, тож і вся система жанрів у нього виявилась залежного від такого усвідомлення жанру: «Можна говорити про **жанрові форми літературних творів** - таких, як казка, епічна пісня і епопея, оповідання і повість (у широкому сенсі слова), поема, лірична медитація, ліричний пейзаж, балада, байка, драматична п'єса тощо. Але не треба їх плутати з різновидами жанрового змісту, який історично виникає, повторюючись, і існує в різних національних літературах і в різних їхніх течіях.

⁴⁹² Поспелов Г.М. Проблемы литературного стиля. – М.: МГУ, 1970. – С. 46

⁴⁹³ Там само. – С. 65.

Різновиди **жарового змісту творів** - це деякі спільні, історично зумовлені повторювані особливості їх проблематики (не тематики!). очевидно можна вирізнити такі загальні різновиди жанрового змісту: міфологічний, національно-історичний, етологічний (нравоописовий) та романтичний... Кожен різновид жанрового змісту може виражатися в різних жарових формах»⁴⁹⁴. Саме ця концепція жанру буде ним відтворюватись у кількох книгах.

Третій розділ книги «Проблеми історичного розвитку літератури» весь присвячений жанру. «Спираючись на спільність типологічного аспекту їх змісту, жанри поєднуються у великі групи; кожна з таких жанрових груп виникає на певній стадії розвитку національних суспільств і в певній закономірній послідовності: міфологічна група, національно-історична, етологічна, романтична; в межах кожної групи жанри відрізняються один від одного ступенем своєї епічності або ліро-епічності, своїм тематичним обсягом і своїми жанровими композиційно-стилістичними формами»⁴⁹⁵. Найбільш послідовно поспеловська теорія жанрів викладена у підручнику «Теорія літератури», на якому навчалось не одне покоління радянських студентів. На якомусь етапі саме поспеловська теорія жанрів домінує у системі нашої освіти.

Розглянемо провідні тези Г. Поспелова щодо категорії жанру. «Жанр - явище не історично конкретне, а типологічне»⁴⁹⁶. Таким чином він поставив жанр у особливе місце щодо літературного процесу, синтез ознак якого можливий лише за умови ознайомлення з історичними формами розвитку літератури. Жанр витлумачуваний як тривкий компонент світового літературного процесу - ця характерна думка неодноразово буде ним наголошуватись.

«Особливості того чи іншого жанру не варто шукати лише в особливостях форми літературного твору. Форма творів у всіх своїх конкретних особливостях безперервно історично змінюється разом із змінами конкретних особливостей їхнього ідейного змісту, які вона виражає, і якими вона створюється»⁴⁹⁷. Повторювану жанрову спільність слід шукати в межах змісту. Творчо використавши

⁴⁹⁴ Там само, – С. 65.

⁴⁹⁵ Поспелов Г.М. Проблемы исторического развития литературы. – М.: «Просвещение», 1972. – С. 209.

⁴⁹⁶ Поспелов Г.М. Теория литературы. – М.: «Высшая школа», 1978. – С. 233.

⁴⁹⁷ Там само. – С. 233.

історичну поетику О. Веселовського, Г. Поспелов обґрунтовує трансформації жанру, саме виходячи з її засад. Отже, жанр - категорія плинна, схильна до розвитку, зумовлена розвитком.

У підручнику більш ретельно прояснені змістовні характеристики жанрів. Взагалі то проблемі жанрового змісту Г. Поспелов приділив досить багато уваги у різних своїх працях. Зокрема, він наполягав, що жанр складається із жанрового змісту і жанрової форми. Жанровий зміст Г. Поспелов звів до 4 понять: **національно-історичний, романтичний, міфологічний та етологічний**. Жанрові форми більш чисельні: казка, повість, новела, оповідання, ода, панегірик тощо. *Жанр - це своєрідне перехрестя жанрового змісту та жанрової форми*, треба тільки визначити конкретне наповнення у кожному випадку аналізу, вважав дослідник. Тобто за схемою Поспелова жанровий аналіз твору - це встановлення жанрової форми та жанрового змісту, бажано в історичній тяглості і перше, і друге. Розглянемо услід за автором **різновиди жанрового змісту**:

1. «...Міфологічна словесність... була лише «передмистецтвом» у розвитку духової культури народів. Тому міфологічна група жанрів **при** переході народів на більш високий рівень суспільного життя не одержала подальшого розвитку»⁴⁹⁸.

2. Про розвиток національно-історичних жанрів: «Інша група жанрів, яка вирізнялась пізнавальним аспектом свого ідейного змісту, стала виникати на тій стадії історичного життя народів, яку Гегель назвав «добою героїв»⁴⁹⁹. І тут Поспелов застосовував класову теорію для прояснення естетичних явищ. Він твердив, що ця нова доба в історії людства і є породженням раннього ступеня розвитку класового суспільства. «Твори національно-історичні за жанром відтворюють зазвичай події, які є реальними, і які колись насправді відбулись. І головні персонажі таких творів завжди відіграють ту чи іншу провідну роль в ході подій, що одноразово відбулись. Вони часто створюють або спрямовують розвиток цих подій своїми діями, що витікають з особливостей їх соціально-історичних характерів»⁵⁰⁰. Метою цих творів є звернення до проблем становлення національних суспільств. Вони ніколи не відкидають історію. Конкретно-історичний **підхід** для них найбільш характерний.

⁴⁹⁸ Там само. – С. 243.

⁴⁹⁹ Там само. – С. 243.

⁵⁰⁰ Там само. – С. 248.

3. На відміну від цього, твори «етологічні» за своїм жанровим змістом цікавляться зображуваними соціальними характеристиками насамперед з боку їх постійно повторюваних моральних властивостей - негативних чи позитивних або тих та інших у їхній суперечливій єдності. Поспелов писав: «Якщо твори національно-історичного жанрового змісту пізнають життя в аспекті становлення національних суспільств, якщо твори романтичні осмислюють становлення окремих характерів у приватних відношеннях, то твори етологічного жанрового змісту розкривають стан національного суспільства або якоїсь його частини»⁵⁰¹. На його думку, сюди належать майже всі жанри античності. Зокрема, сатира, утопія.

4. Романтичні жанри відзначились особливим розвитком в епосі. Тож в цій групі переважає роман. «Для того, щоб в літературі з'явився новий, романтичний зміст, необхідно було, щоб у людей, захоплених художньою творчістю, прокинулись нові ідейні інтереси - інтереси до «особистісного» начала і в собі, і в оточуючому суспільстві»⁵⁰². На його думку, це трапилось лише у добу Відродження.

Щодо конкретних жанрових аналізів, здійснений Г. Поспеловим, то можна навести за приклад його інтерпретацію пасторалі. Подаючи цей жанр в аспекті історичної поетики, дослідник повсякчас наголошує на конкретно-історичній «прив'язаності» даного жанру. Суттєвими ознаками пасторалі як жанру Г. Поспелов називає: «Отже, говорячи про жанровий вигляд пасторалі, дослідники виділяють, як правило, наступні стійкі змістовно-структурні компоненти: діючі особи - пастух і пастушка, основні мотиви - закоханість та співи, характерний (ідилічний) хронотоп, протиставлення пасторальних і не пасторальних цінностей та способу життя, орієнтація на Золотий вік із його гармонією та природною рівністю»⁵⁰³. Структурні підходи проступають у творчості Г. Поспелова лише тоді, коли йдеться про визначення абстрактно-логічних категорій, у всіх інших випадках його характеристики мають швидше описовий констатаційний характер. Він жодним чином не прагне дати структуру тієї ж пасторалі, оскільки за його

⁵⁰¹ Поспелов Г.Н. Типология литературных родов и жанров // Вестник МГУ. – Филология. – 1978. – № 4. – С. 15.

⁵⁰² Поспелов Г.Н. Теория литературы. – М.: «Высшая школа», 1978. – С. 255.

⁵⁰³ Поспелов Г.Н. Историческая поэтика пасторали // Вопросы филологии. – 2001. – №2 (8). – С. 76.

уявленням, ця структура загадана на рівні жанрового змісту та жанрової форми, її лише треба описати.

Особливого розбору вимагає також і поспеловська теорія літературного процесу, яка практично реалізована ученим по відношенню до російської і європейської літератур. У ній також разом з підпорядкуванням руху літератури ідеологічним чинникам можна знайти багато точних теоретичних зауважень. Це розрізнення хронологічних періодів в історії національних літератур і стадій їх розвитку, встановлення різноманітності підстав, за якими виділялися такі історико-літературні утворення, як літератури античності, середніх віків, Відродження, Просвітництва, з одного боку, і класицизм, сентименталізм, романтизм, реалізм тощо, з іншого, виявлення величезної ролі в художньому процесі естетичних програм і багато чого іншого. Проте жодним чином осмислення літературного процесу не вплинуло на розуміння ним жанру, він ніби відсікає жанр від ідеологічної та суспільної зумовленості, позбавляє його права бути активно функціональним у літературному процесі.

Г. Поспелов побудував доволі складну схему родо-видо-жанрових відношень, яка попри всі її негаразди, все-таки користувалась авторитетом, адже на той час це була одна із найбільш переконливих жанрових теорій, що обіцяла виструнчити художні твори за певними принципами і передбачала рухливість жанру всередині своєї групи. Більшість же радянських жанрових теорій не могла похизуватися ані повнотою запропонованих схем, ані передбаченням у тих схемах жанрового руху, розвитку.

Він мав багато послідовників. Його теорія до цього часу посідає досить велике місце у російській жанрології. На підтвердження цієї думки варто навести живий приклад. Зокрема, Н. Кашина вибудувала свою теорію цілком у дусі Поспелова, зберігаючи запропоновані ним категорії жанрового змісту (міфологічний, національно-історичний, романтичний та етологічний)⁵⁰⁴.

Література

Поспелов Г.Н. К вопросу о поэтических жанрах // Докл. и сообщ. Филол. ф-та МГУ. – 1948. – Вып. 5. – С. 58-64.

Поспелов Г.Н. О жанрах в драматургии // Bulletin ruského jazyka a literatury XIX. Univerzita Karlova. – Praha. XIX. 1975. – С. 19-27.

⁵⁰⁴ Кашина Н.В. Жанр как эстетическая категория. – М.: «Знание», 1984. – 62 с.

Поспелов Г.Н. Лирика среди литературных родов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1976. – 208 с.

Поспелов Г.Н. Типология литературных родов и жанров // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. – 1978. – № 4. – С. 12-18.

Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. – М.: «Просвещение», 1972. – 270 с.

Поспелов Г.Н. Теория литературы. – М.: «Высшая школа», 1978. – 343 с.

Поспелов Г.Н. Историческая поэтика пасторали // Вопросы филологии. – 2001. – № 2 (8). – С. 69-72.

Поспелов Г.Н. Стадиальное развитие европейских литератур. – М.: «Художественная литература», 1988. – 197 с.

Поспелов Г.Н. Проблемы литературного стиля. – М.: МГУ, 1970. – 329 с.

Курилов В.В. Теоретико-литературная концепция Г.Н. Поспелова с исторической и морфологической точки зрения // Живая мысль. К 100-летию со дня рождения Г.Н. Поспелова. – М., 1999. <http://www.philol.msu.ru/~tlit/zhm/zhm.htm>

5.2. ЖАНРОВА КОНЦЕПЦІЯ М. БАХТІНА

Михайло Михайлович Бахтін (1895-1975) представив кілька життєспроможних літературних концепцій, одна з яких є жанровою. М. Бахтін не прагнув синтезувати жанрову систему тієї чи іншої епохи літератури чи вичерпну типологію, проте винайдені ним закономірності розвитку жанру до цього часу вважають жанровими законами. «Якщо ми підійдемо до жанру з огляду на його внутрішнє тематичне відношення до дійсності та до її становлення, то ми можемо сказати, що кожен жанр має свої способи, свої засоби бачення та розуміння дійсності, які доступні тільки йому»⁵⁰⁵. Він спробував зв'язати жанри не з "поверхневою строкатістю і галасом літературного процесу", але підійшов до них як до утворень, що визначають "великі й істотні долі літератури" - долі, значною мірою пов'язані з протиборством двох начал світобачення - монологічного і діалогічного.

Що стосується монологічних точок зору на світ, то будь-яка з них, згідно М. Бахтіну, характеризується наступними основними

⁵⁰⁵ Медведєв П.Н. /Бахтин М.М./ Формальный метод в литературоведении. – М.: «Лабиринт», 2003. – С. 145.

ознаками: 1) у реальному контексті суспільного життя всі такі точки зору суть не що інше, як різноманітні *соціальні мови* ("мова селянства" "мова покоління", "мова молитви", "мова політичного дня" тощо), кожний із яких "ідеологічно наповнений", представляє спосіб осмислення світу, тобто "ціннісний світогляд" даної соціальної групи, "мовного жанру", епохи тощо; 2) ступінь монологізму подібних мов обумовлена ступенем їх спрямованості на свій предмет, який вони прагнуть твердо і однозначно визначити так, щоб повністю вичерпати його цим визначенням; 3) тому, будучи доведена до логічного кінця, всяка монологічна точка зору відчуває себе як єдино адекватний і тому єдино можливий погляд на світ; 4) через це вона принципово ігнорує або навіть авторитарно відкидає інші можливі підходи до дійсності: "чистій" монологічній мові чуже не тільки "озирання" на чужу думку, але і всяка самокритика, уміння поглянути на себе із сторони, відчути свою пізнавальну неповноту, обмеженість, скороминущий характер свого історичного буття.

Монологічне начало, згідно М. Бахтіну, досягає своєї межі в міфі а також у "прямих" жанрах епосу (епопея), лірики (дифірамб, ода) і драми (трагедія). Все ці жанри - від епохи класичної старовини до епохи класицизму - утворюють сферу "високої" літератури, яку М. Бахтін сумарно іменує словом "поезія".

Тим часом, підкреслює М. Бахтін, жива реальність завжди нескінченно багатша і різноманітніша за найдосконалішу монологічну мову. В результаті між багатовимірністю дійсності і одновимірністю таких мов виникає неусувний [46-47] зазор, а тим самим і ґрунт для їх "взаємовисвітлення" і "взаємкритики". Авторитарність монологічних мов підривається тиском самого життя, вони здобувають здатність відчувати себе не як єдино вірну, а як одну з можливих точок зору на світ. Оспорюючи один одного або один одного підтримуючи, існуючи і рухаючись між полюсами взаємної "згоди" і "незгоди", такі точки зору вступають між собою в діалогічний контакт і створюють атмосферу соціально-мовної суперечності.

"Романне" начало, за М. Бахтіним, і є діалогічним началом, перенесеним у літературну площину: «У більшості поетичних жанрів (у вузькому сенсі слова) внутрішня діалогічність слова художньо не використовується, вона не входить в «естетичний об'єкт» твору, вона умовно притлумлюється у поетичному слові. У романі ж внутрішня діалогічність стає одним із істотних моментів прозового стилю та

зазнає специфічної художньої обробки»⁵⁰⁶. Історію "романного слова" він малює перш за все як історію розвитку принципу "багатомовності", як довгу, але успішну боротьбу "діалогу" з "монологом", "прози" з "поезією", "роману" з "епосом". Роман для М. Бахтіна - це не звичний жанр (не "жанр серед жанрів"), що володарює визначеним "каноном", але втілена *стихія взаємного висвітлення мов*. «Дуже важлива та цікава проблема взаємодії жанрів і єдності літератури певного періоду. В окремі епохи - у класичний період грецької, у золотий вік римської літератури, в епоху класицизму - у великій літературі (тобто в літературі панівних соціальних груп) всі жанри певною мірою гармонійно доповнюють один одного і вся література, як сукупність жанрів, є значною мірою якимось органічним цілим вищого порядку. Але характерно: роман у це ціле ніколи не входить, він не бере участі у гармонії жанрів. У ці епохи роман живе неофіційно за порогом великої літератури. В органічне ціле літератури, ієрархічно організоване, входять тільки готові жанри із укладеними та визначеними жанровими обличчями»⁵⁰⁷.

Ця стихія, пише М. Бахтін, існувала завжди, вона "давніша канонічної і чистої одномовності", проте аж до Нового часу в літературі домінував все ж таки монологічний принцип, тобто "прямі" і "готові" жанри. Діалогічні ж форми вели як би периферійне або напівофіційне існування і лише інколи проривалися на авансцену літературного життя. Вони створювали "передроманний" клімат. Сам же роман погано уживався з іншими жанрами, тяжів до їх пародіювання.

У античності "передроманне" начало М. Бахтін побачив у факті існування величезного світу "сміхової літератури", що виростає із глузливого передражнювання будь-якого "прямого" слова про дійсність. Цей "міжжанровий" світ включав, за М. Бахтіним, різноманітні форми, починаючи з пародійних загадок і завершуючи травестуючими "контробробками" високих національних міфів. М. Бахтін переконаний в "нещадно-критичному" характері сміху в подібних творах, а також у тому, що вони, завдяки своїй пародійно-травестуючій спрямованості, "звільняли свідомість від влади прямого

⁵⁰⁶ Бахтин М.М. Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. – М.: «Художественная литература», 1975. – С. 97.

⁵⁰⁷ Бахтин М.М. Эпос и роман // Литературно-критические статьи. – М.: «Художественная литература», 1986. – С. 393.

слова, руйнували глуху замкнутість свідомості в своєму слові, в своїй мові" і тим самим служили прямим джерелом романної діалогічності.

Зачатки романної прози М. Бахтін знаходить і у власне літературних (або напівлітературних) жанрових формах Античності - у реалістичних новелах і сатирах, в автобіографічних оповіданнях, в риторичних жанрах, листах тощо, існування яких привело до того, що на античному ґрунті "готовий був виникнути роман", проте не виник тому, що діалогічний принцип все ж таки не став "творчим центром літературного процесу".

Схожу картину М. Бахтін знаходить і в культурі Середньовіччя (таке само багатство пародійно-трагедійних літературних форм, така сама наявність літературних жанрів, що спонукали до становлення принцип суперечливості) з тією, проте, різницею, що наприкінці високого Середньовіччя і в епоху Відродження відсторонений сміх і багатомовність, поруйнувавши всі перешкоди, беззворотно увірвалися у "велику" літературу: закінчилася, за М. Бахтіним, "передісторія" романного слова, і почалася його справжня, причому триумфальна історія.

Цю триумфальність М. Бахтін безпосередньо пов'язує з радикальною зміною самих ціннісних установок у літературі, пояснюючи її радикальними ж змінами в соціальному житті. Рубіж між Середньовіччям і Новим часом для нього - це рубіж між періодом авторитарності і прагненням до "словесно-ідеологічної централізації", з одного боку, і епохою принципової децентралізації культурної свідомості, "мовних ідеологій", коли кожна з них стала прагнути до автономії і самоствердження, що досягається в процесі напруженого діалогу-суперечки з іншими подібними ідеологіями. Роман, по суті своїй, будучи художнім виразом цього "активно-багатомовного світу", виявляється, в концепції М. Бахтіна, не тільки провідним жанром нової епохи, але і жанром, що залучає до своєї орбіти "прямі" жанри, що всі дісталися від минулого, тому що "ця орбіта співпадає з основним напрямом розвитку всієї літератури". Давши перші "повноскладні" зразки ще в XVI - початку XVII ст. (Ф. Рабле, М. де Сервантес), роман як втілення діалогічної стихії проходить в своєму розвитку через твори Г. Гріммельсгаузена, Ш. Сореля, П. Скаррона, потім Г. Філдінга, Л. Стерна і Жан-Поля з тим, щоб починаючи з XIX ст. запанувати вже чи не повсюдно.

Багатомовність та діалогічність він назвав провідними ознаками жанру роману. На такому баченні роману побудована монографія про Ф. Достоевського. М. Бахтін вважав, що з позицій діалогізму

структура романів Достоевського стає прозорою. Діалог не як прийом, а як самодостатня мета. Адже існувати - це значить спілкуватися діалогічно. Коли діалог вичерпується - завершується все. Тому діалогічне письмо спрямоване на незавершення, на безконечність діалогу як принципу життя. Далог Ф. Достоевського не може бути сюжетним, бо сюжетність має нахил завершуватись, його діалог - «позасюжетний». Основним же романним принципом у творчості Ф. Достоевського М. Бахтін визнав принцип «сполучення голосів», який вивершився в теорію поліфонії (багатоголосся). Вчений зробив спробу виділення різних типів діалогу. Він визначив, що у романах Достоевського є внутрішні та зовнішні діалоги. Найпоширенішою структурною формою діалогу є: «Я - Інший». Цей інший зазвичай невідомий, чужий. Авторська позиція не завжди укладається в певний діалогічний голос, вона може бути «розлитою» у всій площині роману. Ф. Достоевський, на думку М. Бахтіна, мав талант до зображення чужої ідеї.

М. Бахтін, таким чином, створив надзвичайно глибоку дедуктивну конструкцію, яка, проте, на наш погляд, відповідає реальності історико-культурного процесу лише у певному - і не завжди безперечному - наближенні.

Насамперед насторожує трактування М. Бахтіним таких жанрових утворень як "грецький роман", "лицарський роман" і "бароковий роман" зі всіма його відгалуженнями. М. Бахтін правий, заперечуючи за цими жанровими різновидами яку-небудь істотну діалогічність.

Підкреслюючи "чисто монологічну витриманість", "одномовність і одностильність" грецького роману, "скутість світогляду" і принципову близькість до епосу роману лицарського, "патетичний" ("поетичний") пафос барокового роману, М. Бахтін, не дивлячись на низку зауважень, переконливо показав, що, існуючи в обстановці соціальної диференційованості мов, всі ці жанри зовсім не перетворюють таку диференційованість на свою конститутивну ознаку, проте вельми жорстко підпорядковують її "абстрактно-ідеалізуючим" (монологічним) тенденціям. Але ж це означає, що, зобразивши рух від "епосу" до "роману" як рух від "монологу" до "діалогу", М. Бахтін тим самим вимушений був якщо не повністю виключити ці жанри з "справжнього" роману, то в усякому разі відсунути їх далеко на узбіччя шляху романного розвитку.

Чи правомірно це? І, головне, чи можна жанр роману розглядати як втілену стихію соціальної суперечності?

Замислюючись над цими питаннями, слід звернути увагу на те, що саме вираз "діалог" М. Бахтін вживає щонайменше у двох істотно відмінних сенсах. З одного боку, під діалогічним словом він розуміє всяке слово, яке, прагнучи затвердити певну точку зору на предмет, зустрічає на своєму шляху інші ("чужі") слова про той же предмет і тому вимушене полемічні до них прислухатися і на них реагувати. В цьому відношенні, відзначає М. Бахтін, діалогічна орієнтація властива всякому живому слову, що розгортається в обстановці реального соціального спілкування ("Тільки міфічний Адам, що підійшов з першим словом до ще непромовленого невинного світу, самотній Адам, міг дійсно до кінця уникнути цієї діалогічної взаємоорієнтації з чужим словом про предмет. Конкретному історичному людському слову цього не дано: воно може лише умовно і лише на короткий період від цього ухилитися"⁵⁰⁸). Будь-який скільки-небудь серйозний діалог-суперечка підтримується вірою в існування істини про предмет і в можливість дійти цієї істини. Тому для учасника такого діалогу всі чужі думки є лише "пружно-напружене середовище", яке треба подолати, через яку треба пробитися до "свого сенсу" і до "своєї експресії". Кожна людина прагне або до того, щоб затвердити власні переконання і уявлення, що вже склалися, або якимось скорегувати їх: розвертаючись у просторі між полюсами "згоди" і "незгоди" з партнерами по комунікації, діалог є зовсім не самоціллю, але лише ґрунтом і засобом соціально-мовного спілкування; метою ж виявляється оволодіння предметом думки.

За М. Бахтіним, «роман - це художньо організоване соціальне різномовлення, іноді різномова, та індивідуальне різноголосся. Внутрішнє розшарування єдиної національної мови на соціальні діалекти, групові манери, професійні жаргони, жанрові мови, мови поколінь на віку, мови напрямів, мови авторитетів, мови гуртів та тимчасових мод, мови соціально-політичних днів і навіть годин, - це внутрішнє розшарування кожної мови в кожен даний момент - необхідна передумова романного жанру...»⁵⁰⁹. Такого розуміння роману до М. Бахтіна не існувало, воно обертало свідомість до якихось нових теоретичних важелів художності та впроваджувало діалогічний принцип як цементуючий, провідний, свідомо мотивований. Вчений розробив категоріальний апарат діалогізму.

⁵⁰⁸ Бахтін М.М. Вопросы литературы и эстетики. – С. 92.

⁵⁰⁹ Бахтін М.М. Слово в Романе // Вопросы литературы и эстетики. – С. 76.

Звернімось до найбільш уживаніших термінів, таких, як «зона діалогічного контакту». Під терміном «зона діалогічного контакту» мається на увазі перебування героя в просторі, який забезпечує можливість діалогічного контакту. Утворення таких «зон» - одна з характеристик романного слова.

Діалогічність надає жанру роману незавершеності, яка й становить найхарактернішу його жанрову ознаку. «Вивчення роману як жанру відрізняється особливими труднощами. Це обумовлено своєрідністю самого об'єкту: роман - єдиний жанр, що перебуває у становленні і ще неготовий жанр. (...) Жанровий кістяк роману ще далеко не затверділий, і ми ще не можемо передбачити всіх його пластичних можливостей»⁵¹⁰. Характерно, що вивчення роману подібне до вивчення нових мов, оскільки він не має канону, не увклався у канонічні форми, у той час, коли вивчення інших жанрів можна уподібнити до вивчення мертвих мов, тобто вони мають жанровий канон, усталені і погано піддаються будь-яким видозмінам,

Це зумовлює надзвичайні утруднення в укладанні логічної схеми теорії роману. Адже ця теорія має, по суті, абсолютно інший об'єкт вивчення, ніж теорія інших жанрів. Роман - не просто жанр серед жанрів. Це єдиний жанр, що постає, серед давно вивершених і частково вже мертвих жанрів. Це єдиний жанр, народжений і вигодуваний новою епохою світової історії і тому глибоко споріднений з нею, тоді як інші великі жанри одержані нею у спадок у готовому вигляді, лише пристосовуються - одні краще, інші гірше - до нових умов існування. В порівнянні з ними роман представляється істотою іншої породи. Він погано уживається з іншими жанрами. Він бореться за своє панування в літературі, і там, де він перемагає, інші, старі, жанри розкладаються. Недаремно краща книга з історії античного роману, вважає М. Бахтін, - книга Ервіна Роді - не стільки розповідає його історію, скільки зображає процес розкладання всіх великих високих жанрів на античному ґрунті.

Даючи коротку історію теорії роману, М. Бахтін зауважує, що в часи Аристотеля та Горація теорія жанрів тяжіла до вичерпності, утворені у той час жанрові системи мали великий нахил до гармонійного опису великої літератури. У часи класицизму Н. Буало та Ш. Баттьо також продовжують цю лінію теорії жанрів, пропонуючи максимально гармонізуючи поетики. Втім, у всьому цьому спадку жанр роману взагалі відсутній, він ігнорується, не помічається. Лише

⁵¹⁰ Бахтин М.М. Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. – С. 447.

у XIX ст. роман посів нарешті місце посеред інших жанрів, став частиною жанрової системи, був теоретично осмислений, проте це осмислення не можна вважати достатнім, оскільки внесений у загальну схему жанрів роман був суто автоматично, не у відповідності до його живого функціонування у літературному процесі. Початок XIX ст. можна назвати періодом культу романної форми, але не періодом переконливих теорій роману.

На думку М. Бахтіна, особливо цікаві явища спостерігаються в ті епохи, коли роман стає провідним жанром. Вся література тоді охоплюється процесом становлення і свого роду «жанровим критицизмом». Це мало місце в деякі періоди еллінізму, в епоху пізнього середньовіччя і Ренесансу, але особливо сильно і яскраво - з другої половини XVIII ст. У епохи панування роману майже всі інші жанри більшою чи меншою мірою «романізуються»: романізується драма (наприклад, драма Г. Ібсена, Г. Гауптмана, вся натуралістична драма), поема (наприклад, «Чайльд Гарольд» і особливо «Дон-Жуан» Дж. Г. Байрона), навіть лірика (наприклад, лірика пізнього Г. Гейне). Ті ж жанри, які наполегливо зберігають свою стару канонічність, набувають характеру стилізації. Взагалі будь-яке строге дотримання жанру у цей час обертається на стилізацію, часто з пародійним ефектом.

Поділяючи жанри на «готові» і «незавершені», М. Бахтін відносить роман до «незавершених». Саме незавершені жанри важко піддаються теоретичному осмисленню. Тому тривалий час теорія роману виявляла свою повну безпорадність відносно тлумачення цього жанру. Інші жанри, зокрема ті, що уклалися в давні часи, мають відповідне канонічне окреслення, їхня нормативність робить їх більш піддатливими для теоретичних узагальнень. Такі жанри мало піддаються видозмінам, у різні періоди літератури вони тільки незначним чином трансформуються, зберігаючи жанровий кістяк. По суті, теорія жанрів Аристотеля щодо «готових» канонічних жанрів спрацьовує донині. Його поетика залишається непорушним фундаментом теорії жанрів (хоча іноді він так глибоко залягає, що його і не побачиш). Все йде благополучно, поки справа не торкнеться роману. Але вже і романізовані жанри ставлять теорію в безвихідь. На проблемі роману теорія жанрів стикається з необхідністю корінної перебудови. М. Бахтін взагалі відмовляється від з'ясування системи стійких жанрових ознак роману, пропонуючи натомість основні структурні особливості цього найпластичнішого з

жанрів, особливості, що визначають напрям його власної мінливості і напрям його впливу і дії на решту літератури.

Він зосередився на основних особливостях, які відрізняють роман від інших жанрів. Ними є: 1) стилістична тривимірність роману, пов'язана з *багатомовною свідомістю*, що реалізується в ньому; 2) докорінна *зміна часових координат* літературного образу в романі; 3) нова зона побудови літературного образу в романі, саме "*зона максимального контакту*" із дійсністю (сучасністю) в її *незавершеності*⁵¹¹.

У нашому активно-багатомовному світі між мовою і його предметом, тобто реальним світом, встановлюються абсолютно нові відносини, з величезними незворотними наслідками для всіх готових жанрів, що склалися в епохи замкнутої і глухої одномовності. На відміну від інших великих жанрів, роман склався, твердить М. Бахтін, і виріс саме в умовах загостреної активізації зовнішньої і внутрішньої багатомовності, це його рідна стихія. Тому роман і зміг стати на чолі процесу розвитку і оновлення літератури в мовному і стилістичному відношенні. Він висунувся на перший план у жанровому відношенні, бо ідеально задовольняє сьогочасні потреби у багатомовності. Роман істотно відрізняється від епосу. Він вийшов із іншої мовної стихії, розвивається за іншими законами. У трактаті «Епос і роман» М. Бахтін подає зіставлення епосу з романом. При цьому він називає три конститутивні риси епопеї: 1) предметом епопеї служить національне епічне минуле, «абсолютне минуле» за термінологією Гете і Шіллера; 2) джерелом епопеї служить національний переказ (а не особистий досвід і вільна вигадка, що зростає на його основі); 3) епічний світ відокремлений від сучасності, тобто від часу виконавця (автора і його слухачів), абсолютною епічною дистанцією. Пам'ять, а не пізнання є основною творчою здатністю і перевагою стародавньої літератури.

Роман же визначає досвід, пізнання та практика. У епоху еллінізму виникає контакт з героями троянського епічного циклу; епос перетворюється на роман. Епічний матеріал транспонується в романний, в зону контакту, пройшовши через стадію фамільяризації та сміху. Коли роман стає провідним жанром, провідною філософською дисципліною визнається теорія пізнання. Поруйнування епопеї відбулось за рахунок стирання грані між

⁵¹¹ Бахтин М.М. Эпос и роман // Литературно-критические статьи. – М.: «Художественная литература», 1986. – С. 399.

абсолютним часом, на який вона орієнтована та часом визначеним, минулим, теперішнім чи майбутнім. «Знищити цю грань - значить знищити форму епопеї як жанру»⁵¹². Отже, епос відрізняється від роману тим, що представляє завершений жанр літератури, як каже М. Бахтін, «готовий». У тому національному минулому, яке змальовує епос, абсолютність часу підсилюється незмінністю описуваного.

Оскільки епопея тісно пов'язана з переказом, М. Бахтін подав і аналіз переказу. Він вважає переказ фактичним джерелом епопеї, причому іманентним самій епопеї. Епічне слово є слово за переказами. Епічний світ абсолютного минулого по самій природі своїй недоступний особистому досвіду і не допускає індивідуально-особистої точки зору і оцінки. «Він даний тільки як переказ, священний і незаперечний, ігноруючий загальнозначущу оцінку і що вимагає піететного до себе відношення. Повторюємо і підкреслюємо: справа не у фактичних джерелах епопеї, і не в змістовних її моментах, і не в деклараціях її авторів, - вся справа у конститутивній для жанру епопеї формальній межі її (точніше, формально-змістовній): опора на безособовий незаперечний переказ, загальнозначущу оцінку і точку зору, що виключає всяку можливість іншого підходу, глибока піететність відносно предмету зображення і самого слова про нього як слова переказу»⁵¹³. М. Бахтін твердив, що охарактеризовані ним три конститутивні риси епопеї також властиві іншим «високим готовим» жанрам того часу, античності. Таке бачення жанру «готовим, завершеним» спрощувало справу побудови жанрової ієрархії, які й дійшли до нашого часу.

Особливе місце у жанровій теорії М. Бахтіна було відведене категорії часу. Він вважав, що характер часу та його протікання у творі багато в чому визначає жанрову структуру. Схема часу в епопеї бачилась йому замкненою в коло та завершеною. «В результаті всі високі жанри класичної епохи, тобто вся велика література, будуються в зоні віддаленого образу, поза всяким можливим контактом із дійсністю у її незавершеності»⁵¹⁴. Цей замкнений в коло та завершений час епопеї породжував два бачення майбутнього: або воно мислилось простим подовженням сучасності, або катастрофою, що вивершувалась «загибеллю богів». Ідеалізований початок історії світу вивершувався катастрофою

⁵¹² Бахтин М.М. Эпос и роман // Литературно-критические статьи. – С. 404.

⁵¹³ Там само. – С. 404-405.

⁵¹⁴ Там само. – С. 408.

наприкінці. Таке відчуття часу не полишило літературу й по сьогодні, воно іноді виринає у творах, що наслідують епічний дух, прагнуть поринути в атмосферу абсолютності за завершеності.

Частиною концепції романного часу став **хронотоп**. За М. Бахтіним, література пронизана різними хронотопічними цінностями, різного ступеня та обсягу. Хоча сам він орієнтується у дослідженні на «великі типологічно стійкі хронотопи, що визначають вагомі жанрові різновиди роману на ранніх етапах його розвитку»⁵¹⁵. Він докладно описав хронотоп дороги. Його характеристики хронотопу дороги мають структурно-семіотичний сенс, сповнені глибоких психоаналітичних узагальнень. «Дорога» уособлює у М. Бахтін соціальну дистанцію, на якій сполучаються просторові та часові ряди людських доль, життів, вчинків. Для готичного роману провідним хронотопом стає «замок». У Ф. Стендаля та О. де Бальзака таку функцію виконує «гостьова-салон». У Ф. Достоевського він помітив хронотопи містерійного та карнавального часу. Вчений високо поцінував зображальне значення хронотопу. Зокрема, роль хронотопу у сюжетно-композиційному розгортанні твору: «Хронотоп дає істотний ґрунт для показу-зображення подій. І це саме завдяки особливому ущільненню і конкретизації прикмет часу - час людського життя, історичного час - на певних ділянках простору. Це і створює можливість будувати зображення подій у хронотопі (навколо хронотопа). Він служить переважною точкою для розгортання «сцен» у романі, у той час, як інші зв'язуючі події, що знаходяться далеко від хронотопу, подаються у формі сухого повідомлення...»⁵¹⁶. Хронотоп у романі є так само формою філософського узагальнення, як і решта художніх форм. Вагомість ролі хронотопу в структурі роману нового часу М. Бахтін наголошував неодноразово: «Хронотоп як переважаюча матеріалізація часу в просторі є центром зображальної конкретизації, втілення для всього роману»⁵¹⁷. Функціональність хронотопу дуже широко розумілась дослідником: «Хронотопним є будь-який художньо-літературний образ. Суттєво хронотопною є мова як скарбниця образів. Хронотопною є внутрішня форма

⁵¹⁵ Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе // Литературно-критические статьи.* – М.: Художественная литература, 1986. – С. 275.

⁵¹⁶ Там само. – С. 282.

⁵¹⁷ Там само. – С. 283.

слова, тобто та ознака, за допомогою якої початкові просторові значення переносяться на часові відношення»⁵¹⁸. Хронотоп також має складну структуру, може включати в себе інші хронотопи, вони можуть переплітатися, замінюватися, зіставлятися, протиставлятися. Загальний характер взаємовідношень хронотопів вчений визначив за його домінантою як діалогічний. Цей діалог можна виявити лише поза зображенням у художньому творі, в цілому цього твору. Складність провідного романного конструкту, якого М. Бахтін назвав діалогом, потребує більшої уваги.

Великим здобутком М. Бахтіна у розробці теорії роману було те, що він зумів побачити такі джерела жанру, які до нього ніхто не характеризував. Зокрема, я маю на увазі врахування *народної сміхової стихії, амбівалентності сміху* тощо. Згідно концепції М. Бахтіна, жива сучасність, все ж знаходила собі вихід на поверхню літератури і для цього вона використовувала «низьку» стихію народної культури з усіма притаманними їй засобами. «Сучасна дійсність, стрімка і скороминуща, «низька», справжня - це «життя без початку і кінця» була предметом зображення тільки в низьких жанрах. Але насамперед вона була основним предметом зображення в галузі народної сміхової творчості. Саме тут - в народному сміху - і потрібно шукати справжнє фольклорне коріння роману. Справжнє, сучасність як така, «я сам», і «мої сучасники», і «мій час» були спочатку предметом **амбівалентного сміху** - і веселого і знищуючого одночасно. Саме тут складається принципово нове відношення до мови, до слова. Поряд із прямим зображенням - осміянням живої сучасності - тут процвітає пародіювання і травестування всіх високих жанрів і високих зразків національного міфу»⁵¹⁹. До такої «низької» літератури М. Бахтін відніс, сократові діалоги (як жанр), меніппову сатиру, буколічну поезію, мемуарну літературу тощо.

Вагомість жанрів, що містять сміхову поетику, за Бахтіним, полягає в тому, що сміх знищує будь-яке дистанціювання, максимально наближає об'єкт зображення. Описуючи жанрові характеристики меніппової сатири та Сократових діалогів, дослідник звертає увагу саме на здатність цих жанрів знищувати будь-які дистанції засобами сміху, діалогу та залучення живої мовної стихії. Він наголошував на можливостях малих «незавершених» жанрів,

⁵¹⁸ Там само. – С. 283.

⁵¹⁹ Бахтин М.М. Там само. – С. 409.

меніпова сатира може розростатися, утворюючи велике полотно «Сатирикона» Петронія.

Роман є відображенням стихії незавершеної дійсності, що і не дає цьому жанру затвердіти, стати сумою готових приписів - канонів. Романіст прагне зображувати дійсність, яка ніколи не буває «готовою». Він може з'являтися в полі зображення в будь-якій авторській позі, може зображати реальні моменти свого життя або робити на них алюзії, може втручатися в бесіду героїв, може відкрито полемізувати з своїми літературними ворогами тощо. Справа не тільки в появі образу автора в полі зору, - річ у тому, що і справжній, формальний, первинний автор (автор авторського образу) опиняється в нових стосунках з світом, що зображається: вони знаходяться тепер в однакових ціннісно-часових вимірах, авторське слово, що зображає, лежить в одній площині із зображеним словом героя і може вступити з ним (точніше: не може не вступити) в діалогічні стосунки і гібридні поєднання⁵²⁰.

Охарактеризований М. Бахтіним переворот у ієрархії часів визначає і радикальні зміни в структурі художнього образу. Чим активніше художній твір посувається у бік майбутнього чи минулого, яке позбавлене ідеалізації, тим більш незавершеним робиться цей твір. Коли дійсність стає справжнім центром людської орієнтації в часі та просторі, світ втрачає свою завершеність. Докорінно змінюється часова модель світу: він стає світом, де першого слова (ідеального початку) немає, а останнє ще не сказане. «Всяка подія, яка би вона не була, всяке явище, всяка річ, взагалі всякий предмет художнього зображення втрачає ту завершеність, ту безнадійну незмінність, які були йому властиві в світі епічного «абсолютного минулого», захищеного неприступною межею від продовжується, некінченого справжнього. Через контакт із справжнім предмет залучається до незавершеного процесу становлення світу»⁵²¹. Образ стає актуальним. Він переходить із віддаленої відстані в область контакту. Це змінює критерії мистецтва, жанрову систему. Для епосу характерне пророцтво, для роману - прогноз.

Руйнування епічної дистанції і перехід образу людини із віддаленого плану в зону контакту з незавершеною подією дійсності (а отже, і майбутнього) приводить до корінної перебудови образу людини у романі (а в подальшому і у всій літературі). І в цьому

⁵²⁰ Див.: Бахтин М.М. Эпос и роман // Литературно-критические статьи. – С. 416.

⁵²¹ Там само. – С. 417.

процесі величезну роль зіграли фольклорні, народно-сміхові джерела роману. Першим важливим етапом становлення була сміхова фамільяризація образу людини. У образ людини була внесена динаміка неспівпадання і різнобою між різними моментами образу; людина перестала співпадати з собою, а отже, і сюжет перестав вичерпувати людину до кінця.

Оскільки М. Бахтін ввів поняття **«зони контакту з незавершеною дійсністю»**, то саме цей термін допомагав йому описати сам механізм утворення жанрів на основі опанування та відображення «незавершеною дійсністю». Цей термін відбиває стадіальність форм діалогізму в художній літературі. Але теоретичне та практичне освоєння літературою «зони контакту з незавершеною дійсністю» не могло не вплинути на характер образності. Завершується розпад епічної цілісності людського образу. Звідси, за М. Бахтіним, з'являється можливість художньої демонстрації різних форм дихотомічності буття та двоїння персонажа, що також є ознакою «неготового» жанру роману.

Вводячи поняття **«дійсності у її незавершеності»** як початковий пункт і центр художньо-ідеологічної орієнтації, М. Бахтін намагався дати мотивацію тому грандіозному перевороту творчої свідомості людини, що відбувся у європейському світі на рубежі класичної античності та еллінізму, а в новому світі - в епоху пізнього Середньовіччя і Ренесансу. У ці епохи закладаються основи романного жанру, хоча елементи його готувалися вже давно, а коріння його сягає фольклорного ґрунту. Всі інші великі жанри в ці епохи були вже давно готовими, старими, майже окостенілими жанрами. Всі вони від верху до низу пройняті старою ієрархією часу. Роман же як жанр від самого початку складався і розвивався на ґрунті нового відчуття часу. Абсолютне минуле, переказ, ієрархічна дистанція не виконували ніякої ролі у процесі його формування як жанру (вони зіграли незначну роль тільки в окремі періоди розвитку роману, коли він піддавався деякій епізації, наприклад роман бароко); роман формувався саме в процесі руйнування епічної дистанції, в процесі сміхової фамільяризації світу і людини, зниження об'єкту художнього зображення до рівня неготової сучасної дійсності, Роман із самого початку будувався не через віддалений образ абсолютного минулого, а в «зоні безпосереднього контакту з неготовою сучасністю».

Отже, в теорії роману М. Бахтіна особливе місце відведено *аналізу трансформації жанрів* внаслідок наростання актуальності

діалогічності. Сама ця діалогічність була наслідком розвитку ідеологій з їх поперсональною диференціацією. Той момент, коли доля людина злилась із перипетіями ідеології настільки, що вона стала непередбачувана, коли з'явилось уявлення про одвічну нетривкість буття, про сонм суперечностей всередині нього, суперечностей, які стикаються, ширяться, групуються, тобто живуть у діалозі буття, саме тоді й народився новий роман - жанр, здатний відбивати *вічнудіалогічність* світу.

Концепція діалогу М. Бахтіна вражає багатогранністю тлумачення, навіть може видатися, що в чомусь він собі суперечить. Вся справа, проте, у тому, що розроблена М. Бахтіним діалогічна концепція роману, визначає інше відносно загальноприйнятого, набагато більш радикальне розуміння слова "діалог". Достовірно діалогічне слово для нього - це не просто слово, що будується з "оглядом" на чужі думки, але слово, яке прагне до принципової "непоеднуваності" зі всіма іншими точкам зору. У основі такого діалогу лежить відчуття кожного з його учасників, які є не тільки чужими, але і його власними позиціями, свідомо неповна і обмежена. Він вступає в суперечку, наперед знаючи, що вона не приведе ні до якого позитивного результату, бо, за М. Бахтіним, кожна ідеологічна "мова" разом з відомою "правдою" про життя несе в собі значну частку "брехливості", "користолюбства" і "неповноти". Романна свідомість, згідно з М. Бахтіним, якраз і зростає з цього "радикального скептицизму в оцінці прямого слова і всякої прямої серйозності, що межує із запереченням можливості небрехливого прямого слова". В результаті всі без виключення соціальні мови виявляються принципово зрівняні в *СВОЙ* відносності, що робить неможливою яку-небудь пізнавальну, етичну, а отже, і ціннісну їх впорядкованість як поза романом, так і усередині нього. Навпаки, стихія роману для М. Бахтіна - це саме стихія нескінченних діалогів, які "прагнуть сягати до межі взаємного нерозуміння людей, що говорять на різних мовах". Подібні "діалогічні протистояння" за самою своєю суттю виявляються "незавершеними" і "безвихідними", і саме в цій безвихідності М. Бахтін схильний убачати самий сенс *романного клімату*.

Цей клімат визначає і специфіку авторської позиції в романі - позиції, яка, за своєю суттю виключає всяку "односторонню серйозність", "не дає абсолютизуватися жодній точці зору, жодному полюсу життя і думки". Для поглиненого цим завданням автора роману резюмуючий огляд точок зору, що сперечаються в його

творі, виявляється у принципі недоступний. Його мета - виявити якомога більше відносних у своїй неповноті "полюсів життя і думки", "правд світу", а самому при цьому залишитися як би у вільному просторі між ними - у просторі, який, проте, робить можливим їх взаємні зіткнення. Такий автор понад усе нагадує організатора ідеологічного симпозіуму, що надає слово всім охочим і що заявляє (якщо захочеться) про власну "правду" на тих же правах, що і вони. Звідси - відома теза М. Бахтіна про те, що "єдиної мови і стилю в романі немає", що "автора (як творця романного цілого) не можна знайти ні в одній з площин мови: він знаходиться в організаційному центрі перетину площин" тощо, оскільки автор бачить своїх героїв не як об'єкт пізнання і зображення, а всього лише як рівноправних партнерів по "взаємному непорозумінню".

Такою є в основних рисах концепція роману, розроблена М. Бахтіним. Ця концепція, поза сумнівом, сходиться до ряду фундаментальних положень романтичної естетики і є їх поглибленням. Так, тези М. Бахтіна про роман як про "молодий" "неготовий" жанр, який лише переживає своє становлення, і не має ні власного "канону", ні власного "хронотопу", що не дозволяє "стабілізуватися жодному з власних різновидів" (на відміну від "постарілих" жанрів з "твердим і вже мало пластичним кістяком"), як про жанр, який чи не виключно живе за рахунок викриття "відносності" й "умовності" винайдених ним соціальних (у тому числі і жанрових) мов, - викриття, що досягається шляхом взаємного зіштовхування і смислової (насамперед - пародійної) переакцентації цих мов тощо, - ці тези знаходять виразні паралелі у вченні Ф. Шлегеля про роман як про фінальний і універсальний жанр всієї новоевропейської ("романтичної", за Ф. Шлегелем) літератури на відміну від "класичної" літератури Античності і Середньовіччя. У даному відношенні нескінченна і "безвихідна" діалогічна саморефлексія культури, що якраз і знаходить найбільш адекватний вираз у романі ("вічно досліджує себе самого і що переглядає все свої форми у жанрах, що склалися"), є не чим іншим, як наново і загострено осмисленим принципом романтичної іронії, що "нескінченно підноситься над всім обумовленим чеснотою або геніальністю, у тому числі і над власним мистецтвом".

Поза сумнівом, "словесно-ідеологічна децентралізація" і супровідна їй "релятивізація" культурної свідомості є одним із конститутивних чинників, що визначають обличчя Нового часу. Питання в тому, чи є така релятивізація і, відповідно, діалогізація,

за М. Бахтіним, конститутивною ознакою роману і ширше - взагалі якого-небудь жанру в літературі Нового часу. На наш погляд, існуючи в обстановці "активної багатомовності", нерідко використовуючи її, а частіше роблячи предметом зображення, показу (що дійсно має місце у Ф. Рабле, Г. Філдінга, Л. Стерна - і не тільки у них), ця література - як в "романному", так і в "нероманних" жанрах - не перетворила "діалогічну суперечність" на жанротворчий принцип. Модель М. Бахтіна, побудована на зіставленні чистого "монологу" й чистого ж "діалогу", описує зовсім не роман як жанр і навіть не універсальні ознаки всієї літератури Нового часу, але лише логічні межі, до яких здатен спрямовуватися соціальний дискурс у різні епохи - від старовини до сучасності. Ця модель дає надзвичайно багато для проникнення вглиб механізмів культурної комунікації, аналізу М. Бахтіна дозволяють по-новому зрозуміти функціонування слова у літературі, проте, як вже наголошувалося, ні ця модель, ні ці аналізи до опанування природою роману як жанру не ведуть. Романна форма все ще лишається до кінця не впізнаною, не дешифрованою.

Не випадково - при всьому впливі, здійсненому "діалогічними" концепцією М. Бахтіна на наше літературознавче мислення, - сучасні теоретики та історики літератури зовсім не поспішають порвати з іншою, а саме - з гегелівською концепцією роману.

Література

Аверинцев С. С. Михаил Бахтин: ретроспектива и перспектива // Дружба народов. - 1988, № 3. - С. 259.

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. - М.: «Художественная литература», 1990. - 536 с.

Бахтин М.М. Слово в романе. Формы времени и хронотопа в романе. Из предыстории романного слова. Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. - М.: «Художественная литература», 1975. - С. 72-483.

Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма. Проблема речевых жанров // Эстетика словесного творчества. - М.: «Искусство», 1986. - С. 192-249.

Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. - М.: «Художественная литература», 1985. - 543 с.

Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. - К.: «Next», 1994. - 508 с.

5.3. СИСТЕМА ЛІТЕРАТУРНИХ ЖАНРІВ Д. ЛІХАЧОВА

Ліхачов Дмитро Сергійович (1906-1999) - російський академік, дослідник давньоруської літератури, на текстах якої і була вибудована його жанрова концепція. Він вперше представив жанрову систему давньоруської літератури, побудовану з урахуванням численних впливів та закономірностей. Він поставив перед історією літератури завдання вивчати не тільки окремі жанри, а й ті принципи, на яких здійснюється жанровий поділ, вивчати їх історію і саму систему, враховуючи літературні та позалітературні чинники. Д. Ліхачов звернувся до проблеми взаємовідношень літературних та фольклорних жанрів, досліджував зв'язки літератури та інших видів мистецтва, літератури і ділової писемності, укладання системи жанрів вважав обов'язковим при вивченні давніх літератур. Вагомість запропонованої ним жанрової теорії підсилюється ґрунтовною обізнаністю в галузі давньоруської літератури, всі його твердження мають за собою низку відповідного фактажу. Д. Ліхачов наполягав на послідовному аналізі кожного жанру в системі жанрів літератури певного періоду. Його теорію жанрів можна вважати найбільш ґрунтовною саме своєю систематизацією. Революційними в галузі жанрології були пропаговані ним підходи до аналізу та принципи виділення жанрів.

Отже, Д. Ліхачов насамперед говорить про історичний характер категорії жанру («Категорія літературного жанру - категорія історична»⁵²²). Перевагою ліхачовської жанрової концепції є розуміння жанрів у постійному русі, як невпинно змінних та варіативно відтворюваних формо-значенневих конструктів. Літературні жанри можуть народитися тільки за певних історичних умов і на певній стадії розвитку мистецтва слова і потім постійно змінюються, реагуючи на відповідні зміни у суспільному житті та еволюцію художнього смаку. Це не є проста механістична підміна застарілого новим, оскільки змінюються самі принципи жанровиділення, як не є трагедією те, що одні жанри приходять на

⁵²² Ліхачев Д.С. Система литературных жанров Древней Руси // Исследования по древнерусской литературе. – Л.: «Наука», 1986. – С. 57.

зміну іншим і жоден жанр не є для літератури «вічним», змінюються типи і характер жанрів, їх функції в ту або іншу епоху.

Д. Ліхачов звертає увагу на закономірності, які, здавалось би, лежать на поверхні літературного процесу. Зокрема на той факт, що сучасний розподіл на жанри, що ґрунтується на чисто літературних ознаках, з'являється порівняно пізно. Жанролог повинен пам'ятати про це, приступаючи до роботи, оскільки автоматичне перенесення сучасних жанрових принципів та ознак може привести до значної плутанини у цій галузі. Для давньоруської літератури чисто літературні принципи виділення жанрів набувають чинності в основному від XVII ст. Донині літературні жанри більше або менше несуть, крім літературних функцій, функції позалітературні, література ж давня надавала переваги саме позалітературним чинникам жанру.

Системне розуміння «життя жанру» у Д. Ліхачова становить провідний принцип аналізу. Він пише: «Жанри живуть не незалежно один від одного, а складають певну систему, яка змінюється історично. Історик літератури зобов'язаний помітити не тільки зміни в окремих жанрах, появу нових та загасання старих, але і зміни самої системи жанрів»⁵²³. Вчений вважав, що жанрові асоціації в літературознавстві не є випадковим, а породжені спільною сукупністю причин, які варто досліджувати, які становлять частину жанрології як науки, оскільки містять мотивацію жанрового виділення, жанрової форми, жанрового розвитку тощо. В окремі періоди літератури створюється рівновага жанрів, яка незначним чином порушується внесенням імпортованих форм, які зіставляються з тими, що напрацьовані, шліфуються у суголосному епосі напрями. У літературі діють у діалектичній єдності два взаємовиключаючих закони - прагнення до жанрової системної рівноваги та прагнення до оновлення, яке цю рівновагу порушує. Виділення жанрів давньоруської літератури утруднене ще й тим, що один твір міг поєднувати в собі кілька жанрів. Ліхачов зазначив: «На жаль, жанри кожної даної епохи літературного розвитку не розглядалися в їх взаємостосунках між собою як система, покликана обслуговувати певні літературні і нелітературні потреби, яка володіє певною внутрішньою стійкістю. У літературі кожної епохи існує «рівновага» жанрів усередині певної системи, постійно порушувана ззовні і постійно відновлювана на новій основі,

⁵²³ Ліхачев Д.С. Система литературных жанров Древней Руси // Исследования по древнерусской литературе. – Л.: «Наука», 1986. – С. 57.

вступаючи, у свою чергу, в своєрідні поєднання з окремими видами писемності, з жанровою системою фольклору і з окремими видами інших мистецтв. Цій рівновазі не заважає наявність провідних жанрів, переважаючих в ту або іншу епоху, як не заважає рослинній рівновазі переважання тієї або іншої породи дерев в лісі. «Рівновага» жанрів існує і в російській літературі XI-XVII ст.»⁵²⁴. Звичайно, цей концепт рівноваги жанріє протягом такого тривалого періоду літератури викликає деяку недовіру, проте не сам закон тяжіння жанрової системи до рівноваги, який у наші часи дещо забутий, що не заважає йому спрацьовувати нарівні живої жанрової форми.

Д. Ліхачов вважав, що «у майбутньому, коли жанрові системи Давньої Русі будуть уважно розглянуті, ми зможемо вирішити не тільки цілий ряд питань історико-літературного розвитку, але і ряд питань історії російської культури XI-XVII ст.»⁵²⁵. Так він, наприклад, для того, щоб визначити, які з елементів - світські або церковні - переважають у культурі Давньої Русі і якою мірою ті та інші позначаються на літературі, характерні для неї, першорядну роль відводив вивченню жанрової системи давньоруської літератури. Вчений показав, чому в літературі XI-XVI ст. був слабо розвинений вірш і театральні жанри, і як це відбилось на взаємостосунках системи літературних жанрів із фольклорними. Вивчення системи літературних жанрів допомогло йому розкрити характерні для Давньої Русі особливості зв'язків літератури та інших видів мистецтва (зокрема, музики і живопису), літератури і науки, літератури і різних видів ділової писемності. Не можна перелічити всіх зауваг, які постають у тісному зв'язку з проблемою вивчення літературних жанрів як явищ, що знаходяться у складній взаємодії, зумовлюючи взаємний рух.

Жанри визначаються за їх *вживанням*: у богослужінні (у його різних частинах), в юридичній і дипломатичній практиці (статейні списки, літописи, повісті про княжі злочини), в обстановці княжого побуту (урочисті слова, слави), деінде. Схожі явища ми спостерігаємо у фольклорі, де позафольклорні ознаки жанрів мають дуже велике значення, особливо в якнайдавніші періоди (у обрядовому фольклорі, в історичному, в казці тощо).

Звичайно жанри Давньої Русі сприймаються з відомою часткою модернізації, і це украй шкодить їх дослідженню.

⁵²⁴ Там само. – С. 58.

⁵²⁵ Там само. – С. 58.

Приступаючи до попереднього розгляду жанрових систем Давньої Русі, Д. Ліхачов закликає насамперед зрестись наших сучасних уявлень про жанри.

Насамперед Д. Ліхачов звертає увагу на той факт, що самі назви творів містять вказівки на жанр, що становило певну традицію, її можна видобути, йдучи за матеріалом середньовічної писемності. Хоча це важке завдання не можна виконати до кінця, думається, воно ніколи не буде виконане повною мірою і з безперечною ясністю, проте треба зазначити, що Д. Ліхачов вніс у цю проблему значні прояснення.

За Д. Ліхачовим, жанрові вказівки в рукописах відрізняються незвичайною складністю і заплутаністю: «азбуковник», «алфавіт», «бесіда», «буття», «спогади» (наприклад, записи про святих або розповідь про диво, що відбулося: «Спогади про колишне знамення і чудеса ікони... богородиці... еже у Великому Новеградє»), «глави» («Глави про послусах», «Глави отця Нила», «Глави повчальні» тощо), «двоєсловіє», «діяння», «діалог», «епістоля», «житіє», «житіє і життя», «заповіт» і «заповіти» («Заповіт Данов про лють і про брехню», «Заповіт Іосифов об премудрості», «Заповіти дванадцяти патріархів»), «обрання», «ізборник», «сповідання», «сповідь», «історія», «літовник», «літопис», «літописець», «моління», «моління і мольба», «обличение», «викривальне списання», «опис», «відповідь», «пам'ять», «повість», «позорище», «свідчення», «послання», «похвала», «дебати», «притча», «роздум», «мови», «мова», «оповідь», «слово», «суперечка», «творіння», «тлумачення», «ходіння», «читання» та ін. Точний перелік всіх назв жанрів, зазначає вчений, дав би цифру приблизно в межах сотні. Характерно, що в давньоруській літературі постійно відбувається інтенсивне самонаростання кількості жанрів і це триває до того часу, поки у XVII ст. принципи середньовічної системи жанрів не починають частково відмирати і на місці середньовічної системи не з'являється нова система - система жанрів нової літератури.

Д. Ліхачов звернув увагу на таке явище, як невідповідність заявлених у заголовку назв істинному жанру, якому твір відповідає за всіма параметрами. Під однією назвою можуть знаходитися абсолютно різні твори (наприклад: «Слово про похід Ігорів», «Слово на антипасху» Кирила Туровського і «Слово похвальне» ченця Хоми). Тому книжники часто вдаються до подвійної назви жанру у заголовку твору, а іноді і більше: «Сказання і бесіда премудра», «сказання і видіння», «Сказання і накреслення

епістоліям» «Сказання і повість», «Сказання і послання», «Сказання і повчання», «Повість і писання», «Повість і чудеса», «Покарання або повчання до сина», «Повість, сказання про великого царя Дракулу Митьянської землі», «Житіє і повість досточюдно і дивно про макидонського царя Олександра, іже до воїнства спрямовується», «Повість, сіреч історія, про великого і хороброго Олександра, царя макидонського», «Історія, сіреч повість або сказання, про російських царів і князів від Володимира Святого до Олексія Михайловича», «Житіє і життя преподобних отців наших Варлаама і Іоасафа», «Житіє і ходіння Данила Руськия землі ігумена», «Моління до царя ченця і страждальника Авраамія, сіреч чолобитна» та ін. Отже, цей матеріал не може служити достовірним джерелом для визначення жанру, проте свідчення жанрового мислення доби в ньому наявні.

«З'єднання декількох жанрових визначень у назвах твору указує не тільки на вагання книжника - яке визначення вибрати, але є іноді результатом того, що давньоруські твори дійсно сполучали в собі декілька жанрів»⁵²⁶, - підсумовує Д. Ліхачов. Твір міг складатися, наприклад, з житія, за яким закріплена служба святому, посмертні дива тощо. Безліч творів «нанизували» на одну тему окремі, різні за жанром, дрібніші твори, наприклад: «Сказання і пристрасть і похвала святою мученику Бориса і Гліба», де були дійсно сполучені житіє («оповідь і пристрасть»). У манері складання в одну форму кількох жанрів написано і багато церковних книг. Так, наприклад, канон складається із з'єднання в єдине ціле кількох пісень, а кожна пісня представляє собою з'єднання декількох віршів: першого - ірмоса, подальших - тропарів і останнього - катавасії⁵²⁷.

Проте головна причина змішання і неясного розрізнення окремих жанрів у давньоруській літературі, на думку Д. Ліхачова, полягала у тому, що основою для виділення жанру, разом з іншими ознаками, служили не літературні особливості викладу, а сам предмет, тема, якій присвячений твір. Насправді, жанрові визначення Давньої Русі дуже часто з'єднувалися з визначеннями предмета оповіді:

⁵²⁶ Ліхачев Д.С. Система литературных жанров Древней Руси // Исследования по древнерусской литературе. - Л.: «Наука», 1986. - С.59.

⁵²⁷ Див.: Никольський К. Обзорение богослужебных книг православной российской церкви по отношению их к церковному уставу. - СПб., 1858. - С. 23.

«видіння», «житіє», «подвиги», «страсті», «мука», «хоженіє», «чюдо», «діяння» тощо.

Досліджуючи відповідність назви жанру самому жанру, Д. Ліхачов спостеріг, як поступово визначення предмету оповіді «обросло сукупністю літературних ознак», з якими цей предмет повинен позв'язуватися за середньовічним літературним етикетом, і лише тоді ставало «жанровим визначенням у власному сенсі цього слова», а точніше, у нашому сучасному розумінні. Він помічає: «Візьмемо хоч би таку добре відому назву жанру, як «житіє». Із звичних поєднань у назві творів - «житіє і муки», «житіє і терпіння», «житіє і життя і кончина» - ясно, що давньоруський книжник вкладав у поняття «житіє» дещо інший зміст, ніж вкладаємо ми. Для нього слово «житіє» було дуже часто не стільки вказівкою на жанр твору, скільки вказівкою на предмет оповіді. Тільки згодом (не раніше XIV ст.) слово «житіє» починає твердо позначати певний жанр оповідної літератури. Процес розмежування між визначенням жанру і визначенням предмета оповіді був дуже складним»⁵²⁸. Як бачимо, в цьому твердженні Д. Ліхачов, йдучи від живого давньоруського матеріалу, дуже близько підходить до теорії жанру як суми функцій, де функцією є «фіксована оповідна дія». Якщо автор твору передбачав, що таких дій буде кілька, він виносив це у заголовок на підставі свого задуму. Ніхто з послідовників вченого не звернув увагу на це цікаве жанрологічне спостереження.

Твори давньоруської писемності знаходяться у складних відносинах взаємопроникнення. Подібно до того, як у феодальному суспільстві кожен політичний осередок складає частину крупнішого, у давньоруській писемності одні твори входять до складу інших. Літописи, хронографи, четї-мінеї тощо поглинають дрібніші жанри, виструнчуючи їх у відповідності до власних ідеологічних цілей та завдань. Відповідно і жанри не рівноправні і не однорідні, а складають систему, яка є ієрархічною. Існують **«жанри-сюзерени»** (ті, які приймають у свою структуру інші жанри) і **«жанри-васали»** (ті, яких приймають), які назвав дослідник.

«У науковій літературі звичайно прийнято називати більш менш крупні об'єднання письмових творів збірниками - стійкого і нестійкого складу. Звернемо увагу на інше: і стійкі і нестійкі збірки розрізняються

⁵²⁸ Ліхачев Д.С. Система литературных жанров Древней Руси // Исследования по древнерусской литературе. – Л.: «Наука», 1986. – С. 60.

за жанром, деякі з них не можуть навіть бути названі просто збірками - настільки стійкий їх тип: патерики, четьї мінеї, хронографії, прологи, торжественники, цвітники, азбуковники та ін. Склад їх може бути дуже різний, але тип зберігається незмінним. Ці типи збірок, у свою чергу, можуть бути розділені на підтипи»⁵²⁹. Декілька підтипів мають четьї мінеї, патерики, азбуковники, палії, літописи тощо. Усі ці типи та підтипи збірок Д. Ліхачов розглядає як жанри, але жанри особливі - об'єднуючі інші жанри, «жанри-сюзерени».

Твори, що включаються до складу цих об'єднуючих жанрів, зовсім не однорідні за жанром. «Жанр збірки тільки частково визначається жанрами вхідних в нього творів: якби ми спробували визначити жанровий склад творів, що входять в хронографії, четьї мінеї, літописи, то нам довелося б перерахувати майже всі первинні жанри давньоруської писемності»⁵³⁰.

Д. Ліхачов прагнув таки знайти хоча б якісь закономірності цих жанрових включень. Йому здалось, що «окремі об'єднуючі жанри включають первинні жанри в певній пропорції. Так, наприклад, до складу хронографії, літопису, книги ступенів входять річні статті, історичні повісті, житія, грамоти, повчання тощо, але пропорції їх у кожному із згаданих об'єднуючих їх жанрів будуть різні. Річні статті переважатимуть у жанрі літопису, житія - в жанрі книги ступенів, історичне сюжетне оповідання - в жанрі хронографії тощо»⁵³¹. Використовуючи цей тематично-таксометричний підхід до жанрового виділення, вчений цілком раціонально мотивує зміни у заголовках переважанню чисельності таких включених жанрів. Таке пристосування, «вживання» жанрів, породжує не лише зміну у заголовку, а й зміну його обсягу (при включенні в літопис із житія часто відкидалися «чудеса», риторичні вступи тощо), в інших випадках змінювався навіть стиль твору, або з нього вибірково вилучалися відомості. Такі трансформації суто таксометричного характеру призводили до істотних жанрових змін, навіть до народження нових жанрів, особливо у тих випадках, коли подібні видозміни йшли в унісон ідеологічним змінам у суспільстві.

Вся історія давньої літератури в інтерпретації Д. Ліхачова постає як динамічна зміна жанрів, і динаміка ця йшла різними шляхами, де таксометричні зміни були далеко не провідною формою

⁵²⁹ Там само. – С. 61.

⁵³⁰ Там само. – С. 61.

⁵³¹ Там само. – С. 61-62.

трансформації усталеної жанрової системи. Зокрема, у XVI і XVII ст., «коли ієрархія жанрів зазнає значні зміни і окремі твори зі складу об'єднуючих їх великих творів починають переписуватися окремо, приналежність їх до складу об'єднуючих жанрів настільки ще відчувалася, що в назві твору дуже часто указували той об'єднуючий жанр, з якого вони були узяті...»⁵³².

Тож хоча давньоруська література й видається сучаснику досить простим утворенням, вона має складні (ієрархічні) структурні взаємовідношення жанрів і саме вони складають характерну особливість давньої літератури, що різко відрізняє її від нової літератури, де існує своєрідна «рівноправність» та неієрархічне побутування жанрів. Проте література зберігає сам принцип жанрового включення. Прикладів тому можна знайти безліч. Д. Ліхачов називає новели в романі «Піквікський клуб» Ч. Діккенса та ліричну пісню в драмі. Але тут же зазначає, що це включення іншого типу - вони не складають системи і тим або іншим чином повинні бути мотивовані самим автором. У середньовічній же літературі включення одних творів до складу інших не потребувало мотивації, а сприймалось як особливість самої жанрової структури твору. «Це особливість жанрового існування Давньої Русі, своєрідна «феодальна ієрархія» жанрів»⁵³³.

Ще одним принципом розрізнення жанрів Д. Ліхачов вважав обсяг та структурну організованість матеріалу. Об'єднуючі та підпорядковані їм жанри розрізняються не тільки «ієрархічно», а й з огляду на їхні внутрішні, структурні особливості. Це різні жанри, типи яких у кожному окремому випадку окреслені своєю особливою поетикою. Адже навіть з погляду сучасності, де «ієрархія» жанрів занепала, розрізняються за своїми структурними особливостями жанри великі й дрібні. Ю. Тинянов писав: «Величина конструкції визначає закони конструкції. Роман відрізняється від новели тим, що він - велика форма. «Поема» від просто «вірша» - так само. Розрахунок на велику форму не той, що на малу, кожна деталь, кожен стилістичний прийом залежно від величини конструкції - має різну функцію, володіє різною силою, на нього лягає різне навантаження»⁵³⁴. Д. Ліхачов не мав на меті встановити структурні відмінності в поетиці жанрів об'єднаних і підпорядкованих.

⁵³² Там само. – С. 62.

⁵³³ Там само. – С. 63.

⁵³⁴ Тинянов Ю. О литературном факте // ЛЕФ. – 1924. – № 2. – С. 102.

У часи Давньої Русі книжники розбиратися у великій кількості жанрів і під жанрів за допомогою позалітературних орієнтирів, керуючись *практичним застосуванням*. Ці орієнтири знаходилися в побутовому устрої феодального суспільства і тому мали певну міру побутового, ужиткового, «етикетного» примусу. Літературні жанри Давньої Русі мають дуже істотні відмінності від жанрів нового часу: їх існування набагато більше, ніж у новий час, обумовлено їх застосуванням в практичному житті. «Вони виникають не тільки як різновиди літературної творчості, але і як певні явища давньоруського життєвого устрою, ужитку, побуту в найширшому сенсі слова»⁵³⁵.

Навряд ми можемо помітити в літературі нового часу суттєву відмінність між оповіданням і романом за їх використанням в ужитку. Обидва жанри призначені для індивідуального прочитання. Більш істотні в літературі нового часу, з погляду повсякденного вживання, відмінності між лірикою і художньою прозою - в сукупності всіх її жанрів. Це позначається, зокрема, у вікових відмінностях інтересу до лірики. Лірикою більше цікавляться в порівняно молодому віці. Роль лірики в ужитку дещо інша, чим роль інших жанрів (лірику і вірші взагалі не тільки читають про себе, її декламують). Проте навіть при всіх відмінностях «вживання» жанрів останнє не складає їх корінної особливості. Д. Ліхачов зазначає: «Інше в середньовічній літературі: жанри розрізняються за призначеністю. Слова вимовляються в церкві, і залежно від того, по яким дням вони вимовляються, можна розрізняти окремі їх піджанри. Життя святих також пов'язані з церковним богослужінням і монастирським ужитком. Ми можемо розрізняти життя мінейні та проложні за тим тільки, що перші включаються в четві-міней, а другі - в прологи, але і за тим, що перші і другі читаються за різних обставин»⁵³⁶.

Вчений наводить низку прикладів ужиткового компонування різних книг у часи Київської Русі. Найбільше дійшло пам'яток церковної ужиткової книгозбірні. Зокрема, Старий Заповіт до кінця XV ст. був у нас відомий тільки в переробці для церковного читання («Паремійники», «Палії»). Творіння батьків церкви також розміщалися в збірках за періодами церковного календаря (збірки «Златоструй», «Золотий ланцюг», «Златоуст», «Торжественник»,

⁵³⁵ Ліхачев Д.С. Система літературних жанрів Древней Руси // Исследования по древнерусской литературе. – Л.: «Наука», 1986. – С. 63.

⁵³⁶ Там само. – С. 64.

патерики тощо). Крім того, до нас дійшли збірки церковних служб, молитов, пісень, житій святих (прологи, різних типів мінеї), тлумачень на окремі книги Священного Писання, висловів, церковних законів, а також номоканони, статuti, требники тощо - все так чи інакше визначалося потребами церковного ужитку.

Навіть церковні співи розрізнялися не за формою і змістом, а за тим, в якій церковній службі та в якій частині цієї служби вони виконувалися. Інші види - за тим, як вони виконувалися. Деякі види церковних співів називалися в залежності від того, як годиться поводитися при їх виконанні. Такими є сідалні (при співі їх починали сідати), катавасія (останній вірш, для якого співаки сходилися на середину церкви)⁵³⁷. Службовий характер жанрів виразно демонструється переважанням евангелій апракос над евангеліями тетр. Д. Ліхачов використовує праці К. Нікольського, М. Волкова, М. Сперанського, які досліджували давню літературу на доведення цієї думки.

У книжності світській ми також помітимо її залежність від побуту, ужитку, підпорядкованість діловим інтересам. Склад світських жанрів відрізнявся у Давній Русі від візантійського, оскільки світський побут Давньої Русі був розмаїтіший за церковний. Формування нових жанрів у Давній Русі, особливо на початку її існування, було в основному підпорядковане практичним, діловим потребам. Відносно деяких жанрів це з'ясовано з повною достовірністю: виникають різні жанри подорожей (ходіння, статейні списки); відбувається формування особливих жанрів під впливом ділових грамот і ділового листування, народжується жанр демократичної *сатири* з пародіювання документів, церковних служб.

Наголошуючи на вагомому місці *літопису* у системі давньоруських жанрів, Д. Ліхачов говорить про недостатнє дослідження виникнення цього жанру. Він вважав, що вивчення умов, за яких виник той чи інший літопис може дати відповідь на це питання, хоча цей шлях і є важким та клопітким. Явище літописання він вважав зумовленим не тільки художнім смаком а й юридичними чинниками. Точне з'ясування функцій літопису може допомогти у ідентифікації цього жанру. Ми знаємо, що літописцями були переважно офіційні особи: що служать князеві і владичні, посадники, згодом - дяки. Літописання велося при княжих і єпископських дворах, у монастирях. Вчений застосовує прийом

⁵³⁷ Див.: Никольский К. Обзорение богослужбных книг... – С. 31

зіставлення споріднених жанрів задля ідентифікації літопису, а саме - хронограф. Вживання хронографій було іншим, ніж вживання літопису. Хронографії мали відмінне ужиткове спрямування у суспільстві, вони призначалися для неофіційного, індивідуального читання, і тому мали багато елементів белетристики, філософських і загальноісторичних повчань. Коли літопис наближається до приватного читання, в ньому посилюються «хронографічні» прийоми викладу (у XV-XVII ст.)⁵³⁸.

Великий інтерес для Д. Ліхачова представляє з'ясування причин виникнення жанру повістей про княжі злочини в XI-XIII ст., таких, як «Повість про засліплення Волошки Теревовльського», «Повість про вбивство Ігоря Ольговича», «Повість боярина Петра Бориславича про клятвoporушення Владимирки Галицького», «Повість про вбивство Андрія Боголюбського» та ін. «Все ці повісті виникли з потреб міжособної боротьби: для доведення етичної і юридичної справедливості війни одного князя проти іншого, винності одних і правоти інших. Характерно, що одне з перших руських житій - житіє Бориса і Гліба - від початку перебувало в жанровому відношенні деформованим цими потребами: воно наближалось за своїм типом до повістей про княжі злочини. Основне місце в ньому зайняв опис вбивства святих братів Святополком. Перед цим описом злочину Святополка відступили на другий план традиційні жанрові ознаки житія. Надалі розповіді про княжі злочини повністю або частково емансипувалися від житійного жанру»⁵³⁹.

Таку само еволюцію пройшов і літопис. Перший твір цього жанру на російському ґрунті ще належав до жанру патерика, але патерика, деформованого історико-юридичними завданнями. Надалі ця деформація привела до кристалізації жанру літопису.

Більшість жанрів Київської Русі були розраховані **на вимовляння, декламування**. Це позначається на ритмі, розрахованому для співу (речитатив) або для читання вголос, на великій кількості ораторських засобів мови, риторичних звернень до слухачів, максимально зближуючи поетичні та риторичні завдання текстів. Крім того, жанри літератури внаслідок їх позалітературної функціональності, виходили за межі літературного ужитку, становили здобуток всіх видів мистецтва. Д. Ліхачов

⁵³⁸ Див. детальніше: Ліхачев Д. С. Русские летописи... С. 331-353.

⁵³⁹ Ліхачев Д. С. Система литературных жанров Древней Руси // Исследования о древнерусской литературе. – Л.: «Наука», 1986. – С. 66.

досліджував контакти літературних жанрів із жанрами живопису і формами архітектури та музики. Зокрема, вважав, що саме щільний зв'язок із музикою може прояснити походження поетичних жанрів у часи Київської Русі.

Одним із впливових аспектів жанротворення тих часів він виділяв *церемоніальність культури*. Посилений розвиток у середні віки обряду і церемоніалу підпорядкував процеси жанроутворення церемоніальній стороні феодального побуту. Позначалися також пізнавальні інтереси середньовічного читача, проте цей аспект у трудах Д. Ліхачова представлений недостатньо.

Незважаючи на переважання позалітературних чинників жанроутворення, зазначає Д. Ліхачов, специфічно літературний характер жанрів позначається дуже сильно. Тут ми підійшли до проблеми суто літературних чинників жанру, якими він назвав наступні:

1) **образ автора** визначав жанр: «Так, наприклад, на відміну від літератури нового часу, в Давній Русі жанр визначав собою образ автора. У літературі нового часу ми не зустрічаємо єдиного образу автора для жанру повісті, іншого образу автора для жанру роману, третього єдиного образу автора для жанру лірики тощо. Література нового часу має безліч образів автора - що індивідуалізувалися, кожного разу створювалися письменником або поетом наново і значною мірою незалежних від жанру. Твір нового часу відображає особу автора в створюваному ним образі автора. Інше в мистецтві середньовіччя. Воно прагне виразити колективні відчуття, колективне відношення до зображається. Звідси багато що в ньому залежить не від творця твору, а від жанру, до якого цей твір належить. Автор в набагато меншій мірі, ніж в новий час, стурбований внесенням своєї індивідуальності в твір. Кожен жанр має свій строго вироблений традиційний образ автора, письменника, «виконавця». Один образ автора - у проповіді, інший - у житіях святих. Індивідуальні відхилення здебільшого випадкові, не входять в художній задум твору. У тих випадках, коли жанр твору вимагав його вимовляння вголос, був розрахований на читання або на спів, образ автора співпадав з образом виконавця - так само, як він співпадає у фольклорі»⁵⁴⁰. Тут же Ліхачов наводить за приклад образ автора у «Молінні Данила Заточника». Спроби знайти в цьому образі межі реального автора, на його думку, суперечать художньому методу давньоруської літератури, що

⁵⁴⁰ Там само. – С. 69-70.

виставляє завжди «жанровий образ» автора. Данило Заточник - образ, типовий для певного жанру творів, жанру, що потрапив у літературу із фольклору. Це образ скомороха - баяндрасника і розумного жебрака. Це образ, типовий для скомороших творів⁵⁴¹ і частково схожий на співака-поета середньовічного Заходу, який, до речі, утворився за подібних же умов життя.

2) **стиль** визначав жанр: «Літературна структура жанрів різко виступає і в наступному явищі: староруські жанри набагато більше пов'язані з певними типами стилю, ніж жанри нового часу. Ми можемо говорити про єдність стилю святкового слова, панегіричного житія, літопису, хронографії та ін. Нас тому не здивують вирази «житійний стиль», «хронографічний стиль», «літописний стиль», хоча, звичайно, в межах кожного жанру можуть бути помічені індивідуальні відхилення і риси розвитку. Для літератури нового часу було б абсолютно неможливо говорити про стиль драми, стилі повісті або стилі роману взагалі. Характерно також, що різні жанри по-різному ставилися до проблеми авторської власності»⁵⁴². Жанровий стиль був реальністю.

3) давньоруські жанри **декламувались**, читались уголос: «Підготовка до читання займала у Давній Русі серйозне місце. /.../ Читання книг входило у лад життя, в багатьох випадках було пов'язане з обрядом та звичаєм; тому не будь-який твір і не будь-коли можна було прочитати; читача необхідно було повідомляти в назві твору, про що в ньому буде йти мова, якого роду твір та на який лад треба налаштуватися»⁵⁴³. Саме звідси впливає наступний логічний чинник жанру;

4) **назва жанру виставлялася у заголовку** твору: «Традиційність літератури утруднювала використання несподіваного образу, несподіваної художньої деталі або несподіваної стилістичної манери як художнього прийому. Навпаки, саме традиційність художнього виразу налаштовувала читача або слухача на потрібний лад»⁵⁴⁴. Ті або інші традиційні формули, жанри, теми, мотиви, сюжети служили сигналами для створення у

⁵⁴¹ Див.: Лихачев Д. С. Социальные основы стиля «Моления Даниила Заточника» / I ТОДРЛ. Т. X. 1954.

⁵⁴² Лихачев Д.С. Система литературных жанров Древней Руси // Исследования по древнерусской литературе. – Л.: «Наука», 1986. – С. 70-71.

⁵⁴³ Там само. – С. 73.

⁵⁴⁴ Там само. – С. 72.

читача певного настрою. Стереотип не був ознакою бездарності автора, художньої слабкості його твору. Він входив в саму суть художньої системи середньовічної літератури. Мистецтво середньовіччя орієнтувалося на «знайоме», а не на незнайоме і «дивне». Стереотип допомагав читачу «впізнавати» в творі необхідний настрій, звичні мотиви, теми. *Це мистецтво обряду, а не гри.* Тому читача необхідно було попередити, в якому «художньому ключі» вестиметься оповідь. Звідси емоційні «попередження» читачеві в самих назвах: «повість преславна» «повість зворушлива», «повість корисна», «повість благополезна», «повість душеполезна» і «зело душеполезна»... Звідси ж і просторові назви давньоруських літературних творів ніби готували читача до певного сприйняття твору в межах знайомої йому традиції. Таку ж функцію виконували й передмови до творів. У вступі зазвичай вказується адресат твору - читачі і слухачі, а також в найзагальнішій формі - предмет оповіді і вихваляння, але, найголовніше, повідомляється той емоційний ключ, в якому повинне сприйматися все подальше. Читач ніби налаштувався на ознайомлення з твором.

5) жанри володіли різними власними **атрибутами**, як володіли ними зображення святих. «Середньовічне мистецтво є мистецтвом знаку. Знаки приналежності твору до того або іншого жанру виконували в ньому важливу роль. При цьому бували випадки, що знак жанру уживалися в самому прямому розумінні цього слова - як особливий фігурний значок»⁵⁴⁵.

6) істотна орієнтація на незмішуваність, **тенденція «чистоти жанру»**: «Твори інших жанрів, не схожих на ті, які мали ходіння на руському ґрунті в ті або інші століття, майже не могли потрапити на Русь. Прищепилося лише те, що так чи інакше було вже знайоме за жанром»⁵⁴⁶. Д. Ліхачов пояснює цю властивість «самозахистом системи жанрів». Існуюча жанрова система опирається проникненню чужого компонента. «Середньовічна література інших країн також знала подібні пристосування до діючої системи жанрів. «Переходи» твору з одного жанру в іншій ми знайдемо, наприклад, у різних національних версіях сюжету про Тристана і Ізольду: у англійській літературі «Sir Tristram» виконаний в манері англійської народної балади, в ісландській - «Сага про Тристана і Ізольду» виконана в жанрі ісландських сімейних саг. Світова література знає численні

⁵⁴⁵ Там само. – С. 73.

⁵⁴⁶ Там само. – С. 74.

приклади переробок поем в романи, народних оповідань в новели та ін. Грузинський середньовічний роман «Вісраміані» (XII ст.) є переробкою таджицької поеми «Віс і Рамін» Гургані (XI ст.)»⁵⁴⁷.

7) неповнота літературної жанрової системи та її надолуження **фольклорними жанрами:** «Складне і відповідальне питання - питання про взаємовідношення системи літературних жанрів Давньої Русі і системи жанрів фольклорних. /.../ Якщо література нового часу в своїй жанровій системі незалежна від системи жанрів фольклору, то того ж не можна сказати про систему літературних жанрів Давньої Русі. Насправді, ми бачили вже, що система літературних жанрів визначалася значною мірою потребами ужитку - церковного і світського. Проте світський ужиток обслуговувала не тільки література, але і фольклор. Вищі верстви суспільства у Давній Русі в епоху феодалізму продовжували ще користуватися фольклором. Вони не були вільні від язичництва, вони частково брали участь у виконанні традиційних обрядів, слухали і співали ліричні пісні, слухали казки та ін. Звичайно, фольклор, що існував у панівному класі суспільства, був особливим, відібраним, можливо, зміненим. Само собою зрозуміло, що фольклор у цілому був дуже далекий від світогляду пануючого класу. /.../ Фольклор і література протистоять один одному не тільки як дві певною мірою самостійні системи жанрів, але і як два різні світогляди, два різних художніх методи. Проте якими б різними не були фольклор і література середньовіччя, вони мали між собою значно більше точок зіткнення, ніж у новий час»⁵⁴⁸. Д. Ліхачов пояснив відсутність у давньоруській літературі ліричних та розважальних жанрів саме цією максимальною наближеністю літератури та фольклору, коли з сфери лірики, розваг ще не відступив фольклор.

Цікавими видаються міркування Д. Ліхачова відносно походження та розвитку театру в давні часи. Задаючись питанням, чому у нас в часи Київської Русі не було регулярно діючого театру, він знаходить відповідь: «Мені представляється, що театр утворився в XVII ст. не тому, що його хтось більш менш випадково «переніс» із Заходу або самобутнім способом «винайшов» в Росії, а тому, що в XVII ст. у ньому з'явилася потреба. До XVII ст. потреба в театрі ще не викристалізувалася. «Театральність» була «розлита» в багатьох

⁵⁴⁷ Ліхачев Д.С. Отношения литературных жанров между собою // Поэтика древнерусской литературы. – М.: «Наука», 1979. – С. 75.

⁵⁴⁸ Там само. – С. 75-76.

фольклорних жанрах, змішана з ними; елементи театральності проймали ліричні і обрядові пісні, казки і думи»⁵⁴⁹. За концепцією Д. Ліхачова, фольклор мав повноцінну систему жанрів, яка віками обслуговувала людей, була випробуваною та обжитою, мала фактично такі самі жанрові важелі, як і літературні система жанрів. Проте літературна система жанрів не була вичерпною, як і не тяжіла до такої вичерпності саме внаслідок її близькості до фольклору, який вдало доповнював ті прогалини у системі жанрів Київської Русі, які утворились у процесі розвитку літератури. Революційною є його думка про те, що нові жанри в той давній період утворювались за рахунок «відступу фольклору», мовляв, лицарський роман прийшов на місце билини та казки тощо. Ось характерна цитата: «Якщо система жанрів фольклору була системою цілісною і завершеною, була здатна якоюсь мірою задовольняти потреби народу, в масі своїй безграмотного, то система жанрів літератури Давньої Русі була неповною. Вона не могла існувати самостійно і задовольняти всі потреби суспільства в словесному мистецтві. Система літературних жанрів доповнювалася фольклором. Література існувала паралельно до фольклорних жанрів. Саме тому в літературі відсутні цілі види літератури, і насамперед ліричний вірш»⁵⁵⁰.

У цьому ключі міркувань він висловив слушну думку про появу такого «прошарку» літератури, який можна класифікувати як **«напівлітература»** або **«напівфольклор»**. Д. Ліхачов зазначав, що цей етап проходили всі європейські літератури. «Поява в міському демократичному середовищі, пов'язаному з фольклором, демократичної літератури явно залежала від того, що з розвитком міст фольклор відступив за межі міського кордону. На зміну фольклору прийшла його заміна - записи фольклору і демократична, напівфольклорна за своїм походженням, література»⁵⁵¹.

Особливу увагу він приділив проблемам жанроутворення. Зокрема, становлення роману у російській літературі у Д. Ліхачова одержало нове тлумачення. За його концепцією, становлення жанру роману в російській літературі відбувалось всупереч усталеній жанровій системи, яка утворилась протягом X-XVIII ст. та мала

⁵⁴⁹ Ліхачев Д.С. Отношения литературных жанров между собою // *Поэтика древнерусской литературы*. – М.: «Наука», 1979. – С. 76-77.

⁵⁵⁰ Там само. – С. 77.

⁵⁵¹ Там само. – С. 78.

законодавчий характер. «Роман міг виникнути тільки на конкретній, при цьому цілком розвинутій, стадії розвитку літератури, в пору, коли в свої законні права вступила художня вигадка, коли література стала дійсно літературою і повністю відділилась від своїх ділових і церковних функцій, стала прагнути до розважальності, а потім і до широкого художнього узагальнення. Тепер на увагу літератури заслужила рядова позбавлена високого суспільного становища, нічим не примітна людина»⁵⁵². Тільки тоді, коли література одержала право на вивчення внутрішнього життя пересічної маленької людини, почав формуватися жанр роману. *Роман постав на протигагу домінанті стилю «монументального історизму»*. Він увібрав в себе всі оповідні форми та ідеологеми буття, що були присутні в літературі попереднього періоду, проте його форма стала значним відходом від попередньої традиції бачення людини та світі, адже саме в романі постала людина у конфлікті з середовищем, природою, суспільством. Д. Ліхачов вважає, що саме на початок ХІХ ст. припадає відкриття письменниками такої категорії як характер, яка значно перетворила і сам жанр роману. Як би там не було, а великим досягненням естетичного розвитку ХVІІІ ст. вчений вважав набуття художнім вимислом прав на існування. У літературі почали з'являтися постаті вигадані, як і вигадані обставини їхнього життя та смерті.

Нарешті, треба відзначити внесок Д. Ліхачова у вивчення сміхових жанрів. Зокрема, він надав дуже гарну характеристику пародії в давньоруській літературі. Особливістю давньоруської пародії вчений назвав її сміховий характер, близькість до народної сміхової культури, а звідси амбівалентне осміяння, при цьому «пародіюється не індивідуальний авторський стиль або притаманний даному автору світогляд, не зміст творів, а тільки самі жанри ділової, церковної або літературної писемності... Пародіюється укладена, твердо встановлена, упорядкована форма, що має власні, тільки їй притаманні властивості знакова система»⁵⁵³. Найкраще пародіювалися формуляри документів, тобто відпрацьовані структури. Пародіювання стилю не існувало окремо

⁵⁵² Лихачев Д.С. Предпосылки возникновения жанра романа в русской литературе // Исследования по древнерусской литературе. – Л.: «Наука», 1986. – С. 101.

⁵⁵³ Лихачев Д.С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. – Л.: «Наука», 1984. – С. 11.

від жанру, за яким він закріплений. За пародіями легко визначити ознаки пародійованих жанрів - своєрідні повторювані формули, навіть фразеологічні сполучення, все те, що входить в поняття «формуляра». Крім того, давньоруські пародії представили світ, альтернативний існуючому, в якому всі правила вже впроваджені, всі речі впорядковані тощо. Давньоруська пародія створює антисвіт, або як говорять самі давні автори, «кромешный». Він протистоїть справжньому, оскільки в ньому ніщо не впорядковане, це світ антикультури. Оскільки світ вигаданий, то й його просторові та часові характеристики такожжумедні, заплутана адреса персонажа, смішна неіснуюча календарна дата тощо. Оголення, глупота, різноспрямований сміх, оксюморонні сполуки, - все це існує в давньоруській пародії задля демонстрації «голої» правди.

Д. Лихачов описав з різною мірою повноти багато жанрів давньоруської літератури. У випадку з жанром пародії він використав бахтінську концепцію народної сміхової культури. В інших випадках він спирався переважно на попередників, які ці жанри докладно описали. Його жанрові характеристики дуже влучні та лаконічні, а запропонована ним система жанрів давньоруської літератури й до сьогодні використовується в науці та навчальному процесі.

Література

Лихачев Д.С. Система литературных жанров Древней Руси. Зарождение и развитие жанров древнерусской литературы. Предпосылки возникновения жанра романа в русской литературе // Исследования по древнерусской литературе. - Л.: «Наука», 1986. - С. 57-112.

Лихачев Д.С. Отношения литературных жанров между собой // Поэтика древнерусской литературы. - М.: «Наука», 1979. - С. 55-79.

Лихачев Д.С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. - Л.: «Наука», 1984. - С. 7-71.

Словарь книжников и книжности Древней Руси. Отв. ред. Д.С. Лихачев. - Л.: «Наука», 1987. - Вып.1. - 487 с.

Словарь книжников и книжности Древней Руси. Отв. ред. Д.С. Лихачев. - Л.: «Наука», 1988. - Вып.1. - Часть 1. - 512 с.

Словарь книжников и книжности Древней Руси. Отв. ред. Д.С. Лихачев. - Л.: «Наука», 1989. - Вып.1. - Часть 2. - 522 с.

Лихачев Д.С. Избранные работы: В 3 т. Т. 3. Человек в литературе Древней Руси: Монография; О «Слове о полку

5.4. НОВА КЛАСИФІКАЦІЯ ЖАНРІВ ТА РОДІВ Н. ТАМАРЧЕНКА

У сьогоднішній Росії найбільш популярною слід визнати жанрову концепцію **Натана Давидовича Тамарченка** (нар. 1940), він є визнаним спеціалістом в галузі теорії роману. Вона ж, за звичай, викладається і у більшості вищих навчальних закладів. Жанрова теорія Н. Тамарченка укладалась в умовах фактичної реабілітації бахтінського літературознавства та має сильний відтиск впливу цієї постаті, так само, як і російських формалістів, насамперед - Ю. Тинянова. Представляючи нове покоління російських теоретиків, Н. Тамарченко легко оперує двома системами науково апарату жанрології - офіційної та тієї, яка такою не вважалася, тож вдало сполучаючи перше й друге, він зумів подати частковий синтез двох супротивних систем бачення жанру - 1) жанр як усталена формо-значеннева одиниця літературного процесу, всі складові якої вираховуються з майже математичною точністю та 2) жанр як вічно неготовий, вічно трансформаційний процес, невловима форма, не застигле значення, зміст який водночас і є формою. Розуміючи, що впізнавальність жанру читачем та критиками передбачає присутність у ньому чогось усталеного, вчений намагається врахувати цю властивість так само, як і вічну незавершеність.

Н. Тамарченко базується на термінологічному науковому апараті, впровадженому М. Бахтіним. Вочевидь такий вибір мотивується прагненням відійти від термінологічної багатозначності жанру та роду, яка панує у офіційній російській науці. Бахтін же ніколи не був представником офіційної науки, його літературознавство укладалось на противагу офіційному, суперечачи йому в провідних формах узагальнення літературного процесу. Тож вибір Тамарченка засвідчує орієнтацію на відхід від офіційного «жанрового стандарту», евристичність та синтез нового висвітлення старих категорій літературознавства. Він відкидає термін «генологія» (який так люблять львівські вчені) на тій підставі, що генологія потребує повноти аналізу текстів у їх хронологічній послідовності, що навряд чи можливо здійснити. Н. Тамарченко обирає шлях «репрезентативних ідей» та поворотних пунктів зміни наукової методології. Його підхід цілком слушний.

Оскільки категорії «роду» та «жанру» генетично тотожні у науці, про що свідчить і французьке походження обох термінів від одного слова, то дослідник дає визначення роду та жанру, адже вони використовуються у його трактатах. «...Під літературним «родом» будемо розуміти одну з трьох (для декотрих дослідників - більше число) груп творів, які виділяються за традицією на основі стійких, повторюваних структурних особливостей, взаємозв'язаних та визначаючих різні аспекти художнього цілого: тематичну сферу твору (типові властивості хронотопу і сюжету), його мовну структуру (місце, роль і основні форми авторської мови та мови персонажів) і межі (переважно часову та смислову) між світом героїв та дійсністю автора і читача. Таким є найбільш загальний зміст традиційних понять «епосу» (епіки), лірики та драми»⁵⁵⁴. Поняття «жанру» Н. Тмарченко вважає двозначним, оскільки його можна використовувати і на позначення певного різновиду національно окресленого історично визначеного художнього твору, так і на позначення абстрактно-логічної конструкції, моделі певної групи творів. Термінологічний сенс категорії «роду» дослідник вбачає в тому, що вона охоплює групи жанрів. Отже род є теоретичним конструктом. На думку Н. Тмарченка, проблема роду породжується суперечностями між філософською естетикою та поетикою. Головною проблемою жанру є співвідношення між історією літератури та поетики жанру, його теоретичної моделі.

У теорії жанру Н. Тмарченко виділив кілька значущих постатей - Б. Кроче, Ц. Тодоров, Е. Штайгер, Г. Гачев, В. Кожинов, Т. Сильман, С Бройтман - звертаючи увагу на те, як вони вирішували провідну на його думку проблему співвіднесеності історичних жанрів та теоретичних їх моделей. Відзначена еволюція поглядів на рід та жанр. Якщо для Гете, Шеллінга, Гегеля та Шіллера епос і драма уявлялись типами художнього цілого, то для німецького теоретика Е.Штайгера та його послідовників «ні рід, ні жанр не вважаються істотними та своєрідними типами художнього цілого, тобто не осмислюються як самостійні структури...»⁵⁵⁵. Тож у ході вивчення роду уклалось два підходи, які у сумі становлять наукову дилему. «Або, як це відбувалось у традиційній філософії мистецтва, пов'язаною з традиційною ж поетикою, структурні особливості

⁵⁵⁴ Тмарченко Н. Теория литературных родов и жанров. Эпика. – Тверь: ТГУ, 2001. – С. 5.

⁵⁵⁵ Там само. – С. 12.

зображуваного світу в класичних (канонічних) жанрах і пов'язаний з ними «жанровий зміст» екстраполювались на ряд інших, більш пізніх жанрів, таких, як роман, оповідання, нова драма, ліричний фрагмент і перетворювались тим самим на «родовий зміст» (який мусив бути спільним - з невідомих причин - наприклад, для епопеї і роману), приходиться зосереджуватись на особливостях тексту творів, що зазвичай відносяться до епіки, драми або лірики, щоб саме в них знайти надійні та переконливі ознаки родової спільності»⁵⁵⁶. Своїм завданням Н. Тмарченко поставив знайти методологічно та логічно осмислене сполучення цих двох підходів.

Насамперед, Н. Тмарченко зауважує, що родова структура багатомірна. Можна виділити мінімум по три аспекти визначення лірики, драми, епосу (1 - щодо суб'єкта висловлювання, 2 - щодо предмету, 3 - щодо меж світу між героєм та дійсністю). Розрізнення роду та жанру - обов'язкове. Теорія жанру не може вибудовуватись без огляду на теорію роду. Жанр постає у зв'язках з дійсністю, з життєвою ситуацією, в якій він функціонує. Звідси акцентування аудиторії, яка визначає обсяг твору, його тональність, стійку тематику та композиційну структуру. Жанр фіксує певну картину світу, реконструює її у відповідності до того типу світогляду, що його породив, що дозволило Г. Поспелову говорити про «жанровий зміст» та «жанрову форму», а Г. Гачеву - про «змістовність форми» тощо. Жанр є кордоном між естетичною реальністю та реальністю читача/слухача, є сферою взаємодії цих двох часопросторових континуумів.

Основним моментом жанрової теорії Н. Тмарченка є мотивація поділу жанрів *на канонічні та неканонічні*, та заміни канонічних жанрів неканонічними. Насамперед з'ясуємо, що розуміє вчений під цими поняттями: «Канонічними вважаються жанри, структури яких сягають - за уявленням авторів творів такого роду - до певних «вічних» зразків. Твори неканонічних жанрів не вибудовуються з орієнтацією на готові, успадковані форми художнього цілого. Ці два види жанрових структур існують протягом багатьох віків (головним неканонічним жанром вважається роман, історію якого прийнято починати від еллінізму), але до середини XVIII ст., як відомо, домінують в літературі саме канонічні жанри. І, вочевидь, зберігається уявлення про те, що жанр - постійно відтворювана система ознак твору, причому ознак, які свідчать про якусь стійку

⁵⁵⁶ Там само. – С. 14.

змістовність»⁵⁵⁷. Хотілось би дещо відкоригувати цю слушну думку, зокрема в аспекті стійкого переважання канонічних жанрів у літературі до XVIII ст., адже механізми переважання тих чи інших, канонічних чи неканонічних, жанрів ще дослідником не з'ясовані і дане твердження є цілком умоглядним, не базується на конкретиці літературного процесу минулого у його зіставленні за принципом жанру. Але саме бажання подати систему жанрів так, щоб охопити в ній стійкі та змінні компоненти, є надзвичайно плідним і перспективним для подальшого розвитку теорії жанру. Він звертає увагу на той факт, що літературознавство давно вже стоїть перед проблемою узгодження плинних та стійких елементів жанру, як і плинних та стійких жанрів.

В історії літературного жанру найважче - це встановити саму цю сутність жанру, ухопити її, зафіксувати термінологічно, тому дослідники часто вдаються до фіксації найбільш об'єктивних жанрових відмінностей, наприклад, обсягу. Давно спостережено, що існує взаємозалежність між обсягом, «величиною» - та змістом жанру. Ю. Тинянов оперував поняттям «величини» у визначенні жанру, є й інші приклади подібного підходу.

Деяким жанрам в історії літератури пощастило, так, жанрова сутність новели визначена Г. Мюллером як семантичний ореол такої її структурної особливості як пуант. Йдеться про переміну точки зору (героя, читача) на висхідну позицію, що суперечить логіці сюжетного розгортання та пов'язане з новим і неочікуваним обертом подій.

Стійкі ознаки неканонічних жанрових структур можна також визначити за допомогою зіставлення з провідною структурною особливістю роману. Тут Н. Тамарченко знову використовує здобутки М. Бахтіна у теорії роману, а саме: ознакою романізації М. Бахтін вважав трансформації канонічних жанрів на основі неспівпадіння героя як суб'єкта зображення та його сюжетної ролі. За Бахтіним, герой роману «або більше за власну долю, або менше власної людяності».

Роман належить до неканонічних жанрів, епос - до канонічних; вони істотно різняться, зокрема за схемою М. Бахтіна можна побачити в них тривимірну жанрову структуру, проте структура романна й епосу - не тотожні. Для роману як неканонічного жанру характерні такі властивості, така тривимірність: 1) стилістична тривимірність, 2) хронотоп незавершеного теперішнього і 3) «зона

⁵⁵⁷ Там само. – С. 18.

контакту» автора та читача з цією незавершеною сучасністю, в якій вибудовується образ героя⁵⁵⁸. Для того, щоб охарактеризувати неканонічний жанр, необхідно простежити механізм його трансформацій, виявити напрям цих трансформацій та зафіксувати їх діапазон. Тільки тоді можна буде сформулювати якийсь інваріант неканонічного жанру. «У структурі кожного історично існуючого жанру на кожному значному етапі літературного процесу (особливо в Новий час) актуалізуються саме ті ознаки, які пов'язані з його місцем і функцією в межах певного напрямку або літературної системи даної епохи в цілому, тобто ті, які вирізняють один історичний варіант жанру від інших - попередніх чи наступних»⁵⁵⁹. Синхронний аналіз жанру повинен доповнюватися діахронним.

Позитивним моментом жанрової концепції Н. Тамарченка є уявлення про жанр як форму літературної самосвідомості. Ця теза, звичайно є творчою трансформацією ідеї М. Бахтіна щодо «пам'яті жанру», проте цю категорію Бахтін не обертає в аспекті літературної самосвідомості. Отже, жанр пам'ятає своє минуле, придумує майбутнє, цілком як жива істота, бо він і є породженням живої істоти.

Тепер звернемось до ідентифікації структури епічного твору за Н. Тамарченком. Спочатку він прагне розрізнити поняття епос як текст та епос як твір. Епос як текст орієнтує на пізнання оповідної манери; епос як твір з'ясовує особливості зображення світу та героя. Епос як рід - у цьому сенсі Тамарченком не вживається, визнається знаряддям застарілої науки. Підсумовуючи, він заявляє, що «навіть чи варто відмовлятися від спроб визначити історично стійкі структурні особливості тексту епічних творів. Якби така спроба виявилась вдалою, вона могла б стати висхідним пунктом для створення теоретичної моделі епічного твору»⁵⁶⁰. Отже, він більше схиляється до суто наратологічного бачення проблеми епічної структури. Такий підхід не позбавлений раціональності, він справді не актуалізований у російській науці та може дати плідні результати.

Існуючу в науці структуру епічних текстів Н. Тамарченко наводить, проте не погоджується з нею. Ось її вигляд: епос складається з малих (новела, оповідання), середніх (повість) та великих (епос, роман) форм. Вчений руйнує цю схему дуже простим способом. Він нагадує, що існують такі малі епічні жанри як

⁵⁵⁸ Там само. – С. 20.

⁵⁵⁹ Там само. – С. 21.

⁵⁶⁰ Там само. – С. 24.

анекдот, притча, байка, що само по собі автоматично переносить новелу та оповідання до середніх форм епосу, а як бути далі? «Порівнюючи властивості і структури великої та малої епіки у такому уточненому розумінні їх жанрового складу, неважко помітити, що вони суперечливі»⁵⁶¹. Треба відзначити, що Н. Тмарченко є майстром виявлення жанрових суперечностей, як і суперечностей у теорії жанрів. Для того, щоб винайти характеристики родової епічної структури, треба подолати ці суперечності, суперечності епіки в діахронії та синхронії.

Родовими властивостями епічного тексту дослідник називає: 1) співвідношення авторської та «чужої» мови; 2) фрагментарність, Стило розкриємо ці поняття за авторським розумінням. Отже, співвідношення авторської та «чужої» мови - це цілком нав'яне Бахтіним судження, яке відрізняє зображену мову персонажів від зображаючої мови оповідача. «Чужа» мова - це мова у мові, висловлювання у висловлюванні, за Бахтіним. Тут Тмарченко, фактично, нічого не прагне додати, дорозвинути. У тексті переважно працюють дві мовні системи: опис та діалог. Вони формуються під дією двох протилежних установок, кожна з яких здатна сформувавши різні композиційні форми мови. За приклад Тмарченко наводить теорію лінійного та живописного стилів Г. Вельфліна. Інваріантну структуру епічного тексту вчений визначив таким чином: «...Вона представляє собою не просто сполуку, а саме взаємовисвітлення авторського і чужого слова за допомогою сполучення зовнішньої і внутрішньої мовних точок зору. Разом з тим, зрозуміло, що існують два історичних варіанти образів чужого та авторського слова, пов'язані з певними змінними історичними ж властивостями самого цього слова»⁵⁶². Щодо фрагментарності, то тут для мотивації вчений використовує бахтінську теорію мовних жанрів, модернізуючи її на постмодерністський лад: «Якщо філософська естетика на межі XVIII - XIX ст. бачила в органічній фрагментарності епіки вираження особливого світосприйняття або вияв особливого образу світу, який сполучає внутрішню єдність буття з його емпіричним розмаїттям, то теорія художньої прози 1920-1930-х рр., орієнтована лінгвістично або металінгвістично, вбачала в ній зв'язок з практикою мовного

⁵⁶¹ Там само. – С. 25.

⁵⁶² Тмарченко Н. Теория литературных родов и жанров. Эпика. – Тверь: ТГУ, 2001. – С. 30.

спілкування»⁵⁶³. Незмінною лишається також орієнтація на предметний та суб'єктивний універсалізм.

Характеризуючи епічний світ великих форм, Н. Тамарченко зауважує, що для них притаманне тяжіння до повноти зображення всього, а отже внаслідок такої орієнтації в тексті природно проявляються різні суперечності. Вони не заважають одна одній, а доповнюють. У великих епічних формах відтворюються різні просторові та часові відрізки з максимальним тяжінням до повноти, завдяки пересуванню персонажа, всі вони можуть перетинатися, тобто зіштовхуватись згідно логіці розгортання дії. Тому однією з якісних характеристик великої епічної форми є *епічний тип події*. Другою він називає структуру епічного світу.

«...В основі епічного сюжету, - твердить Н. Тамарченко, - ситуація, яка представляє собою нестійку рівновагу світових сил; дія в цілому - тимчасове порушення та неминуче відтворення цієї рівноваги. Саме таку теорію епічної дії створив Гегель внаслідок осмислення природи давнього епосу»⁵⁶⁴. Принцип подвоєння головної події у романі присутній, особливо у класичному російському романі, та і в декотрих малих епічних формах спостерігається дуплікація вагомих подій-мотивів. Зокрема, для О. Пушкіна характерна «дзеркальна композиція».

Н. Тамарченко формулює також *закон епічної ретардації* (сам термін означає художнє уповільнення): «...Ретардація - результат рівноправності двох не співпадаючих факторів сюжетного розвитку...»⁵⁶⁵. Ретардація фіксує суперечності плану персонажів та плану стихії життя. Вона є родовою структурною ознакою епічного тексту.

Ще для великих епічних форм характерна рівноправність випадку та необхідності; рівноправність та взаємозв'язок циклічної і кумулятивної сюжетних схем; умовність меж сюжету. Дослідник зазначає, що кумулятивна частина сюжету відіграє ретардаційну роль. Щодо умовності меж сюжету, він зазначав: «Своєрідність кордонів епічного сюжету пояснюється природою тієї сюжетної ситуації, яка визначає логіку його будови. Ні якоюсь однією подією, ні всієї їх сукупністю епічна ситуація не створюється, а також не долається чи відмінюється. Це й складає її принципову відмінність від драматичного конфлікту. Першу складає співвідношення

⁵⁶³ Там само. – С. 32.

⁵⁶⁴ Там само. – С. 35.

⁵⁶⁵ Там само. – С. 37.

світових сил, які існують до і після дії, а в ньому лише проявляються; у другій утворюється зіткненням позицій героїв, що виникли внаслідок їхнього самовизначення стосовно протидіючих світових сил»⁵⁶⁶. Особливістю епічного світу є те, що він відображає життя без початку і кінця, тобто дублювання якоїсь провідної події сюжету за таких умов є природним розгортанням художності.

Властивості малих епічних форм (анекдот, байка, притча) охарактеризовані Н. Тмарченком також через призму протистоянь та структурних градацій. Навіть самі ці малі жанри були ним покласифіковані в залежності від полярної протилежності, яка в них наявна: «Із названих нами жанрів анекдот і притчу можна вважати полярними, а байку - якоюсь «серединою» між ними»⁵⁶⁷. Спільним для всіх трьох жанрів структурним принципом є акцент не на зображенні події, а на події самої оповіді. Для утворення необхідного ефекту використовується принцип зіткнення двох супротивних точок зору. В анекдоті це пуант, у притчі - вибір персонажем одного із варіантів життя, у байці - протистояння двох «афективних моментів».

За градацією Н. Тмарченка, новела та повість - це жанри канонічні, а оповідання та роман - неканонічні. Цю думку він доводить на живому літературному матеріалі, спираючись на принцип протиставлення, яким фактично, перейнятий весь трактат. Роман він зіставляє з повістю («Рудін» і «Ася» І. Тургенева), оповідання з новелою («Дуель» і «Студент» А. Чехова). При зіставленні роману й повісті враховується форма нарації (хто говорить), від першої особи чи об'єктивно-повістева манера; особливості простору та часу, які зумовлюють спосіб зміни епізодів та їх виструнчення; зіставлення сюжетних структур (експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка); характер та сенс провідної події; домінуючі теми та спосіб висловлювання.

При характеристиці жанрів новели та оповідання робиться акцент на «мінімумі подій», які дублюються та варіюються. Кількісний критерій подій та епізодів у даному випадку дослідник бачить як вирішальний текстовий момент. При всій мінімізації подій та епізодів у малих епічних формах оповідання та новели, вони зберігають дві просторово-часові сфери відтворення світу, хоча події й концентруються на кордоні цих двох сфер. «...Специфіка малої форми може бути визначена наступним чином: обсяг тексту достатній для того, щоб реалізувати принцип бінарності в основних

⁵⁶⁶ Там само. – С. 40.

⁵⁶⁷ Там само. – С. 41.

аспектах художнього цілого - в організації простору-часу і сюжету і в суб'єктивній структурі, матеріалізованої у композиційних формах мови. В той же час цей обсяг мінімальний у тому сенсі, що вказаний принцип скрізь реалізується в єдиному варіанті»⁵⁶⁸.

Н. Тамарченко відзначає, що визначення оповідання як жанру зовсім не відрізняють його від новели, що свідчить про недосконалість існуючих дефініцій. Він наводить їх кілька, включаючи й закордонних авторів, проте жодним не задовольняється. Новелі, як і анекдоту, до якого вона сягає за походженням, притаманна установка на «казус» - якийсь дивний випадок чи історичний факт. Новела створює нове бачення життєвої ситуації, в цьому й полягає мета її існування. Обираючи твір «Студент» Чехова за зразок новелістичного конструкту, дослідник вимушений визнати, що цей твір новелі не відповідає, сполучаючи в собі можливості як новели, так і оповідання, а підґрунтям його є взагалі притча. Тож єдиним недоліком доволі виструнченої теорії епічних жанрів Н. Тамарченка є відсутність переконливих прикладів, оскільки захоплені ним тільки свідчать у бік протилежного.

На кілька років пізніше у книзі «Теоретична поетика: поняття та визначення» він запропонував дещо іншу назву виділеним ним же стійким групам епічних творів: «тверді» та «вільні» форми в епіці;⁵⁶⁹. Вочевидь вони відповідають «канонічним» та «неканонічним» жанрам у попередньому виданні.

Н. Тамарченко проявився як творчий послідовник М. Бахтіна, зокрема в його книгах «Реалістичний тип роману» (1985) та «Типологія реалістичного роману» (1988) вплив Бахтін проявився надзвичайно сильно. С. Бройтман назвав теорію роману Тамарченка «постбахтінською», вважаючи її до кінця уважно не прочитаною сучасниками. В цих книгах обґрунтовується поняття «внутрішньої міри» роману, яке потім багато дослідників будуть рецитувати у своїх працях. Звернімось до цієї категорії романного мислення. Отже. У XIX ст. в літературі складається нова естетична ситуація падіння класичних форм, сама література починає тяжіти не до прекрасного зразка, а до індивідуального вираження, ставлячи індивідуальну творчість понад усе. Утворення класичної форми російського роману саме й відбувається у цей період. Н. Тамарченко переконливо демонструє, як російський реалістичний роман XIX ст.

⁵⁶⁸ Там само. – С. 58.

⁵⁶⁹ Див.: Тамарченко Н. Теоретическая поэтика. Введение в курс. – М.: РГГУ, 2006. – 208 с.

врешті знаходить власну «внутрішню міру». Під цією «внутрішньою мірою» він розуміє комплекс структурних особливостей, які зумовлюють внутрішню рівновагу жанрової форми, в якій реалізується також «специфічний для роману спосіб сполучати змінюваність із стійкістю»⁵⁷⁰. Поняття «міри» розроблене було вченим стосовно російського реалістичного роману. «Внутрішня міра» - це «рівновага протилежностей у структурі твору», яка розглядається ним «за аналогією співвідношення полярних тенденцій національно-історичного життя: традиціоналізму, що веде до самоізоляції, та нівелюю чого європеїзму»⁵⁷¹ - «тимчасового та відносного урівноваження сил, «об'єктивуючих» людину, і сил, що покликають у ньому енергію культурної творчості»⁵⁷². У реалістичній художній культурі другої третини XIX століття укладається певний тип поетики роману, структура романного мислення в якому знаходить для себе відносно стійку форму втілення. Саме тоді російський роман, на думку Н. Тамарченка, й набув бажаної аутентичності. Досягненням у теорії жанру Тамарченка багато дослідників, у тому числі й таких відомих, як М. Римар, вважають сформульовану ним провідну характеристику структури російського класичного роману, що стосується романного мислення, - визнання існування дистанції творчого суб'єкта щодо його предмета, як і контакт, ідентифікацію його. Контакт і дистанція водночас - це два могутні рушії романного мислення. Ще одна особливість романного мислення була сформульована Н. Тамарченком: художня завершеність романної форми є результатом «спілкування автора, героя та читача»⁵⁷³. Дослідник також звернув увагу на той факт, що часом у романному мисленні відбуваються певні метаморфози і «особисте слово» набуває значення «надособистого»⁵⁷⁴. Ці та інші цікаві спостереження автора над життям романної форми не лише

⁵⁷⁰ Див.: Тамарченко Н. Русский классический роман XIX века: Проблемы поэтики и типологии жанра. – М., 1997.

⁵⁷¹ Там само. – С. 14.

⁵⁷² Тамарченко Н. Реалистический тип романа (историческое своеобразие жанра и закономерности его становления в русской литературе XIX века): Автореферат дис.... докт. филол. наук. – М., 1989. – С. 16, 31.

⁵⁷³ Тамарченко Н. Реалистический тип романа: Введение в типологию русского классического романа XIX века: Учебное пособие по спецкурсу. – Кемерово, 1985. – С. 65.

⁵⁷⁴ Див.: Тамарченко Н. Типология реалистического романа... – С. 21-26.

прижилися в науці, а й працюють на формування нової її стилістики, що синкретично поєднала гегелівський діалектизм із бахтінівським діалогізмом та поліфонією.

Провідними прийомами його теоретичного методу є використання діалектичних протилежностей для опису цілісного художнього явища. Аналізуючи внутрішню структуру романної форми, Н. Тмарченко виявляє в ній не тільки протилежні точки зору та ін., а й способи їх синкретизації, що й становить безперечний здобуток його як теоретика.

Література

Тмарченко Н. Д. Русский классический роман XIX век. Проблемы поэтики и типологии жанра. – М.: РГГУ, 1997.

Тмарченко Н. Д. Типология реалистического романа. На материале классических образцов жанра в русской литературе 19 века. – Красноярск, 1988.

Тмарченко Н. Д. Реалистический тип романа. Введение в типологию русского классического романа 19 века. – Кемерово: КГУ, 1986.

Тмарченко Н. Теория литературных родов и жанров. Эпика. – Тверь: ТГУ, 2001.

Теория литературы / Ред Н. Тмарченко. – М.: Академия, 2004. – Т.1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – 510 с.

Тмарченко Н. Д. Теоретическая поэтика. Введение в курс. – М.: РГГУ, 2006.

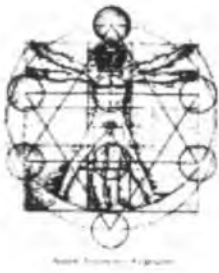
Тмарченко Н. Д. Эпос и драма как «формы времени»: К проблеме рода и жанра в поэтике Гегеля // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. – 1994. – № 1. – С. 3–14.

Литературный текст: аспекты и методы исследования. IV аспекты теоретической поэтики. К 60-летию Натана Давидовича Тмарченко. – Москва-Тверь, 2000.

Тмарченко Н. Д. Эпика // Литературоведческие термины (материалы к словарю). Вып. 2. – Коломна: Коломенский педагогический институт, 1999. – С. 113-119.

Тмарченко Н. Д. Жанр литературный // Литературоведческие термины (материалы к словарю). Вып. 2. – Коломна: Коломенский педагогический институт, 1999. – С. 29-33.

Тмарченко Н. Д. Текст эпического произведения: родовые структурные признаки // Материалы Второй конференции «Литературный текст: проблемы и методы исследования». – Тверь, 1998. – С. 137-139.



6. РОМАН ДОБИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

6.1. ТЕОРІЯ РОМАНУ ПЕРІОДУ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Роман розуміється як історично тягла форма художнього мислення, здатна до успадкування як літературних, так і позалітературних форм та змістів з метою пізнання. У добу постмодернізму приймається аксіоматично, що він прийшов на зміну міфам про першопредків, епосу та героїчним повістям. Роман відрізняється від героїчного епосу, легенди, історичної повісті та ін. форм найдавнішої дидактики:

1 - романна оповідь є суто художньою і не претендує на історичну достовірність;

2 - роман відрізняється від епосу більшим заглибленням в індивідуальну долю;

3 - роман відрізняється зображенням внутрішніх душевних колізій, а пізніше - широким побутовим тлом.

Роман виник як трансформація героїчного епосу та казки. У формуванні роману нового часу істотну роль відіграла Франція з її масовою літературою романів, в надрах якої галантна ліній поступалась комічній, а почасти - психологічній. Не випадково творець комічної, реально-побутової лінії роману Шарль Сорель, які творець аналітичного спрямування Марі Мадлен де Лафайет починали з „галантного” роману.

У добу Середньовіччя в Європі „романом” називалися куртуазні романи укупі з численними псевдоісторичними. Теоретичне осмислення „роману” як жанру припадає на Нові часи, а саме - на XVII ст. Перші теорії роману - на XVIII ст., наприклад, „Дослід про роман” Ж.Ф. Бланкенбурга (1774). Г. Філдінг вважав романом комічний епос; для Бланкенбурга роман - це новий епос. Він надавав особливого значення опису характерів у ньому. Роман інтерпретується в „Естетичі” Гегеля, який дав йому визначення „буржуазної епопеї нового часу”, в якій узаконене протиставлення

особистості й середовища, зображення переживань „ідеалів та безконечного закону серця” цієї емансипованої самодостатньої особистості. Художня практика XIX ст. сприяла закріпленню такого розуміння роману.

Саме в зв'язку з цим перед ученими, що спираються на гегелівське трактування "романного начала", виникає дилема: або 1) роман є специфічним продуктом культури Нового часу, тоді як "античний", "лицарський" і подібні "романи" на перевірку виявляються квазіроманними утвореннями і, отже, вимагають встановлення їх справжньої жанрової специфіки, або 2) роман - якась трансісторична, інваріантна у часі і просторі структура, історичними різновидами якої є "античний", "східний", західний "середньовічний" та інші типи романів.

У свій час Б. Гріфцов, спираючись на теорію роману Г. Лукача, сформулював таке визначення: «Роман - картина життя, картина сучасної дійсності, майже рівноцінна історичному документу»⁵⁷⁵. Розуміючи роман як «драму в оповіді», дослідник прагне видобути його основу основ - серцевину структури. Особливий принцип організації тексту - ось що вбачає він основною ознакою роману, що вирізняє його з-поміж інших жанрів. Таким виявляється принцип *контраверсії*. В умовах сучасного розвитку роману він особливо актуальний. Б. Гріфцов писав у 20-х роках XX ст., спираючись на праці Ф. Брюнет'єра, Г. Лукача, А. ле Бретона, К. Нецеля, В. Дібеліуса, А. Кіллен: «Роман, з'явившись із риторичних вправ, зумовлюється не принципом катарсису і не принципом перипетії, а взятим з риторики принципом **контраверси**, тобто якогось не вирішуваного становища, яке до кінця лишається проблематичним душевним станом. Драма катартична. Роман проблематичний. Те, що він з'явився з риторичних вправ, це зовсім не анекдотична, історично-випадкова деталь»⁵⁷⁶. Хоча йому й був притаманний деякий максималізм, зокрема він розглядав риторику як теорію роману. У сучасній теорії роману контраверса використовується доволі часто, хоча й не становить теоретичну домінанту⁵⁷⁷. За Гріфцовим, роман був «останньою дитиною» грецької літератури,

⁵⁷⁵ Грифцов Б.А. Теория романа. – М.: Мосполиграф, 1927. – С. 9.

⁵⁷⁶ Там само. – С. 28.

⁵⁷⁷ Див.: Дулова Н.В. Хроника как контраверза русского романа // Судьба жанра в литературном процессе. – Иркутск: Издательство Иркутского университета, 1996. – С. 44-62.

має на собі риси занепаду. Проте все залежить від того, що малось на увазі у ті далекі часи під поняттям «занепаду», адже навіть уявлення про занепад історично змінне.

Чисельність різних підходів до визначення жанру роману за кілька століть його бурхливого розвитку надзвичайно зросла, проте контраверсійна модель Гріфцова все ще не втратила актуальності. Зокрема, сучасний дослідник Є. Черноіваненко пише: «Із стилем у риторичній літературі був тісно пов'язаний і жанр. По суті справи, жанр разом із відповідним йому стилем представляв собою єдине «готове» слово»⁵⁷⁸. Він вважає, що в російській культурі розпад риторичної концепції жанру припадає на XVIII ст. Отже, в регіоні нашої культури жанр остаточно відривається від правил риторики саме в цей час, коли й з'являються великі твори, що можуть бути покласифіковані як романи. Разом із втратою літературою принципу чистоти жанру, була втрачена й залежність від риторики як суми принципів організації тексту. У світлі сказаного повернення Р. Барта до принципової риторичності тексту є виявом, хоча й трансформованої, даної традиції. Адже за його уявленням класична риторика повина бути осмислена в структурних термінах сучасності. Хоча Р. Барт не писав про жанри, його позиція щодо плідності риторичного підходу не могла не вплинути на поетику постмодерністських романів.

Проблеми особливостей розвитку романної форми в добу постмодернізму стає чи не найбільш актуальною, оскільки роман як прозовий жанр втрачає ознаки, які за ним були утримувані у попередню добу існування. Ідентифікацією оновленої романної форми займалися Л. Анреєв, М. Бенькович, М. Бютор, О. Єремєєв, Д. Затонський, Ю. Крістева, В. Пестерьов, В. Пронягін, М. Римар, І. Смущинська, Ю. Уваров, В. Фесенко, Є. Цуганова, А. Есалнек та ін. Їхні дослідження спирались на ґрунтовну теорію роману, розроблену у попередню добу в працях З. Лехманн, Д. Віарта, Н. Галуцяна, Є. Євніної, Л. Єремєєва, А. Зверева, З. Кірнозе, Г. Лансона, Ф. Наркїрьєра, Д. Овсянико-Куліковського, З. Хованської та ін. Тож сьогочасне уявлення про роман значно різниться від модерного, який на тлі нинішніх експериментів з формою має вигляд класичного зразка.

⁵⁷⁸ Черноіваненко Е.М. Літературний процес в историко-культурном контексте. – Одесса: «Маяк», 1997. – С. 437.

У XX ст. роман набув теоретичної нечіткості. Лідер ритуально-міфологічної школи **Н. Фрай**, наприклад, вбачав у герої та антагоністі лицарського роману безпосереднє вираження юнгівського „лібідо“, „Аніма“, „тіні“ тощо, а в романі нового часу - персонажів, які є соціальним прикриттям щодо існуючих підсвідомих образів. Н. Фрай виділяє в літературі „сповідь“ та „анатомію“ або „меніппову сатиру“, які здатні разом з романом давати гібридні форми. Услід за психоаналізом З. Фройда йде й французька дослідниця **М. Робер**, яка вбачає у романі реалізацію невротичної фантазії (едіпів комплекс тощо). Для англо-американської традиції інтерпретації жанру роману характерне протиставлення роману середньовіччя - роману нового часу, що й підтримується термінами *romance* - *novel*.

Фрагментарність стала для постмодерних романістів формою провідного виявлення думки, звідси й надзвичайна актуалізація „другорядних“ тематичних елементів, як то ремінісценція, алюзія, лейтмотив, міфологема тощо. Суттєво змінився погляд на саму романну форму, так, В. Седельник зауважував відносно Пауля Нізона: „Структура роману на перший погляд абсолютно фрагментарна, епізоди, які її складають, і розділи пов'язані між собою лише образом оповідача, задумом його асоціацій, їх, здається, можна розділити, виділити із цілого, поміняти місцями, оформити як самодостатні оповідання або вставні новели. Відсутність чітких, строго окреслених кордонів між частинами, епізодами, взагалі між будь-чим - одна з основних особливостей поетики Нізона”⁵⁷⁹. На поруйнуванні класичної форми роману внаслідок втрати орієнтації на персонажа-пророка у творчості французьких романістів актуалізувала увагу й В. Фесенко: „Шириться відмова від фігури митця-пророка, митця-філософа, який наперед знає, що і як він хоче змалювати, що має сказати, якого результату хотів би досягнути”⁵⁸⁰. На її думку, „романи, як бачимо, побудовані на основі деконструкції відомих романних парадигм”⁵⁸¹. На відмінностях романної форми постмодерну стосовно класичного періоду наголошував і В. Пестер'єв: „Динаміка романного світу в класичному (або „традиційному“) різновиді жанру досягається

⁵⁷⁹ Седельник Владимир. «Но где же она, жизнь?» О прозе Пауля Низона // Вопросы литературы. – М., 2002. – Май-июнь. – С. 117.

⁵⁸⁰ Фесенко Валентина. Кіт у чоботях, або Фрагментарні роздуми французької літератури останнього десятиліття // Всесвіт. – К., 2003. – №5-6. – С. 140.

⁵⁸¹ Там само. – С. 144.

розробкою сюжетної багатолінійності і сюжетним розгортанням у повістуванні образів героїв і персонажів. У романі ХХ століття ця поетика витіснена (замінена) сполученням різнорідних пластів: художньо-зображального, есеїстичного, теоретичного, мемуарного, автобіографічного. Ця творчість - „дискурсивне” естетичне смислоутворення, пов'язане з індивідуальною манерою художньо мислити й кристалізується в її зображально-виражальних формах, - по-іншому розуміється романний герой: „якдеякий простір багатьох „я”, як ряд можливостей”⁵⁸². Вперше про численність „я” В постмодерністському романі заговорив М. Мамардашвілі. Реалізація самого принципу подібної численності „я” вимагала від роману нового покоління винайдення й нових форм суб'єктивізації художнього простору. М. Римар зазначав, що в сучасному романі відбувається „відмова від того способу побудови образу людини, який охоплюється поняттям „літературний характер” і передбачає низку прийомів, що створюють ціле, де зовнішнє й внутрішнє утворює єдність: образ романного героя часто вибудовується як якийсь розпорошений ряд суперечливих відносно одне одного можливостей зовнішнього й внутрішнього порядку, різних „я”, маси, фігур”⁵⁸³. Він же наголосив, що актуальними романними формами стали цитата, алюзія, форма рефлексивного переосмислення, контекстуальна інтерпретація, форма «вторинної» інтерпретації. Подібний підхід до романної форми актуалізував також мотив як найбільшу з тематичних одиниць живого тексту, але ця актуалізація мотиву пов'язана з його розумінням як симулякру.

Фрагментарність -стійка ознака роману доби постмодернізму, саме доби, а не виключно постмодернізму, оскільки навіть романи, що не мають стосунку до цього напряму мислення, зокрема романи Сільві Жермен, Еріка Еммануеля Шмітта, Франсуази Малле-Жоріс та ін. використовують такий принцип конструювання як провідний серед відомих композиційних засобів.

М. Римар малює наступну картину розвитку жанру. „Найранішої”, а тому „елементарною” і „наївною” формою роману він вважає античний роман, відзначений „нерозвиненістю” „особистого начала” і „духовної самостійності” індивіда; та все ж,

⁵⁸² Пестерев В. Образ Артюра Рембо в романе Ф.Соллерса «Студия» // Вопросы литературы. – М., 2003. – Март-апрель. – С. 168.

⁵⁸³ Рymarь Н.Т. Роман ХХ века // Литературоведческие термины (Материалы к словарю). – Коломна: Коломенский пединститут, 1999. – С. 65.

вважає автор, хоча в цьому романі "суб'єктивність героя носить ще, звичайно, по-античному обмежений характер", йому вдається виробити "нове, етичне відношення до світу розпаду епічної єдності, що відкривається йому з вивороту, у всій його непривабливості". Іншою формою "раннього роману" представляється М. Римарю середньовічний лицарський роман, де відбувається "поглиблення" у "внутрішнє життя" героя, чия "суб'єктивність", на думку автора, стає настільки "розвиненою", що він вже відчуває себе не більше ніж "піщинкою перед лицем великого світу", а його життя "гостро переживається в своїй кінцівці", так що проблемним стрижнем рицарського (як, втім, і античного) роману виявляється "безперервне балансування між щастям і смертю", рівно як і "драматична нестійкість, хиткість і уразливість відособленого буття людини".

Характер сьогочасного мислення **Ж. Бодрійя** визначив так: „Уславлений рух (йдеться про авангард) сучасності привів не до трансмутації всіх цінностей, як ми мріяли, але до розсіювання і заплутування цінностей. Результатом всього цього стала повна невизначеність і неможливість знову заволодіти принципами естетичного, сексуального і політичного визначення речей”⁵⁸⁴. Розклад сфери цінності відбився й на художньому синтезі світу цінностей, тому романна форма як така у сьогоднішній літературній практиці стає дедалі більш фрагментарною. Фрагментарна романна форма полюбить маргінальні тематичні одиниці, як то: алюзія, ремінісценція, лейтмотив, міфологема тощо. Основна оповідь переноситься на ці маргінальні тематичні одиниці тексту, в той час, як велич тем, та зображуваних постатей просто зникає.

Актуалізація «мотиву» припадає на рубіж XIX-XX ст. **О. Веселовський** у незавершеній «Поетиці сюжетів» дав визначення мотиву як неподільної одиниці оповіді, як повторюваної у схематичній формулі, яка покладена в основу сюжетів. Повторюваність мотиву він визначив за його провідну ознаку. За Веселовським, мотив - це «найпростіша оповідна одиниця, що образно відповідає на різні запити первісного розуму або побутового спостереження»⁵⁸⁵.

⁵⁸⁴ Бодрийяр Жан. Символический обмен и смерть. – М.: «Добросвет», 2000. – 386 с.

⁵⁸⁵ Веселовский А. Поэтика сюжетов // Историческая поэтика. – Л.: Худ. литература, 1940. – С. 500.

Мотивний аналіз як різновид постструктуралістського підходу до аналізу тексту введений у науковий обіг професором Тартуського університету Борисом Гаспаровим у 70-х рр. XX ст. Суть мотивного аналізу в тому, що за одиницю аналізу беруться не слова чи образи, а мотиви. Ознакою мотиву є його повторюваність і як наслідок, підсилена семантична значимість.

На сьогоднішній день маємо кілька підходів до інтерпретації мотиву. Провідні з них: 1) потрактування мотиву як структурного елементу тексту (інтертекстуальності); 2) феноменологічна теорія, яка розпізнає мотив як феномен з репродуктивним змістом (ноема в її тягlostі); 3) тематична концепція мотиву (дорівнюється до теми - Томашевський, у Вітловської мотив - найменша одиниця теми); 4) інтертекстуальне концепція мотиву (за Крістєвою як текст у тексті, текст як сітка мотивів).

Всі дослідники схиляються до того, що провідною ознакою мотиву є його **повторюваність**. На основі повторюваності як провідної ознаки мотиву зросла дихотомічна теорія А. Дандеса. На його думку мотив має двоскладову будову (мотифема + аломотив). Він ввів термін **«мотифема»** - тобто це є транстекстуальний варіант всіх повторів одного мотиву. **Аломотив** має сенс лише у конкретному тексті. Розвиваючи цю теорію, Ван дер Енг писав, що мотив є змінюваною оповідною одиницею, яка по-різному проявляє свою семантичну функціональність.

Актуальність мотиву для сучасної теорії роману є надзвичайною, оскільки саме на мотиви сьогодні концентрують увагу як на найменшій структурній складовій роману. Більшість дослідників схильна думати, що роман складає сюжет, який у свою чергу складається із різнопланових та непов'язаних мотивів.

У наш час стала надто популярною теорія роману **М. Бахтіна**. Йому належить синтез теорії меніппеї та передбачення її майбутнього розвитку та домінування. **Поліфонічний** роман Ф. Достоевського ним також був проаналізований на принципово нових засадах. Покладений в основу романного мислення принцип діалогізму, на протигагу монологізму, дослідник зумів обґрунтувати як вагомий фактор формотворення. Монологічне начало вивершується у міфі, діалогічне - в романі. Послідовниками Бахтіна стали В. Кожинів, А. Михайлов. М. Римар у деяких своїх судженнях також наближається до М. Бахтіна.

М. Бахтин подарував нове жанрове сприйняття роману: "Роман - не просто жанр серед жанрів. Це єдиний жанр, що перебуває у

постійному становленні серед давно готових і частково вже мертвих жанрів"⁵⁸⁶. "Це єдиний жанр, народжений та вигодуваний новою епохою світової історії і тому глибоко подібний до неї, у той час як інші великі жанри успадковані нею у готовому вигляді..."⁵⁸⁷. Ще Ф. Шлегель висловлювався про незавершеність романтичної поезії, а сам роман для нього й був романтичною книгою, що знаходиться у стані становлення, проте це становлення не може бути завершеним ніколи. Шлегель зробив припущення, що новий тип літератури матиме за основу таку незавершеність, на відміну від класичного підходу до жанру. «Вона не може бути вичерпана жодною теорією, і тільки пророча критика могла б відважитись охарактеризувати її ідеал»⁵⁸⁸. Ідеї М. Бахтіна розвиваються в унісон Ф. Шлегелю: "У деякі епохи... у великій літературі... всі жанри певною мірою гармонійно доповнюють один одного і вся література, як сукупність жанрів, є значною мірою якимось органічним цілим вищого порядку"⁵⁸⁹. "Роман... погано уживається з іншими жанрами, ні про яку гармонію на основі взаєморозмежування і взаємодоповнення не може бути мови. Роман пародіює інші жанри..., викриває умовність їх форми та мови, витісняє одні жанри, інші вводить у свою власну конструкцію, переосмислює і переакцентує їх"⁵⁹⁰. Ф. Шлегель: "Роман - це початкова, самобутня, досконала форма романтичної поезії, яка відрізняється від давньої, класичної, де жанри строго розділені, саме цим зсувом всіх форм. Це абсолютно романтична, багато та майстерно сплетена композиція, де різноманітні стилі по-різному змінюють один одного; із цих різних стилів часто розвиваються нові сполучення, часто зустрічається пародія..."⁵⁹¹. "Роман - це твір творів, ціле сплетіння поетичних утворень"⁵⁹². Бахтін, як і Шлегель, практикував два види

⁵⁸⁶ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: «Художественная литература», 1975. – С. 448.

⁵⁸⁷ Там само. – С. 448.

⁵⁸⁸ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. – М.: «Искусство», 1983. – Т. 1. – С. 295.

⁵⁸⁹ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: «Художественная литература», 1975. – С. 448.

⁵⁹⁰ Там само. – С. 449.

⁵⁹¹ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. – М.: «Искусство», 1983. – Т. 2. – С. 100.

⁵⁹² Там само. – С. 99.

аналізу жанру роману: діахронічний та синхронічний. Синхронічні та діахронічні дослідження роману у наш час стають найбільш актуальними, адже ідентифікація новітніх форм роману стає більш виразною у діахронічному ракурсі, або при зіставленні здавалось би неподібних творів сучасності. Загадане романтиками та продовжене М. Бахтіним тлумачення **роману як незавершеної форми**, що прагне поглинути інші жанри, підпорядкувати їх собі - чи не провідне уявлення про роман у наш час.

Постмодерне уявлення про жанр роману вибудовується із кількох попередніх концепцій, зокрема, крім впливовості М. Бахтіна, маємо відзначити також **П. Грінцер**⁵⁹³. Він виділив в межах жанру роману два його провідні підвиди - роман традиційний та роман новий. Наголошуючи, що обидва не представляють різні жанри, дослідник подав спільні характеристики обох підвидів: (1) обидва в цілому характеризуються концепцією зіткнення людини (приватної, а не універсальної) з обставинами (конкретними, а не міфологічно узагальненими); (2) ідеєю випробування, втіленою в традиційному романі в більш менш стійкому подієвому сюжеті, а в новому, як правило, у формі духовного пошуку. Вже ця спадкоємність видів роману показує, що грань між традиційним і новим романами чітко не визначена і нерідко умовна і в типологічному, і в хронологічному відношенні. Діахронічні дослідження П. Грінцер представили *роман в аспекті вічного становлення*.

Лукач Г. визначив новоевропейський роман як „світ без богів”, як оповідну форму, яка народилась в епоху, коли іманентність сенсу буття перетворилась на проблему. На його думку, змістом новочасного роману часто стає пошук протагоністом втраченої цілісності. Герой роману ХХ ст. позбавлений всього, він не має наперед визначеного місця у суспільстві і мусить сам його здобути. Звідси виринає в романах ХХ ст. **медіативний елемент** (об’єкт, персонаж, соціальна роль, громадська установа, якої прагне досягти герой). Прикладами персонажів-медіаторів є Рудольф і Леон в романі Г. Флобера „Пані Боварі”: об’єктивно будучи пересічними людьми, в очах пані Емми вони поставали символами піднесеного кохання.

Г. Лукач виділив три такі типи роману:

1. Роман "абстрактного ідеалізму" ("Дон Кихот" М. де Сервантеса), герой якого, відрізняючись своєю "вузькістю" світогляду, не здатний охопити реальний світ у всій його справжній складності.

⁵⁹³ Грінцер Павло Олексійович (нар. 1928) – російський вчений, індолог.

2. Роман "романтичного розчарування" ("Виховання відчуттів" Г. Флобера, "Обломов" І. Гончарова), де герой, що володіє достатньо "широким" кругозором, від самого початку так або інакше дистанціюється від усього, що може пообіцяти йому дійсність.

3. "Роман виховання" ("Вільгельм Мейстер" Й.В. Гете, "Зелений Генріх" Готфріда Келлера), в якому герой проробляє шлях від юнацького максималізму до тверезого самообмеження, що не припускає ні відчаю і загибелі, з одного боку, ні відмови від ідеалу і конформістського прийняття світу - з іншого, але лише іронічне сприйняття властиве "мужній зрілості".

Г. Лукач з його концепцією медіативного елемента роману цілком приживається у постмодернізмі.

Таким чином, сучасна теорія роману є результатом клопіткої праці багатьох поколінь теоретиків. Постмодерністське бачення роману увібрало та перетворило всі літературні традиції, і не тільки літературні. Майже всі сучасні теоретики узгоджуються в тому, що роман є **формою трансформаційною** у всіх відношеннях. Зокрема, Ц. Тодоров писав: «Я не наважусь поринути у формулювання низки трансформацій, що зумовлюють його народження; але виявляючи, беззаперечно, свій оптимізм, скажу, що й тут процес видається мені якісно інакшим. Складність дослідження «походження роману» в цьому розумінні викликана тільки безкінечним переплетінням актів мовлення між собою. На самій верхівці піраміди має знаходитися умова щодо вигаданості (а отже кодифікація певної прагматичної властивості), яка, у свою чергу, вимагає чергування описових і оповідних елементів, тобто таких, що описують сталий стан дії, які відбуваються у часі... До цього слід додати обмеження, які стосуються вербального аспекту тексту (чергування дискурсу оповідача і персонажів) і його семантичного аспекту (особисте життя, змальоване переважно великими картинами епохи) тощо»⁵⁹⁴.

Крім того, постмодерне бачення роману пов'язане також із зміною у **сприйнятті образу**, його походження та перспективи. Тут доречно звернутися до теорії **симулякрів**⁵⁹⁵ **Ж. Бодрієра**, який твердив, що сучасне образне мислення істотно відрізняється від традиційного. За основу зіставлення він взяв, зокрема, фантастику,

⁵⁹⁴ Тодоров Цвстан. Поняття літератури та інші есе. – К.: «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 38-39.

⁵⁹⁵ Семулякр – вербалізований зразок того, чого ніколи не існувало.

яка є благодатним полем щодо творення образів. Ж. Бодріяр вважає, що постав кінець ери метафізики й наукової фантастики та початок ери *пперреальності*. Він пише: «З цього моменту щось має змінитися: проекція, екстраполяція, цей різновид пантографічної надмірності, який надавав чарів науковій фантастиці, стають неможливими. Вже не можна вийти з реального і створити щось ірреальне, щось уявне на основі даних про реальне. Процес протікатиме радше у зворотному напрямку: він полягатиме у створенні ситуацій із зміщенням зображення, моделей. Побудованих на симуляції, у винахідливих спробах надати їм барв реального, банального, пережитого, у реінвестуванні реального як фантастики, і саме з тієї причини, що воно зникло з нашого життя. Ілюзія реального, пережитого, буденного, але відтвореного, інколи з такими дивними деталями, що вони починають бентежити, відтвореного як тваринний чи рослинний заповідник, виставленого на огляд у своїй прозорій точності, однак усе-таки позбавленого сутності, наперед перетвореного на нереальне, на гіперреальне»⁵⁹⁶. На думку вченого, такі образні уявлення відповідають загальній сучасній картині світу, яка складається із численних фрагментів такої симуляції. Ж. Бодріяр відзначив тотальність симуляції, яка є іманентною, без першопричини, без минулого і майбутнього, без координат, проте зримо й виразно оприявлена. Образ-симулякр позбавляється чого завгодно, окрім смислу. Актантна структура постмодерного роману, за звичай є системою симулякрів.

Теорія актантів також надзвичайно актуалізувалась у новітньому мистецтві. Гарно презентована **Ж. А. Греймасом** у книжці "Структурна семантика", вона відчутно вплинула на творчість Ю. Крістевої, І. Жеребкиної, Е. Шоуолтер, І. Силантьєва та ін. **Актант** - термін французького структуралізму, що позначає найбільш абстрактне поняття реалізатора функції дії або, «синтаксичну позицію», тому цю функцію можуть поділяти/виконувати кілька акторів. За структуралістськими уявленнями, актант є абстрактним вираженням функціональної сутності персонажа. Термін «актант» був введений в літературознавчий обіг А.Ж. Греймасом услід за лінгвістом Люсьєном Теньєром («Елементи структурного синтаксису», 1959). Актант - клас понять, що поєднує різні ролі за великою функцією. Сукупність маніфестацій актанта називається дією. Поняття

⁵⁹⁶ Бодріяр Жан. Симулякри і симуляція. – К.: «Основи», 2004. – С. 179-180.

персонажа у сучасній критиці має безліч втілень: герой - протагоніст, центральний персонаж в оповіді, антагоніст - супротивник протагоніста тощо.

Актантна модель - це формалізований опис системи персонажів у творі як певної конфігурації комунікативних та функціональних позицій. Працюючи в річищі рольової типології, запропонованої Етьеном Суріо («Двісті тисяч драматичних ситуацій», 1950) та В. Проппом, А.Ж. Греймас запропонував актантну модель із **6** актантів: суб'єкт, об'єкт, відправник, одержувач, помічник, антагоніст. Нині вона і є найпопулярнішою.

«**Структурна семантика**» **А.-Ж. Греймаса** містить розділ «Роздуми про актантну моделі». Основні тези там висловлені:

1. Актанти складаються з акторів: «...Якщо актори можуть бути встановлені всередині будь-якої казки-ситуації, то стосовно актантів, які представляють класи акторів, щось подібне може бути вагомим лише з урахуванням корпусу всіх казок: поєднання авторів створює певну казку, структуру, що поєднує актантів, якийсь жанр. Актанти, вочевидь, мають металінгвістичний статус стосовно акторів; втім, вони передбачають існування доведеного до завершення функціонального аналізу, тобто встановлення сфер дії»⁵⁹⁷.

Актанти слід відрізнити від акторів: за Греймасом, основною ознакою, що відрізняє актора є його вторинність по відношенню до решти оповідних інстанцій та його від них залежність.

2. Синкретизм актантів: «Синкретизм треба відрізнити від аналітичного поділу актантів на гіпонімічних та гіпотаксичних⁵⁹⁸ акторів, що відповідає додатковому розподілу їхніх функцій»⁵⁹⁹. Актанти часто поєднуються в пари: чоловік та жінка, батько та син.

3. Енергетизм актантів: «Актант - це не просто назва аксіологічного змісту, але й класемна основа, що засновує нове начало як можливість розгортання процесу: саме його модальний статус надає йому ж характер інерційної сили, який протиставляється його функції, визначеної як описаний динамізм»⁶⁰⁰.

⁵⁹⁷ Греймас А.-Ж. Структурная семантика. – М.: Академический проект, 2004. – С. 252.

⁵⁹⁸ Тобто таких, які мисляться за зниженою функцією номіналізації /називання/самопрезентації та частоти проявлення у тексті.

⁵⁹⁹ Греймас А.-Ж. Структурная семантика. – М.: Академический проект, 2004. – С. 266.

⁶⁰⁰ Там само. – С. 268.

4. Психоаналітичні актантні моделі Греймас виділив трьох типів:

Тип перший: «Існує концептуалізація просторового характеру, яка дозволяє розглядати структуру особистості як сполучення 3 кількох розташованих один над одним пластів (Зверх-я, Я, Воно), пов'язаних із загальною структурою гіпотаксичними відношеннями»⁶⁰¹.

Тип другий: «Існує якась актантна модель, запозичена із дескриптивної термінології структури спільності»⁶⁰². Структура родинна включає кілька співвідносних з нею систем. Вона має гамівний вплив на методологічні роздуми.

Тип третій: міфологічні моделі, зокрема міф про Едіпа.

Нарешті, чи не найбільш виразно ідеї постмодерну щодо роману висловив **Мішель Бютор**. Для нього роман - це насамперед особлива форма оповіді, що втілює когнітивні можливості людства. Роман - це особлива феноменологічна галузь, де явленою є реальність. М. Бютор вирізняв роман традиційний та сучасний як два не змішувані піджанри. Появу нового піджанру він мотивував тим, що нова реальність потребує й нових форм відображення. «Пошук нових форм роману, - говорить дослідник, - які могли б вбирати в себе набагато більше, виконує, таким чином, потрібну функцію щодо нашого усвідомлення реальності: викриття, освоєння та пристосування»⁶⁰³. М. Бютор не відмовляється від класичних категорій сюжету та теми при визначенні специфіки роману. Роман - вигадка, що покликана до життя правдою, жадобою осмислення реального буття. Роман - найпоширеніший спосіб мислення у сучасній літературі. Вчений виділив кілька рівнів у конструкції роману: хронологічна послідовність, часовий контрапункт та перервність, властивості простору, швидкість оповіді, персонажі, конструювання фраз, рухливість структури. Для М. Бютора роман є жанром, що перебуває у невпинній еволюції: «...Будь-яка істинна перебудова романної форми, будь-який плідний пошук у цій галузі завжди пов'язаний із зміною поняття «роман», який дуже повільно, але невпинно (це підтверджують всі видатні твори ХХ ст.) революціонує до нової поетичності, оповідної та виховної водночас; вони пов'язані із змінами самого поняття «література», яка перестає бути предметом розкоші та розваги і виступає у своїй істинній ролі - суспільного інструмента, який постійно досліджує

⁶⁰¹ Там само. – С. 274.

⁶⁰² Там само. – С. 276.

⁶⁰³ Бютор Мішель. Роман как исследование. – М.: МГУ, 2000. – С. 33.

життя та себе самого»⁶⁰⁴. Оскільки різним формам дійсності відповідають і різні форми оповіді, то при зміні форм дійсності відбувається утворення нових форм оповіді, що і є підставою еволюційних процесів у жанрі роману. За концепцією М. Бютора, роман - це жанр, який виходить далеко за межі літератури, тому для побудови адекватної йому теорії необхідно враховувати всі позалітературні чинники розвитку.

Ризоматичність - це одна ознака сучасного романного мислення. **Ризома**⁶⁰⁵ - корінь того, що ніколи не існувало. Ця категорія була породжена філософією постмодернізму, її ввели Ж. Делез та Ф. Гваттарі у 1976 році. Провідну властивість постмодернізму Кевин Харт позначив як *антиосновність*. Він зазначав, що постмодерністська свідомість характеризується *антиреалізмом, антиесенціалізмом та антиосновністю*. «Деякі сучасні фундаменталісти, наприклад, не вірять, що ми коли-небудь зможемо знайти непорушну основу для нашого знання - таку, як знайшов, як він вважав, Декарт. Вони задовольняються меншим, міркуючи, що відчуття забезпечують нас уявленнями, обґрунтованість яких нам навряд чи вдасться колись посилити»⁶⁰⁶. «Постмодерністи висловлюються проти міцних основ, а не проти сутності та об'єктивної реальності»⁶⁰⁷. Ризома протистоїть всім лінійним системам часу та простору, вона виключає навіть можливість ієрархізації будь-яких процесів та навернення до вічних істин. Роман, заснований на ризоматичних уявленнях щодо світобудови - це творення світу від початку, де автор - деміург і іншого він не знає. Ризома - це не те, що ми звикли розуміти під «лінійним коренем», вона тягнє до потенційної безконечності, ховаючи в собі «стебло» майбутнього смислового розростання. Ризома - це постмодерністська універсалія, що утворена шляхом семіотичних узагальнень. Ризоматичність постмодерного тексту призводить до появи глобальних смислових зрушень, які не стільки спотворюють реальність (як може видатися на перший погляд), скільки дають інші ключі до її тлумачення та сприйняття. Важливість

⁶⁰⁴ Бютор Мишель. Роман как поиск // Судьбы романа. – М.: «Прогресс», 1975. – С. 199.

⁶⁰⁵ Див.: Можейко М.А. Ризома // Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис, Книжный дом, 2001. – С. 656-660.

⁶⁰⁶ Харт Кевин. Постмодернизм. – М.: «Гранд», 2006. – С. 52.

⁶⁰⁷ Там само. – С. 54.

роману для людства полягає в його когнітивних можливостях, оскільки він нині є провідною формою мислення в мистецтві. У класичний період образ був провідною формою мислення в мистецтві, проте сучасність мислить більш складними конструктами. Бютор звертає увагу на те, як роман впливає на людську свідомість та як він сам залежить від понятійного рівня читача, автора, критика.

Ще роман доби постмодернізму характеризується **міфологічністю**, а точніше - прагненням подати оновлений міф, проте вперше спробу синтезувати нову міфологію все-таки здійснили романтики. **Неоміф** доби постмодернізму акцентує увагу на класичних та архаїчних міфах, і в той же час представляє сучасність у стані становлення. Тяжіння до міфологізації відбилось на жанрі роману появою численних **міфологем**. Міфологема - це мотив, заснований на міфологічній архаїці, інтелектуалізований у відповідності до обраної моделі мікрокосму. Міфологема може бути алюзивною, зумисне покликаною до життя задля утворення потрібного автору асоціативного ряду. Алюзія - це так би мовити, дотичний мотив, мотив-передчуття, вихоплена з історичної художньої пам'яті структура задля актуалізації, знову ж таки, обраної моделі мікрокосму. Міфологема часто зрощується з філософемою, утворюючи спільність, яку можна окреслити як, власне, неоміф постмодернізму. Неоміфологічне спрямування сучасного художнього мислення найбільш послідовно реалізується у жанрах фентезі, де він існує не у формі міфологеми, а заповнює весь тематичний простір. Неоміф представляє альтернативну реальність у романах доби постмодернізму, байдуже, на якій основі він утворюється. Наприклад, Сільві Жермен полюбляє біблійні тексти, Мішель Турнье - літературні міфи про Робінзона Крузо та давньогрецькі, Патрік Зюскінд - міфи психоаналізу тощо. Міфом у сучасному романі може стати історія, побут, культура. Він твориться не за законами архетипного мислення, архаїчного за своєю природою і архаїка якого ніколи вже не зможе повернутися, а за авторським задумом, часто згідно до інтелектуальної гри, яку замислив автор. Постмодернізм інколи називають міфоцентричним.

Сучасні тлумачення міфу дуже далекі від усвідомлення його архаїчного функціонування. П. Козловські: «Міфта міфічне уявлення не можна відмінити у самопізнанні людини. Вони повинні «працювати» разом з теологією і науками, якщо людина з'ясовує стосунок до сенсу епохи. Людина не просто стоїть перед дилемою тимчасовості й вічності, перед нею - потрібний виклик: вона повинна

відповідати на поклик дня своєї індивідуальної екзистенції, на поклик історичності своєї колективної екзистенції, на претензії вічності й вічного в ній самій. Вона повинна співвіднести індивідуальне й колективне буття в історичному часі з буттям надприродної вічності»⁶⁰⁸. Для Е. Кассіра міф - основна форма мислення у мистецтві. «Міфологічну свідомість, як шифрований лист, зрозуміє тільки той, хто володіє необхідним для цього ключем, - тобто той, для кого особливі змістовні елементи цієї свідомості врешті не більш ніж конвенціональні знаки для «іншого», яке в них самих не міститься»⁶⁰⁹. Інтерпретуючи міф як кодовий елемент культури, що приховує певну таємницю буття, теоретики доби постмодернізму все більше схиляються до думки про незамінність міфу в структурі сучасного мислення, про його «завжди присутність». М. Еліаде вважає, що міфологічна свідомість - це складова сучасного світогляду людини, тому міфи творяться так само, як вони творилися у давні часи. На відміну від класичного уявлення про міфи як своєрідний незмінний спадок минулого, у наш час стала домінантною думка про міфотворчіть як вічний процес. Це змінило й деякі параметри романної форми, зокрема в аспекті канонічної частини старих міфів - на них стали дивитися як на матеріал до новоутворень, до міфологем. Старий міф більше не сприймається як раз і назавжди даний художній конструкт, сучасність трансформує всі відомі міфології, вилучає з них потрібне й зневажає непотрібне, сучасне романне мислення не знає межі перетворення міфа.

Перелічені жанрові ознаки роману доби постмодернізму характеризують цей жанр як відкритий назустріч новим ідеям та випробуванням, а отже, він має когнітивне спрямування, є частиною понятійного процесу всього людства.

Ми окреслили провідні жанрові ознаки постмодерного роману, проте ними не вичерпується його характеристика. Не зважаючи на активне розхитування **крайніх меж роману** у добу постмодернізму, в ньому все-таки можна виділити усталені ознаки та властивості, навіть деякі принципи структурування тексту. Розглянемо найбільш усталені структурні характеристики роману.

Основна частина роману - це його **сюжет**. У свій час Ю. Лотман запропонував розрізнати два типи сюжетного розвитку художнього

⁶⁰⁸ Козловски Петер. Миф о модерне. – М.: «Республика», 2002. – С. 210.

⁶⁰⁹ Кассирер Эрнст. Философия символических форм. – М.-СПб.: «Университетская книга», 2002. – Т. 2. Мифологическое мышление. – С. 52.

тексту - циклічний, міфологічний, архаїчний, архетипний та - дискретний, лінійний, хронотопічний. Стосовно дискретного сюжетоскладання маємо велику кількість досліджень, як то Л. Левітан, Л. Цилевич, С. Вайман, В. Захаров, В. Шкловський та ін. Стосовно теоретичного осмислення архетипного сюжету висловлювались В. Халізов, Ю. Лотман, Є. Мелетинський, О. Веселовський, Ю. Доманський та ін. Отже, в теорії літератури історично уклалось розуміння сюжетоскладання двох названих нами типів, які є породженням всього культурного розвитку людства. Проте становлення кожного окремого типу сюжетоскладання припадало на різні періоди у розвитку художньої свідомості. Доба кінця XIX - початку XX століття характеризувалась поверненням до принципів циклічного сюжетоскладання, яке суперечить самій природі новели, породженої внаслідок інтелектуальних трансформацій первісної міфології. Констатуючи зміну принципів сюжетоскладання доби Порубіжжя XX-XXI ст., ми маємо намір продемонструвати, у який спосіб відбулась перехідна доба на рівні сюжетики.

Архетипне сюжетоскладання добре було проаналізоване у монографії Є. Мелетинського "Про літературні архетипи". Зокрема, він зазначав, що ритуально-міфологічні події моделі мали велике значення для формування архетипових сюжетів. Є. Мелетинський писав: "Дюран вважає, що під впливом первісних структурних схем символи перетворюються на слова, а архетипи - на ідеї, і що таким чином міф як динамічна система символів, архетипів і схем перетворюється на оповідь"⁶¹⁰. Вчений докладно розглянув сюжетопородження на основі адаптації архетипів трікстера, деміурга, бездітної пари, драконоборства та ін. Продовжуючи цю лінію осмислення сюжетопородження, Ю. Доманський вбачав під архетипами "первісні сюжетні схеми, образи чи мотиви, які виникли у свідомості людини на ранній стадії розвитку людства..."⁶¹¹. В. Халізов писав: "Архетипний сюжет у його історично ранніх варіантах виражає повну та нерелевантну довіру до світобудови як до неоспорюваної та універсальної норми. Тут немає місця якимось надособистісним силам, які зазнавали б заперечення. Свідомість, охоплювана такого виду сюжетом, ще "не знає жодного

⁶¹⁰ Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М.: Ин-т высших гуманитарных исследований РГГУ, 1994. – С. 11.

⁶¹¹ Доманский Ю.В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте. – Тверь: Тверской университет, 2001. – С. 11.

нерухомого стійкого тла". Конфліктні ситуації тут не тільки принципово долаються, а й нагально потребують вирішення в межах окремих людських доль, в межах одиничних обставин та їх збігів"⁶¹². Архаїчна міфологія та фольклор, середньовічна та давня літератури містили естетичне уявлення про певний літературний сюжетний архетип, якого літератори й дотримувались. В. Халізов зазначав: "Сюжетна конструкція, про яку йдеться, тричленна. Ось її основні компоненти: 1) висхідний порядок (рівновага, гармонія); 2) його порушення; 3) його відновлення, а часом й підсилення. Ця стійка схема подієвості глибоко змістовна"⁶¹³. Ця тричленна (архаїчна) сюжетна структура має глибоке коріння, чітко проступає вже у архаїчній міфології. Конраверсійна спільність порядку та космосу у цій структурі - основа сюжетного розвитку, як і основа світотворення. Також відомо, що новела є жанром максимального втілення тричленної сюжетної моделі.

Вже доба модернізму була орієнтована на порушення архаїчних норм оповіді, а отже тричленна структура сюжету у цей час зазнає істотних видозмін. Більшість із них відбуваються за рахунок навантаження тексту додатковими модальностями, а також часопросторовими уявленнями, які спростовують архаїчну, циклічну схему часу й простору. *Бімодальність та полімодальність* - основна причина нестійкості та чинник розвитку дії будь-якого літературного сюжету - активно використовувалась письменниками початку ХХ ст. саме з метою руйнування тричленної сюжетної структури. Наприклад, емоційна мотивація розв'язки часто витісняла її у словесному вигляді. І. Євнин зауважував: "Бімодальність у художньому творі означає можливість існування (найчастіше - у становищі головного героя) двох різних станів, один з яких може бути відкритим до певного часу"⁶¹⁴. Бімодальність у романних структурах представляє вагомий вид нестійкості. Без опанування нестійкістю неможливе опанування переходовим часом, його ідеологією та спрямуванням. Отже, письменники вимушені орієнтуватися на відтворення нестійкості переходового часу ХХ-ХХІ ст. (часу свого життя). Подальший розвиток сюжету залежав від форм опанування культурно-історичною нестійкістю доби.

⁶¹² Халізов В.Е. *Драматические сюжеты // Драма как род литературы.* – М.: МГУ, 1986. – С. 132.

⁶¹³ Халізов В.Е. *Драма как род литературы.* – М.: МГУ, 1986. – С. 131.

⁶¹⁴ Евнин И. *Синергетика мозга и синергетика искусства.* – М.: Геос, 2001. – С. 74.

Розвиток сюжету починає спрямовуватись на відтворення цієї нестійкості, отже мусить змінитися істотно у структурно-художньому відношенні. У який спосіб нестійкість може відтворюватись на сюжетному рівні? Мені видаються найбільш актуальними два найбільш виразних - 1) **бімодальність** та 2) **зміна циклічного/дискретного оповідного типу**. Бімодальність сама по собі є сигналом до зникнення будь-якої визначеності (історичної, моральної, психологічної). Аналізуючи поняття нестійкості за Нешем, І. Євнин спостеріг, що "нестійкість будь-якої ситуації проявляється у тому, що їй загрожує розпад, який зумовлений можливостями одного з тропів одержати кращий для себе результат шляхом однобічного вибору своєї стратегії"⁶¹⁵. Він пропонував виділяти візуальну та смислову неоднозначність та акцентував, що в художньому творі неоднозначність є провідною властивістю, основою сюжетної колізії.

Постмодерністська доба представила складну динаміку співіснування двох систем сюжетоскладання: (1) архаїчної (ще її називають тричленною) та (2) модерної. Якщо особливості архаїчної сюжетики досліджені достатньо, то модерна ще потребує ретельного вивчення. Сьогодні найчастіше сюжет постмодерного роману аналізується на протигагу теорії архаїчного (архетипного) сюжета.

Архетипний сюжет буває двох типів: **хронікальний і концентричний**. **Хронікальний** сюжет відображає події в хронологічній послідовності. Це історично більш рання форма сюжету, характерна для авантюрно-пригодницьких романів минулого. **Концентричний** тип сюжету включає хронологічний виклад подій, але має на увазі ще і розкриття причинно-наслідкових зв'язків подій, показ мотивування необхідності їх здійснення. Найчастіше ж ці два типу сюжетів поєднуються в сучасних романах.

Єдність оповіді - це наступний по важливості після зчеплень сюжету елемент роману. Від чийого імені йде розповідь, в якому стилі, в якій тональності, з яким оцінним і емоційним навантаженням, чи досягається цілісність сприйняття подій, чи об'єднане вся оповідь єдиним поглядом, загальним світоглядом, оцінкою, емоційним настроєм. Позитивна відповідь на ці питання говорить про те, що автор зумів правильно побудувати оповідь.

⁶¹⁵ Євнин І. Синергетика мозга и синергетика искусства. – М.: Геос, 2001. – С. 72.

Особливого підходу вимагають численні різновиди сучасного роману: соціального, політичного, історичного, філософського, любовного, психологічного, сімейно-побутового, пригодницького, детективного, фантастичного. У кожній з них свої критерії оцінки сюжету і стилю оповіді, своїми способами досягаються єдність і природність розвитку подій. У постмодерністській літературі межі цих різновидів романів часто невиразні, а то й зовсім відсутні, тому осмислення критиком принципів єдності оповіді постмодерністського роману часто становить велику проблему.

Синтетичність - ще одна важлива властивість роману. Він немов вбирає в себе всі художні можливості інших жанрів і родів літератури. Це як би рід поезії, де об'єднані всі виразні можливості інших родів літератури. Автор вільний всі їх використовувати. Лірику - для демонстрації відчуттів автора з приводу описуваної події, драматизм - для більш опуклого прояву характерів. У романі переплітаються різні явища, долі багатьох людей; використовуються різні елементи. Тому тут особливо важливо вірно знайдене, продумане сюжетно-композиційне рішення, що вдало сполучає ці різноманітні елементи оповіді в одне ціле, підпорядковане задуму твору. У постмодерністському романі синтетичність не зникає, проте проявляється лише на найвищих рівнях узагальнення тексту.

Стійкі, класичні властивості роману найчастіше ігноруються сучасними письменниками. Класична романна форма, що склалася в ХІХ ст., зазнає суттєвих змін у ХХ ст. У творчості таких основоположників модернізму як М. Пруст, Ф. Кафка, Дж. Джойс, А. Жид, В. Вулф, а також письменників інших напрямів, як наприклад, Андрій Бєлий, Б. Пільняк, А. Ремізов, В. Набоков, Т. Манн, А. Деблін, Дж. Дос Пассос, Е. Хемінгуей, У. Фолкнер, А. Барбюс, в 10-20 рр. ХХ ст. формуються нові принципи побудови фабули, сюжету, оповіді та композиції роману, відбувається перегляд традиційних уявлень про літературний характер. Здавалося б, остаточне руйнування класичної форми відбувається у "школі нового роману" (Н. Саррот, А. Робб-Гріє, М. Бютор та ін.), що проголосила повну відмову від класичної концепції літературного героя і пов'язаних з цією концепцією способів сюжетно-композиційної організації твору.

«Новий роман» покликав до життя у 60-і роки ХХ ст. полеміку з приводу «смерті роману». Проте те, що називали «смертю роману» було активною демонстрацією його життя, адже роман - це жанр,

який, за М.Бахтіним, кожного разу спочатку синтезує художній світ, завжди неготовий, неостаточний, завжди бореться за свою легітимність та аутентичність. Фактично, нині класичних ознак роману не існує. Ще В. Шкловський писав про виникнення нової конвенції роману. Проте роман ХХ ст. сприймається саме як розрив з певною конвенцією, що дійсно склалася у реалістичному романі ХІХ ст. Роман ХІХ ст. шукав рівноваги між свободою особи і традиційними етичними цінностями, світом "суспільного життя". Цей пошук рівноваги і традиції на деякий час зумовив поглиблення власне епічного начала у романі і стабілізацію певних оповідних структур, внаслідок чого реалістичний роман знайшов те, що Н. Тмарченко визначив як його "міру". Це означало виникнення певної традиції, що породила так звану класичну форму роману.

Особливостями сучасної романної форми можна вважати:

1. значне зменшення ролі та функції фабули (не події, доля, колізії визначають дух роману, а його інтелектуальний сенс);
2. часто спостерігається зредукованість подієвого сюжету до мотиву, епізоду, фрагменту;
3. бімодальність та гра часовою парадигмою;
4. фрагментарність, принцип роз'єднання фрагментів, епізодів, елементів (виникає роман-монтаж, зокрема, Дос Пассоса, що організований за принципом симультанності);
5. мотив: актуалізація маргінальних форм;
6. наявність ігрових відносин між фрагментами, епізодами, елементами;
7. симулякр: зміни у побудові образу людини: образ романного героя часто подається як невпорядкований ряд ознак та можливостей, з яких ліпляться маски, постаті, «Я».
8. неоміф: прагнення письменниками створити міфологічний світ на основі власного інтелекту;
9. «криза авторства», «смерть автора», неможливість утворення універсальної жанрової схеми. Наслідком цих процесів було а) виникнення поетологічного роману, що складається виключно із творчих авторських рефлексій (М. де Унамуно «Туман», В. Набоков «Дар», А. Жід «Фіальшивомонетники» та ін.); б) в окремих творах точка зору героя узурпує авторські права, тобто внутрішня романна точка зору належить герою; в) організуючим началом роману стає «авторський сюжет» - концептуальне виструнчення фрагментів твору за логікою

автора («Улісс» Дж. Джойса, «Берлін - Александерплатц» А. Дебліна та ін.), що значно підсилює роль лейтмотивів.

Характерною особливістю поетики роману ХХ в. є вихід на поверхню фундаментальних структур романного мислення, в класичному романі прихованих усередині "органічної форми" (діалог автора і героя, сюжетне розгортання внутрішнього життя романного героя в цілісності художнього світу твору, в системі образів інших персонажів, дроблення світу на автономні сфери і одночасне відновлення його цілісності та ін.). Так відносини автора-оповідача і героя стають центральною подією в романі "Доктор Фаустус" Т. Манна; в романах М. Унамуно "Туман" і А. Дебліна "Берлін - Александерплатц" автор вступає в пряме спілкування з героєм, відносини автор-герой стають по суті основним змістом "пригоди" в багатьох "романах про написання роману"; авторська рефлексія з приводу героя переймає текст роману Дж. Фаулза "Жінка французького лейтенанта".

Внутрішня, ціннісна незавершеність, відкритість жанру - реалізується в зовнішній незавершеної насамперед у незавершеності фіналу (роман пропонує читачеві декілька кінцівок на вибір, як у романі Дж. Фаулза "Жінка французького лейтенанта"), у буквально відкритій, незавершеній сюжетно-композиційній і жанровій організації тексту, коли твір перетворюється на своєрідні "моделі для збірки" (наприклад, роман Х. Кортасара "Гра в класики"), або коли текст будується так, що може читатися ніби в різних системах координат (як твір то одного, то іншого, то третього жанру, в різних системах інтертекстуальних відносин (як то у В. Набокова, У. Еко).

Цікавим жанровим відгалуженням роману став «інтелектуальний роман», синтез якого належить німецькому письменнику Т. Манну. На його думку, 1914-1923 роки стали зламний періодом у світовій літературі, спонукаючи творців до опанування епохальними змінами, що постали внаслідок історичних зламів та духовних зсувів. До жанру інтелектуального роману він відніс майже весь спадок Ф. Ніцше. Одухотворений пластичний образ, твердив Т. Манн, є знаряддям експериментальної свідомості, яка понад все прямує винайдення істини. Традиція інтелектуального роману яскраво проступає у творчості Г. Гессе, А. Дебліна, Р. Музіля, Г. Броха та ін. До інтелектуальної прози, сповненої історичними алюзіями, належав роман "Александрійський квартет" Лоуренса Даррелла - одна з найяскравіших книг ХХ століття, що глибоко вплинула на таких

письменників, як Хуліо Кортасар або Джон Фаулз, романи якого можна віднести саме до цього різновиду романного жанру.

Нині інтелектуальним ми можемо вважати кожен новий роман, під визначення інтелектуального роману потрапляють фактично всі романи найближчого до нас часу. Жанр інтелектуального роману не зник, множачись у модифікаціях, навпаки, він став загальною романною ознакою, тим самим наголошуючи вагомість понятійного потенціалу тексту, його **когнітивне** спрямування. Саме поглибленою інтелектуальністю сучасного роману пояснюється його часте звертання до різного роду **теоретичних праць** і художнє освоєння запропонованих там концепцій. Зокрема простежується переважання цінностей постструктуралізму та деконструктивізму. Проте впорядкувати та описати всі лінії безпосереднього впливу ідей Р. Барта, І. Хассана, Ж. Делеза, Ф. Гваттарі, Ж.-Ф. Ліотара, М. Фуко, Ж. Лакана, У. Еко, Д. Лоджа, Ж. Дерріда, П. де Мана, Ю. Габермаса на інтелектуальне життя нашого часу видається неможливим. Своєрідна експансія теоретичної думки в художню спостерігається вже з 80-х років ХХ ст. і, наскільки про це можна судити зараз, здається, цей процес не стихає. До цього процесу рішуче втручається естетика віртуального світу комп'ютерів, яка сприяє ще більшому розриву каузальних і часово-просторових феноменів, - і романна форма стає непередбачуваною, мінливою, до того ж частоту видозмін порушує кожне нове написання твору. Вражаюча неподібність і відсутність типологічних сходжень - основа художньої структури у таких постмодерністських романах: "Заблукавши у кімнаті сміху", "Химера" Дж. Барта, "Оголошується лот сорок дев'ять", "V" Т. Пінчона, "Білосніжка" Д. Бартелмі, "Ім'я рози", "Маятник Фуко" У. Еко, "Якщо одного разу взимку вночі мандрівник..." І. Кальвіно, "Короткий лист до довгого прощання" П. Хандке, "Будинок доктора Ді", "Процес Елізабет Крі" П. Акройда, "Історія світу в 10 S розділах" Д. Барнса, "Пейзаж, намальований чаєм" М. Павича, "Безсмертя", "Неспішність" М. Кундери, "Сором", "Прощальне зітхання мавра" С. Рушді та ін.

Своєрідним відгалуженням інтелектуального роману в умовах сучасності є "університетський роман" і "роман культури". Зокрема, Д. Лодж є автором університетсько-філологічної трилогії ("Академічний обмін", 1975; "Світ затісний", 1984; "Мила справа", 1988). Жанрову специфіку університетської трилогії досліджували А. Люксембург, Т. Красавченко, Н. Соловійова, О. Бандровська, О. Сидорова, Е. Ханжина, О. Масляєва та ін. У добу "транскультури"

(за Ж. Бодріяром) цілком природно сприймаються компоненти та прийоми, які раніше так не сприймалися, наприклад, пермутація, колажність, "коротке замикання", характерні для прози Д. Лоджа. Він експериментально сполучає поетику і метод критики романної форми з безпосередньою роботою у жанрі роману. Таким чином, Д. Лодж намагається створити зразки металітератури, в якій органічно сполучаються різні дискурси, що сприяє переростанню тексту в нову форму XXI ст. Його вважають творцем "роману культури".

Властивості роману як **відкритої форми** доби постмодернізму та початку XXI ст. формуються щоразу "з нуля", з використанням усіх попередньо надбаних літературою художніх засобів та інших теоретичних одкровень, залежно від обраної когнітивної межі, дійти краю якої сподівається автор. Письменники експериментально - інтелектуальним відбором за ознакою сутнісного - визначають спрямування романної духовності (нігілістичне, аналітичне, містичне, структуротворче та ін.) у світі втілених крайнощів, безмежжя структур і вибору. Вони обмежені вибором **крайньої межі духовності** у відповідних формах її найкращого розкриття, вони все-таки лишаються слугами законів художнього слова, літературна сваволя здається тільки неухважному читачеві.

Література

- Андреев Л. Г. Художественный синтез и постмодернизм // Вопросы литературы. – 2001. – Вып. 1. – С. 3–38.
- Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов. – М., 1987.
- Барт Р. Избранные работы: Семиотика; Поэтика. – М., 1989.
- Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
- Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1963.
- Бодрийяр Жан. Символический обмен и смерть. – М., 2000.
- Бодрияр Жан. Симулякри і симуляція. – К., 2004.
- Бютор Мишель. Роман как исследование. – М., 2000.
- Бютор Мишель. Роман как поиск // Судьбы романа. – М., 1975.
- Гегель Г. В. Ф. Эстетика. – М., 1971. – Т. 3. – С. 475; М., 1969. – Т. 2. – С. 286, 303.
- Гринцер П. А. Две эпохи романа // Генезис романа в литературах Азии и Африки. – М., 1980.
- Грифцов Б. А. Теория романа. – М., 1927.
- Дулова Н. В. Хроника как конраверза русского романа // Судьба жанра в литературном процессе. – Иркутск, 1996. – С. 44–62.

- Жерард Р.* О роли медиации в новоевропейском романе // Girard R. *Mensonge romantique et verite romanesque.* – Р., 1961.
- Затонский Д.* Постмодернизм: гипотезы возникновения // *Иностранная литература.* – 1996. – № 2. – С. 273–283.
- Землянова Л. М.* Современное литературоведение в США. – М., 1990.
- Ильин И. П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мира. – М., 1998.
- Исламова А. К.* Постмодернизм и английский роман // *Вестник Санкт-Петербургского университета.* – Серия 2, выпуск 1 (№ 2). – 1998.
- Кассирер Эрнст.* Философия символических форм. – М.–СПб., 2002.
- Ковач А.* Роман Достоевского: Опыт поэтики жанра. – Будапешт, 1985.
- Козловски Петер.* Миф о модерне. – М., 2002.
- Компаньон Антуан.* Демон теории. – М., 2001.
- Косиков Г. К.* О принципах повествования в романе // *Литературные направления и стили.* – М., 1976. – С. 65–76.
- Костюк В., Денисенко Т.* Модерн як поле для експерименту (комічне, фрагмент, гіпертекстуальність). – К., 2002.
- Краснящих Андрей.* К типологии постмодернистского сюжета // http://www.russ.ru/culture/novye_opisaniya/k_tipologii_postmodernistskogo_syuzheta.
- Курицын В.* Русский литературный постмодернизм. – М., 2000.
- Лейтес Н. С.* Конечное и бесконечное. Размышление о литературе XX века: мировидение и поэтика. – Пермь, 1993.
- Липовецки Жиль.* Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме. – М., 2001.
- Липовецкий М. Н.* Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. – Екатеринбург, 1997.
- Лукач Г.* Проблемы теории романа // "Литературный критик", 1935, № 2. – С. 214–220.
- Маньковская Н. Б.* Симулякр в искусстве и эстетике // *Философские науки.* – 1998. – № 3–4.
- Можейко М. А.* Ризома // *Постмодернизм. Энциклопедия.* – Минск, 2001. – С. 656–660.
- Павличко Соломія.* Лабіринти мислення. Інтелектуальний роман сучасної Великобританії. – К., 1993.
- Пахсарьян Н. Т.* Теория постмодернизма и современный французский роман // http://natapa.msk.ru/biblio/sborniki/andreevskie_chteniya/pakhsarian.htm.

Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II. – М., 2000.

Русский роман XX века: Духовный мир и поэтика жанра: Сб. науч. тр. / Отв. ред., сост. проф. А. И. Ванюков. – Саратов, 2001.

Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. – М., 1999.

Седелник Владимир. “Но где же она, жизнь?” О прозе Пауля Низона // Вопросы литературы.- М., 2002. – Май – июнь. – С. 103–121.

Соловьева Н. А. Вызов романтизму в постмодернистском британском романе // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. – М., 2000. – № 1. – С. 53–67.

Харт Кевин. Постмодернизм. – М., 2004.

Фролов Г. А. Роман постмодернизма в Германии // Филологические науки. – 1999. – № 1.

Эпштейн М. Н. Постмодернизм в России. – М., 2000.

McHale B. Postmodernism Fiction. – N.Y., 1987.

Wright A. M. The Formal Principle in the Novel.– Ithaca; L., 1982.

6.2. МЕНІППЕЯ: НІГІЛІСТИЧНІ МЕЖІ РОМАНУ

Жанр меніппеї представляє карнавальну традицію в літературі. Меніппея як літературознавчий термін на позначення певного жанру вперше була вжита М. Бахтінім. Вона генетично споріднена з Меніпповою сатирою. Про Меніппову сатиру можна говорити, починаючи з III ст. до нашої ери, коли власне й розгорнулася діяльність кіничного письменника й філософа Меніппа з Гадари, його іменем і була названа сатира такого типу. Проте його твори до нашого часу не дійшли. У жанрі меніппеї після Меніппа виступали: Варрон (II - I ст. до н.е.), Сенека (I ст. до н.е.), Лукіан (II ст. н.е.). Шлях від Меніппа до Лукіана - це шлях від сумнівів античної культури у власних силах до її повного нігілістичного самозаперечення (не випадково всі представники меніппової сатири наближаються за своїми світоглядними переконаннями до філософії кініків та пізнього стоїцизму). Отже, меніппова сатира сформувалась і добу розкладу античної культури, в епоху поруйнування наївно-міфологічної національної свідомості, коли гострі суперечки між численними філософськими школами стали звичною реальністю античної людини і гостро стояло питання вироблення нового світогляду.

У пізніші часи меніппея актуалізується саме у ті історичні періоди, коли ситуація руйнування ідеалів та потреба нових значно загострюється. Меніппея не обмежена у виборі тем та мотивів, вона часто вдається до адаптації біблійних сюжетів та образів. Її **метасюжетність** передбачає ще й фантастичні компоненти. Вона не спрямована на реалістичне відтворення буття. У меніппеї з однаковою легкістю відтворюються як суїциди, манії, роздвоєння особистості, так і божественна тематика, висока класичність тощо. Більше того, меніппея неможлива без такої **амбівалентності**. Для меніппеї характерні *очуднення, трансцендентні стрибки, контрасти, алюзії, оксюморонні будови* тощо. Найяскравішим прикладом сучасної меніппеї в українській літературі може слугувати «Московіада», «Перверзія» та «Рекреації» Ю. Андруховича.

М. Бахтін в роботі "Проблеми поетики Достоєвського", дещо спрощуючи і схематизувавши, виділив три основні лінії розвитку європейського роману: епічну, риторичну і карнавальну. Роман М. Турньє "Лісовий цар" ми відносимо до карнавальної лінії європейського роману, в річищі якої досліджуваний твір виявляється найбільш тісно пов'язаним з жанром філософської меніппеї.

Жанр меніппеї є універсальним, використовувався у різні періоди історії літератури. Постмодернізм характеризується нігілізмом і діалогізмом як наскрізними рисами, у меніппеї закладено діалогізм й нігілізм, вона вправно апелює до різних філософських ідей, як і до типів мовлення, жанру, форми, стилю тощо. Класична меніппея тяжіє до часопросторового та морально-психологічного **експериментування**. За визначенням М. Бахтіна, меніппея є жанром кінцевих питань, проте відзначається злободенністю та наповненістю *алюзіями* до тих чи інших світоглядних концепцій. Іноді меніппея не задовольняється критикою існуючого стану речей, пропонує альтернативні, часом *утопічні*, теорії, які зазвичай передаються через „сни“, „марення“, „мрії“, „подорожі“ тощо. Християнська символіка, містико-релігійні мотиви, трансцендентальні міркування можуть поєднуватися в меніппеї з суто натуралістичними описами. Жанр цей сформувався в добу раннього еллінізму і мав на меті всебічне відображення буття, то саме така орієнтація жанру мотивує попит на меніппеї у наш час.

Жанрові особливості меніппеї приводяться нами так, як вони склалися в античну епоху і так, як їх виділяє в своїй роботі М. Бахтін. Учений відзначає, що як у меніппеї античної доби, так і в творах Ф. Достоєвського маємо справу з однаковим жанровим світом, але,

якщо в першому випадку він даний на початку свого розвитку, то в другому - на апогеї свого розвитку, на своїй вершині, що не заперечує, і більш того, підсилює відвічні риси жанру. Подібна думка, на наш погляд, вірна і відносно роману М. Турнье „Лісовий цар”.

Жанрові особливості меніппеї, наведені М. Бахтіним:

1. У меніппеї збільшується загальна вага *сміхового елементу*, хоча й помітні коливання за різною його жанровою присутністю.

2. «Меніппея повністю звільняється від тих мемуарно-історичних обмежень, які були ще властиві «сократичному діалогу» (хоча зовні мемуарна форма іноді зберігається); вона *вільна* від сказання і не скута жодними вимогами зовнішньої життєвої правдоподібності. Меніппея характеризується виключною свободою філософського і сюжетного задуму»⁶¹⁶.

3. «Вагома особливість жанру меніппеї полягає у тому, що найхоробріша та невгамовна фантастика і авантюра внутрішньо мотивуються, виправдовуються, освячуються тут чисто ідейно-філософською метою - створювати виключні ситуації для провокування та випробування філософської ідеї...»⁶¹⁷.

4. «Дуже важливою особливістю меніппеї є органічне сполучення в ній вільної *фантастики*, символіки і - іноді - містико-релігійного елементу з крайнім і грубим халупним натуралізмом»⁶¹⁸.

5. «Сміливість вигадки і фантастики сполучається у меніппеї з виключним філософським універсалізмом та крайньою світоспоглядальністю. Меніппея - це жанр «останніх запитань». В ній *випробовуються останні філософські позиції*. /.../ Для меніппеї характерна синкриза (тобто зіставлення) саме таких оголених останніх позицій у світі»⁶¹⁹.

6. «У зв'язку з філософським універсалізмом меніппеї в ній проглядає *трипланова будова*: дія та діалогічні син кризи переносяться з Землі на Олімп і в потойбіччя. /.../ Дуже важливе значення для меніппеї мало зображення *потойбіччя*: тут зародився особливий жанр «розмови мертвих», поширений в європейській літературі Відродження»⁶²⁰.

⁶¹⁵ Бахтин М.М. Поетика творчества Достоевского. – К.: Next, 1994. – С. 322-323.

⁶¹⁷ Там само. – С. 323.

⁶¹⁸ Там само. – С. 323.

⁶¹⁹ Там само. – С. 324.

⁶²⁰ Там само. – С. 324-325.

7. «У меніппеї проявляється особливий тип *експериментуючої фантастики*, зовсім ворожий щодо античного епосу та трагедії»⁶²¹.

8. «У меніппеї вперше проявляється те, що можна назвати *морально-психологічним експериментуванням*: зображення незвичних, ненормальних морально-психологічних станів людини - божевілля всякого роду («маніакальна тематика»), подвоєння особистості, нестримна мрійливість, незвичні сни, пристрасті, що межують з божевіллям, самогубством тощо. Всі ці відхилення мають у меніппеї не вузько-тематичний, а формально-жанровий характер. Сновидіння, мрії, божевілля руйнують епічну та трагічну цілісність людини та її долі: в ній розкриваються можливості іншої людини та іншого життя»⁶²².

9. «Для меніппеї дуже характерні сцени скандалів, *ексцентричної поведінки*, недоречних промов та виступів, тобто будь-які порушення загальноприйнятого та звичного ходу подій, установлених норм поведінки та етикету, в тому числі й мовного. /.../ Скандали та ексцентричності руйнують епічну та трагічну цілісність світу...»⁶²³.

10. «Меніппея сповнена різкими *контрастами та оксюморонними сполуками*: добродійна гетера, істинна свобода мудреця та його рабське становище... Меніппея любить грати різкими переходами та змінами, верхом та низом, піднесенням та падінням, неочікуваними зближеннями далекого та роз'єданого, мезальянсами всякого роду»⁶²⁴.

11. «Меніппея часто включає в себе елементи соціальної *утопії*, які вводяться у формі сновидінь або подорожей у невідомі країни; іноді меніппея прямо переростає в утопічний роман»⁶²⁵.

12. «Для меніппеї характерне широке використання *вставних жанрів*: новел, листів, ораторських промов, симпосіонів тощо, характерне змішання прозової та віршованої мови. Вставні жанри подаються на різних дистанціях від останньої авторської позиції, тобто з різним ступенем пародійності та об'єктивності»⁶²⁶.

⁶²¹ Там само. – С. 325.

⁶²² Там само. – С. 325.

⁶²³ Там само. – С. 326.

⁶²⁴ Там само. – С. 327.

⁶²⁵ Там само. – С. 327.

⁶²⁶ Там само. – С. 327.

13. «Наявність вставних жанрів підсилює *багатостильність та багатотонність* меніппеї; тут укладається нове ставлення до слова як матеріалу літератури, характерне для всієї нашої діалогічної лінії розвитку художньої прози»⁶²⁷.

14. *Злободенна публіцистичність*. «Це свого роду «журналістський» жанр давнини, який гостро відгукувався на ідеологічну злобу дня»⁶²⁸.

Проте найвагомішу жанрову характеристику меніппеї М. Бахтін сформулював поза нумерацією, наприкінці аналізу цього жанру - це **діалогічність**: «...Меніппея вбирає в себе такі близькі жанри, як діатриба, солилоквіум, симпосіон. Спільність цих жанрів визначається їх зовнішньою та внутрішньою діалогічністю у підході до людського життя та людської думки»⁶²⁹. Отже, діалогічність складає природу даного жанру, пружину його розвитку та наростання актуальності у наш час.

Сучасний дослідник А. Барков запропонував оновлену схему на основі бахтінської, вона містить такі характеристики меніппеї як жанру вже не античної літератури, а літератури XIX-XX ст.⁶³⁰:

1. вертикальність і триплановість художнього світу меніппеї;
2. сполучення у меніппеї вільної фантастики, символіки з крайніми формами "халупного натуралізму";
3. характерне для меніппеї морально-психологічне експериментування: зображення незвичайних станів людини;
4. безліч сцен скандалів, ексцентричної поведінки, недоречних висловлювань і виступів, тобто усіляких порушень загальноприйнятого і звичайного ходу подій, встановлених норм поведінки;
5. наявність різких контрастів і оксюморонних поєднань;
6. присутність у меніппеї елементів соціальної утопії;
7. широке використання вставних жанрів, які підсилюють багатостильність і різноманітність меніппеї, а так само характерне для меніппеї відношення до слова як до матеріалу літератури.

⁶²⁷ Там само. – С. 327.

⁶²⁸ Там само. – С. 327.

⁶²⁹ Там само. – С. 329.

⁶³⁰ Див.: Барков Альфред. Прогулки с Евгением Онегиным. Интернет-издание, 1998. – 350 с. <http://www.pushkin.kiev.ua/> та Барков Альфред. Меніппея – особый род литературы // <http://www.literarytheory.narod.ru/menippea.htm>

Меніппея переносить у літературу насамперед основні категорії карнавалу, як то: 1. вільний фамільярний контакт між людьми; 2. ексцентричність; 3. карнавальні мезальянси; 4. профанація.

Ще в літературу переноситься провідне дійство карнавалу - обряд *увінчання-розвінчання*, що містить у собі, як відзначав М. Бахтін, ядро карнавального світовідчуття "прагне піймати момент зміни, сам перехід від старого до нового"⁶³¹.

Нарешті, в літературу переноситься *двоєдиний амбівалентний принцип побудови карнавальних образів*. Так, будь-який художній образ, побудований за принципом карнавального "характеризує явище в стадії його змінювання, незавершеної ще метаморфози, в стадії смерті або народження, зростання і становлення"⁶³². Цей принцип виявляється в карнавалізованій літературі, зокрема, в характерних для неї парних образах, побудованих як за контрастом, так і за подібністю.

На інтерпретації **сміху** в річищі карнавальної традиції позначимо три істотних для нас моменти. По-перше, зв'язок карнавального сміху зі свободою. По-друге, ідея карнавального сміху як перемоги над страхом. По-третє, соціальний і всенародний, а не суб'єктивно-індивідуальний його характер. В тлумаченні карнавальною традицією матеріально-тілесного начала (образів тіла, їжі, пиття, випорожнювань, статевого життя) відзначимо два моменти. По-перше, *універсальний всенародний*, святковий і утопічний його характер, коли космічне, соціальне і тілесне дане в нерозривній єдності - веселій і поблажливій. По-друге, *гіперболізація*.

Химерне поєднання глибокої філософської традиції з відносною інтерпретування у жанрі меніппеї у романі „Лісовий цар” М. Турньє утворює жанрову своєрідність цього твору, але водночас є і специфікою творчої манери письма самого автора, оскільки принцип меніппеї був використовуваний ним неодноразово.

М. Турньє прагне відновити начала, він повертає людину до природи, до витоків, руйнуючи стереотипи свідомості. Є велика спокуса зарахувати Турньє до постмодерністів, тому що письменник використовує багато прийомів постмодерністської естетики. Проте Турньє наполягає на тому, що завданням письменника є пізнання і проповідь втраченої істини, з'єднання світу, що розпадається (таким

⁶³¹ Бахтін М.М. Творчество Франсуа Рабле... – М., 1965. – С. 180.

⁶³² Бахтін М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура... – М., 1999. – С. 31.

чином, він визнає когнітивне спрямування власного мистецтва). Поза сумнівом, його твори інтертекстуальні за своєю внутрішньою суттю, але він прагне до поєднання воедино образу і суті. Для нього роман - це не естетична гра з текстами, а художнє дослідження за допомогою неоміфу (культурологічної переробки міфу, коли твір може бути міфоцентричним або міфопоетичним) сучасного світу.

У романі "Елеазар, або Джерело і Куц" повернення до коренів відбувається через переосмислення сорокалітньої подорожі по Синайській пустелі. Нове прочитання Біблії відкриває людині істинний шлях, який вона повинна пройти, відкриваючи для себе землю обітовану. М. Турньє легко сполучає віддалені хронологічні потоки (біблійні часи, ХІХ і кінець ХХ ст.), міфи, легенди, літературні тексти, що, проте, не є у нього ідеєю-фікс, а спрямоване на позначення нестандартних варіантів пізнання. Людина, за Турньє, може відновити втрачену гармонію через повернення до природного, відвічного, а тому істинного.

Роман «Лісовий цар» також позначений прагненням дійти до одвічного, істинного, занедбаного у лабіринтах сьогочасної культури. М. Турньє знову звертається до переробки міфу, нарощуючи давній німецький міф у площині пізнання максимально, перетворюючи його на сучасну легенду-бувальщину. Філософічність М. Турньє є провідною властивістю його творчості, вона укорінена у міфологічний ґрунт та семантичний розвиток архетипних, культурологічно значимих елементів обраного автором міфу.

М. Турньє створює **філософську меніппею** шляхом градації основних смислових концепцій тексту: філософема збочення, філософема дитини на плечі, філософема гітлеризму як канібалізму, філософема лісового царя як псевдоміф тощо. Кожне з цих смислових утворень тяжіє до саморозвитку, поглинаючи можливий саморух та саморозвиток персонажів, які у філософській меніппеї М. Турньє не відіграють значної ролі. Карнавалізуючи сферу філософії, письменник використав й жанр, який надав максимальних можливостей для відображення різноманітних викривлень, аномалій, збочень. Фактично, у Турньє немає сюжету як такого у його класичному розумінні, проте є філософемно-фабульна ієрархія, де окремі складові нанизуються за принципом античної меніппеї.

«Лісовий цар» Мішеля Турньє є характерною постмодерною філософською меніппеєю. Феномен філософської меніппеї як самостійного жанру літератури постмодернізму в першу чергу характеризується тим, що всі

письменники, які звертаються до цього жанру, тяжіють до кодування сутнісного через наділення оповідача особливими функціями та властивостями. Структура меніппеї порівняно з іншими епічними структурами є набагато складнішою. Особливий інтерес представляє своєрідний і єдиний для всіх меніппей структурний "ключ", за допомогою якого письменникам вдається приховати від непосвячених істинний зміст своїх загадкових творів. Цей "секрет" є додатковим семантичним зрушенням у творі (він використаний наприклад М. Турньє з метою накопичення додаткових філософем у романі „Лісовий цар”), меніппея наділена унікальною власною структурою і відсутньою в епосі, ліриці і драмі багаторівневою композицією. Унікальність структури меніппеї полягає в тому, що композиційний ефект, що зводить воедино помилкові і приховані сюжети, що знімає численні "суперечності" в тексті, досягається шляхом використання особливого художнього засобу, яким є образ прихованого "автора" твору - оповідача з його своєрідною інтенцією, яка **у всіх випадках суперечить** інтенції автора. Не зважаючи на те, що у „Лісовому царі” переважно оповідачем є персонаж Авель Тіффож, часом виявляється умовність його як наратора, оскільки авторське очуднення оповідної ситуації стає часто використовуваним прийомом у цьому творі. Наявність таких характеристик в образі розповідача як накладання двох точок зору на одну площину оповіді, ніби співіснування двох нараторів - обов'язкова для всіх меніппей умова, при якій виникає **феномен багатофабульності і багатосюжетності** з його додатковим рівнем композиції і появою особливої, унікальної за своєю структурою завершальної естетичної форми. Будемо називати її **«метасюжет»** услід за заявленою М. Бахтіним традицією. Отже, "метасюжет" - завершальна естетична форма всього твору. Прихована авторська ідея закладена саме в метасюжеті, але щоб його виявити, необхідно усвідомити не тільки наявність декількох "повномірних" сюжетів, але і чітко визначити характеристики композиційного елемента вищого рівня, за допомогою якого ці автономні сюжети як знаки формують завершальну естетичну форму - метасюжет.

Таким композиційним елементом є етична позиція оповідача, яка не співпає з позицією титульного автора. У „Лісовому царі” М. Турньє нанизування фабул спостерігається вже від початку. Зокрема, щоденникові записи як окремий сюжетний рівень перетинаються притчею про людину, яка спалила документи в поліційному відділку, агіографією Святого Христофора, „сумними

записками" періоду Другої світової війни тощо. Чим далі, тим більше таких позасюжетних вкраплень зустрічаємо в тексті „Лісового царя”, які подекуди доростають до масштабів самодостатнього тексту, вивершуються в поетичні автономні фабули. Для виокремлення певних фабул автор навіть використовує пряме цитування з джерела (фрагмент, коли Авель з подачі Нестора читає уривок тексту). Отже, в „Лісовому царі” фабули ніби нанизуються одна на одну, при цьому точка зору оповідача то виходить на поверхню, то ховається в ідеологічній структурі оповідуваних історій.

Крім того, особливою площиною філософічності роману „Лісовий цар” є його **ремінісцентна та алюзивна структура**, де за допомогою невеликих за обсягом словесних фрагментів автор досягає повернення нашої свідомості до скарбів культури й історії різних епох та характеристик. Ремінісцентний рівень також може розглядатися як площина особливої фабульності. На цьому рівні проступає тенденція до зашифрування, кодування тексту, адже зрозуміти його може лише підготований читач.

Меніппея М. Турньє - **багатофабульна і багатосюжетна конструкція**, структура якої відмінна від структури творів, що відносяться до трьох фундаментальних родів літератури: епос, лірика і драма. Складнощі метасюжету „Лісового царя” як філософської меніппеї залежать від героя-оповідача. При цьому внутрішня структура твору різко ускладнюється, і ось чому. По-перше, оповідач-персонаж (зокрема Нестор, потім Тіффож), як правило діючий приховано, загалом правдиво висвітлює елементи фабули. Проте через власну упередженість він робить це так, щоб викликати у читача невірне уявлення про характер подій, що відбуваються. Тобто, він формує в нашій свідомості спотворене уявлення як про етичне наповнення (композиції) створюваних ним образів, так і про "реальні події".

По-друге, окрім фабули оповіді (тобто, історії оповідача), в корпус меніппеї входить інша фабула, основна; вона описує процес створення цим персонажем "свого" твору. Це, у даному разі, історія життя Авеля Тіффожа. Таким чином виявляється, що щоденниковий запис із усіма його притчами та агіографічними історіями є всього лише екзордіумом по відношенню до історії, яка оповідачем наголошується як провідна, акцентована. Вона добре замаскована, і ми просто не відразу усвідомлюємо її наявність.

По-третє, в філософській меніппеї „Лісовий цар” М. Турньє присутня ще одна фабула, авторська (титульного автора). У ній

читачу дається підказка, як сам автор відноситься до повідомлень свого персонажа. Оскільки автор "добровільно" віддав все текстове поле у розпорядження оповідача, то йому як правило доводиться задовольнятися "позатекстовими" структурами - вступами, примітками тощо, які таким чином вводяться в корпус твору як самостійні архітектонічні одиниці.

Виходячи із структури будь-якого образу, у разі різного сприйняття характеру композиції (етичної позиції), на одних і тих же елементах фабули виникають абсолютно різні образи персонажів і сюжети. У філософських постмодерністських меніппеях їх як мінімум два: помилковий та істинний; оскільки такий феномен є результатом авторського задуму, говорити про "прочитання" в даному випадку було б просто некоректним. Зокрема, Нестор коментує історію Святого Христофора з хлопчиком-Христом на плечах, виявляючи прихований філософський зміст „роботи” героя: „Найвагоміше з'ясувати, що існує прямий зв'язок між вагою хлопчика і тим, що розквітає посох”⁶³³. Зримий видимий бік історії з Христофором у такий спосіб набуває філософської акцентуації. Співіснування двох фабульних просторів лише сприяє семантичним зрушенням у тексті. Більш того, обидва сюжети обов'язково беруть участь у формуванні завершальної естетичної форми, оскільки тільки зіставленням їх змісту можна виявити етичну позицію оповідача ("що він спотворює і чому"), а вона у філософській меніппеї Турнье - композиційний елемент вищого рівня, без виявлення якого зрозуміти авторський задум неможливо. Саме тому виявлення основного композиційного елемента - ставлення оповідача до оповіді - грає вирішальну роль для опанування істинним змістом філософської меніппеї М. Турнье.

Нагадаємо: меніппея в бахтинському і "постбахтинському" розумінні - це, як правило, твір з яскраво вираженою амбівалентною структурою, змістовну основу якого складають пошуки філософських, етичних та інших істин при безпосередньому, часто - фамільярному контакті з живою сучасністю. При цьому сміх і авантюрний сюжет служать засобами "провокації" ідей, які претендують на аподиктичність. Цим мотивується зсув і замішання просторових, часових і психологічних планів твору, поєднання конкретно-побутової наочності з гротеском і фантастикою, стилістична

⁶³³ Турнье Мишель. Лесной царь... – С. 55.

різноплановість. Меніппейну літературу цікавить одне питання, когнітивне за своєю природою: для чого живе людина.

Роман М. Турньє є меніппеєю за багатьма ознаками. Твір презентує пошук філософських істин, щоправда негативним персонажем, що утворює додатковий ефект зниження та іронічності. Філософське вістря твору є єдиним його об'єднуючим началом, адже різножанрова та багатосюжетна його тканина без такої філософської ідеї просто розпалась би на окремі фрагменти. Роман увібрав в себе кілька **вставних жанрів**: щоденник, нотатки, сповідь, оповідання, легенда тощо. Початок роману написаний у вигляді щоденника від імені Авеля Тіффожа, який, втім, часто передає слово іншим персонажам, до того ж співіснують кілька Тіффожей, які виявляються у хронологічній дистанції тощо. Семантика імені персонажа також не є випадковою, обігрування її протягом всього роману становить додатковий пласт філософської семантики. Кожен наступний „щоденниковий запис” все більше виявляє в ньому причетність до сакральної історії людства, яка осмислюється в кількох парадигмах буття, що повсякчас зіставляються, оперування ними є довільним, як є довільним весь художній конструкт меніппеї.

Розвиваючи жанр філософського роману-меніппеї М. Турньє спирається на принцип організації матеріалу оповіді у античній меніппеї і досягає в цьому сенсі великого успіху, оскільки його філософська меніппея засвідчує цілісність оповіді й покликана виконувати функцію організації розрізнених фрагментів у єдине ціле. Використання меніппеї до структуризації романної форми з поглибленим філософським зануренням, очевидно, вперше й здійснено саме Турньє.

Можна сформулювати ще одну ознаку сьогочасної меніппеї - це **метажанровість**, тобто прагнення охоплювати в тексті всі можливі жанрові елементи, всі жанри. Меніппея виявляється площиною співфункціонування багатьох відомих нам жанрів, для неї не існує перешкоди на шляху до адаптації того чи іншого жанру, все мотивується лише потребою вираження змісту. Філософська меніппея М. Турньє - це і філософський роман, і пригодницький роман, окремі епізоди нагадують новели та оповідання, повісті та сатири тощо. Меніппея вільно включає всі їх, оскільки вона і є їхньою сумою, укладеною певним чином, який наперед нікому не відомий, навіть авторові.

Філософська меніппея - дуже зручний жанр для руйнування старих уявлень про будь-що. Меніпейний підхід не існує за жодних цензурних спроб, тобто для цього жанру свобода інтелектуального звернення - над усе. Абсолютна інтелектуальна свобода веде до нігілізму, в тому числі й жанрових конструктів. Тож слід визнати, що меніппея завжди є філософською та вкрай нігілістичною формою. Безмежність «інтелектуальних повстань», закладених у цьому жанрі, представляє велике поле для експериментів.

У системі епічних жанрів нашого часу філософська меніппея посідає чільне місце в аспекті вираження сучасного нігілізму, складаючи, таким чином, крайню межу нігілізму у романному мисленні в цілому. Меніппея, дозволяючи сполучати несумісні до того явища та образи, є винятковим полем для інтелектуального експериментування, для розвитку розумової здатності.

Література

Абрамс М.Г. Апокалипсис: тема и вариации // Новое литературное обозрение. – М., 2000. – №46. – С. 5-31.

Агеносов В.В. Генезис философского романа. – М.: МГПИ, 1986. – 131 с.

Андреев Л.Г. От «заката Европы» к «концу истории» // «На границах»: Зарубежная литература от средневековья до современности. – М.: МГУ, 2000. – С. 240-255.

Асанова Н.А., Смирнов А.С. Философский роман Мишеля Турнье. – Казань: Издательство Казанского университета, 1997. – 140 с.

Асюян А.А. Теория романа в XX веке // Гуманитарные исследования: Ежегодник. – Омск, 1998. – Вып. 3. – Ч.1. – С. 145-152.

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худ. лит., 1975. – 504 с.

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Худ. лит., 1972. – 470 с.

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: Худ. лит., 1965. – 528 с.

Барков Альфред. Меніппея – особый род литературы // <http://www.literarytheory.narod.ru/menippea.htm>

Делез Жиль. Мишель Турнье и мир без другого // Логика смысла. – М.: «Раритет»; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – С. 395-421.

Меніппея // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001. – С. 322-323.

Маркова Т.Н. Мениппейная игра в новой русской прозе // Материалы международной научно-практической конференции "Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания". http://www.pspu.ru/sci_liter2005_markova.shtml
Турнье Мишель. Лесной цар. – СПб.: «Амфора», 2000. – 478 с.

6.3. ІСТОРИЧНИЙ РОМАН: ДІАХРОНІЧНІ МЕЖІ РОМАНУ

Вивчення історичного роману має особливу актуальність в контексті досліджень, що активно розвиваються, в галузі історичної поетики, проте чи не найцікавішим є когнітивний аспект даного жанру як вичерпність діахронічного мислення, меж "часопроникнення" у художньому тексті. Проблеми поетики жанру історичного і порівняльного вивчення жанрів у сучасному літературознавстві вважаються дуже перспективними. Проблема когнітивного сенсу жанрового розвитку взагалі підіймається уперше.

Інтерес до жанру історичного роману останнім часом вельми зріс. Так, у 1980-90-і роки було захищено декілька дисертаційних робіт, присвячених цьому жанру в Росії (С Ісупової, А. Сорочана, А. Лексиної, О. Христолюбової, В. Лінькова, та ін.) та в Україні (В. Балдинюк, Н. Бойко, Ф. Кейда, Д. Пешорда, З. Шевчук та ін.). Проте, не дивлячись на поширеність словосполучення «історичний роман» у науковій літературі, терміном його вважати не можна, оскільки не визначено поняття, яке ним позначається, немає ніякого загальноприйнятого уявлення про жанрову структуру історичного роману. Це зв'язане з тим, що для більшості дослідників у центрі уваги стоїть історія, а не теорія жанру. Навіть у роботах, присвячених поетиці, предметом дослідження найчастіше обирається або творчість якогось одного письменника, або один період у розвитку жанру, або один аспект поетики.

У сучасному літературознавстві відомо доволі багато спроб систематизації різновидів історичного роману. Наприклад, Л. Александрова запропонувала виділяти такі модифікації історичного роману: роман-епопея, історико-біографічний, роман-хроніка. О. Проценко подає такі його типи: історико-реалістичний, умовно-історичний, історико-синтетичний. С. Андрусів у центр уваги ставить співвідношення між фактом та вигадкою, його схема має такий вигляд: історико-художній роман, художньо-історичний та художньо-документальний історичний роман. І. Варфоломеев

також подав тричленну систему: історико-реалістичний, історико-романтичний та історико-нарисовий. У Д. Пешорди наведені такі модифікації історичного роману: класичний історичний роман, романтичний історичний роман, модерний історичний роман, постмодерний історичний роман (сюди він відніс М. Павича, У. Еко, Дж. Барта). Тож прагнення створити типологію модифікацій історичного роману, як бачимо, не мають поки що суголосності, як, власне, не існує й виваженої типології самого роману. Проте подібні спроби розширюють наше уявлення про даний жанр, зокрема наштовхують на думку про чисельність жанрових модифікацій історичного роману та певну перспективність його розвитку.

Кожний історичний роман несе в собі певні індивідуальні риси - це обумовлено і своєрідністю творчого методу автора, і змінами, принесеними відповідною епохою. Але є і загальні особливості, властиві всім творам даного жанру. Історичний роман як жанр в цілому насамперед характеризується інваріантними властивостями, численні ж модифікації демонструють його різновиди. Окремо варто наголосити на панорамі діахроній у різні періоди існування жанру історичного роману. Адже, *діахронічні можливості жанру не безмежні*; при написанні твору історичної тематики письменник використовує ті чи інші документи, матеріали описуваної доби, а отже можемо зробити висновок, що хронологічні межі історичного роману мають певну визначеність, яка мотивується наявністю чи відсутністю документів віддаленої доби. Фентезі починається там, де завершується історичний роман. ***Межею історичного роману є документалізована хронологія історії.***

Ще одна проблема - необхідність обліку традицій, які ввібрав у себе історичний роман, і насамперед, - *традиції «готичного роману»*. «Готична традиція» нерозривно пов'язана з історичним романом, тому без аналізу основних особливостей «романів жахів» неможливо відповісти на поставлені питання.

Крім того, слід звернути увагу на співвідношення оповідних жанрів, зокрема, повісті і роману. Втім, частково це питання національної своєрідності, скажімо, українського історичного роману: в белетристиці переважає романна форма, в класичних творах - форма повісті. Для слов'янських літератур на певних етапах розвитку взагалі характерна більше історична повість, ніж роман. Західна література завжди надавала переваги історичному роману, не вирізняючи жанрові ознаки повісті як значущі.

Очевидно, що теоретична модель жанру повинна враховувати не якісь окремі мотиви і ситуації, загальні для різних романів, а поетику жанру в цілому. Крім того, необхідний єдиний метод для аналізу творів різних авторів і епох. Тому методика дослідження припускає цілісний аналіз тих творів, які знаходяться в центрі уваги. Головним чином, враховуються три аспекти, їх найбільш рельєфно представила В. Малкіна⁶³⁴:

- Композиційно-мовні форми і система точок зору (слово оповідача і слово персонажа, функції різних видів описів, вставних текстів тощо);

- Сюжетна організація (побудова сюжету, просторово-часова структура, категорії випадку та необхідності);

- Система персонажів (співвідношення головних та другорядних героїв, функції різних персонажів).

Основні положення теорії історичного жанру В. Малкіною⁶³⁵ зводяться до наступного:

- Існує інваріант історичного роману, тобто набір стійких принципів та рис, притаманних творам цього жанру незалежно від часу та місця їх написання.

- Головним жанротворчим принципом історичного роману є поєднання історизму і «готичного антропологізму».

Рисиінваріантуісторичногоромануза В. Малкіною:

1. *Поєднання історизму та «готичного антропологізму».* Співвідношення може бути різним, проте обидві категорії обов'язково присутні в історичному романі.

2. *Композиційно-мовні форми та система точок зору:*

1. Часова дистанція, поєднання точок зору різних епох - минулого й сучасного, або минулого і пра-минулого;

2. Присутність - у тій чи іншій формі - історичної довідки.

Сюжетна організація:

1. Авантюризм, тобто зв'язок сюжетних подій з «чужим світом» та «авантюризм часом» (М.М. Бахтін);

⁶³⁴ Див.: Малкіна В.Я. Жанр исторического романа как научная проблема // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе: Материалы конференции. – Тверь, 1999. – С. 172-173.

⁶³⁵ Див.: Малкіна В.Я. Поэтика исторического романа. Проблема инварианта и типология жанра. – Тверь: Тверской госуниверситет, 2002. – 148 с.

2. Ідея випробування героя;
3. Кризова епоха як час дії роману (криза може бути політичною, культурною, моральною);
4. Поєднання тем (мотивів, сюжетних ситуацій) «війни й любові», тобто накладання суспільного та приватного життя.

Система персонажів:

1. Зв'язок долі й позиції головного героя із змінною історичною ситуацією;
2. Наявність персонажів, які протиставляються один одному як представники різних соціально-історичних та культурно-історичних сил.

Дослідниця твердить, що у XIX ст. існували два різновиди жанру: авантюрно-психологічний і авантюрно-філософський історичний роман, які розрізняються, головним чином, *ступенем співвідношення історизму і «готичного антропологізму»*.

Цікаву концепцію історичного роману представив український вчений А. Гуляк, який назвав такі конститутивні ознаки жанру: епічність; авторська позиція; динамізм; синкретизм; наявність тріади автор - герой - оповідач; розгорнутий хронотоп; історичний конфлікт⁶³⁶. Дослідник також зауважує на особливому образі автора історичного роману: «Однак, автор історичного роману - це, по суті, історик, покликаний у художніх образах відтворити типові тенденції історичного розвитку на матеріалі долі народу чи долі окремих його представників, проте з обов'язковим історичним конфліктом - головною ознакою жанру історичного роману»⁶³⁷. Проблему інваріанту, структурних складових тощо дослідник не підіймав.

Цікаву концепцію історичного роману США представила Н. Знаменська⁶³⁸, яка об'єднала хронологічний принцип із існуючими модифікаціями жанру. Вона вважає за доречне поділити сучасний американський роман на дві великі групи: на романи, що написані на матеріалі національної історії, та романи, що написані на матеріалі історії інших країн та народів. Класифікація історичних романів першої групи має враховувати провідні етапи історії країни:

⁶³⁶ Див.: Гуляк А.Б. Становлення українського історичного роману. – К.: Міжнародна фінансова агенція, 1997. – 292 с.

⁶³⁷ Там само. – С. 230.

⁶³⁸ Див.: Знаменская Н.Е. Исторический роман США // Современный роман: Опыт исследования. – М.: «Наука», 1990. – С. 155-170.

колоніальний період, який завершився війною за незалежність та утворенням США; розвиток країни до Громадянської війни між Північчю та Півднем; Громадянська війна та так звана реконструкція, перехід американського капіталізму до імперіалістичної фази та перша світова війна. Спираючись на таке розуміння шляху історичного роману у американській літературі, Н.Знаменська пропонує виділяти такі його типи: «Тематико-хронологічний принцип класифікації необхідно сполучати з визначенням жанрового різновиду історичного роману: хронікально-документальний, який детально відтворює давно минуле; історико-біографічний; історико-політичний, в якому політика відіграє визначальну роль; історико-філософський, який досліджує важливий взаємозв'язок минулого й сучасного і де історія виступає в якості тла; псевдоісторичний, де історія зумисне сотворена. Два останніх різновиди слід розглядати в межах масової культури»⁶³⁹. Такий «перехресний» підхід до виділення модифікацій жанру історичного роману є доволі продуктивним, проте не сприяє універсалізації самих виділених модифікацій.

Не дивлячись на велику кількість літератури про історичний роман, у більшості досліджень, у тому числі й присвячених проблемам поетики жанру, проблема інваріанта не ставиться, а всі питання розв'язуються на обмеженому матеріалі.

Найбільше праць про творчість Вальтера Скотта - засновника жанру історичного роману. В цих дослідженнях зустрічаються спроби систематизації і опису історичного роману, але тільки одного вальтерскоттівського - типу. В роботах, присвячених французькому історичному роману, і насаперед творчості Віктора Гюго, завдання пошуку інваріанта і визначення типу історичного роману взагалі не ставиться. Ті ж проблеми характерні і для досліджень російського історичного роману: вони в основному носять історико-літературний характер і складаються з окремих аналізів окремих творів та авторів.

Проте є невелика кількість робіт (В. Дібеліуса, Г. Лукача, М. Бахтіна, Н. Тамарченка), в яких творчість В. Скотта служить приводом для постановки більш нагальних проблем жанру історичного роману. Автори роблять спробу системної характеристики жанру, але, як правило, не помічають глибокі відмінності між художніми структурами В. Скотта і В. Гюго, а також

⁶³⁹ Там само. – С. 156.

не враховують систему точок зору і композиційно-мовні форми (в основі характеристики жанру лежать, головним чином, спостереження над особливостями сюжету і системи персонажів). Б. Реїзов зауважував, що «аналізуючи історичний роман, заведено було насамперед доводити або спростовувати його історичну достовірність. Для цього зазвичай відділяють «правду» від «вигадки» - те, що автор взяв із достовірних документів, від того, що він додав свого, відсутнього у документах»⁶⁴⁰. Динаміка вигадки й факту в інтерпретації Б. Реїзова і є провідною властивістю історичного роману В. Скотта. Він же звернув також увагу на своєрідність тлумачення поняття «епоха» у В. Скотта. «Епоха для нього - це динамічна система суспільних суперечностей і разом з тим вирішення історичного завдання, яке стояло перед даним суспільством»⁶⁴¹. Історія в розумінні письменника - це нескінченна низка катастроф, які порушують гнилизну атмосферну та сприяють оновленню суспільства.

Визначення цього жанру, які наводяться у різних словниках літературознавства, недостатні для того, щоб прояснити специфіку саме цього жанру та чітко окреслити коло творів, які до нього відносяться. Жодне з визначень не сполучає як ознаку жанру авантюризм та історизм; не ставляться питання про літературні традиції і про інваріант. В. Лесин, О. Пулинець: «Історичний роман - роман, який побудований на історичному сюжеті і в якому широко відтворюється минула епоха та її діячі»⁶⁴². Майже всі енциклопедії подають приблизно таке визначення історичного роману.

При ідентифікації жанру історичного роману ми будемо надавати переваги теорії М. Бахтіна, який бачив жанр як «типове ціле художнього вислову, причому істотне ціле, ціле завершене і дозволене»⁶⁴³. Також беремо за основу бахтінську концепцію роману, згідно якої виділяються три основні особливості, які принципово відрізняють роман від інших жанрів: «1) стилістична тривимірність роману, пов'язана з багатомовною свідомістю, що реалізується в ньому; 2) докорінна зміна часових координат літературного образу в

⁶⁴⁰ Реїзов Б.Г. История и теория литературы. – Л.: «Наука», 1986. – С. 119.

⁶⁴¹ Там само. – С. 123.

⁶⁴² Лесин В.М., Пулинець О.С. Словник літературознавчих термінів. – К.: «Радянська школа», 1971. – С. 175.

⁶⁴³ Медведев П.Н. (Бахтин М.М.) Формальный метод в литературоведении // Бахтин под маской. Вып. 2. – М., 1993. – С. 144.

романі; 3) нова зона побудови літературного образу в романі, саме зона максимального контакту з теперішнім часом (сучасністю) в його незавершеності». Ці особливості «визначають напрям власної мінливості жанру»⁶⁴⁴. На думку Н. Тмарченко, чия концепція є логічним подовженням теорії М. Бахтіна, роман займає в літературі унікальне становище, оскільки є єдиним «неканонічним жанром» (тобто не має канону - представленої «зразковими творами» і постійно відтворюваної в історії літератури системи ознак). Замість «канону» дослідник вводить особливе поняття «внутрішньої міри» - специфічного для роману способу поєднувати мінливість із стійкістю⁶⁴⁵. Ці дві концепції представляються найпродуктивнішими при вивченні поетики історичного роману.

Провідною ознакою історичного роману слід визнати обов'язковість історизму та історіографічні включення. Оскільки **історизм** є однією з найвагоміших ознак історичного роману, що часто наголошується дослідниками, він має посісти провідну ідеологічну роль у структурі цього жанру, проте у більшості випадків ця категорія не роз'яснюється та не наводяться її визначення. Втім, «Лермонтовська енциклопедія» фіксує найбільш поширене тлумачення категорії «історизму»: «Історизм є визначеною якістю ідейно-образного ладу твору, що визначає образно-естетичну основу закономірного, переважно поступального розвитку суспільства і людини. Історизм як специфічна властивість художнього освоєння світу формується в епоху романтизму»⁶⁴⁶. Таке ж визначення практикувалось і в радянську добу, переважаючи над іншими. Хоча, зовсім по-новому розумів його М. Стеблін-Каменський, він визначив історизм як «гіпотезу нетотожності», тобто припущення, що психологія середньовічної людини нетотожна психології сучасної людини. Тобто історизм з'являється не тоді, коли помічається різниця в способі життя, побуті тощо, а тоді, коли усвідомлюються відмінності в людській психології.

Суттєво змінюються уявлення про історизм у добу постмодернізму. Наприклад, він є складовою такого напрямку

⁶⁴⁴ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: «Художественная литература», 1975. – С. 452, 454–455.

⁶⁴⁵ Див.: Тмарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века: Проблемы поэтики и типологии жанра. – М., 1997.

⁶⁴⁶ Пульхритудова Е.М. Историзм // Лермонтовская энциклопедия. – М.: «Большая российская энциклопедия», 1999. – С. 202.

західної критики як «новий історизм». «Специфіка «нового історизму», що сформувався в епоху постмодернізму, - його ставлення до історії. Історичний процес розуміється як текст, а історичне дослідження як форма текстуального аналізу. Історія трактується як один із можливих дискурсів, як становлення, потенція, що містить в собі здійснені або нездійснені можливості. Історія не мислиться як даність, а набуває характеру рукопису, тексту, який можна дописувати, домислювати, видозмінювати і врешті створювати за своїм бажанням. Подібне явище «альтерації історії» - характерна риса постмодернізму, який усвідомлює себе як постісторична епоха»⁶⁴⁷. Подібні коливання у розумінні історизму суттєво впливають на жанрову структуру історичного роману, адже при цьому класична форма даного жанру має трансформуватися у відповідності до змін у світогляді. Так, історичний роман вальтерскоттівського типу проіснував до розквіту реалістичного мистецтва, де поступився місцем реалістичному історизму та реалістичному історичному роману тощо. Нове тлумачення історизму або покликає до життя жанрові трансформації, або породжує нові модифікації старого жанру, при чому у добу постмодернізму шлях утворення модифікацій об'єктивно став більш плідним.

Проте історизм, як би його не тлумачили критики, є не єдиною особливістю історичного роману. Давно помічено, що історичний роман увібрав в себе безліч попередніх **літературних традицій**: готичного роману, роману виховання, сімейно-біографічного, авантюрного роману тощо. Безумовно, всі ці традиції зіграли свою роль у формуванні жанру. Тим часом, найбільше значення для жанру історичного роману має «готична традиція». В науковій літературі наголошувалася, головним чином, присутність окремих «готичних мотивів» у історичних романах. Проблема взаємодії жанрів у цілому не зачіпалася. Можливо, частково це пояснюється недостатнім вивченням поетики «готичного роману».

«Готичний роман» як один із різновидів жанру роману має наступні характерні риси⁶⁴⁸:

1. особливий хронотоп (події розгортаються в епоху середньовіччя у просторі середньовічних будов - замків, абатства, вежі, собору тощо);

⁶⁴⁷ Анисимова А.Э. Новый историзм // Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004. – С. 292.

⁶⁴⁸ Подасмо за: Малкина В.Я. Поэтика исторического романа. Проблема инварианта и типология жанра. – Тверь: Тверской госуниверситет, 2002. – 148 с.

2. етичний конфлікт, пов'язаний з проблемами злочину та покарання і такими мотивами як спілкування з дияволом, родова провина, родове прокляття, помста

3. присутність (і в хронотопі, і в сюжеті) надприродного елемента.

З нашої точки зору, проблему інваріанта і типології історичного роману можна розв'язати тільки у разі уважного аналізу сприйняття цим жанром «готичної традиції». **Інваріантним** для історичного роману доби романтизму було звернення до епохи Середньовіччя, зосередження на цьому хронологічному етапі людської історії, при чому основна увага приділялась історії саме християнського світу, решта країн, національностей, материків тощо бралися до уваги тільки за умови їхнього контакту з країнами християнського світу.

У «готичному романі» затверджувалася непорушність етичної природи людини і основних етичних цінностей. Це входило в деяку суперечність із історизмом, який був «гіпотезою нетотожності». Щоб відобразити в поняттях цю подвійність, потрібно говорити не тільки про історизм, але і про «антропологізм» в історичному романі. У зв'язку з цим представляється необхідним ввести поняття «готичного антропологізму» - ставлення до людини, характерне для «готичного роману». За концепцією Малкіної, практично у всіх історичних романах історизм поєднувався з «готичним антропологізмом». Тільки співвідношення їх було різним: у творах Скотта помічається переважання історизму, у Гюго - «готичного антропологізму». Ці два типи співвідношення історизму й готичного антропологізму сполучаються і з двома типами конфліктів. У В. Скотта - конфлікт між політичними таборами, історична криза, переломна епоха в історії країни. У Гюго - зміна культурних епох, переломна епоха в історії людства. Скотта цікавить конкретний історичний момент, специфіка певної епохи. Гюго - зв'язок між минулим і теперішнім часом. Скотт підкреслює дистанцію, відмінності між двома епохами, Гюго - схожість і взаємозв'язок між ними. Таким чином, виділяються дві провідні модифікації історичного роману у першій половині XIX ст. - авантюрно-психологічний і авантюрно-філософський. Засновник першого різновиду - В. Скотт, другого - В. Гюго.

У XIX ст., разом з традицією, що сягає до В. Скотта, заявила про себе й інша форма естетичного проникнення в минуле. Реальні історичні персонажі у таких творах необов'язкові, хоча їх присутність не виключається. «Героєм» для письменника служить не історична подія, а «епоха». Автор такого твору створює свій

самодостатній світ, досягає переконливості не більш чи менш точним проходженням історичному матеріалу, а реальністю психологічного переживання героїв, реальністю (нерідко ілюзорною) побуту. Такі романи, як правило, обернені в значно віддалене минуле; обмеженість конкретних історичних знань про це минуле різко стимулює фантазію художника. Діахронічні можливості історичного роману ХХ ст. значно подовжуються. Видатні зразки такого підходу до минулого належать двом французьким письменникам - Г. Флоберу («Саламбо») і А. Франсу («Таїс»). У ХХ ст. закладена цими авторами традиція незвичайно сильно розвинулася; на основі цієї традиції виник жанр **«квazăісторичного роману»**, що будувався на легендарному і міфологічному матеріалі, наприклад, «Народження богів» Д. Мережковського і два романи Т. Манна - «Йосип і його брати» і «Обранець»⁶⁴⁹. У таких творах історична подія вже не промовляється, а - пророкується.

У цей же час на американському континенті також відбувається оновлення історичного жанру. Американський історичний роман 30-х років ХХ ст. розповідає переважно про Громадянську війну 1861-1865 рр. та Революцію. Він має антивоєнне спрямування; «Крокуючи» Дж. Бойда, «Довго пам'ятати» М. Кентора, «Битва при Аквилі» Х. Аллена та ін. Щодо художньої інтерпретації громадянської війни, то в самій літературі ще у 80-90-і роки ХІХ ст. сформувалися два інтерпретаційних підходи - критичний та міфотворчий («південний міф»). Саме з традиції «південної школи» та «південного міфу» народжується роман М. Мітчелл «Віднесені вітром» (1936). На події громадянської війни відгукнувся й У. Фолкнер - романом «Авессалом! Авессалом!» (1936). Фактично, У. Фолкнер дав нову модифікацію історичного роману *метафоричний історичний роман*, для якого вагомість змісту не залежить від подовження діахронічного вектору.

30-і роки відзначені також посиленням інтересу до епохи Американської революції в розвитку американського історичного роману. І Е. Лейсі, і Е. Уагенкнехт пояснюють відродження інтересу до цієї теми, з якою, до речі, і почався розвиток американського історичного роману півтори сотні років назад, атмосферою "великої депресії", що породила, з одного боку, настрої ескейпізму, а з іншої

⁶⁴⁹ Див. докладніше: Балакин Ю. Исторический роман в современном своем выражении // Пилигрим. Литературно-художественный журнал. – Омск, 2002. – №4. http://pilgrim.omskreg.ru/journal/04/04_public_balakin.html

- потребу повернутися до основ, піддати аналізу фундаментальні принципи, на яких ґрунтувалося мислення і спосіб життя американців із часу утворення нації, щоб, надихнувшись героїчним історичним досвідом, легко пережити важкі часи. Структурною особливістю тогочасного американського історичного роману було утворення численних текстових конфронтацій та протиставлень, розробка теми відчуження особистості на тлі війни, навернення до вічних моральних ідеалів як відверта текстова декларація. У цей час історичний роман не наважується подати альтернативну версію історії, проте корекцію офіційної історії ми бачимо в ньому повсякчас.

У ХХ ст. історичний роман «класичного» типу (зі всіма можливими варіаціями) - лишається одним із провідних жанрів художньої творчості. Ознаки самостійності набули також жанри історико-фантастичного роману і фантастико-історичного. У першому випадку автор описує «альтернативну історію», у другому - читач стає свідком всякого роду переміщень у часі. Наростання фантастичного елемента в історичному романі потягло за собою збільшення вектору історичного часу, навіть маніпулювання ним.

Епоха постмодернізму покликала до життя альтернативно-історичні жанри, зневажаючи класичний історичний роман, навіть оголошуючи про його смерть. Це роман у стилі ремейк. У сучасному світі виникли й інші піджанри/модифікації історичного роману: історико-політичний детектив («Код да Вінчі» Д. Брауна) та роман альтернативної історії («Кров і золото царя» В.Кашиця), історико-біографічний роман («Пушкін» Ю. Тинянова), історичний реалістичний роман («Диво» П. Загребельного) тощо. Сучасний історичний роман фактично не існує, якщо брати до уваги ті інваріантні властивості цього жанру, які ми зазначили на початку. Проте це не так. Історичний жанр не вмер. Він змінився до невпізнання, але не загинув у лабіринті постмодерних форм. Сучасна **альтернативно-історична** проза вже конкурує не з жанром роману як таким, а з фентезі, яке є формою перетворення самої ідеї «романного». Маючи на меті ліквідацію історичної безграмотності, альтернативно-історична проза повинна бути більше заглиблена у сокровенні факти історії, які відкриваються не всім. Змінюються й хронологічні межі сучасного історичного роману, а точніше - вони взагалі зникають. Адже поява такого альтернативно-історичного роману як «Шлях аріїв» Ю. Канигіна - це вже не просто прагнення виправити офіційну історію як неправдиву версію, а перегляд основ нашого розуміння життя, нова філософія й нова правда. Діахронічний

вектор при цьому подовжується на таку глибину, де вже значно відчутний брак документальності, проте збільшується свобода вигадки.

Цей стислий та вибірковий екскурс в історію «історичного роману» ми здійснили лише для того, щоб увиразнити його змінні характеристики та зламати стереотипне уявлення про цей жанр як про жанр мінімальних змін. Насправді історичний роман зазнає суттєвих змін у кожен епоху свого існування. Проте найістотніше впливають на синтез нових модифікацій історичного роману саме часові уявлення, діахронія. Зокрема, при народженні історичного роману його діахронічні можливості цілком задовольняло звернення до 1) епохи Середньовіччя та до 2) часу раннього християнства. В українській літературі поява першого історичного роману співпала з зародженням принципів історіографії та базувалась на тривимірному часовому принципі: 1) час раннього християнства, 2) князівські часи, Київська Русь, 3) козацькі часи, гайдамачина. Ці три часових пласти, фактично, вичерпують діахронічні можливості романтичного історичного роману. Отже, ми можемо зафіксувати як закономірність суттєві хронологічні обмеження перших історичних романів. Самі ж моделі утворення часового переміщення, використовувані на той час, були як нечисленні, так і не ускладнені інтелектуально.

Сьогодні історичний роман тяжіє до значного збільшення часового вектору, а отже, він просто мусить ускладнювати структуру моделей часового переміщення. Зокрема, надзвичайно розвинулись моделі художнього датування. Їх приблизний перелік за сучасними українськими історичними романами подає З. Шевчук: 1) наявність відносного датування, що спирається на загальновідомі події; 2) варіативність пункту відліку історії: перетин хронологічного часу (абсолютного датування) і календарного часу (відносного датування), взаємодія принципів *ex post* (пункт відліку у минулому) та *ex ante* (пункт відліку у нашому часі); 3) поділ потоку часу на хронологічно впорядковані відтинки, епохи, що розділяються певними періодично повторюваними подіями; 4) вид календарного поділу часу; 5) датування свідомо опущене за рахунок підсилення особистісного контексту; б) зумисна переважаність художнього тексту датуваннями; 7) подвійне датування⁶⁵⁰. Змінюється сама

⁶⁵⁰ Див.: Шевчук З.В. Засоби моделювання історії в постмодерній українській прозі. Автореферат на здобуття ступеня кандидата філологічних наук. – К.: ІЛ НАН України, 2006. – С. 11-12.

наративна структура історичного роману нашого часу: «Для досягнення багатогранності змодельованої історії та багатоголосся її озвучення, для порушення авторської суб'єктивності застосовуються прийоми, як розсіювання оповідних голосів та відверто контрольований оповідач ... так постає відчуття артикуляції потрібної інформації, чим порушується проблема відкритої ідеологічності історичних текстів. Так моделювання історії використовує традиційний для історії прийом і заперечує його зсередини, виявляючи його внутрішню суперечність»⁶⁵¹. Класичний історичний роман при цьому сприймається самими письменниками як точка відліку, як момент відштовхування. Це не є проста заміна одних оповідних моделей іншими, пов'язана з становлення наративних форм, це - трансформація діахронічних орієнтирів, покликана до життя прагненням дійти до крайньої межі ймовірно давнього часу, або минулої події, щоб переповісти сучаснику. Дослідник Дамір Пешорда⁶⁵² запропонував виділяти 4 модифікації історичного роману: класичний, романтичний, модерний та постмодерний. Такий поділ більше відповідає реальній історії цього жанру, ніж існуючий до цього часу поділ на класичний та некласичний історичний роман, започаткований ще Г. Лукачем на початку ХХ ст.

Основними важелями жанрового визначення у даному разі є:

- 1) крайня межа документованої діахронії;
- 2) співвідношення історичного факту та вигадки;
- 3) наслідування традиційного жанрового спадку (з часів готичного роману та античності, в Україні - козацькі літописи);
- 4) історіоцентричність тематики та історичний конфлікт;
- 5) існування моделей датування;
- 6) особливість актантного рівня - наявність історичних постатей;
- 7) залучення історичних документів;
- 8) стилізацію та архаїзацію мовних стилів персонажів.

Нині в осмисленні жанру історичного роману відчутне суттєве теоретичне оновлення. Зокрема пропонується така модифікація як *"історіографічний метароман"* для окреслення жанрової своєрідності *"Парфюмера"* П. Зюскінда, *"Папуга Флобера"* Дж. Барнса,

⁶⁵¹ Там само. – С. 12.

⁶⁵² Див.: Дамір Пешорда. *Жанрові модифікації сучасного історичного роману*: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 // Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. – Львів, 2001. – 19 с.

"Одержимість" А.С. Байета та ін. У такому романі достовірно зображується історичне тло, проте наголошується штучність самого тексту, його текстологічні прийоми та текстові структури, наголошується на вигаданому статусі оповіді. Історіографія та література в такому романі поєднуються в оновленій якості - вигаданої ситуації. Постмодерністська децентралізація та цікавість до маргінальних явищ спонукають до того, що автора починають вабити не відомі вагомі події минулого, не видатні постаті, не Історія, а малі історії, власне коріння, історії пращурів, родоводу, які часто не фіксувалися в писемних свідоцтвах і підручниках. Така спроба відновити "історичну справедливість" у сполученні з прагненням знайти власне місце в історії, виправдати власне існування в нерозривному зв'язку минулого й сучасного і становить сутність "історіографічного метароману". З погляду межі діахронії постмодерний історичний роман простягається в необмежено далеку давнину, "культових періодів" історії він не знає, Діахронічна межа постмодерного історичного роману більше не залежить від документованої історії людства.

Література

Балакин Ю. Исторический роман в современном своем выражении // Пилигрим: Литературно-художественный журнал. - Омск: Омск. госуниверситет, 2002. - Вып. 4. - С. 4-7.

Дамір Пешорда. Жанрові модифікації сучасного історичного роману. - Львів 2001.

Лукач Георг. Классическая форма исторического романа // Литературный критик. - 1937. - № 7, 9, 12.

Малкина В.Л. Жанр исторического романа как научная проблема // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе: Материалы конференции. - Тверь, 1999. - С. 172-173.

Малкина В.Л. Жанр исторического романа и проблема историзма // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе: Материалы конференции. - Тверь, 2000. - С. 130-132.

Малкина В.Л. Исторический роман // Дискурс: коммуникативные стратегии культуры и образования. - № 11. - 2003. - С. 78-79.

Орлов С.А. Исторический роман Вальтера Скотта. - М.-Л., 1965.

Петухова Е., Чёрный И. Истоки современного русского историко-фантастического романа // Современный русский историко-фантастический роман. - М.: Мануфактура, 2003. - С. 38-82.

Петухова Е., Чёрный И. Современный русский историко-фантастический роман. – М.: Мануфактура, 2003. – С. 5-37.

Реизов Б. Творчество Вальтера Скотта. – Л.: Худож. лит., 1965. – 497 с.

Райнеке Ю. С. Исторический роман постмодернизма и традиции жанра (Великобритания, Германия, Австрия). Дис. на соискание ученой степени канд. Филол. наук. – М.: 2002.

Реизов Б. Творчество Вальтера Скотта. – Л.: Худож. лит., 1965. – 497 с.

Шевчук З. В. Засоби моделювання історії в постмодерній українській прозі. Автореферат на здобуття ступеня канд. філол. наук. – К., 2006.

6.4. АВТОДОКУМЕНТАЛЬНІ ФОРМИ: АНТРОПОЛОГІЧНІ МЕЖІ РОМАНУ

6.4.1. Есе. Нині більше уваги почали приділяти автодокументальним текстам. Л. Гінзбург вживала термін "автодокументальні жанри" для позначення текстів "з установкою на достовірність". Особливість цієї групи жанрів полягає у тому, що вони щонайширше презентують саме достовірність антропологічного начала. Не можна сказати, що дослідження антропологічної межі роману є породженням нашого часу, адже це було в усі часи, проте інтенсивність розвитку цих жанрів спровокована позалітературними чинниками, зокрема розростанням сітки інтернету, чисельності видавництв і технічних засобів продукування паперів. Саме у ХХ ст. автодокументальні жанри набули максимальних можливостей оприлюднення. До числа таких жанрів належать: *есе, автобіографія, щоденник, мемуари, хроніка, сповідь, лист, документальна повість, документальне оповідання, документальний роман, травелог (розповідь про мандри)* та ін. У цьому розділі ми зможемо розглянути тільки есе та щоденник.

Західна критика про **жанр есе** висловлюється не однозначно, проте деякі тенденції актуалізації есеїстики вона зафіксувала. Більшість досліджень есе в англomовній науці стосуються конкретних персоналій. При цьому автори суголосне приходять до висновку, що есе не піддається визначенню. Насамперед есеїстка страждає від того, що її відносять до літератури другого класу, навіть такі яскраві

представники цього жанру як Е.Б. Уайт визнавали другорядність есеїстичного письменника у літературній градації ХХ ст.

Критична реабілітація есе припадає вже на початок ХХ ст., коли Г. Лукач опублікував книгу есеїв «*Душа і форма*», що містила теоретичний есеїстичний трактат «*Про сутність і форму есе: листдо Лео Поппера*» (1910). Порівнюючи есе з поезією, дослідник зауважує, що «есе може бути стилістично рівноцінним поетичному творінню»⁶⁵³. Есе фіксує могутні переживання, функцією внутрішньої форми жанру є впорядкування естетичного переживання. Г. Лукач вважає провідними рисами жанру есе інтелектуалізм та концептуалізм, а сама форма мусить відповідати змісту концепту, який розроблений автором, тому вона завжди змінна, плинна, але узгоджена із змістом. Форма перебуває в гармонії з великим переживанням. Г. Лукач виправдовує принцип фрагментарності есе як протилежність щодо дріб'язкової завершеності. Есе для нього - унікальна форма відображення автономного життя у його цілісності.

Для В. Беньяміна есе - це спосіб почути живий людський голос під рештками великих цивілізацій. Безсистемні думки В. Беньяміна розвинув до теорії есе Т. Адорно. Для нього есе - провідна форма сучасного філософського мислення, художній жанр, що відображає момент зародження думки, яка поки не розвинулася в логічно завершене ціле. Адорно пропонує метафору есеїста як мандрівника, що не знає мову чужої країни і вимушений покладатися на безпосередні враження, тоді як учений у подібній ситуації поспішить удатися до словника і граматики чужої мови. Відповідно до загальних посилок своєї «негативної діалектики», тобто діалектики без остаточного синтезу, Адорно говорить про зведену в метод неметодичність есе, про здатність до точного фантазування, про фрагментарність як адекватний спосіб відображення дійсності⁶⁵⁴. Головний внутрішній закон есе - його еретичність, яка дає змогу залишатись цьому жанру в опозиції до будь-якої ідеології.

⁶⁵³ Лукач Георг фон. *О сущности и форме эссе: письмо Лео Попперу // Душа и формы. Эссе.* – М.: Логос-Альтера, 2006. – С. 46.

⁶⁵⁴ Див.: Adorno Theodore. "The Essay as Form". In: *New German Critique*, 32 (1984) – P. 154-171.

У 1969 році Р. Скоулз і К. Клаус⁶⁵⁵, продовжуючи напрям Н. Фрая, виділили есе у четвертий самостійний **рід літератури**, разом з традиційними лірикою, епосом і драмою. Це трапилось внаслідок недиференційованого в їх роботі підходу до власне есе і до есеїзму як способу художнього мислення, що переймає всю сучасну культуру. Р. Скоулз і К. Клаус запропонували виділяти п'ять основних форм есе (оповідання, п'єса, поема, драматичний монолог і власне есе), але їх концепція «есе без берегів» була справедливо знехтувана пізнішими дослідниками жанру.

Після них найбільш авторитетним теоретиком есе став Г. Гуд, який дивився на есе як на форму пізнання і як на жанр літератури водночас⁶⁵⁶. Дослідник звернув увагу на час виникнення есе як жанру - в момент переходу від середньовіччя до Нового часу - як спосіб пізнавати світ, спираючись на власний досвід, а не на дослідним шляхом одержані знання. Існуючи в опозиції щодо будь-яких відомих сьогодні принципів наукового знання, есе не упорядковує реальність із формально-логічних позицій, а самою своєю структурою створює нову реальність. Г. Гуд одним із перших помітив спільність між романом і есе у площині їх «незавершеності». Обидва жанри не мають попередників у літературі минулого. Один із них називають маргінальним (есе), а другий має магістральне значення (роман), їхня родова кореляція об'єктивно існує. Використовуючи теорію Й. Уотта, викладену в книзі «Виникнення роману», Г. Гуд демонструє, що обидва жанри були породженням подібних інтелектуальних процесів, становленням буржуа та пробудженням інтересу до приватного життя.

Тенденція тлумачити есе як процес антропологізації тексту (сотворення особистості) сильно проступає в західній науці в 90-х роках ХХ ст. У цьому річищі утримуються роздуми К. де Обалдіа в роботі "Дух есеїзму. Література, сучасна критика і есе". Услід за А. Фаулером відносячи есе до групи "потенційно літературних" жанрів (*literature in potentia*) разом з біографією, діалогом, історією, проповіддю, максимою тощо, дослідниця стверджує, що цінність і привабливість есе саме в його "потенційному" характері. Якщо ж есеїст починає активно використовувати техніку белетристики

⁶⁵⁵ Див.: *Elements of Literature: essay, fiction, poetry, drama, film*. Ed. by Carl H. Klaus, Robert Scholes et al. – N.Y., OUP, 1991.

⁶⁵⁶ Див.: *Good Graham. The Observing Self. Rediscovering the Essay*. L. – N.Y., 1988.

(намагається ввести послідовний розвиток сюжету, дати поглиблені характери, або почати гру з точками зору), есе перетворюється на невіддалу розповідь або схему роману. Де Обалдія зупиняється на романі-есе як на найбільш очевидному прикладі жанрової форми, що схрещує роман і есе, і підкреслює "чорновий", передлітературний характер жанру: "До-літературна, до-жанрова позиція есе підтверджується неструктурованістю його форми, яка неначе ще не набула риторичної закінченості і схожа на нарис"⁶⁵⁷. Р. Бенсмайя дивилась на есе як на чернетку роману. Щодо різновидів есе у сучасній літературі, то «Енциклопедія есе»⁶⁵⁸ називає три провідних підвиди: 1) автобіографічне есе, 2) критичне та 3) мандрівне (подорожнє). Всі дослідники констатують зникнення моралізаторського есе. У «Словнику літературних термінів та літературної теорії» (1998) читаємо таке визначення: «Есе - пишеться зазвичай у прозі («Моральні есе» Попа у віршах становлять виняток), яка може коливатися від кілька сотень слів («Есе» Бекона) до повнометражної книги (у Локка), яка є дискусійною формально або неформально, відносно теми або кількох заявлених тем. Це одна із гнучких та адаптивних літературних форм»⁶⁵⁹. Далі йде стислий огляд класичних зразків есе.

У сучасній теорії есе визначають саме за моментами його жанрової нетривкості. Зокрема, М. Епштейн писав: «Есе - частково є признанням, як щоденник, частково міркуванням, як стаття, частково оповіддю як оповідання. Це жанр, який тільки і тримається своєю принциповою позажанровістю. Варто йому знайти повну відвертість, щиросердість інтимних виявлень - і він перетворюється на сповідь або щоденник. Варто захопитися логікою міркування, діалектичними переходами, процесом породження думки - і перед нами стаття або трактат. Варто впасти в оповідну манеру, зображення подій, що розвиваються за законами сюжету, - і мимоволі виникає новела, розповідь, повість»⁶⁶⁰. За Епштейном, есеїстика заповнює собою ту галузь літератури, яка

⁶⁵⁷ De Obaldia Claire. *The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism, and the Essay.* – Oxford, 1995. – P. 124.

⁶⁵⁸ Див.: *Encyclopedia of the Essay.* Ed. by Tracy Chevalier. – London-Chicago, 1997.

⁶⁵⁹ *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory.* Ed. by J.A. Cuddon. – Cambridge, 1998. – P. 286.

⁶⁶⁰ Эпштейн Михаил. Эссе об эссе // http://www.emory.edu/INTELNET/esse_esse.html

характеризується незавершеністю, оскільки на відміну від інших жанрів вона не має ідеалу досконалості. Він вважає, що есеїстка заповнила собою те місце, яке колись посідав міф. «Есеїзм - напрям набагато ширший і могутніший, чим будь-який з філософських або художніх напрямів, ширше, ніж феноменологія або екзистенціалізм, сюрреалізм або експресіонізм тощо, - саме тому, що він не є напрямом однієї з культурних гілок, а є особлива якість всієї сучасної культури, що прагне до неоміфологічної цілісності, до зрощення не тільки образу і поняття усередині культури, але і її самої - з буттям за межею культури. Есеїзм - область творчої свідомості така ж всеосяжна, що стоїть над тими течіями, які в неї вливаються, як і міфологія, з якої всі вони витекли»⁶⁶¹. М. Епштейн розглядав есе як міфологію, засновану на авторстві. Функцію есеїзму він визначав епохально: як поєднання розколотих частин культури з використанням іронії, відсторонення та ін. прийомів знищення авторитарності чиеїсь однієї точки зору.

Останнім часом тлумачення жанру есе все більше сповнюються філософічності, все частіше акценти ставляться на властивість цього жанру відображати внутрішню природу людини: «Специфіка ж есе в тому, що думка й образ у ньому невіддільні, образ буквально твориться з думки, звідси виникає така особливість форми есе, як гранична концентрація, згущування семантики за рахунок особливої концептуальної навантаженості образного ряду, що приймає різноманітні форми через специфіку свого завдання, - передати таку описувану суб'єктом концентрацію внутрішнього інтелектуального світу. Есе містить «вирішальну думку» - єдину точку зору, що складається у тексті в певну концепцію людини, що не просто творить, але творить і розмірковує. Ця концепція виступає корелятом суб'єктивних орієнтирів автора в полі можливих інтерпретацій, яке він знає, враховує і від якого відштовхується в прагненні сколихнути, відсторонити досвід звичних уявлень і очікувань читача»⁶⁶². О. Соломеїн вважає есеїстику новим підходом у загальній історії нового часу, новим методом узагальнення. Він називає такі провідні риси есеїстики: вільна будова композиції, часта на неочікувана для читача зміна сюжетів, відсутність хронологічної послідовності описів, відсутність заздалегідь розробленого плану,

⁶⁶¹ Там само.

⁶⁶² Зацепин К.А. «Мыслить литературой» или эссеизм как художественный феномен // <http://scriptum.gramota.ru/myslpism2.doc>

підкреслено особистісна позиція, екзистенційна напруга, відсутність прагнення до вичерпної та остаточної трактовки⁶⁶³. Він звернув також увагу на присутність комунікативного діапазону в есе. Парадоксальність есеїстики, на думку О. Соломеїна, полягає у перевертанні класичної ситуації за рахунок підсилення емансипації індивідуального начала.

За звичай **есе** (франц. *essai* - спроба, проба, нарис) визначають у довідниках як літературну форму, невеликий прозовий текст, що виражає підкреслено індивідуальну точку зору автора. Завданням есе, на відміну від оповідання, є інформація або пояснення, а не драматичне зображення або переказ якої-небудь життєвої ситуації. Есе досягає своєї мети за допомогою прямого авторського вислову, для чого не вимагається створення ні вигаданих персонажів, ні зв'язуючого їх сюжету. Проте навряд чи слід абсолютизувати різницю між есе і оповіданням. Оповідання можуть містити в собі певні елементи, близькі до есе: авторські роз'яснення, розкриття передісторії відносин між героями, описи; одночасно і в окремих есе можна знайти елементи оповіді, навіть персонажів.

Основною особливістю есе є його стислість, і хоча обсяг може коливатися від однієї до п'ятдесяти сторінок, звичайно воно займає від десяти до двадцяти сторінок. Есе володіє певною внутрішньою єдністю, яку звичайно важко зберегти в більш довгих прозових текстах, що виражають авторську точку зору. Втім, такий об'ємний твір, як «Уолден, або Життя в лісі» Г.Д. Торо (1854), складається з самостійних уривків, які можна читати як окремі есе, але при цьому вони є частинами єдиного твору.

Традиційна класифікація есе на **описові, оповідні, рефлексійні, критичні, аналітичні** та ін. менш популярні форми, при всій своїй зовнішній зручності вельми сумнівна за суттю, оскільки звичайно один текст може сполучати в собі дві і більш із перерахованих характеристик. Більш точним і зручним був би розподіл всього масиву есеїстичних творів на дві великі категорії: особове, суб'єктивне есе, де основним елементом є розкриття тієї або іншої сторони авторської особи, і есе об'єктивне, або «серйозне», де особовий початок підпорядковується предмету опису або якійсь ідеї. Наприклад, есе Л.Дж. Ханта «Пробудженням

⁶⁶³ Див.: Соломеин А.Ю. Эссеистический дискурс «философской» истории эпохи Просвещения // Credo new. Теоретический журнал. 2004. №3. http://www.credo-new.narod.ru/credonew/03_04/6.htm#_ednref34#_ednref34

холодним ранком» є передусім виявленням авторських відчуттів, яким би тривіальним не здавався привід для його написання. Що ж до такого есе, як «Солодкість і світло» М. Арнольда, то, не дивлячись на його вельми виражений особистий характер, видно, що автор насамперед хотів переконати читача у цінності своїх пропозицій щодо оздоровлення вікторіанського суспільства, а не милувався тонкістю відчуттів.

Не зважаючи на те, що пасажі моралістичного характеру і різного роду афоризми зустрічаються в класичних творах на зразок «Роздумів» Марка Аврелія, а також у Біблії, есе в його сучасному вигляді остаточно сформулювалося уже в XVI ст. в творчості М. Монтеня, який донині вважається одним з найбільших есеїстів, навіть засновників даного жанру. Монтень ввів саме слово «есе», що означало «досвід», «спробу» здійснити щось, оскільки сам він вважав своє знання настільки обмеженим, що всяке словесне обговорення того або іншого предмету повинне було щось у ньому відкрити, не зважаючи на вибраний ним удавано скромне гасло «Хіба я щось знаю?».

Першим англійським есеїстом у повному розумінні слова був Ф. Бекон, що написав свої «Досліди» (1597) латиною, а потім переклав їх англійською. Не дивлячись на те, що Бекон писав про те, що і Монтень, описи, його есе відрізняються формою від попередника. Більшість із них - невеликого обсягу і зосереджені на якійсь одній темі. Написані ясним, стислим і дуже метафоричним стилем, вони сповнені тієї самої практичної мудрості і точності, якої цілком резонно очікувати від політика і ученого. «Серйозне», або «формальне есе» сходить до Дж. Мільтона. З-під його пера виходили пристрасні заклики до різного роду соціальних реформ, на зразок встановлення більш ліберальної системи розлучення або введення системи гуманітарної освіти. Найзнаменитіший його твір у цьому жанрі, «Ареопагітика» (1644), висловлює аргументи на користь свободи преси. Головне в есеїстиці Дж. Мільтона - не стільки відчуття і враження автора, скільки самі висловлювані ідеї. Есе Д. Драйдена, як і мільтонівські, серйозні по тону і висувають цілком конкретні ідеї. В них немає пристрасності і багатства аргументування, та і присвячені вони головним чином літературним темам. Драйдена часто називають батьком критичного літературного есе.

На початку XVIII в. Дж. Аддісон, в співпраці з Р. Стілом, видавав журнал «Спектейтор» (1711-1712), і розробив форму есе, яке **періодично** з'являється. Власне, він став першим автором газетної

колонки. Унаслідок цього есе стали більш короткими і менш серйозними. Розповсюдження періодичного друку в XVIII ст. створило передумови для перетворення есе в один із основних газетно-журнальних жанрів. Багато знаменитих письменників, таких, як Дж. Свіфт, Г. Філдінг і С. Джонсон, писали есе для газет. Не дивлячись на те, що більшість есе того часу була або політичною, або сатиричною, суб'єктивна есеїстика збереглася в творчості О. Голдсмита і лорда Ф.Д.С. Честерфілда, чії «Листи до сина» (1774) своїм практицизмом нагадують есе Ф. Бекона.

Наприкінці XVIII ст. есе як самостійна літературна форма поширилось в США. Темати, як правило, виступали політика і релігія, хоча Б. Франклін успішно поєднував суб'єктивне есе з політичною сатирою. Дж. Медісон з іншими авторами «Федераліста» (1787-1788) розвивав мільтонівську традицію логічного і серйозного есе, а В. Ірвінг став першим крупним літературним есеїстом в історії США.

У першій третині XIX ст. суб'єктивне есе розцвіло під пером таких авторів, як Ч. Лем, У. Хезлітт і Т. де Куїнсі в Англії, а також Р.У. Емерсон і Г.Д. Торо в США. Цей період знаменний також розквітом щоквартальних літературних і політичних журналів, на зразок «Едінбурзького огляду» (1802) і «Щоквартального огляду» (1809). З часом тексти, що там друкувались, втратили свою особистісну есеїстичну інтонацію і перетворились на те, що в сучасній журналістиці називається «статтями».

Так звана «вікторіанська епоха» (середина і кінець XIX ст.) позначена переважанням «серйозного», або «формального» есе. Найвідомішим автором тієї доби став Т. Карлейль. Його есе характеризують ексцентричний літературний стиль, гра цитатами, приховані алюзії та нерівний ритм. Потворні сторони промислового суспільства відштовхували багатьох авторів, в тому числі й Д. Рьоскіна та У. Патера. Одним з кращих есеїстів-вікторіанців став М. Арнольд. Почав як поет, а пізніше звернувся до літературної критики, а потім дійшов і до критики соціальної. Іноді його опонентом виступав Т. Гекслі, популяризатор наукових ідей, зокрема теорії еволюції Ч. Дарвіна. На відміну від Арнольда, який захищав цінність класичної освіти, Гекслі виступив за поширення наукової освіти.

Здавалося, що в цій атмосфері суспільних суперечок не залишалось місця для суб'єктивного есе. Проте останні десятиріччя XIX ст. дали світу одного з якнайтонших есеїстів - Р.Л. Стівенсона, більш відомого своїми романами і повістями. Не будучи таким автобіографічним, як Лем і Де Куїнсі, Стівенсон умів обговорювати

навіть такі предмети, як дарвінізм, використовуючи глибоко особисту інтонацію.

М. Твен увів в американську літературу кінця XIX ст. новий, гумористичний різновид суб'єктивного **псевдоавтобіографічного есе**, з його специфічним оповідачем - плутаником і невдахою. Цей різновид есе зберігся в XX ст. у творчості таких авторів, як Р. Бенчлі і Дж. Тербер. Стиль М. Твена, його проста розмовна мова сильно вплинули на більш пізніх авторів.

У XX ст. дуже небагато письменників здобули популярність виключно завдяки своїй есеїстиці. Серед них слід зазначити Р. Лінда і Е.Б. Уайта. Ірландець Лінд, що писав протягом 1930-х років, залишив багато томів забавних і дотепних коротких есе на найрізноманітніші теми. Есе Уайта, що здебільшого друкувалися журналом «Нью-Йоркер» в колонці редактора, були ретельно відшліфованими сатиричними картинками життя великого міста. Серед сучасних авторів, чия есеїстика доповнює їх романи, філософські твори або вірші, слід зазначити Т.С. Еліота, Б. Рассела, Дж. Сантаяну, Дж. Оруелла, 0. Хакслі, У.Х. Одена, В.В. Набокова, Джойс Керол Оутс і А. Робб-Гріє. Прекрасні суб'єктивні есе писали Вірджинія Вулф, Г.К. Честертон і Р. Лоуелл.

Жанр есе припускає свободу творчості. Вся його краса в тому, що воно може бути написано на будь-яку тему і в будь-якому стилі, тобто про що завгодно і як завгодно, адже есе - це роздум з приводу почутого, прочитаного, переглянутого. Есе фокусує увагу саме на індивідуальному досвіді.

На першому плані есе - особа автора, його думки, відчуття, відношення до світу. Це головна установка твору. Проте треба пам'ятати, що не дивлячись на свободу творчості, писати в жанрі есе зовсім нелегко, оскільки треба знайти **оригінальну ідею** (навіть на традиційному матеріалі), нестандартний погляд на яку-небудь проблему.

Есе - прозовий твір невеликого обсягу і вільної композиції, що виражає індивідуальні враження і міркування з конкретного приводу або питання і явно не претендує на вичерпну відповідь. Це нове, суб'єктивно забарвлене слово про що-небудь, має філософський, історико-біографічний, публіцистичний, літературно-критичний, науково-популярний або белетристичний характер.

Стиль есе відрізняється: образністю, афористичністю, парадоксальністю, Для передачі особливого сприйняття, освоєння світу автор есе: наводить численні приклади; проводить паралелі,

підбирає аналогії, використовує всілякі асоціації. Для есе характерне використання численних засобів художньої виразності: метафори, алегоричні і притчові образи, символи, порівняння. Есе виглядатиме багатше і цікавіше, якщо в ньому присутні: непередбачувані висновки, несподівані повороти, цікаві зчеплення. За структурою мови есе - це динамічне чергування полемічних висловів, питань, установка на розмовну інтонацію і лексику.

Специфіка жанру есе:

1. **Заголовок есе не знаходиться в прямій залежності від теми:** окрім віддзеркалення змісту роботи він може бути відправною точкою в роздумах автора, виражати відношення частини і цілого.

2. **Вільна композиція** есе підлегла своїй внутрішній логіці, а основну думку есе слід шукати в "строкатому мереживі" роздумів автора. В цьому випадку торкнулася проблема розглянута з різних сторін.

3. Якщо в творі на літературну тему повинне переважати раціональне поєднання аналізу художнього твору з власними міркуваннями, то в есе - **яскраво виражена авторська позиція.**

4. Якщо в традиційному творі вітаються індивідуальні особливості стилю і мови автора творів, то в есе **індивідуальні авторський стиль - вимога жанру.**

У методиках для вчителів можна вчитати 4 риси жанру есе: інтегративний (включає науковий, релігійний, художній та інші способи тлумачення буття), пояснювальний (тлумачить певну ідею), особистісно-орієнтований (в центрі опису - «Я»), міждисциплінарний (виходить за межі літератури).

У сучасному світі есеїстика набула великої актуальності, більше ніхто не називає есе маргінальним жанром літератури. З підсиленням його філософічності, зануренням в лабіринти духовного «Я», есе стало ледве не центральним жанром, оскільки втілює універсальну форму викладу індивідуально здобутого досвіду. Разом із щоденником та епістолярними жанрами есеїстика стала воістину художнім одкровенням ХХ ст., саме вона найпоспідовніше здатна здійснити антропологічну ідентифікацію особистості. *Людська специфічність - ось мета есе.* Над есеїстом не тяжіють важкі естетичні закони та правила художнього тексту, тільки антропологічна сутність автора, тільки умовність його власної світобудови, а точніше антропосвітобудови, є об'єктом дослідження у кожному випадку.

Література

Баркова М. В. Эпистолярный жанр. – М., 2006.

Борхес Х. Л. Девять эссе о Данте // Вопросы философии. – 1994. – №1.

Дмитровский А. Л. Жанр эссе: очерк теории жанра. – Орел, 2006.

Зацепин К. А. "Мыслить литературой" или эссеизм как художественный феномен // <http://scriptum.gramota.ru/myslpism2.doc>.

Лукач Георг фон. О сущности и форме эссе: письмо Лео Полперу // Душа и формы. Эссе. – М., 2006. – С. 45–64.

Камю Альбер. Миф про Сизифа // Творчество и свобода. Статьи, эссе, записные книжки. – М., 1990. – С. 29–109.

Кругликов В. А. Возможности эссеизма в понимании культуры // Социальная философия и философская антропология: Труды и исследования. – М., 1995.

Соломеин А. Ю. Эссеистический дискурс "философской" истории эпохи Просвещения // Credo new. Теоретический журнал. 2004. № 3. http://www.credo-new.narod.ru/credonew/03_04/6.htm#_ednref34#_ednref34.

Эпштейн Михаил. Эссе о эссе // http://www.emory.edu/INTELNET/esse_esse.html.

Эпштейн Михаил. Законы свободного жанра: эссеистика и эссеизм в культуре нового времени // Вопросы литературы. – 1987. – № 7. – С. 120–152.

Эпштейн М. Н. На перекрестке образа и понятия (Эссеизм в культуре Нового времени) // Парадоксы новизны. – М., 1998. – С. 333–432.

Benjamin Walter. The Origin of German Tragic Drama. Transl. by John Osborne. – L., New Left Books, 1977.

Adorno Theodore. "The Essay as Form". In: New German Critique, 32 (1984). – P. 154–171.

Barthes Roland. Lecture in Inauguration of the Chair of Literary Semiology, College de France. October, 8 (Spring 1979).

Bensaïa Reda. The Barthes effect: the Essay as Reflective Text. – Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.

Elements of Literature: essay, fiction, poetry, drama, film. Ed. by Carl H. Klaus, Robert Scholes et al. – N.Y., OUP, 1991.

Encyclopedia of the Essay. Ed. by Tracy Chevalier. – London-Chicago, 1997.

Good Graham. The Observing Self. Rediscovering the Essay. – L. – N.Y., 1988.

Essays on the Essay. Redefining the Genre. Ed. by Alexander J. Butrim. Athens. – L., 1989.

Obaldia Claire De. The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism, and the Essay. – Oxford, 1995.

The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Ed. by J. A. Cuddon. – Cambridge, 1998. – P. 286.

6.4.2. Щоденник. Щоденникова література започаткована ще у добу Відродження. У той час разом із становленням самоусвідомлення особистості, поряд з автобіографією та епістолярієм, виникає й щоденник. В епоху класицизму щоденнику як літературному жанру увага не приділялась. Романтизм же демонструє увагу до цього жанру, оскільки саме тоді яскраво актуалізується особистість. Епістолярний роман - не щоденник, а його наслідування, тож його ми до уваги не беремо. Роман-щоденник добре "прижився" в українській літературі ("Щоденник страченої" М. Мартос, "Нещоденний щоденник" Р. Іваничука), особливо шанує його феміністична література ("Золотий щоденник" Д. Лессінг, "Архів щоденника" М. Арбатової, "Щоденник Бріджит Джонс" Х. Філдінг), він став також улюбленим жанром у світовій літературі ХХ ст. ("Щоденник гейші" А. Голдена, "Щоденники" В. Винниченка, "Щоденник звабника" С. Киркегора, "Осел, який плаче" О. Кобринського, "Щоденники" А. Сахарова і О. Боннер, "Щоденник сатани" Л. Андреева, "Романтичний егоїст" Ф. Бегбедера) та ін. Актуалізація щоденника наприкінці ХХ - початку ХХІ ст. пов'язана з тим, що у формі щоденників починають писати романи. Література нон-фікшн підіймається до рівня актуальної й високої літератури. Від колишнього маргінального існування лишається хіба що відсутність "класики жанру", оскільки роман-щоденник не має класичного прототипу, будучи щоразу синтезованим з глибин персоналізованого антропологізму письменника, який дає змогу химерно поєднувати універсальне й одиничне.

Найвигадливішу дефініцію цьому жанру дав Ф. Бегбедер як "Лего з Его". Найбільш помірковану та виважену дають словники. Зокрема, КЛЕ про щоденник: „Це форма оповіді, що ведеться від першої особи у вигляді щоденних записів. Зазвичай такі записи не ретроспективні: вони сучасні описуванім подіям”⁶⁶⁴. Щоденник не належить до мемуарів, оскільки створюється на основі сучасних подій і за безпосереднього їх переживання. Жоден інший жанр не може похвалитися таким способом творення. В. Шикін стверджував:

⁶⁶⁴ КЛЭ. – С. 707.

"Щоденник, літературно-побутовий жанр; в літературі - форма оповіді від першої особи, яка ведеться у вигляді щоденних, як правило, датованих записів. Щоденник як позалітературний жанр характеризує гранична щирість, відвертість висловлювання; це завжди фіксація того, що сталося і відчувалося „щойно”: щоденник не ретроспективний, пишеться для себе і не розрахований на публічне сприймання (на відміну від літературного щоденника), що надає йому особливої правдивості, достовірності”⁶⁶⁵.

Разом з тим, щоденник - мемуарний жанр. Він має вагомні ознаки мемуаристики:

- Суб’єктивне осмислення історичних подій; розрізнення щоденників та спогадів;
- Неретроспективність подій у щоденнику (запис - відразу після події, яка відбулась);
- Документальність;
- Наявність двох часових планів (щойно і зараз), подвійна точка зору письменника на події (вагання у пошуку істини);
- Асоціативність у ретроспективному плані, яка не дуже часто вживається в щоденнику й тому не може визначатися як суттєва його жанрова ознака;
- Особливість нарації - від першої особи однини й іншого не може бути;
- Друга наративна властивість - щоденний запис, навіть вказуються календарні дати запису;
- Галич О. виділяє як жанрову особливість щоденника - концептуальність, яка є наслідком втілення певного погляду письменника;
- Опис подій у щоденнику є одночасно й самохарактеристикою автора.

Щоденник завжди пишуть під першим враженням і тому він не репрезентує послідовність, логіку, проте багатий на емоційність, суб’єктивність. Щоденник - записникова книжка (нотатник): записники довго не живуть. Він монологічний, хоча може містити й внутрішні авторські діалоги. За звичай він пишеться не для чужих очей, тому має специфічну достовірність, перейняту авторським

⁶⁶⁵ Шикин В. Дневник // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Сов. Энци., 1987. – С. 98.

баченням. Щоденник не має наперед визначеної конструкції, його структуру (в принципі хронологічну) визначає не композиційний задум, але перебіг подій, які автор фіксує. Автор не може знати хід подій наперед, отже його сюжетність залежить від характеру подій у дійсності та від авторського їх сприйняття. Щоденник пишеться **без плану**.

Давати жанровий поділ самих щоденників дуже складно, проте В. Оскоцький вирізнив з огляду на функціональність щоденника такі його типи: *щоденник-сповідь і щоденник-хроніка*. Якщо звернутися до сучасної літератури, можна говорити про ще один різновид - *щоденник як інтелектуальний експеримент*, з датуванням днів і подій, коли певні інтелектуальні відкриття відбувалися в долі діариста (у того ж таки Ф. Бегбедера).

Щоденник відповідає закладеній у глибинах особистості майже біологічній потребі виразити себе, запам'ятати себе, зупинити потік свого життя, залишити сліди свого існування. Щоденник - це боротьба зі смертю, із щоденним вмиранням. **Самоувічнювання** - один із найдавніших потягів людини. Самопізнання приєдналось до цього підсвідомого, стихійного бажання набагато пізніше. Щоденникове „я” - це також маска. Автор удає із себе когось, ким дуже хоче бути. Мотиви такої «маски» можуть бути найрізноманітнішими.

Здебільшого щоденники фокусують увагу лише на тому, що є важким у житті письменника, на його стражданнях тощо. Є. Чикаленко писав: „Так само не записував я майже нічого, що траплялося втішного, позитивного в нашому житті і поза діяльністю ТУП-у, а сідав за щоденник тільки тоді, коли мене щось обурювало або наводило на мене сум, а тому щоденник мій вийшов *однобічний*”⁶⁶⁶. Відзначимо, що щоденниковий запис мусить бути чимось у долі автора спровокований, народжується на гребені великої емоції. Вочевидь тому розквіт щоденників і навіть мода на них припадає на епоху торжества сентименталізму - XVIII ст.

Вагомою є **психотерапевтична функція** щоденника. Т. Радзівська⁶⁶⁷, досліджуючи діяльність суб'єкта текстотворення, його стратегії та комунікативні властивості тексту, веде мову про два типи психотерапевтичної ролі щоденника. Відповідно до двох

⁶⁶⁶ Чикаленко. Щоденник. – Львів: Червона калина, 1931. – С. 3

⁶⁶⁷ Див.: Радзівська Т. Щоденник як різновид комунікативної діяльності // Текст як засіб комунікації. – К: АН НАНУ, 1993. – С. 145-178.

- типів щоденникової діяльності, які залежать від установок суб'єкта:
- 1) установка на чітку регулярність комунікативних акцій;
 - 2) установка на нерегулярність дій.

Щоденник не тільки межує з мемуарними жанрами, але й з сповідальними. Щоденник можна визначити як *особистісно-сповідальну автобіографічну прозу*. Щоденник як „точка саморефлексії у просторі тотальної комунікації”. **Сповідальність** - невід'ємна частина щоденникових записів. Саме своїм сповідальним змістом він виводить нас до сакральної традиції. Сакральними праформами жанру є: сповідь, покаєння, проповідь. Особлива щирість, притаманна даному жанру, останню щирість треба шукати в чистій суб'єктивності, але на перешкоді її вираженню стоїть завжди об'єктивоване у світ до інших Слово. Щоденнику властива динаміка щирості, відвертості - й умовчання.

Сповідальність, мовчання, одкровення душі, - все це змістовні складові даного жанру. Сповідь як проявлений внутрішній досвід може здійснюватись і в умовчанні. К. Богданов⁶⁶⁸ звертає увагу, що на основі взаємодоповнюючого співвідношення знаку і тла в системі мови формулюється невимовлене як істинне твердження, що мовчання відіграє роль тла по відношенню до мови. Страждання породжує своєрідний нарратив мовчання, окреслення якого можливе при співвідношенні знакових систем. Для сповідальності вагомим є насамперед страждання. Щоденник постає як одна із світських форм сповідального слова, що проявляється в літературі. У щоденнику часом автор створює ілюзію своєї діяльності, часто вдало оперуючи **мовчанням**. Щоденник є первинним літературним жанром за М. Бахтінім. Типи щоденників:

- Щоденник-свідчення (С Єфремов, С Васильченко, З. Гіппіус);
- Щоденник, породжений нарцистичними мотивами (В. Поліщук, О. Кобилянська);
- Щоденник - документ самоаналізу та самонавчання (В. Винниченко, Л. Толстой);
- Щоденник - пам'ять про себе самого (О. Кобилянська, Т. Шевченко, Ф. Кафка).

Характерними **ознаками жанру щоденника** вчені вважають:

1. Рівнозначну приналежність до документалістики, мемуаристики, есеїстики. *Автодокументальна література* - спогади,

⁶⁶⁸ Див.: Богданов К.А. Очерки по антропологии молчания. – СПб.: РХГИ, 1997. – 352 с.

листи, щоденники, записники тощо - у різні часи та в різних культурах існувала на різних умовах. Та водночас жанри автодокументалістики, частини нон-фікш, поза зв'язками з певними літературними напрямками епохи володіють власною, яскраво вираженою метою і можливостями її реалізації.

2. *Хронологічна сюжетна структура*, яка визначається самими подіями життя автора. Головна проблема визначення жанру щоденника полягає в дилемі: належить чи не належить щоденник до мемуаристики? Теоретична думка намітила три шляхи дискурсивних практик: існує загальний мемуарний жанр з такими жанровими різновидами, як листи, нотатки, щоденники, спогади тощо. Супротивна позиція: листи, щоденник, спогади тощо - це не просто форми, а цілком рівноправні жанри, які є, однак, різновидами спільного мемуарного жанру. Третій підхід дозволяє розглядати щоденник та, наприклад, мемуари, як цілком різні жанри автодокументальної літератури. Але дати точне визначення жанрової природи щоденника вважається практично неможливим, оскільки неможливо встановити "чистоту жанру". За нашим визначенням: *щоденник - жанровий різновид автодокументальної прози; форма оповіді, що ведеться від першої особи у вигляді щоденних записів, від вузько документальних, завдання яких - фіксація поточних справ, до таких, які наближаються до літературного висловлювання. Щоденник не має наперед визначеної конструкції, його структуру (загалом хронологічну) визначає не композиційний задум, а перебіг подій як зовнішнього, так і внутрішнього життя автора. "Щоденниковий сюжет є оригінальним, не підганяється штучно під певну готову модель"*⁶⁶⁹. На думку О. Єгорова, щоденник має зазвичай або безперервну композицію (коли діарист записи робить регулярно), або дискретну композицію (коли така регулярність відсутня).

3. Серед характерних особливостей власне щоденника, які є свідченням його особистості як форми відображення життя, і відмінностей, насамперед, від особливостей такого жанру, як спогади, можемо назвати прийоми створення образу людини (за О. Єгоровим):

- *когнітивний* образ - за рахунок свідомого накопичення різних характеристик людини діаристом;
- *репродуктивний* образ - самим діаристом не вибудовується, а реконструюється за чужими згадками;

⁶⁶⁹ Єгоров О.Г. Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра. – М.: Флинта – Наука, 2003. – С. 228.

- *іконічний* образ - зображення тих, хто вже помер, полишивши про себе літературну чи політичну пам'ять;
- *деструктивний* образ - галерея негативних персонажів у інтерпретації діариста.

Для щоденника властива *позаконцепційність суб'єктивності*: суб'єктивність приватних спогадів завжди витворює певну концепцію історичного періоду. Автор щоденника не тримає в голові загального його плану, він пише, ідучи за течією власного життя, його погляд на світ, характер вибору фактів, сам стиль записів може змінюватись рік від року разом із людиною. Мемуарист не може рости і змінюватися на очах читача - він повинен вибрати якийсь один обрій споглядання. Також "*незалежність*" суб'єктивності; мемуари - це жанровий канон, заданий найбільш авторитетними текстами, а з іншого - тематичний канон, а у щоденнику окремі факти можна вважати просто унікальними, свідком таких фактів міг бути тільки автор.

4. Часопросторові особливості щоденника. *В ньому завжди один часовий план зображення*: ретроспективність подій у щоденнику не можна вбачати і у її традиційному розумінні, адже діаристи часто-густо беруться за перо в межах одного-трьох днів. Тут можна говорити про осучаснення минулого (подача минулого як такого, що відбувається зараз). Автор щоденника не заявляє, що викликає своє минуле в тій постаті, в якій воно виступало. Хронікер не змішує часу переживання і часу написання, розуміє, що вони утворюють єдиний часовий блок. Один часовий план зображення ускладнений накладанням зазвичай трьох основних форм хронотопу:
 а) *локальний часопростір*, б) *континуальний часопростір*,
 в) *психологічний часопростір*.

5. *Причини ведення щоденника* - один зі шляхів усвідомлення мети ведення щоденникових записів. Користуючись найзагальнішою схемою етапів творчого процесу - задум та його здійснення, вважаємо очевидним те, що при написанні щоденника подвійна природа задуму виступає у спрощеному варіанті - немає перших результатів підготовки, є тільки зримий початок твору. "Віднайдення" щоденникової форми наводить на думку, що, напевно, саме таким первісно був шлях до щоденника, що може свідчити не просто про існування причини ведення щоденника, а про існування архіпричини, що лежить у сфері, яка найменше схильна піддаватися якимось змінам - у сфері людських почуттів і переживань. З цього приводу О. Єгоров зауважував: "Очевидно, що вислизаюча від авторів істинна причина звернення до щоденника

лежить не на поверхні, не у побутовій, соціальній чи літературній сфері. Вона вкорінена в глибинах свідомості особистості, а точніше - у несвідомому. Літературна традиція, жанрове тло виступають тільки середовищем, в межах якого здійснюються внутрішні потреби душі⁶⁷⁰. Таким спонукальним спільним мотивом, у кінцевому результаті, є потреба людини вести діалог. Ця потреба проявляється і як вимоги людини до світу, і як усвідомлення власного незадоволення реальним станом речей. (Звідси - терапевтична функція цього жанру).

5. Щоденник постає як одна із "світських" форм сповідального слова, що проявляється в літературі. Водночас інверсії сповідального слова навіть у такому приватному письмі, як щоденник, важче, ніж будь-які інші елементи людського досвіду, піддаються вербалізації. Часто страждання, яке повинно знайти вихід у слові, породжує своєрідний *нарратив замовчування*, людині не вдається втримати гармонію між своїм духовно-чуттєвим світом і світом зовнішнім, і тоді людська сповідь втрачає свій видимий елемент, натомість є мовчазне почуття безвихідності, що не переходить у голосну (висловлену бодай у щоденнику) надію.

6. Дослідження проблеми комунікативної спрямованості щоденника показало, що імпліцитна присутність читача в щоденнику, вже закладена в первісній цільовій настанові, впливає на писання щоденника, зокрема на його форму, зміст, стилістику. Зазвичай межа *імпліцитної комунікативності* навіть найінтимнішого щоденника знаходиться на віддалі від автора. Між ними можуть стояти дружина, діти чи батьки, знайомі, колеги, однодумці або й адресат з далекого майбутнього.

Досить часті звернення авторів щоденників до гіпотетичного читача дали підстави для роздумів про естетичну "навмисність" письменницьких щоденників. Без конкретної цілі, без тиску ззовні щоденник стає для письменника додатковою сферою реалізації. Можливість вести щоденник у такому випадку - це можливість займатися письменництвом.

7. *Літературний щоденник*, залишаючись особистим, суб'єктивним, навіть інтимним та сповідальним, у той же час призначений на ще прижиттєве видання, хоча, треба сказати, не завжди ідея видання закладена вже в первісну цільову настанову, частіше намір друкувати свій щоденник визріває поступово. Одним

⁶⁷⁰ Егоров О.Г. Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра. – М.: Флинта – Наука, 2003. – С. 17.

зі шляхів розуміння щоденника як самостійного художнього явища став аналіз публічного сприймання щоденника. З огляду на читача як співавтора художнього твору можна виділити декілька специфічних естетичних категорій, що властиві щоденнику:

- правдивість;
- міра ширості, яка може зупинитися перед непослідовністю, слабкістю, лякливою і соромливою;
- простота / звичайність;
- інтимність оповіді;
- фрагментарність і умовчання.

8. З погляду авторських переваг щоденник притягує діариста свободою висловлювання як щодо змісту, так і форми, можливість здійснювати одночасно декілька функцій: з одного боку, виставляти своє інтимне "Я" на публіку, а з іншого, - приховати своє "Я", можливість виступити в масці, обрати позу і роль, яку сам захочеш. У такій грі сильніше, ніж у щоденнику інтимному, виявляє себе провокативне начало, авторський виклик.

Отже, автодокументальні форми письма, набуваючи в добу постмодернізму особливого сенсу, невпинно розвиваються, створюючи власні модифікації, а потім і жанрові підвиди.

Література

Барт Ролан. Дневник // Ролан Барт о Ролане Барте. – М., 2002. – С. 246–261.

Бегбедер Фредерік. Романтичний егоїст. Роман-щоденник. – Х., 2007.

Богданов К. А. Очерки по антропологии молчания. – СПб., 1997.

Богомолов Н. Дневники в русской культуре начала XX в. // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. – Рига, 1990. – С. 148–157.

Гундорова Т. "Щоденник" як лабораторія жіночої сексуальності // Femina Melancholica. Стаття і культура в тендерній утопії Ольги Кобилянської. – К., 2000. – С. 92–95.

Егоров О. Г. Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра. – М., 2003.

Затонкий Д. В. Сцепление жанров (место автобиографии, мемуаров, дневника в становлении и жизни современного романа) // Жанровое своеобразие современной прозы Запада. – К., 1989. – С. 4–59.

Кардин В. Жанр вне регламента // Вопросы литературы. – 2000. – №1.

Кобрин К. Похвала дневнику // НЛО. – 2000. – №54. – С. 229-235; 2003. – №61. – С. 288-295.

Местергази Е. Г. Литература нон-фикшн. Экспериментальная энциклопедия. – М., 2007.

Михеев М. Ю. Дневник как эго-текст. – М., 2007.

Оскоцкий В. Писательские дневники: жанровое своеобразие и функциональное многообразие (из истории русской послеоктябрьской литературы) // Literatura I komunikacja. – Lublin, 1998. – С. 143-165.

Пигров К. С. Дневники: общение с самим собой // Проблемы общения в пространстве тотальной коммуникации. – СПб., 1998. – С. 200-219.

Радзієвська Т. В. Щоденник як різновид комунікативної діяльності // Текст як спосіб комунікативної діяльності. – К.: НАНУ, 1993. – С. 145-178.

Радзиевская Т. В. Дневник писателя в контексте культуры XX века // Филологические науки. – 2002. – № 2. – С. 12-20.

Урбан А. Автодокументальная проза // Звезда. – 1970. – №10. – С. 193-204.

Харитонов М. Стенография конца века. Из дневниковых записей. – М.: НЛО, 2002. – С. 5-15.

Шайтанов И. "Непроявленный жанр" или литературные заметки о мемуарной форме // ВЛ. – 1979. – № 2. – С. 50-78.

Шикин В. Дневник // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.

6.5. ФЕНТЕЗІ: МАТАФІЗИЧНІ МЕЖІ РОМАНУ

Насамперед треба розмежувати «фентезі» та «науково-фантастичний роман». По-перше, вони пишуться з різними цілями: фентезі - з метою занурення у псевдоміфологічний світ, щоб відродити духовне начало людини; науково-фантастичний роман часто має на меті відверто дидактичні завдання виховання людини, а то й цілої цивілізації або ж завдання експериментальні, проте у будь-якому разі цільове призначення науково-фантастичного роману не передбачає духовне переродження, не пов'язане з езотеричним сходженням, як фентезі. По-друге, основою фентезі є неоміф, своєрідна химеріада; основою науково-фантастичного роману - наукові відкриття, найчастіше в галузі космонавтики та біології. По-третє, фентезі не піклується про логічну достовірність, часто вводяться чарівні предмети та постаті для активізації дії; У

науково-фантастичному романі логіка відіграє провідну роль, все логічно мотивується з оперттям на науку. По-четверте, провідна часопросторова відмінність між фентезі та науково-фантастичним романом полягає у тому, що дія фентезі майже завжди переноситься в далеке минуле, яке спіткало Землю, а в науково-фантастичному романі - це найчастіше майбутнє, якщо тільки герої не винаходять машину часу і тому можуть подорожували як у минуле, так і у майбутнє, при чому не завжди на Землі, навіть у більшості випадків на інших планетах та галактиках. Крім того, фентезі мають ще одну властивість, яка є спірною щодо науково-фантастичного роману, а саме: вони дуже легко прочитуються на основі морфологічної жанрології В. Проппа, яка, як ми знаємо, була створена для характеристики чарівної казки. Тобто у структурі фентезі легко можна виділити функції дійових осіб, кола дії тощо. Структура персонажів також цілком відповідає проппівській. Тут ви знайдете і «дарувальника», і «злодія», і «чарівний предмет», і «випробування героя на шляху до мети» та ін.

Як окремий вид літератури жанр фентезі почав формуватися на рубежі XIX-XX ст. Головні **джерела жанру** - французька "фейна" казка, скандинавський і кельтський фольклор. Серед передвісників - Х. Уолпол, У. Морріс, Дж.Б. Кейбелл, Е. Блеквуд. Найбільш же значною фігурою раннього періоду є британський аристократ лорд Е. Дансені, автор збірки "Боги Пегани", що поклав початок циклу про чарівний світ, з власною міфологією, що ретельно опрацьована, заснована на ірландському епосі.

Батьками-засновниками фентезі вважаються дві групи авторів, яких за їх походженням можна розділити на американську і британську школи. **Американську групу** складають Роберт Ірвін **Говард**, Кларк Ештон **Сміт** і Говард Філіп **Лавкрафт**. Найзначнішою фігурою з них, безумовно, є Р. Говард. Створивши образ знаменитого воїна, безстрашного Конана-варвара, Говард став засновником особливого напрямку, т.з. героїчною фентезі або фантастики "меча і магії" ("sword & sorcery"). Славу і популярність Говарду принесли твори, присвячені вигаданій історії світів, невиразні відомості про які дійшли до нас тільки у вигляді легенд. Атлантида, Лемурія, Му, Кіммерія, Гіперборея - чи існували ці Цивілізації насправді? Цього нам, мабуть, ніколи не дізнатися. Але, занурившись у книги Р. Говарда, ми відчуваємо своєрідну, чарівну магію цих світів. Говард написав декілька циклів оповідань і повістей - про останнього атланта короля Кулла, про ватажка піктів

Брана Мак Морна, про відважного кельтського пірата Кормака Мак Арте, про англійського авантюриста Соломона Кане.

Але один його герой, Конан-кіммерієць, став справжнім ідолом величезної армії прихильників у різних частинах світу. Втім, коли в 1936 р., Р. Говард, знаходячись в стані якнайглибшої депресії, викликаної смертю палко коханої ним матері, наклав на себе руки, ніщо не провіщало його літературного довголіття. Після смерті він був швидко забутий. Його друге народження відбулося на початку 50-х років, завдяки діяльності американського письменника Лайонелла Спрег де **Кампа**. У 1951 році до рук де Кампа (що захоплювався свого часу пригодами Конана) потрапила частина архіву Р. Говарда, і він, виявивши недописану повість про Конана, переробив її, дописав і два роки опісля вона була надрукована ніби "в співавторстві" під назвою "Коштовності Транікоса". Це історія так захопила де Кампа, що він, провівши активну розшукову роботу, розкопав ще декілька незавершених речей Говарда, якихось чорнових нарисів і нотаток.

Крім того, набивши руку, він як наодинці, так і спільно з своїми друзями, Б. Нібергом і Л. Картером, написав ряд стилізованих під Говарда творів - близько двох десятків романів, повістей і оповідань. Книги привернули увагу, бо становище на видавничому ринку, де фентезі довгий час вважалося читвом для підлітків, докорінно змінилося після успіху "Володаря Кілець" Дж.Р.Р. Толкіна (особливо на початку 60-х, після появи масового видання цієї книги в паперовій обкладинці, що розійшлося багатомільйонним тиражем). Тепер виходили десятки фентезійних книг і читачі вимагали ще і ще. На хвилі успіху були перевидані оригінальні твори Говарда. І... склалася вельми рідкісна в літературі ситуація, коли герой, створений фантазією одного письменника, перекочував у книги інших авторів.

Зараз видано понад 100 романів і повістей про Конана, авторами яких є десятки американських, англійських, канадських, а останнім часом і східноєвропейських письменників. Інший "основоположник" К.Е. Сміт написав не так багато - декілька десятків оповідань, присвячених Атлантиді, Зотіку, Аверону та іншим таємничим світам. За свідченням критиків, К.Е. **Сміт** був найбільш талановитим із "батьків-засновників" американського фентезі за своїм літературним обдаруванням, його твори вирізнялися соковитою метафоричністю, але він досить швидко відійшов від белетристики, кинувши писати. Лавкрафт спирався у своїй творчості на трохи похмурі фантазії Е. По. Герої Лавкрафта вступають в нещадну боротьбу з жахливими породженнями мороку, і майстерність автора робить описувані їм

неймовірні події достатньо реальними для читача. Найбільший твір Лавкрафта - "Світи Стульху" - стало наріжним каменем у підґрунті цілого субжанру - "horror" (просто "жахи"), надихнуло багато послідовників, що визнали письменника своїм вчителем.

У **британський загі** основоположників фентезі також входить троє письменників, тісно зв'язаних дружніми і духовними узами. Це Клайв Стейплз **Люїс**, Чарльз **Уільямс** і Джон Рональд Руел **Толкін**. Люїс увійшов до історії перш за все як творець дитячого фентезі, написавши знаменитий цикл "Хроніки Нарнії". Рухаючись у річищі традиційної англійської літературної казки, він створив чарівний світ, в який потрапляють декілька дітей з сучасної йому Англії, переживаючи ряд неймовірних пригод. Романи Уільямса, сповнені численними філософськими і релігійними мотивами, присвячені, як правило, боротьбі людей за володіння якимись магічними предметами, здатними вирішити долю світу, будь то чаша Святого Грааля, корона царя Соломона або священні карти Таро. Але справжньою Біблією фентезі став роман професора англосакської літератури Оксфордського університету Джона Рональда Руела **Толкіна** (1892-1973) "Володар Кілець".

Найбільший творець і теоретик жанру "фентезі", Джон Р. Р. Толкін народився в місті Блумфонтейне (Південна Африка), де працював у той час його батько. З 1895 року з матір'ю і братом жив в Бірмінгемі (Англія). Читати він почав з 4-х років, і сам цей процес приводив його в захоплення.

Не дивно, що з дитинства лінгвістика стала захопленням: у звуках мови хлопчик чув магію. Латина, грецька, французька і німецький були предметом його пристрасі. У шкільному літературному гуртку він захопився історією мов і порівняльною філологією Джон ввів у коло своїх інтересів староанглійську, древньонімецьку, ісландську і готську мови.

Після школи Дж.Р.Р. Толкін продовжив свою освіту в Оксфордському університеті на факультеті англійської мови і літератури, спеціалізуючись з стародавньої і середньовічної англійської мови. У 1915 р. після закінчення університету добровольцем йде на фронт. Йому довелося побувати в найкривавішому місці Першої світової війни - битві при Сомме, де він дивом залишився живий, але важко захворів окопним тифом. Демобілізуючись у листопаді 1916 року, він працював у Лідському університеті викладачем, а потім професором англійської мови. З 1925 року Толкін - професор Оксфорда. Він захоплено працює над

тлумачним словником англійської мови, пише наукові роботи, перекладає, викладає.

У 1938 р. в університеті святого Ендрюса він прочитав лекцію "Про чарівні казки", що лягла в основу однойменного есе. Особливістю чарівних казок (історій) він вважав створення вторинного світу за допомогою фантазії (уяви). Вторинний світ (чарівна країна) володіє при цьому упредметненою конкретністю - це абсолютна умова. Інакше власне казка ("фентезі") може виявитися притчею або філософською алегорією, тобто просто належати до іншого жанру, Толкін відстоює жанрову самостійність "фентезі" як явища літератури. Він виділяв три основні функції чарівної казки: відновлення душевної рівноваги, втеча від дійсності і щасливий кінець (утіха). Відновлення душевної рівноваги допомагає людині позбавитися від стереотипів суспільного мислення і побачити речі навколо себе такими, якими вони є.

Вершиною його творчості стала трилогія "**Володар Кілець**": "Братерство Кільця", "Дві фортеці", "Повернення короля" (1954-1955). Сага Толкіна - епічна, створена на основі кельтського і північноєвропейського фольклору розповідь про зіткнення сил Світла й Темряви, вирішальну роль в якій зіграв маленький, забавний **людино-кролик** названий ним **хоббітом** (від лат. homo/людина і англ. - rabbit/кролик), своєрідний символ "звичайної" людини, що несе на плечах своїх вантаж історії. Толкін, будучи автором численних наукових робіт, сподіваючись на додатковий заробіток, відправив до видавництва повість "Хоббіт", складену ним для своїх дітей. Книга вийшла в 1937 р. і мала чималий успіх, причому не тільки у юнацтва. Намагаючись написати продовження, Толкін засів за роботу, яка розтягнулася більш ніж на 10 років. Після виходу в світ 1-го видання "Володаря Кілець" (1954 р.) з'ясувалося, що в світі достатньо цілком дорослих людей, яким просто необхідна подібна література, і все нові видання Толкіна, що розкуповуються як гарячі пиріжки, підтверджували це.

Толкін опублікував свій перший твір "Хоббіт, або туди і назад" у 1937 р. Тоді критики визначили жанр твору як "авторську казку". Проте першість йому не належить. Адже п'ятьма роками раніше молодий американський автор Роберт Е. Говард (1906-1936) випустив серію оповідань про Конана - варвара з Кіммерії. Незабаром Р. Говард загинув. Після його смерті збірка оповідань про Конана вийшла окремою книгою під назвою "Конан - завойовник". У оповіданнях було новим і несподіваним все: головний герой, персонажі, місце і час дії. Впродовж оповіді вільний

воїн Конан б'ється із злом у будь-яких його втіленнях, звільняє народи й міста, визволяє з полону прекрасних принцес. Ввідбувається це приблизно 11 тисячоліть тому.

Американський письменник **Лестер дель Рей** дає наступне визначення жанру *fantasy*: він вважає, що *fantasy* в деякому розумінні - мати фантастики, тобто від цього жанру пізніше виникли інші відгалуження, такі як наукова фантастика (*science fiction*), чорна фантастика (*macabre science fiction*) та інші. Між *fantasy* і *science fiction* багато спільного. Але в той же час ці два літературні напрями мають багато відмінностей. Наукова фантастика (*science fiction*) заснована на можливостях науки і орієнтована в основному на майбутнє. На відміну від наукової фантастики *fantasy* відкидає науку і «говорить лише про події минулого, згадку про які не можна знайти ні в одному з підручників історії і які відбулися на землі, не вказаній ні в одному атласі». Обидва напрями логічні в своїх припущеннях, але якщо фантастика претендує на якийсь ступінь розумності, раціональності, то *fantasy* повинне бути ірраціональним у своїй основі, сприйматися на віру.

Далі Лестер дель Рей пропонує увазі читача докладну **класифікацію *fantasy***. Він виділяє **п'ять категорій цього жанру**. (1) Перша - **епічне** (*epic fantasy*), яка оповідає про епічну боротьбу втіленого добра і зла (епопея «Володар кілець» Толкіна). Головне тут полягає в тому, щоб зуміти створити повний, яскравий світ, несхожий на наш рідний, і примусити читача прийняти його. **Епічне "високе" фентезі**, що живиться спадкоємцями Толкіна, відрізняється підкресленою увагою до психологічної достовірності подій, вчинків і характерів героїв, ретельністю в конструюванні власних світів. Автори не тільки їх детально описують, але і часто малюють карти, складають словники, вигадують історію, зоологію, міфологію, мову і навіть алфавіт. Найбільшими представниками основного потоку епічного фентезі є: **У. ле Гуїн**, що створила захоплюючу тетралогію "Земномор'я", сповнену філософсько-психологічними елементами; **Т. Брукс** - автор бестселеру "Меч Шаннари" і його численних продовжень "Хронік Заземелля"; **Т. Уїльямс** - трилогія "Пам'ять, горе і тернії"; **Р. Фейст** - багатотомні "Хроніки Мідкемії"; **Р. Джордан**, чий цикл "Колесо Часу" - найпопулярніший фантастичний твір Америки 90-х років; **Д. Еддінгс**, кожен новий роман якого стає в США загальнонаціональним бестселером (цикли "Еленія", "Белгаріада", "Маллорея", "Тамулі") та ін. До відгалужень епічного фентезі відноситься фольклорно-казковий жанр, герої якого діють у

"псевдореальному" світі оповідей і міфів народів Землі - наприклад, "Діти водяного" П. Андерсона, де використовуються мотиви легенд південних слов'ян; тетралогія "Король минувшини і прийдешнього" Т. Уайта, гарний переспів - легенди про короля Артура. Епічне фентезі експлуатує в основному ідею/символ долі світу в руках однієї людини. Один з необхідних аспектів більшості фантастичних епосів, яких немає у Дж. Р. Р. Толкіна - пророцтво, яке повинне бути виконане. Тут зіграли свою роль, як Біблія, так і пізні грецькі міфи, що говорять про невідворотність Долі. На пророцтвах побудовані такі твори, як "Белгаріада" і "Маллорея" Д. Еддінгса, величезна епопея Джордана "Колесо Часу", дуже незвичайний роман Глена Кука "Чорний загін". Герої епічного фентезі мають тягарем над собою всю історію свого світу, що так чи інакше впливає на їх вчинки.

(2) Другою категорією фентезі Лестер дель Рей виділив **героїчне**. Героїчне фентезі відрізняється від епічного настроєм і створюваним ефектом, його часто називають «меч і чаклунство» (sword-and-sorcery). Такі твори - зазвичай про варварський час, наприклад, епопея Р. Говарда про Конана. Загалом, правило тут таке - створити варварський світ і кинути дикого воїна проти всіх лиходіїв і чарівників, потім дозволити йому перемагати силою переконання і кулаками та час від часу завойовувати любов однієї з красунь. **Героїчне фентезі**, на відміну від інших напрямів, дуже просте. Тут читач не знайде складних психологічних колізій, детального опрацювання характерів, і навіть часто елементарної логіки подій. Могутні чарівники, здатні єдиним помахом руки знищити цілі армії, поступаються перед героєм-одинаком, озброєним тільки мечем та безмежною вірою в свої сили. Окрім численних історій про Конана-варвара, російською мовою публікувалися твори про пригоди воїна-чаклуна Кейна, що вийшов з-під пера К.Е. Вагнера та ін. Всі ці могутні бійці подібні між собою, оскільки є більш-менш точною копією свого кіммерійського прототипу. Цей тип дуже стійкий і присутній у всіх фентезі. Відштовхується він, схоже, не стільки від Геракла, скільки від Тарзана.

З більш нестандартних авторів можна назвати Г. Кука і його цикл "Хроніки Чорного Загону". Це історія про групу найманих солдатів, які повстають проти своєї повелительки - могутньої чарівниці. Проза Г. Кука виділяється жорсткістю і виразністю, надовго заволодіваючи душею читача. М. Муркок - один з лідерів так званої "нової хвилі" англомовної фантастики (60-70 рр.), також залишив помітний слід у героїчному фентезі. Він автор гігантського циклу "Вічний Переможець", що включає декілька десятків романів і

повістей, що оповідають про нескінченну битву сил Порядку і Хаосу, що протікає в багатьох вимірах впродовж тисячоліть.

(3) Наступна категорія, виділена Лестером дель Рей - **розповіді жахів** (weird stories або macabre stories). Це жахливі історії за участю темних сил або злих створінь: лякаючих привидів, злих відьом, демонів тощо (розповіді жахів Лавкрафта). Таємничі і жахливі історії про надприродне мають давню літературну традицію. У англомовній літературі для їх позначення використовується термін macabre science fiction, що в перекладі означає "чорна" фантастика. Щодо вітчизняного літературознавства, то в ньому проблема специфіки цього жанру ще не розроблена, хоча назріла необхідність вивчення. У ХХ ст., як і раніше, fantasy звертається до багатьох мотивів давніх міфів. Виникають і нові, авторські, і, що ще важливіше, відроджується сам дух міфотворчості, що шукає нових втілень.

Деякі літературознавці, зокрема: Ю. Кагарлицкий і Р. Шмерль вважають, що **жанр «чорної» фантастики бере свій початок від готичного роману**. Саме готичний роман сильніше за наукові аргументи переконував в існуванні надприродного. Цей жанр виник наприкінці ХVІІ сторіччя, Століття Розуму. У романах А. Радкліфа, Г. Уолпола, Ч.Р. Метьюріна таємниче і чудове виявляються нерозривно пов'язані один з одним. Раптове втручання потойбічних сил, як правило, не роз'яснюється до кінця розвитком сюжету, і тим самим непізнаність чудового ніби затверджується з незаперечністю наукового факту. Але і в цей кришталевий-чистий світ Ідеалу втрутилися темні сторони потойбіччя. Зароджені в хаотично-смеркових глибинах художньої свідомості, вони одержали потворну зовнішність злих духів і чудовиськ.

У творах перерахованих авторів преромантизм ХVІІІ ст. змішаний з містикою, жахом і проявом надприродних сил. Характерні риси готичного роману носять на собі відбиток особливостей архітектурного стилю, якому властиві сліди грубої і примітивної пишності. Атмосфера творів даного жанру була просочена похмурістю, безумством, наповнена примарами, забобонами і духом помсти. «Франкенштейн» М. Шеллі містить всі перераховані елементи готичного роману, які письменниця уміло використовувала для опису богопротивних експериментів, страшних криків і самого чудовиська. У США готичний роман знайшов віддзеркалення в творчості Е. По.

(4) Лестер дель Рей виділяв ще **«химерні» історії** (whimsy), певний різновид **гумористичного fantasy**, які представляють нашій увазі досить забавний погляд на магію і все надприродне в цілому (оповідання Т. Сміта, Г. Тернера, Р. Хьюза). Тут зустрічається завжди

щось не зовсім відповідне для *fantasy*: привид, який боїться людей, сучасний вампір, що успішно працює сторожем у банку крові або біс, що намагається обхідними шляхами прибудувати душу грішника в рай. **Гумористичне фентезі** останніми роками стало одним із популярних відгалужень жанру. Родоначальником був Л. Спрэг де Кампа, що написав на початку 40-х рр. спільно з Ф. Преттом трилогію "Недипломований чародій", що іронічно оповідає про пригоди чародія-самоучки Гарольда Ши і його невдалих друзів у різних міфологічних світах. Потім цей субжанр помітно пов'язав, і його друге народження відбулося тільки в кінці 70-х - початку 80-х рр., коли він з'явився, завоювавши величезну популярність.

(5) І п'ята категорія за Лестером дель Рей - «**фантастична чудасія**» (*fantastic conceit*). Це твори, в яких відсутній чистий елемент *fantasy*, проте є деяка фантастична істота або подія - щось виходить за межі ординарного, але автор не залучає магію або надприродне: наприклад, герой бачить прекрасну дівчину тричі за своє життя, кожного разу у вирішальні моменти, і ніколи не дізнається, хто вона така і як з ним пов'язана. Вони мають тенденцію до філософських роздумів, зазвичай банальних.

До існуючої системи під жанрів фентезі, виділених Лестером дель Рей, нині додалось **дитяче фентезі**, яке відрізняється особливим казково-повчальним відтінком. Найвідомішим автором, безперечно, є Е.М. Нортон, відома у всьому світі під псевдонімом Андре Нортон. Її перші книги з'явилися ще в кінці 50-х років і продовжують виходити до цього дня, не дивлячись на 80-річний вік "бабусі фентезі". Найбільшою популярністю користується її цикл "Світ відьом".

Виділяють також окремо **філософське фентезі** близьке до традицій літературної казки-притчі. Найбільш крупними авторами є М. Пік (трилогія "Горменгаст"), Р. Холдсток ("Ліс Міфаго"), Дж. Краулі ("Маленький, великий"), Джеймс Блейлок, Пітер Бігль ("Останній одноріг").

Дуже багатоліке **історичне фентезі**. Тут є книжки, в яких на тіл реальному історичного антуражу відбуваються неймовірні чарівні події (Т. Пауерс - "Брами Анубіса", Ч. К. Ярбро - цикл "Хроніки графа Сен-Жермена"), або дія відбувається в альтернативних світах, де історичний розвиток пішов іншим шляхом (О. С Кард - цикл "Хроніки Ельвіна", Г. Гаррісон - трилогія "Мелений і Хрест"), або береться якась реальна подія, особа (наприклад, король Артур) і створюється те, що цілком підходить під визначення "історичного" роману, де магічне посідає вельми незначне місце (М. Стюарт - пенталогія "Хроніки Мерліна", М. З. Бредлі - "Тумани Авалона"), або пишеться

ретельно стилізована псевдоісторія, де все насправді, але водночас абсолютно вигадане (К. Кертц - епопея "Хроніки Деріні") та і.

Провідна властивість фентезі - наявність всіх ознак неоміфу, а саме: утворення пантеону богів. Запозичення у цьому разі йдуть переважно від кельтської міфології. **Головні боги** (а правильніше за них називати все-таки асами, адже назву цю дали їм самі скандинави), скандинавського пантеону в "Молодшій Едді" їх нараховується 12, але і в "Старшій Едді" цих асів можна назвати основними - Один, Тори, Тюр, Локи, Ньєрд, Брагі, Хеймдалль, Хед, Відар, Алі (або Валі), Уль і Форсеті відрізняються різноманітними функціями і характерами. Богині - Фрігг, Фрейя, Ідунн також володіють індивідуальними рисами.

З кожним із божеств пов'язаний цілий цикл міфів, але, мабуть, "найзнаменитішими" асами є Один, Тор і Локи - постійні учасники найрізноманітніших пригод разом або ж окремо. Декілька слів про них: Один - верховний бог, відповідний німецькому Вотану (або Водану), який у свою чергу відповідає римському Меркурію. Сином Одіна є ще один ас - Тор, в германо-скандинавській міфології бог грому, бури і родючості, багатир, що захищає інших асів і людей від велетнів і страшних чудовисьок. Спочатку Тор мислився і як бог неба, але цю "функцію" отримав Тюр. У скандинавській міфології Тор є другою по значенню постаттю після Одіна, ас, син останнього і Ерда (або Хлодкон). У Тора є дочка і сини, Магні і Моді, причому Магні ще і син велетки (з німецького "магні" - дослівно "сильний", "моді" - дослівно "сміливий").

Ельфи і гноми - одні з найпоширеніших фантастичних істот, практично, ні в одному романі фентезі не обходиться без них, ці істоти - одна з ланок, які зв'язують часто найрізноманітніші фентезі. Але ці істоти зазнали досить суттєвих змін після романів Дж. Р.Р. Толкіна, адже ельфи часто були характерними персонажами стародавніх переказів і легенд германо-скандинавських і готських племен.

Ось якими вони були спочатку. У нижчій німецькій міфології вони духи. Уявлення про них сходять до германо-скандинавських альв (у скандинавській міфології нижчі природні духи, що мали відношення до родючості), подібні до них ельфи діляться на світлих і темних.

Світлі ельфи - духи повітря, атмосфери, красиві маленькі чоловічки (зростанням з андерсенівською Дюймовочкою) в шапочках із квіток. Ельфи можуть мешкати в деревах, які в цьому випадку рубати не можна. Люблять водити хороводи в місячному сяйві, а їх музика зачаровує слухачів, примушуючи танцювати навіть неживу природу, музикант не може перервати музику ельфів,

поки йому не зламають скрипку. Заняття світлих ельфів - прядіння і ткання, а їх нитки - павутина, що літає.

Світлі ельфи були не просто дивовижними істотами - вони були цілим народом. Світлих ельфів часто описували, як зменшені копії людей, основною відмінністю ельфів від людей були деякі незвичайні здібності, наприклад, в деяких джерелах згадується їх уміння чаклувати, крім того, характерною властивістю можна назвати здатність до польоту. Темні ельфи - гноми, підземні ковалі, що зберігають в горах скарби. У Скандинавії їх іменують берфолками і хульфолками і представляють вони собою стихійних духів. Іноді в середньовічній демонології і алхімії так називали нижчих духів землі.

Дж. Р.Р. Толкіна вважають творцем і цілих двох напрямів фентезі: епічного і пригодницько-ігрового фентезі. Після видання "Володаря Кілець" виходили десятки фентезійних книг, а читачі вимагали ще і ще. Були також перевидані книги Говарда, і його герой Конан почав з'являтися в багатьох інших книгах інших авторів. "Володар кілець" теж "зіткнувся" з хвилею імітаторів, втім, навіть зараз знаходяться автори, які беруть за основу світ створений Дж.Р.Р. Толкіном або ж продовжують його трилогію. Багато хто з них не так вже і поганий, це, наприклад, досить часто згадувана трилогія Н. Перумова "Кільце Тьми", в усякому разі, це одне з найпопулярніших наслідувань.

Ігрове фентезі узяло від Дж.Р.Р. Толкіна ідею загону, що йде на небезпечну місію, звичайно це місія порятунку світу або щось приблизно такого ж глобального масштабу. Назва "ігрове фентезі" походить від системи рольових ігор, так званої "D&D" ("Dungeons and Dragons", що означає "Підземелля і дракони"). Ця система дуже тісно переплітається з ігровим фентезі - багато книг цього напрямку почалися як ігри "Спис Дракона" і його численні відгалуження; серіали "Забуті Країни", "Темне Сонце". Власне, будь-яка книга ігрового фентезі є художньою обробкою сесії D&D. Майже всі ці книги користуються тими самими (з D&D узятими) правилами магії, расами і чудовиськами, так що при бажанні їх можна пекти, як млинці.

У чому ж **особливості та найістотніші ознаки фентезі?** (1) Насамперед це "своя", тобто **авторська реальність**. У ній немає обмежень, кожен автор створює свою міфологію, придумує свої правила поведінки в цьому світі, своїх істот або змінює тих, що вже існують, тих же самих ельфів і гномів, наприклад, адже майже в кожному творі вони виглядають і поведуться по-різному. Цей світ автора може бути пов'язаний з нашим, реальним. Але різноманітні

"проходи крізь час і простір" з нашого світу в іншій або навпаки характерні скоріше для наукової фантастики.

(2) Інша особливість фентезі в тому, що в книгах часто майже все має душу або просто живе - **пандетерненізм**. Це, звичайно, не означає, що камені повинні говорити, але життя і дії героїв невід'ємно пов'язані з життям природи. Пригадаємо хоч би Гоголя і його "Повість про те, як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем", в якій предмети ніби жили своїм життям, і це неодмінно відбивалося на житті героїв. Але у Гоголя весь твір був пронизаний іронією, у тому числі і "життя предметів", а в фентезі все це без тіні іронії, ліси і дерева дійсно допомагають або ж, у гіршому разі, заважають у дорозі, а стежина веде героїв у найпрямішому сенсі.

(3) Особистий **героїзм**, доблесть, хоробрість та інші переваги персонажа можуть допомогти йому стати героєм, при цьому він може навіть врятувати все те, що створив автор у своєму світі, та і сам світ теж. І навіть, якщо цей герой всього лише маленький хоббіт, як у Толкіна, його героїзм зводить його над рештою героїв, іноді навіть ставлячи нарівні з напівбогами або іншими дуже сильними істотами. Але ні про яке єднання з богами не може йти і мови, в цьому плані у фентезі дуже добре читається принцип того, що кит (або будь-яке інше навіть дуже сильна тварина) при всьому бажанні і яких би то не було "наземних" можливостях не полетить, не для того був народжений, так що персонаж, що став героєм, все одно залишається земною і смертною істотою.

(4) Особливості **часу та простору** у фентезі: Світ як лабіринт, що перебуває у безперервних видозмінах, в динаміці. Цей часопростір суб'єктивований, він також духовний й твориться всіма співучасниками дії, не виключаючи й читача.

У. Ле Гуїн була переконана: якщо в 1890-і роки на fantasy дивилися як на якийсь літературний курйоз, що взявся казна-звідки, немов гриб після дощу, якщо в 20-і роки цей жанр сприймався все ще як щось вторинне, якщо в 80-і роки він деградував у процесі комерційної експлуатації, то складається враження, що нехтування критиків жанром цілком справедливе. Хоча навряд чи виправданий песимізм критиків в оцінці жанру. За словами У. Ле Гуїн, наше суспільство - глобальне, багатомовне, жадливо ірраціональне, ймовірно, можна описати лише глобальною, інтуїтивною мовою fantasy. Зважте, що жанр фентезі є своєрідним експериментом у сенсі подолання людиною метафізичних уявлень, адже глобальне перенесення у часі з докорінною зміною цивілізації - це не просто фантазія, а фантазія з претензією на розширення меж метафізики. Це

випробування нашого містичного відчуття, оскільки про діахронічні уявлення за таких хронологій уже не йдеться, нашої здатності до синтезу нового світу, сповненого одухотвореною матерією буття, чаклунського чаду й сліпучої гармонії подоланого хаосмосу. Фактично, єдиною *стабільною* ознакою цього жанру і є подолання хаосмосу за рахунок розширення меж метафізики.

Література

Апенко Е. М. "Сильмариллион" Дж.Р.Р. Толкина (К вопросу жанровой природы) // Республиканская научная конференция. Зарубежная литература 20-х годов: поэтика жанров. – Тбилиси, 1986. – С. 49–50.

Арутюнян Н. Э. Архетип волшебной сказки в художественной структуре литературной сказки Дж. Р. Р. Толкиена "Хоббит, или Туда и обратно" // Мировая словесность для детей и о детях. – М., 2004. – Ч. 2, вып. 9. – С. 209–214.

Говард Роберт. Конан-варвар. – Ленинград, 1991.

Григорьева Н., Грушецкий В. Несколько слов вначале... // Толкиен Дж.Р.Р. Властелин колец. Кн. 1–3. – М., 1993. – С. 3–7.

Кошелев С. Л. Природа "Повелителя колец" Дж. Р.Р. Толкина // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе. Вып. 6. – 1981. – С. 81–96.

Кошелев С. Л. К вопросу о жанровых модификациях романа в философской фантастике. // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе. – М., 1984. – С. 133–142.

Кузнецова Н. С., Гинзбург О. Типологические характеристики жанра фэнтези и роман Джона Толкина "Властелин колец" // Ученые записки Института непрерывного педагогического образования. – Вел. Новгород, 2004. – Вып. 6. Кн. 1. – С. 258–263.

Мамаева Н. Н. Это не фэнтези! (К вопросу о жанре произведений толкина) // Известия Уральского государственного университета, № 21. – 2001.

Муравьев В. Предыстория // Толкиен Дж. Р. Р. Хранители. – М., 1988. – С. 5–27.

Олейник В. К. Жанр фэнтези в литературе XX века // Очерки истории зарубежной литературы XX в. – Курган, 1996.

Токин Дж. Р. Р. Чудовища и критики. – М., 2008.

Чернухина Т. Б. Поэтика сказочно-мифологического эпоса Дж.Р.Р. Толкиена "Повелитель колец" // Вопросы поэтики художественного творчества: Межвузовский сборник научных трудов. – Ростов-на-Дону, 1991. – С. 46–51.

6.6. ВИДІННЯ ЯК ВКЛЮЧЕНИЙ ЖАНР: ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ (СТРУКТУРНІ) МЕЖІ РОМАНУ

Видіння як включений жанр є прекрасним зразком для вивчення інтертекстуальних меж романних форм. Походження даного жанру в європейській літературі зумовлене християнською есхатологічною традицією, фіксованою у Біблії. Видіння уклалось у ранньохристиянській літературі як дидактичний жанр, потім у добу середньовіччя воно набуло літературного статусу із стійким набором жанрових ознак: стандартний ансамбль образів та мотивів, провідним із яких є мотив одкровення уві сні. У Середньовіччі жанр видіння втрачає християнське есхатологічне наповнення остаточно та набуває сенсу екстатичної подорожі у душу героя. Жанрові принципи видіння використав Данте в «Божественній комедії». Як це не дивно, проте у добу середньовіччя видіння активно відходить від теологічної традиції, утворюються його модифікації. Отже, крім релігійних видінь, які були швидше теологічним жанром, існували ще й суто літературні модифікації видінь: *видіння-алегорія, видіння-памфлет, видіння-пародія, казкове видіння, пригодицьке видіння та описове*. В літературі Відродження, Просвітництва жанр видіння стає периферією літературного процесу і таке його становище утримується до того часу, поки на арену літературної діяльності не виходять романтики (кінець XVIII - початок XIX ст.). У системі жанрів романтизму видінню відводилось почесне місце, спроби написання видіння представили майже всі письменники цього напрямку: «Видіння страшного суду» Дж. Г. Байрона, «Видіння страшного суду» Р. Сауті, «Видіння страшного суду» У. Блейка, «Аврелія» Ж. де Нерваля, безліч віршів-видінь та видінь, що увійшли до складу більших творів.

Романтики тяжіли до творення універсальної шкали цінностей, позачасових й придатних у рівній мірі для всього людства. Візіонерська практика в реальному житті й у формі художньої умовності була їм притаманна як можливість вийти на цей позачасовий і всезагальний ціннісний рівень світу. За спостереженням А. Гуревича: «Видіння відбувається в особливому часі, в якому сучасне й майбутнє не знаходяться у взаєминах лінійної послідовності, а поєднані в якомусь міфологічному

континуумі»⁶⁷¹. Таке видіння спроможне подати картини Страшного суду, раю тощо, оскільки не тільки міфологічний час, а міфологічний простір стає його специфічним виміром. Цінність реальності при цьому постає в есхатологічному ракурсі божественного «буття завжди». При чому, актуальність видіння піднеслась у добу середньовіччя, а в романтизмі була відтворена частково за рахунок симпатій романтиків до культури середньовіччя. Як в Середньовіччі, так і в романтизмі, видіння презентували найбільш глобальні проблеми людського життя в плані епохального божественного воздання за скоєне зло чи добро.

Як самостійний літературний жанр видіння виринає вже у VII ст. і пов'язане з розквітом літератури одкровення. Видіння часто були частиною агіографічної літератури. Особливо багато їх представлено в жіночій візіонерській традиції доби Середньовіччя: «Одкровення» Бригітти Шведської, «Листи» й «Книга» Катерини Сієнської. Видіння здавна були частиною релігійного переживання. Саме видіння відкривалось людині, яка перебувала у певному психосоматичному стані, як то - сон, транс тощо. Змістом видіння за звичай було повідомлення про потойбіччя. Абсолютизуючи культуру Середньовіччя на противагу античності, романтики переймають й відповідні жанри літератури того давнього часу.

Найчастіше змістом середньовічного видіння ставав Страшний суд, тож і в романтизмі видіння насамперед присвячені Страшному суду. «...Догматичне християнство дотримувалось вчення про суд над душами всіх людей, які коли-небудь жили, про суд, який відбудеться в «кінці часів». Проте в літературі видінь постійно присутній мотив суду над душею окремої людини, який відбувається безпосередньо після її смерті. На душу кожного заведені окремі книги, куди заносяться його гріхи та заслуги; ці реєстри ведуть відповідно демони та ангели, які й зчитують записане у момент смерті. Доля душі індивіда вирішується окремо від доль душ інших людей, процес над нею виділяється із загального розгляду як у часі, так і за змістом»⁶⁷². На виникнення в добу середньовіччя ідеї персонального суду над душею померлої людини звертав увагу Ф. Арьєс. Присутнє в європейській культурі й таке явище як удавані видіння, які часто ставали об'єктом сатиричного викриття в пізніші часи.

⁶⁷¹ Гуревич А.Я. Проблемы средневековой народной культуры. – М.: «Искусство», 1981. – С. 226.

⁶⁷² Там само. – С. 227-228.

Для літературного видіння характерний **есхатологічний час**, тобто час воздання за скоєне при житті. Цей есхатологічний час максимально міфологізований, хоч і заснований на християнській доктрині. Тож саме звернення романтиків до видіння як до специфічного сакрального жанру відкривало їм нові можливості щодо презентації прихованого боку життя, при цьому саме життя розумілося як певна містична тяглість від посеїбччя до потойбччя, де Страшний суд - всього лише момент переходу у потойбччя з певним знаком позитивності/негативності набутих результатів.

Отже виникнення видінь у літературі романтизму мало під собою відповідну культурну традицію та мотивується захопленням ставленням романтиків до художнього спадку середньовіччя. Проте романтики не могли використовувати жанр видіння з тією ж ідеологічною метою, що в середньовіччі, тож зберігаючи всі ознаки цього давнього сакрального жанру, вони надавали йому й специфічно романтичних характеристик, у тому числі й ідеологічних. Зокрема, «Видіння Суду» Р. Сауті, написане у 1821 р. позбавлене пафосу сакрального одкровення, політизоване у відповідності до ситуації, в якій жив поет. Поема присвячена англійському королю Георгу III (1738-1820 рр.) й відзначається перебільшенням позитивних характеристик померлого. Демонічним значенням наділені у поемі ті особистості, які не подобались Сауті, наприклад, Байрон і Шеллі.

Цією поемою Сауті спровокував Байрона на написання сатиричної поеми під такою ж назвою. В ній Георг III поставав у негативному висвітленні як негідник, який не має права на рай. Умовність самого жанру видіння і у Сауті, і у Байрона, проступає виразно. Видіння в обох випадках використовується як засіб художньої умовності, а не свідчення візіонерської практики. Лише Блейк ставився до жанру видіння з належною відповідальністю як до акту його особистої візіонерської практики. Гельдерлін з ним суголосний. Фантастичні сновидіння зустрічаємо у багатьох творах Колріджа й Вордсворта.

«Аврелія» Ж. де Нерваля містить кілька фрагментів видінь головного героя. Оскільки у постмодерній критиці стали іноді називати Нерваля засновником фрагментарності як наратологічного принципу, то, можливо, видіння допоможе нам зрозуміти структурні принципи романтичних текстів. «Аврелія» - це система видінь, яку поєднує герой-візіонер. Принцип нанизування видінь, власне, й утворив те, що нині ми називаємо фрагментарністю у постмодерному романі. Всі видіння приходять до героя як сон, який постійно справджується. Його життя - це безконечні переходи з одного видіння у інше.

Жанровий канон видіння кілька разів змінювався, насамперед, при переході його від системи богослужбових жанрів до власне літературних, а потім у добу романтизму ще раз у бік авторського провіденціалізму та месіанізму. Нарешті ще одна трансформація жанру відбулась у ХХ ст., коли він, втрачаючи самостійність, раптом набув вагомості при психоаналітичному втручанні у світ екзальтованої особистості поруч із поглибленням **релігійного провіденціалізму**, притаманного йому від початку існування.

Розглянемо основні характеристики цього канону. Герой - візіонер, який відвідує потойбіччя, залишаючись у земному часі. У видінні вражає насамперед одночасність майбутнього і сучасного. Наголошення на особливому психологічному стані візіонера як на умові самої пригоди. Душа і тіло роз'єднуються - це є передумовою екстатичних подорожей. У видінні завжди присутня ситуація вибору: правильний вибір веде до загробного блаженства, неправильний - до пекла. Від самого початку видіння включались у більші жанри, як то: проповіді, автобіографії, агіографія, історіографія тощо. У самостійний жанр видіння виділилися тільки у VII ст. Нині можна спостерігати як органічно вплітаються видіння в романні форми. Сон як друга реальність, сон як реальність пророцтва. Домінуючою формою відання була **екстатична подорож** душі в іншому світі. До XII ст. видіння значно еволюціонувало, ускладнивши внутрішню структуру не одним якимось одкровенням, як було на початку його історії, а кількома. Основним способом узагальнення у середньовічному видінні є алегоризація, романтизм не приймає таку форму узагальнення, натомість пропонуючи міфологізацію трансцендентного. Використання християнських алегорій та символів та звернення до візіонера із потойбіччя склало специфіку мовного рівня жанру. Оскільки жанр видіння насамперед виникає на гребені релігійного переживання, то основна еволюція даного жанру пов'язана із занепадом цього відчуття, із витісненням його іншими, не менш актуальними для людини емоційними станами; сакральний екстаз виявився не єдиною формою екстазу, натомість приходять насамперед екстаз любовний (ще політичний, а врешті комічний, сміховий - пародійний). Середньовічне видіння - це духовний документ, фіксація істинної події. У романтизмі все стає художньо-умовним, достовірність і вигадка межують так щільно, що письменник не в змозі їх відокремити, не пошкодивши істину. Тому достовірність романтичного видіння завжди потребує коментарів. Якщо в середньовіччі видіння було свідченням духовного досвіду

візюнера, то в романтизмі це такий же жанр, як і решта, а отже, його винятковість як одкровення має вступити у велику конкурентну війну з іншими жанрами, що також претендують на таку винятковість. Звертаємо також увагу на той факт, що більшість середньовічних видінь мали цілком практичні функції в суспільстві - вони вмотивовували необхідність заснування монастиря, або участь в хрестовому поході, або пропаганду певного типу аскези тощо. Звичайно, романтичне видіння вже не мало такої прямої суспільної функції, спрямованої на переорієнтацію людей. Функція романтичного видіння суто аксіологічна, пропаганда чистої ідеї духу, духу як самоцінності, як цілі чийогось персонального розвитку, хоча й індивідуалізованого, проте послідовно високого. Звичайно, романтичне видіння не могло бути використане як декларація масових покайних рухів, як то відбувалось у середньовіччя, тобто його дієвість змінюється.

Цей жанр не зміг би розвиватися в умовах літератури XIX-XX ст., якби не знайшлося можливості до трансформації його художнього кліше. Провідною формою трансформації видіння у наш час є підсилення в ньому оніричних сенсів, утворення у такий спосіб психоаналітичного ореолу особливості відчуття, яке переживає герой. У сучасній постмодерній практиці письма видіння й сон, фактично складають єдину наративну схему. Впізнати видіння іноді можна, лише наклавши його на типологічну жанрову схему. Наведу приклад. У романі «Дні гніву» С. Жермен жанрова практика видіння використовується повсякчас, тому візьмемо один уривок - сон/видіння Амбруаза Мопертюї, який є вбивцею молодих жінок Катрин і Каміли. Прийдеться навести уривок повністю: «Амбруазу приснилось, ніби він пливе великою річкою на великому плоту, як тоді, коли хлопчиком, був підручним у сплавників. Колоди у нього під ногами росли й росли, поки не перетворились на товстенні стовбури. Амбруаз плив на плоту із цілих дерев, як на лежачому гаю. Ширилась і поглиблювалась річка, вона вирувала, набухала, неслась все стрімкіше. Розлилась, ніби у повінь. Амбруаз стояв один на гігантському плоту і відштовхувався жердиною від берегів. З кожним поштовхом вони розкидались все більше.

Нарешті річка стала широкою, як озеро, бурхливою, як море. І тут почав розпадатися пліт. Стовбури відокремлювалися цілими зв'язками, зникали під водою і відразу підіймалися непошкодженими деревами з пишними кронами. Зелень цих дерев була така, як очі Катрин і Каміли. Все річище заповнив ліс кольору чаклунської змійки Вуїври.

А над водою нісся дзвін. Ним заливались стовбури, він розпирав їх, так що тріскалася кора. Ім'я Катрин безжально й гучно впивалось у деревину, стукало у серцевині стовбурів, і дивні плоди - великі гілчасті шари кольору золота - виростили на гілках. Сяючими сонцями відображались вони у воді.

Вздовж берега бігла Камілла. Амбруаз чув її сміх. Сонячні шари тріскались, як перезрілі смокви. Вибухали яскравим світлом, яке змішувалось з водою. За течією, в бурхливому зірчастому потоці рухалась, пливла на спині Катрин. Біля краю плоту, від якого залишилось лише кілька колод.

Амбруаз тримав вже не жердину, а довгий посох, як у Святого Миколая, зображеного на прапорі цеху сплавників, до якого колись належав і Амбруаз. Він намагався гребти цим посохом, але утримувався на декількох колодах, які ще залишались під ногами. Вода була засіяна рештками сонячної шкірки. А Камілла все бігла й бігла вздовж берега. Але вже не сміялась, а кричала чи співала. Протяжним гортанним чоловічим голосом. Голосом Симона. Так він ревів, закликаючи Рузе.

Амбруаз лежав поперек плоту, складеного із багатьох тіл, і кожне було тілом Катрин. Зникли ліси, згасло світло у воді, стихли дзвони, Лише глухі удари серця відлунювали у вухах. То билось серце Катрин у всіх зв'язаних тілах одночасно»⁶⁷³. Далі у тексті йдеться про переродження Амбруаза, у якого раптово прокинулась совість, «спати більше він не зміг». Такий сон/видіння, який веде до переродження, до набуття персонажем нових, позитивних властивостей, - цілком у дусі середньовічного видіння. Як бачимо, у романі кінця ХХ ст. видіння Амбруаза включене у загальну канву сюжету і доповнює його. Змістовні риси видіння, які зберігає наведений уривок тексту «Дні гніву» С. Жермен, це: відсилання до сакральної першоїсторії (посох Св. Миколая), момент духовного переродження як мета видіння, достовірність змальованої картини - вона сприймається Амбруазом як дійсність, функціональний поділ тіла й душі, есхатологічна переоцінка цінностей, екстатичність змальованої подорожі Мопертюї. У той же час, це видіння створене у добу постмодернізму, наприкінці ХХ ст., воно має значний нахил до свідомої оніризації тексту, яка не може вибудовуватись поза психоаналізом та феноменологією духу. С. Жермен часто використовує видіння як включений жанр, якщо простежити функціональність видінь у її текстах, то можна спостерегти одну

⁶⁷³ Жермен Сильви. Дни гнева. – СПб.: Амфора, 2000. – С. 271-272.

закономірність: всі видіння спрямовані на ілюстрацію душі головного персонажа. Тому у романі «Бурштинова Ніч» сни головного героя - то страхіття його душі, темні кутки якої й досліджує письменниця; в «Погляді Медузи» видіння приховують страшну правду згвалтування дівчинки братом та мрії про помсту; у романі «Безмірність» видіння має функцію утопії, справедливий світ всередині покривдженого. Пороте у кожному разі видіння ілюструє духовну суть головного персонажа. С. Жермен шляхом включеного жанру видіння відкриває читачеві таємниці, які ніхто не знає, ефект посвяченості читача у таємницю притаманний теологічним видінням також, це вочевидь їх стійка ознака, частина канону. Безмірність такої таємниці у кожному випадку своя, але обов'язкова. Ця безмірність таємниці видіння робить сам роман, куди видіння включене як підпорядкований жанр, безмірним у змістовному сенсі.

Якщо задатися питанням, скільки таких видінь може включати один роман у наш час, то відповідь приголомшить: їх чисельність тяжіє до максимуму текстових можливостей. Тобто романна свідомість нашого часу не висуває обмежень щодо кількості включених жанрів, видіння ж використовується нині письменниками найчастіше, воно є найпопулярнішою формою інтертекстуальності. Наприклад, у романі "Чапаєв і Пустота" В. Пелевіна видіння головного героя поступово витісняють реальний світ настільки, що йому у просторі тексту не лишається місця, а видіння, ніби наповзаючи одне на одне, ущільнюючи час і простір, становлять єдину площину розгортання події. Необмеженість включених жанрів, як і недовершеність, концептуально загадана на основі сакрального мислення у жанрі видіння, вдовольняє внутрішній орієнтації роману, який М. Бахтін визначив як "неготовий жанр", що прагне відображати буття в його вічному становленні. Постмодерністський роман характеризується такою інтертекстуальною необмеженістю, яку видіння як включений жанр і демонструє.

Література

Алексеев М. П. Аллегорическая и дидактическая поэзия XIV в. // Литература средневековой Англии и Шотландии. – М., 1984. – С. 148–177.

Диньцербахер П. Видения // Словарь средневековой культуры. – М., 2003.

Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. – М., 1981.

Жермен Сильви. Дни гнева. – СПб., 2000.

Качуровський Василь. Видіння як характерний жанр Середньовіччя // Генерика і архітектоніка. Література європейського середньовіччя. – К., 2005.

Книга загробних видень. Антологія. – СПб., 2006.

Лазарева В. К. Традиції жанра видень в повісті І.С. Тургенева "Клара Милич (после смерті)" // Спасский вестник. – 2005. – № 12.

Левит І. В. "Рай печали": об еволюції представлень о загробном мире // Образ рая: от мифа к утопии. – СПб., 2005. – Вып. 31. – С. 219–222.

Лихачев Д. С. Исследования по древнерусской литературе. – М., 1986.

Прокофьев Н. И. Видения как жанр в древнерусской литературе // Вопросы стиля художественной литературы. – М., 1964.

Ярхо Б. И. Средневековые латинские видения // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. – М., 1989.

6.7. ДЕТЕКТИВ: АНАЛІТИЧНІ МЕЖІ РОМАНУ

Детективний роман втілює людське прагнення дійти аналітичної межі пізнання, милуючись здатністю до дедуктивного мислення. Він є своєрідним подовження жанру авантюрного, пригодницького роману, маючи півтора вікову традицію існування в літературному процесі. Формування даного жанру пов'язане із конкретно-історичними подіями - на початку ХІХ ст. у Франції та Англії з'являються спеціалізовані пошукові служби, діяльність яких певним чином вплинула на становлення детективу. Крім того, саме із середовища цих служб з'являється своєрідна протоформа детективу - *поліцейські мемуари* - наприклад, мемуари шефа паризької поліції Ежена Франсуа Відока. Детектив народжується з людського бажання розгадати загадку, логічно розкрити утаємничену істину.

До провісників детективного роману слід віднести також Е. По з його детективними новелами («Вбивство на вулиці Морґ», «Пропалий лист», «Таємниця Марі Роже»). Для Е.По характерним було використання містики при побудові детективу. Уміння жахати читача, побудувати лабіринт аналітичної думки та своєрідна містика зробили його детективні новели надзвичайно привабливими. Подальший розвиток цього жанру здійснювався переважно у двох іпостасях: в англійській письменницькій традиції (В. Коллінз, А. Конан Дойл, К. Честертон) та у французькій (Е. Габоріо, М. Леблан, Г. Леру). Проте і англійські, і французькі письменники звертаються до жахаючої

мистики та побудови аналітичних лабіринтів так само послідовно, як і Е. По. Достоевський вказував на матеріальність фантастики у Е. По за рахунок оприявлення її у повсякденні. Існують певні відмінності між різними національними школами детективу. Зокрема, у англійському його варіанті домінує загадка, інтрига, ускладненість ситуації, деталізація простору злочину, розслідування проводить приватна особа в той час, як поліція подається у світлі іронії, часто пародіюється. У французькому детективному романі домінує увага до психології злочинця, а розслідування веде офіційна особа, наприклад комісар, який не пародіюється, а малюється з відчутною повагою. Американський детектив вирізняє переважання динамічної дії над іншими елементами оповіді, а приватний детектив там завжди відзначається не тільки розумом, а й розвинутими в'язами, часто обізнаний з якимось видом боротьби.

У XIX ст. класиками жанру детективу були визнані Агата Крісті, Стівен Ван-Дайн, Еллері Квін, Ерл Біггерс, Дік Френсіс, Роберт Бернард, Едмунд Бентлі та ін. Істинною кристалізацією жанру стала творчість А. Конан Дойла, чи не найбільшим винаходом якого став персонаж Шерлока Хомса. Отже, центральною постаттю в детективі зазвичай виступає нишпорка-детектив (часто приватний), який і розкриває злочин. Окремим підвидом детективного роману став історичний детектив, який в сучасному світі представлений Робертом Ван Гуліком, Елліс Пітерс, Стівеном Сейларом, Ліндою Робінзон та ін. Сюди ж належить і сенсаційно популярний «Кодда Вінчі» Д. Брауна.

У XX ст. жанр детективного роману стає одним із найбільш популярних. У словнику В. Руднева навіть зазначено, що детективний роман є специфічним жанром масової культури, насамперед кінематографу XX ст. Він же пропонує виділяти в історії детективу три різновиди: 1) аналітичний детектив, якого характеризує наявність геніального розуму Шерлока Хомса, Еркюля Пуаро або місіс Марпл та обмежений простір; 2) американський «жорсткий» детектив, на зразок Д. Дешила Хеміта, де аналітичний розум не може допомогти знайти істину, а все вирішує прагматизм ситуації, при цьому головний герой має атлетичну поставу та добре орієнтується на місцевості; 3) французький детектив, у якому панує ідеологія екзистенціалізму (в ньому нишпорка і є жертвою, як у романах Себастьяна Жапрізо)⁶⁷⁴. «У повоєнні часи жанри переміщались. А постмодернізм подав власні зразки детективу -

⁶⁷⁴ Див.: Руднев В. Энциклопедический словарь XX века. – М.: Аграф, 2001. – С. 112-113.

пародійного, звичайно: і аналітичного («Ім'я троянди» Умберто Еко), і екзистенційного («Маятник Фуко» того ж автора), і прагматично-епілептоїдного («Хозарський словник» Мілорада Павича)»⁶⁷⁵. В. Руднев вважає, що у сучасному кіномистецтві детектив поступився місцем трилеру.

Деякі дослідники вважають, що детективний жанр передбачає дотримання певних правил, які й визначають його канон. «В узагальненому вигляді ці правила зводяться до таких: 1. Читач повинен мати рівні з детективом можливості до розкриття таємниці. 2. Злочин повинен бути розкритий дедуктивним шляхом, а не за допомогою збігів, двійників, випадковостей, фантастичний, містичних провидінь. 3. У детективі не повинно бути любовної лінії. 4. Слідець не може бути злочинцем. 5. Слідець повинен бути розумнішим за офіційного поліцейського, б. У слідця повинен бути простосердний друг, який за своїми розумовими здібностями дещо поступається середньому читачеві. 7. Обов'язкова наявність покійника. 8. Слуга не повинен бути вбивцею. 9. У детективі не повинно бути літературних прикрас. 10. Злочин здійснюється лише за особистими мотивами, поліції немає місця в детективі, злочинець не повинен бути професіоналом, членом мафії та ін.»⁶⁷⁶. В цьому ж словнику перераховані й магістральні мотиви у даному жанрі: 1) вбивство у зачиненій кімнаті, 2) психологічна загадка, 3) художнє дослідження справжньої справи, 4) розгадка шифру, 5) викриття облудності, 7) розкриття жадливої таємниці.

До характерних ознак детективу належить також особливий тип хронотопу, який максимально динамічний, може включати в себе безліч супровідних хронотопів, які також відзначаються динамічністю. Попри часті пересування у просторі, детективний хронотоп обов'язково містить обмежений, замкнений простір. Важливу роль у детективному романі відіграють топоси. Вони завжди вкрай конкретизовані та деталізовані, відіграють вирішальну роль у наближенні до розкриття істини. В тексті часто знаходимо якісь топографічні карти чи схеми. Детектив тяжіє до документалізму, але часом удаваний документалізм супроводить персонажі протягом всієї дії, щоб виявити свою фантастичність лише наприкінці розслідування.

Гілберт К. Честертон намагався чітко визначити основні властивості жанру детективу, тож такими він вважав: 1) детектив

⁶⁷⁵ Там само. – С. 113.

⁶⁷⁶ Рогоза Ю., Попов Ю. Детектив // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: «Золоті литаври», 2001. – С. 145.

пишеться з метою осяяння, прозріння; 2) суть детективного твору не в складності, а в простоті; 3) подія або персонаж, які мають ключ до таємниці, повинні бути центральними, злочинець же має бути на передньому плані, проте не впадати в око; 4) детективний роман - це фантастика, заздалегідь претензійна вигадка, тому кожен персонаж та подія повинні бути художньо вмотивовані та інтерпретовані в залежності від загального замислу, 5) п'ятий принцип написання детективу автор визначив як необхідність дотримання істини, адже всі фантастичні картини лише мають її увиразнювати, допомагати читачеві ідентифікувати істину.

Безліч підходів до тлумачення даного жанру насамперед вирізняються тим, наскільки актуалізується аналітичне начало в ньому. Найчастіше визначення детективу зводиться до констатації його орієнтації на таємницю, яку читач пізнає аналітичним шляхом. Часто така загадка є нічим іншим як логічною суперечністю. Я. Маркулан зауважила: «...Один жанр відрізняється від іншого не тільки групою певних структурних, тематичних, функціональних, просторово-часових ознак, але і характером їх історичних, соціальних, культурно-естетичних зв'язків, особливостями їх генезису і еволюції»⁶⁷⁷. Тож одним із шляхів ідентифікації жанру детективу може бути спрямування на вивчення всіх зазначених дослідницею парадигм. При цьому, треба пам'ятати, що детектив - це один із тих жанрів, в яких присутні чіткі складові (наявність злочинця, таємниці, аналітично мислячого нишпорки тощо). Отже, рівень жанрового варіювання в детективі має не настільки великий діапазон, як, наприклад, у жанрі фентезі чи есе. Детектив визначає динамічна дія та наявність класичної сюжетної структури (експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка). Сюжетна усталеність - одна із властивостей даного жанру. Особливістю детективу є також те, що він поєднує в собі всі три класичні роди літератури (епос, лірика, драма) та не має прямих жанрових аналогів у літературі.

У теорії жанру детективу можна зустріти багато систематизуючи схем, адже кожен вчений прагне дати жанру певну визначеність, зафіксувати його в усталених моментах оповіді тощо. Зокрема, М. Вольський виділив низку характерних властивостей жанру, які можуть допомогти читачеві вирізнити його: а) наявність звичного побуту, б) стереотипність поведінки персонажів, в) наявність

⁶⁷⁷ Маркулан Янина. Зарубежный детектив // <http://www.ruthenia.ru/volsky/>
txt/markulan.doc

усталеної сюжетної схеми, г) відсутність випадкових помилок. Він звернув увагу також на гіпердетермінованість світу детективу на відміну від того світу, в якому живемо ми. Істинним же героєм детективу виступає логічне мислення, а не якийсь суб'єкт дії. М. Вольський дає наступне визначення жанру: **«Детектив - це літературний твір, в якому на доступному широкому колу читачів побутовому матеріалі демонструється акт діалектичного зняття логічної суперечності (вирішення детективної загадки). Необхідністю наявності в детективі логічної суперечності, теза і антитеза якої однаково істинні, обумовлені деякі характерні особливості детективного жанру - його гіпердетермінованість, гіперлогічність, відсутність випадкових збігів і помилок»**⁶⁷⁸.

Найбільшу кількість правил, за якими створюються детективні романи зумів синтезувати С.С. Ван Дайн, який нарахував їх двадцять: 1) читач повинен мати такий же доступ до розкриття таємниці, як і оповідач, 2) читача не можна зумисне дурити, окрім тих випадків, коли злочинець дурить і оповідача, і читача, 3) у детективному романі не повинно бути любовної лінії, 4) ні офіційний слідчий, ні добровільний нишпорка не можуть виявитися злочинцями, 5) злочинця виявляють детективним шляхом, 6) наявність детектива, слідчого матеріалу тощо, 7) покійник, 8) може бути тільки один істинний розслідувач справи, інакше читач розпорошить увагу, 9) злочинцем мусить бути значимий у тексті персонаж, 10) слуга не може бути вбивцею, 11) скільки б не здійснювалось вбивств - злочинців лише один, 12) таємниця злочину повинна розкриватися суто матеріалістичним чином, 13) детективний роман не описує бандитські клани, мафії тощо, 14) раціоналізм і науковість, 15) розгадка має бути очевидною та доступною для читача, 16) великі описи будь-чого в детективі недоречні, 17) злочин не повинен бути професіоналом, 18) злочин не повинен врешті виявлятися як нещасний випадок, 19) в цьому пункті дослідник навів перелік тих прийомів, якими не скористається жоден талановитий автор детективів, оскільки на момент написання розвідки (1928) вони вважалися трафаретними (наприклад, вирахувати злочинця за сигаретним курком). Сам же детектив розумівся дослідником як інтелектуальна гра. Як бачимо, попри всі

⁶⁷⁸ Вольський Н.Н. Загадочная логика. Детектив как модель диалектического мышления. <http://www.literra.websib.ru/volsky/point.htm?142>

жорсткі правила детектив таки передбачає наявність таємниці, шляхи розкриття якої у кожному випадку різні.

Стосовно жанрової дефініції детективного роману варто зазначити, що довгий час він опинявся поза увагою жанрологів як недоладне низько естетичне утворення масової культури, лише останнім часом «велика критика» звернула увагу на існування такого жанру. Від початку свого існування детектив відносився до жанрів, спрямованих розважати читача, тобто вже у XVIII ст. його сприймали як жанр розважальної літератури, фактично, не аналізуючи його параметри, оскільки літературознавство того часу спрямовувалось на розмежування високих та низьких жанрів, боролось за чистоту жанру тощо. Лише з XX ст. неконвенційні, низові, масові форми здобувають увагу дослідників, особливо в аспекті міждисциплінарних зв'язків, тож серед них і детектив одержав певне теоретичне обґрунтування.

Тут варто звернути увагу на одну естетичну закономірність. Детектив не належить до канонізованих жанрів попри існування доволі чітких правил його написання. Як зауважував Х.Р. Яусс, існування «естетичної абстиненції» (утримання від вживання) як наслідку теоретичного спрямування на вироблення жанрового канону, призвело майже до повного ігнорування детективу. Тим паче, що в німецькій літературі детектив був жанром привнесеним, чужим, тривалий час сприймався саме так. Його жанрові дефініції також привносились, на відміну від англійського та французького варіантів осмислення детективу. Якщо теорія детектив у Франції та Англії з'являється відповідно до виникнення самого детективу, тобто водночас з ним, то в Німеччині, Росії спостерігається деяке запізнення оригінальних концепцій цього жанру. Зважте, що у радянську добу жанр детективу тлумачився як суто буржуазний низькопробний та не вартий уваги. Самих детективів на той час у нас, власне, не було. «Месс Менд» М. Шагінян та «І один у полі воїн» Ю. Дольд-Михайлика наводилися критикою як зразки вітчизняного детективу, проте таке їх визначення є досить таки умовним. У нас теоретичне осмислення детективу припадає на останні 15 років, як і збільшення його художніх зразків за рахунок появи нових авторів (Д. Донцова, Т. Уліцька, А. Сергієнко та ін.). Отже на шляху до глибокого теоретичного осмислення цього жанру постають дві перепони: 1) наявність «естетичної абстиненції» та 2) ідеологічне стримування радянського часу.

На сьогодні саме німецьке літературознавство є найбільш продуктивним у плані аналітики жанру детективу⁶⁷⁹. Зростання популярності детективного жанру в Німеччині та його літературне освоєння відбувалося на тлі послідовної негативної позиції літературної критики. У оглядовій монографії П. Нуссера «Кримінальна література»⁶⁸⁰ узагальнені найбільш типові претензії до кримінального жанру. В них можна виділити, на думку Н. Зоркої, як би три виміри.

Насамперед, це власне естетична оцінка. Один із найбільш поширених докорів - стереотипність, клішованість оповідних схем, в яких від твору до твору лише по-різному комбінуються одні й ті ж елементи достатньо стійкої конструкції. Отже, тут немає інновації, яка не тільки додає твору неповторний характер, але і забезпечує розвиток літературної культури.

Ця негативна думка про особливості жанру має на меті протиставити «справжній літературі» детектив як ремісничий витвір, використовуваний для маніпуляції читачем. Звідси витікає і наступний докір детективному жанру: це література масова, вона задовольняє колективні (не індивідуальні!) потреби широких читацьких шарів, і саме в цьому - хоч інтелектуали іноді звертаються до неї - виявляється її літературна неповноцінність. Отже, вона і не заслуговує вивчення.

З позицій моралізуючої критики масове захоплення кримінальним жанром небезпечно як свого роду «школа» злочинів і насильства. Проте цей докір навряд чи справедливий по відношенню до традиційного детектива, в якому криваві події і насильство, як правило, винесені за дужки оповіді, оскільки злочин є лише відправною точкою, подією, яка вже відбулася, і несе на собі абсолютно інше функціональне навантаження, а вся подальша дія спрямована на реконструкцію шляхом логічних роздумів подій, які відбулися напередодні, щоб знайти злочинця.

Ще один вимір критики - це відношення детектива до дійсності: автори кримінальних романів або зображають абсолютно нереалістичних героїв у реальних обставинах, або, навпаки, поміщають своїх цілком реальних героїв у неймовірні умови. Перший випадок зазвичай відносять до жанру детектива, другий - до жанру тріллера. Але головне - це віддаленість детективного

⁶⁷⁹ Німецький матеріал подається за працею Н. Зоркої: Зоркая Наталья. Проблемы изучения детектива: опыт немецкого литературоведения // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 65 – 77.

⁶⁸⁰ Див.: Nusser P. Der Kriminalroman. Stuttgart, 1992.

жанру від дійсності, коли, згідно Жмегачу, все підпорядковано формальному принципу «моралі розслідування», а не, як хотілося б, розслідуванню моралі⁶⁸¹. Детективному жанру, таким чином, інкримінується використання життєвого матеріалу для інтелектуальної гри або для більш менш витонченої розваги.

Зважаючи на негативний характер осмислення жанру детективу в Німеччині, його «реабілітацією» зайнялися такі відомі мислителі, як Е. Бліх, В. Беньямін, Р. Брех, О. Ф. фон Больнов, З. Кракауер та ін., що серйозно поглянули на нього як теоретично вартісне утворення. Отже, з цього часу спостерігається відчутний перелом в оцінці й вивченні кримінального жанру і, ширше, масової, популярної літератури, - введенню в аналіз фігури читача, а значить, абсолютно іншого підходу до вивчення структурних компонентів детектива, його сприйняття, до розуміння його естетичної цінності і функціональної ролі.

Оскільки проблема естетичної оцінки втратила свою значущість, найважливішим моментом тут є поява історичних робіт про детективний жанр, що розглядають історію детектива в контекстах різних підсистем суспільства, - науки, логіки, релігії, літератури та ін. Дослідники поміщали конструкції реальності, пропонувані детективом, в різні смислові контексти рецепції або пізнання, що сильно «працювало» на руйнування догматизму літературознавства, усвідомлення обмеженості його ціннісно-нормативних засад. Перші роботи з історії детективного жанру були виконані у річці традиційного літературознавства. Вони з'являються ще на початку ХХ ст. і мають описовий характер - це свого роду каталоги творів, із першими спробами систематизувати різні типи кримінальної літератури, визначити межі понять. Одна з перших значних робіт в німецькому літературознавстві, яка стосується теоретичної розробки жанру детективу - це дослідження Ф. Велькена⁶⁸².

З розвитком соціальних наук все більш популярним стає соціально-історичний підхід до проблеми детектива, з його сильно вираженою емпіричною і позитивістською «значимістю». З'являються праці, присвячені вивченню соціально-правового контексту історії детектива, що розглядають його в межах історії лібералізму і становлення цивільного суспільства. Виникнення детективного жанру прийнято

⁶⁸¹ Див.: Zmegac V. Der wohltemperirte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans. Frankfurt, 1971.

⁶⁸² Див.: Wölcken F. Der literarische Mord – Eine Untersuchung über die englische und amerikanische Detektivliteratur. Nürnberg, 1953.

пов'язувати з розвитком і консолідацією цивільної правової держави. Як на важливі обставини соціально-історичного контексту появи детективного жанру дослідники указують на зміну карно-процесуального кодексу і, як наслідок цього, поява приватних і державних розшукових служб, створення поліцейського апарату, зайнятого питаннями розслідування і запобігання злочинності.

Інший найважливіший контекст соціально-історичних досліджень кримінального жанру - історичний підхід до вивчення літератури як соціального інституту. Дослідники відзначають, що особливу роль у розвитку детектива у XIX ст. зіграла журнальна публіцистика. У цей період формується, зважаючи на зростаючі інтереси публіки до проблем логічного мислення, його захисту, особливий жанр судових репортажів і поліцейської хроніки. Розвитку цього жанру сприяв і журнальний бум, який «вибухнув» у 30-40-х рр. XIX ст. у Європі і США: в Америці число журналів зросло з 1825 по 1850 рр. з 100 до 600. У Німеччині в цей період починають видавати спеціальні випуски судової хроніки. Публікація детективів у журналах (тенденція до малих форм, вкраплень мелодраматичних і сенсаційних елементів, що привертають все більш широкі прошарки читаючих городян) і виникнення серійних видань зіграли величезну роль у розвитку жанру та його популяризації.

Роботи з поетики детектива вводять у поле зору дослідників найважливішу проблему аналізу типів і механізмів читацької ідентифікації. Плідність робіт, присвячених розбору детектива, пов'язана перш за все з тим, що як центральний конструктивний момент тут розглядається не тільки і не стільки перспектива оповідача, скільки читача. Р. Алевін, у розділі з роботи «Анатомія детектива», присвяченій проблемі читацької перспективи, констатував: «За естетичний зразок все ж таки як і раніше неусвідомлено береться живопис... Цього до цього часу не змогли позбавитися ні теорія, ні практика літературної критики. Обговорення роману, розгляд середовища, характерів, конфліктів, проблем стилю <...> ведеться так, ніби-то все це розташовується в одній площині, як на карті місцевості, де поряд є сусідами гори, річки, вулиці й міста. Літературний критик і історик літератури розглядають книгу тільки таким чином, якою вона постає для людини, яка вже її <...> прочитала, неначе книга лише якийсь засіб для мети - бути прочитаною»⁶⁸³. Оповідач, звичайно ж, знає все наперед, проте простір дії (осмислення) для читача формується по мірі того, як

⁶⁸³ Alewyn R. Anatomie des Detektivromans. – Kriminalliteratur. München, 1994. – S. 376.

автор-оповідач у кожен наступний момент пропонує йому новий матеріал (події, факти, деталі), що дозволяє рухатися від незнання до знання, від нез'ясовності події до відновлення причинного порядку.

Теоретики звертаються також до аналізу популярності детективу. Тобто популярність стає літературознавчою категорією, адже вона відіграє в теорії детективу не останню роль. Типова аудиторія детектива - освічена публіка, що володіє здатністю дистанціюватися і рефлектувати з приводу прочитаного твору, здатна отримувати від цієї гри розуму задоволення, проте воно по-перше, справедливе тільки стосовно певних типів детективних творів, по-друге, описує тільки один аспект в характері сприйняття, що абсолютно не виключає інші, які можуть інколи переважати або, навпаки, відступати на задній план. Можна було б припустити, що це справедливо по відношенню до читачів, скажімо, класичного англійського детектива, наприклад, романів Конан Дойла або Агати Крісті. Проте, наприклад, робота Еглоффа демонструє, яким могутнім чинником, що привертає інтерес читача до подібних детективів, є базова конструкція оповідання, де діють герої, рівні за своїм статусом (достатньо високим), і злочинцем, який виявляється, як правило, представником цього ж шару, де характер злочину пов'язаний із порушенням права власності і де сам детектив, хоч і дещо маргінальний, але не в соціально-статусному, а швидше в психологічному сенсі⁶⁸⁴. В цілому дослідники схильні вважати, що детективний жанр спрямований на визнання існуючого порядку речей, спрацьовує на зміцнення звичних уявлень і забобонів, що і є найважливішою умовою для успіху детектива⁶⁸⁵.

Звертаю увагу на той незаперечний факт, що актуалізувала детективний жанр саме його когнітивна спрямованість: аналітичне заглиблення в зображувану ситуацію та особистість як носія певної схеми морально-суспільної норми. Це саме розширення аналітичних меж свідомості, оскільки аналітична здатність у детективному романі зводиться до культу, а кримінальна ситуація описується у творі як таємниця пізнання й ототожнюється з вічністю духовного пошуку. Аналітичне пізнання висуває на перший план зв'язок особливого із всезагальними властивостями та законами розвитку. Детектив постійно оперує поняттями цієї групи. Розгадка кримінальної таємниці часто супроводжується розширенням меж людського знання про будову світу.

⁶⁸⁴ Див.: Egloff G. *Detektivroman und englisches Bürgertum* (1974).

⁶⁸⁵ Див.: Smuda M. *Variation und Innovation. – Kriminalliteratur. – S. 33–63.*

Існують два варіанти функціонування жанрової структури детективу у світовій літературі: перший пов'язаний з розвитком власне детективу, а другий - з пристосуванням його жанрових властивостей до творів інших жанрів, наприклад, з метою залучення більшої кількості читачів. Яскравих зразків цього другого типу в літературі постмодернізму безліч. Зокрема, цікавим перетворенням детективного жанру є роман «Політ "Фенікса"» Елестона Тревора (1920-1995). Справжнє ім'я письменника - Тревор Дадлі-Сміт (Trevor Dudley-Smith). Народився в Англії. Під час Другої Світової Війни служив у Королівських ВПС. Тоді ж почав писати. Після війни жив у Іспанії і Франції, а з 1973 року - у США. За довгу творчу кар'єру публікувався під безліччю псевдонімів. Писав як дорослу белетристику, так і дитячі книги. Найбільше книг написав під псевдонімом **Елестон Тревор** (Elleston Trevor), проте всесвітню популярність письменникові приніс псевдонім Адам Холл і цикл романів про Квіллера, агента вигаданої британської секретної організації, що виконує завдання по всій земній кулі. Всього про пригоди Квіллера написано більше 20-ти романів, кращим із яких є перший - «Берлінський меморандум». Він один із найбільш популярних західних авторів детективного жанру. Йому добре відомі були властивості цього жанру. Проте у творчому спадку письменника є роман, який символізує «наслідування кримінального жанру». Це - «Політ "Фенікса"» (1964 р.). Він є типовим детективом за всіма ознаками жанру, хоча власне, детективом не є, а швидше пригодницьким романом. Використання ознак детективного жанру в наш час є поширеним явищем насамперед тому, що «масовізм» детективу, його призначення широкому колу читачів - це мрія кожного письменника.

Прикладом розвитку жанрової форми детективу може слугувати творчість **Дафни Дю Мор'є** (Daphne du Maurier) (1907-1989) - англійської письменниці, яка уславилась як автор романтичних трилерів. Її твір «*Самогубство без будь-яких причин*» написаний у модному нині жанрі детективу-мініатюри, що дозволяє західним дослідникам текст розміром 25 сторінок вважати романом. Оскільки наприкінці ХХ ст. мініатюра як жанр посідає все більш вагоме місце в літературі, тож не дивно, що з'являється така модифікація класичного детективу. Оскільки мініатюра не може забезпечити достатній розвиток всіх відомих правил написання детективу, то письменниця вимушена була виокремити на розвивати ті з них, які є провідними жанровими характеристиками, зокрема наявність таємниці.

Дафна Дю Мор'є зосереджує увагу читача на смерті молодої вагітної жінки, яка була щасливою у сім'ї і не мала жодних підстав

чинити самогубство. Ніхто не може зрозуміти її смерті, проте вбитий горем чоловік здогадується, що за цим фактом криється якась таємниця, й зауважує: «Я вже говорив вам і вважаю, що десь лежить ключ до розгадки цієї трагедії, і я не здамся до того часу, поки не знайду його»⁶⁸⁶. Найперша умова сюжетної пружини детективу - наявність таємниці, загадки - виконана. Далі виконується ще одна - на арену дії виступає приватний детектив Блек, адже саме він здатен розкрити таємницю смерті молодій жінки, а не офіційні пошукові служби. Інтелект Блека, згідно існуючої традиції, підсилений розвинений психологічним відчуттям співбесідника, яке він і демонструє в ході розслідування. Поступово вся ситуація розплутується, з невмотивованих та, здавалось би, не пов'язаних уривків, Блек виструнчує логічну послідовність, ведучи читача лабіринтами чужої трагічної долі аж поки не стає зрозумілим самовбивство молодій жінки. Фактично, всі «правила» написання детективу у «Самогубстві без будь-яких причин» дотримані. Разом із тим, мініатюрність даного твору справляє враження оновленої форми оповіді та ущільнює дію за стрункою логічною схемою. Мінімізація всіх кодових (трафаретних за своєю природою) структур тексту (виявлення покійника, слуга та його свідчення, аналітичний розум приватного детективу тощо) досягається письменницею за рахунок частого використання прийому недовомовленості, випадкового свідчення або зіставлення фактів, яке читач робить самотужки. Особливість «Самогубства без будь-яких причин» Дафни Дю Мор'є - це вправне використання сфери мовчання. Оповита таємницею власної долі героїня твору від самого початку постає як жертва замовчування, яке штучно було утворене навколо неї власним татусем з метою приховання ранньої вагітності. До цього додається втрата героїнею пам'яті як наслідок сильного переживання. Таким чином минуле пані Фаррен просто зникає, розчиняючись у мовчанні. Письменниця використовує алюзивну стратегію тексту, вправно маніпулюючи уривками окремих спогадів різних людей, що також можна визначити як уміння маніпулювати мовчанням так, що воно стає означуваним та значущим. Як бачимо, твір Дафни Дю Мор'є презентує свідому тактику маніпулювання мовчанням як сферою неоприявленого, але закладеного у бутті, що є характерним не стільки для класичного варіанту детективу, скільки для більш пізніх його модифікацій, зокрема постмодерністських.

⁶⁸⁶ Дафна Дю Мор'є. Самоубийство без всяких причин // <http://www.lib.ru/DETEKTIWY/DUMORIE/dumorie9.txt>

Теоретичні особливості постмодерністського бачення детективного жанру виявились насамперед у спробах його структурного аналізу, зокрема на матеріалі детективної новели Ю. Щеглова. Він, спираючись на «проппівську граматику тексту», прагне подати альтернативну дескриптивну модель детективної новели, яка «повинна бути трансформаційною (тобто описувати структуру літературного твору як серію переходів від більш елементарних уявлень до більш складних і близьких до реального тексту) і семантичною (тобто виходити з певного смислового варіанту, який кодується в ході цього процесу)»⁶⁸⁷. Розглядаючи новелістичну будову «Записок Шерлока Хомса» Конан Дойла, Ю. Щеглов акцентує основну увагу на структурних особливостях будови твору. З цією метою він виділяє основну та внутрішню новелу, де до основної належить все, що пов'язане з діяльністю головних героїв детективної історії (Ватсон та Хомс), а внутрішня структура мотивується історією клієнта, розказаною ним самим. Структура «основної новели» базується на накладанні кількох складових, де провідними виступають (1) детективний жанр, якому відповідає певний канон та (2) особливий світ та спосіб життя, зображений А. Конан Дойлом як певний ідеал. Ю. Щеглов враховує тему як структурно вагомий компонент, визначаючи її як двоскладову, а саме: з одного боку, авантюрну, небезпечну, сповнену перипетій та драматизму реальність, з іншого, - затишок, зручності, спокій, насолода. Світ детективу стикає авантюрність і затишок, спокій і небезпеку тощо. Така понятійна поляризація, на думку дослідника, становить ґрунт «основної новели». «Весь цей предметно-образний репертуар новел, який маємо при першому наближенні, постає як перетинання, з одного боку, вимог детективного жанру, а з іншого, - специфічної теми даного циклу... Завдання другого (лінійного, фабульно-сюжетного, синтагматичного) етапу полягає у демонстрації того, як будується дія всередині новели в цілому та в кожній її частині... На другому етапі опису використовуються прийоми загально сюжетного та специфічно детективного фабульно-сюжетного розвитку, а також репертуар готових мотивів (блоків, напівфабрикатів, типових ситуацій та подієвих ходів)»⁶⁸⁸. Такий підхід до вивчення

⁶⁸⁷ Щеглов Ю. К описанию структуры детективной новеллы // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. – М.: «Процесс», «Универс», 1996. – С. 95-96.

⁶⁸⁸ Там само. – С. 100.

детективного жанру як підсилює окремі правила його написання, так і увиразнює певну неповторність тематичної сітки.

Ще один цікавий структурний підхід на матеріалі творчості засновника жанру детективної новели Едгара По здійснив відомий критик Ролан Барт. Беручи до аналізу новелу «Правда про те, що трапилось з містером Вальдемаром»⁶⁸⁹, дослідник розбиває твір на 17 лексій, наділених, на його думку, самодостатнім текстовим змістом та вивчає функціональність, структурний сенс кожної окремо. Головним висновком такого аналізу стало твердження, що в тексті новели спостерігається наявність кількох кодів та втраті цеглини сюжетного першопоштовху за рахунок збільшення інтердетермінацій, або - наддетермінацій. Власне, на думку дослідника, саме наддетермінація у даному випадку і є метою письменника, адже спричинення та здійснення великої кількості кодів становить основу художнього означування у новелах Е. По.

Свідченням актуальності жанру детективного роману може бути той факт, що до його аналізу звернулися провідні теоретики постмодернізму, зокрема Ц. Тодоров у книжці "Поетика прози" (1977) розділ "Типологія детективного роману". Вчений звернув увагу на потребу вивчення масової літератури, в якій не існує діалектичної суперечності між твором і його жанром. Зазвичай літературний шедевр не вписується в жанр, за винятком, можливо, створення ним же відповідного нового жанру, але шедевр популярної літератури є саме книжкою, яка найкращим чином відповідає своєму жанру. Особливість детектива — необхідність дотримання певних правил, порушення яких призводить до зникнення його жанрових ознак. Захоплюючи в теорію жанру і високу, і масову літературу, Ц. Тодоров проводить думку про постійну взаємодію цих двох спрямувань літературного процесу та їхню взаємозумовленість, хоч би як "високі" письменники намагалися відмежуватися від залежності від поп-літератури.

Ц. Тодоров звернув увагу на той факт, що в детективі завжди містяться дві взаємозумовлені історії: злочину та його розслідування. Для аналізу детектива він залучає поняття фабули (реальний перебіг подій) і сюжету (способу їх подання у тексті), намагаючись продемонструвати читачу, яким чином у детективному романі фабула і сюжет представляють дві окремі історії.

⁶⁸⁹ Див.: Барт Ролан. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: «Прогресс», «Универс», 1994. – С.424-461.

Зупиняється він і на проблемі жанрових різновидів детективу. Вирізняючи класичний детектив, дослідник наголошує на його провідних рисах, відштовхуючись від переліку правил С.С.Ван Дайна, щоб далі описати інші види детектива, зокрема *трипер*. Не заперечуючи існування певної опозиції між класичним детективом і трилером, автор пропонує розглядати її як суто логічну, а не історичну детермінанту. З героєм трилера, за твердженням Ц. Тодорова, все може трапитися, він ризикує не тільки здоров'ям, а й своїм життям. На відміну від класичного детектива трилер наголошує не спосіб уявлення, а характерні для нього особливості в зображенні обстановки і персонажів. Автор згоден з М. Дюамелем, який стверджував, що читач шукає в трилері "насильництва в усіх його формах" і що трилер описує в основному аморальні відносини між людьми та грішну любов.

Розмежувавши у такий спосіб класичний детектив і трилер, Ц. Тодоров запроваджує ще один його підвид: *саспенс*. Саспенс виникає на кордоні цих двох жанрів і становить собою певним чином їхній гібрид. Він зберігає таємницю класичного детектива, а також дві історії, — що відбулась і справжню — але відмовляється редукувати другу історію до простого пошуку істини. Як і в трилері, ця друга історія в саспенсі посідає центральне місце. Читача цікавить не тільки, що трапилось, а й те, що трапиться надалі. Таємниця тут виконує іншу функцію, відмінну від тієї, що вона мала в класичному детективі; тут вона лише відправна точка, і основний інтерес викликає друга історія, яка розгортається в сьогоденні.

Завершуючи розвідку, Ц. Тодоров зазначає, що твори, які не укладаються у зазначені вище форми і зазвичай розцінюються читачами як прикордонні між детективним романом і "просто романом", можуть виявитися зародками нових типів детектива, але це не варто вважати аргументом проти запропонованої ним класифікації. Детектив розвивається, він нічим не скутий у своєму розвитку.

У сучасному літературному процесі детектив набуває все більшої ваги, як і все більшим стає процент детективних творів відносно решти, що свідчить про популярність даного жанру. Ці суто ужиткові властивості даного жанру не перекреслюють художні. Тривалість існування даного жанру (приблизно 200 років) свідчить про його актуальність для сучасного художнього мислення. Вмотивувати подібну актуальність жанру можна лише з позицій когнітивного споглядання літературного процесу, а саме: як процесу невпинного постійного креативного пошуку детермінант буття, яке у свою чергу також є невпинним змінним та постійним, не в аспекті усталеності, а в аспекті константної присутності буття, не залежно від

нашого про нього уявлення. Тож в плані відтворення буття детективний жанр акумулює увагу на людських аналітичних здібностях, доводячи ймовірну межу аналітичного пізнання до, фактично, фантастики. Адже у наш час з'являються герої-детективи, здатні суто містично (парапсихологія, гіпноз, телепатія тощо) неймовірно розширювати кордони аналітичної здатності людини.

Література

Бритиков А. Ф. Детективная повесть в контексте приключенческих жанров // Русская советская повесть 20–30-х годов. – Л., 1976. – С. 408–453.

Вольский Н. Н. Загадочная логика. Детектив как модель диалектического мышления. <http://www.literra.websib.ru/volsky/point.htm?142>.

Грамши А. О детективном романе // Избранные произведения в 3 томах. Т. 3. Тюремные тетради. Пер. с итальянского В.С. Бондарчука, Э. Я. Егермана, И. Б. Левина. – М., 1959. – С. 529–535.

Детективная литература // БСЭ. 3-е изд. Т. 8. – М., 1972.

Зоркая Наталия. Проблемы изучения детектива: опыт немецкого литературоведения // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 65–77.

Кестхейи Т. Анатомия детектива. – Будапешт, 1989.

Морье Дафна Дю. Самоубийство без всяких причин // <http://www.lib.ru/DETEKTIWY/DUMORIE/dumorie9.txt>.

Рогоза Ю., Попов Ю. Детектив // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001.

Руднев В. Энциклопедический словарь XX века. – М., 2001.

Чуковский К. Предисловие // Дойл А. К. Записки о Шерлоке Холмсе. – Алма-Ата, 1959.

Щеглов Ю. К. К описанию структуры детективной новеллы // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. – М., 1996.

Alewyn R. Anatomie des Detektivromans. – Kriminalliteratur. München, 1994. Todorov Tz. The Typology of Detective Fiction // The Poetics of Prose. Ithaca (N.Y.) Cornell University Press, 1977. – P. 42–52.

Nusser P. Der Kriminalroman. Stuttgart, 1992.

Wölcken F. Der literarische Mord – Eine Untersuchung über die englische und amerikanische Detektivliteratur. Nürnberg, 1953.

Zmegac V. Der wohltemperirte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans. – Frankfurt, 1971.



7. КОГНІТИВНА МОДЕЛЬ ЖАНРУ

7.1. КОГНІТИВІСТИКА І ЖАНРОЛОГІЯ

Тривалий час літературознавство займалось переважно усталеними характеристиками жанру, прагнучи утворити якусь схему цих виділених різними способами ознак, проте сьогодні стало очевидним, що обертання у жанрологічних схемах одних лише усталених ознак не вичерпує зміст самої категорії жанру. Спочатку в жанрології почали з'являтися праці, в яких увага зосереджувалась більше на трансформації жанру (М. Бахтін, А. Фаулер), ніж на стійких властивостях, канолах тощо. З появою та розвитком когнітивної науки картина жанрів істотно змінюється, оскільки тепер жанрологія здобуває не тільки право на констатацію плінних ознак як істотних в окресленні того чи іншого жанру, а й теоретичне підґрунтя мотивації цих плінних проте часом визначальних ознак.

Когнітивність, за Ф. Тайсоном та Р. Тайсоном, - це межовий термін, який відсилає нас до будь-яких процесів, за допомогою яких ми здобуємо знання. Вони запропонували такими процесами розглядати: відчуття, впізнання, уявлення, символізування, судження, згадування, навчання, осмислення, роздуми тощо. Ж. Піаже вважав, що існує закон осмисленого зростання логічності мислення: сенсомоторна фаза - символізація - латентний період - операціональний синтез. Довіряючи йому, зауважимо, що вся система літературознавства є тому чудовою ілюстрацією. Когнітивна психологія спирається на уявлення про первісний (безсвідомий за З. Фрейдом) та вторинний (осмислений, усвідомлюваний Его) психічний процес, які в галузі жанрології не можуть застосовуватися, оскільки всі її категорії є породженням вторинного процесу. Психоаналітики запропонували розрізняти когнітивність і мотивацію. Дж. Арлоу і Ч. Бреннер виключали задоволення прагнень із сфери когнітивістики. Всіляко оперуючи поняттями первісного та вторинного психологічного процесу, психоаналітики різних шкіл

прагнули конкретизувати їх когнітивне наповнення. Зокрема, Ш. Ференці й Е. Джонс представили цікаву схему розподібнення символічної еквівалентності та символічної репрезентації.

Когнітивне літературознавство використовує концепції і поняття когнітивної науки, яка почала укладатися в 50-60 рр. ХХ ст. Власне когнітивний підхід - виявлення когнітивної авторської системи твору. Для цього підходу характерний необмежений плюралізм точок зору. Проте, щоб "знайти автора" в творі, тобто виявити його когнітивну систему, необхідно дотримуватися певних методик, чому сприяє когнітивно-дискурсивний підхід. Ця методологічна концепція відображає головні проблеми літературознавства, представлені в межах бінарних опозицій, які в першу чергу потрапили у поле дослідження: "особа/соціум", "свідоме/безсвідоме", "час/простір", "земне/небесне", "смертне/безсмертне", "текст/метатекст". Останнім часом жанр/метажанр/архіжанр, жанр/вид/рід, жанр/модифікація /трансформація стають дедалі актуалізованішими категоріями сучасного літературного аналізу. На зміну бінарним опозиціям приходять тріадичні мікросистемні членування, що засвідчує світоглядні зміни, а отже й зміни методологічного плану в літературознавстві та жанрології.

В аспекті когнітивного літературознавства жанрологічна парадигматика розпочинає нове існування. Хоча, слід зазначити, що витоки когнітивного підходу до жанру треба, мабуть, рахувати від російських формалістів. Дуже важливою якістю нового дослідницького поля, що відкривається у наш час, є - в сенсі кунівської "зміни гештальта" - його неочевидна раніше наочність, елементарність і базисний характер відмітних ознак твору мистецтва - відчутності, виразності (на протигагу елементам повсякденної дійсності). Саме Т. Кун у книзі «Структура наукових революцій» (М., 1975, а перше оригінальне видання припало на 1962) подав оригінальну схему розвитку знання, запропонувавши терміни допарадигмального та парадигмального розвитку науки. Зокрема, вчений твердив, що гештальт - це ядро наукової революції, зміна якого відбувається не раптово, їй передують накопичення альтернативного знання. Крім того, він надавав перевагу дослідженням, які мають виразну функцію впорядкування та систематизації. **"Гештальт"** - слово німецького походження, термін психоаналітичної науки, який означає інтегроване ціле, функціональну структуру, що впорядковує, узгоджуючи з притаманними їй законами, різноманіття окремих явищ; завершена

сутність (зокрема, організм), значима та організована більше, ніж проста сума складових її частин”⁶⁹⁰. Отже, нова жанрологія народжується на межі переродження допарадигмальної системи науки - на парадигмальну. Процес цього переродження започаткований був російськими формалістами.

Р. Уїтлі показав, що когнітивна інституціоналізація припускає існування елементарних рольових очікувань у сфері отримання і демонстрації знання; чим вищий ступінь узгодження подібних установок, тим більше відповідає дисципліна критерію «парадигмальності». Погоджуючись із ним, ми можемо твердити, що для перетворення літературної теорії серед інших детермінант розвитку характерна перевага саме соціальних чинників над когнітивними (правило, сформульоване для дисциплін з високим ступенем когнітивної невизначеності). Когнітивний підхід приходять у літературознавство в ситуації протидії деконструктивного /феміністичного/постструктурного розпаданню аналітичних категорій та синергетично-містичної їх синкретизації, хоча в обох випадках категоріальні систематизації потребують вдосконалення, сама по собі ця ситуація наштовхувала на подолання методологічної дихотомії. Весною 2001 р. на круглому столі за участю М. Холквіста в Йельському університеті відомий літературознавець, фахівець із В. Набокова В. Александров заявив, що значення літературознавства стрімко падає, і наполегливо рекомендував славістам шукати вихід у взаємодії з “точнішими” науками насамперед тими, які досліджують проблему пізнання. Вчені дійшли думки, що тільки когнітивна революція в галузі літературознавства може його порятувати від абсолютного та остаточного занепаду.

А. Річардсон зайняв достатньо жорстку позицію відносно перспектив когнітивного літературознавства у своїй рецензії на книгу відомого літературознавця-когнітивіста М. Тернера “Літературна свідомість” (Див.: Mark Turner “The Literary Mind”): «Коли буде написана історія думки останніх десятиліть ХХ століття, англійська теорія літератури і літературна критика, ймовірно, будуть згадані лише в одних-двох іронічних примітках. Учених майбутнього напевно потішать численні викладачі англійської мови і літератури, які билися над загадками людського чинника, конструювання суб’єкта, отримання мови і свідомості, ледве підозрюючи або взагалі не

⁶⁹⁰ Зеленский В. Толковый словарь по аналитической психологии. – СПб., 2000. – С. 67

відаючи про фантастичний прогрес психології, лінгвістики, філософії свідомості і нейрології - наук, чії досягнення і складають справжню історію англоамериканського інтелектуального життя з 1950-х рр. до цього дня. Ці області знання, рухаючись до об'єднання (разом із наукою про штучний інтелект) під загальною назвою "когнітивістика" або "когнітивні нейродісципліни", відмовилися майже від всіх положень сосюрівських і фрейдівських уявлень про мову і свідомість. Тим часом літературознавці часто будують свої дослідження на основі цих застарілих уявлень. А тим часом у дисциплінах, звідки ці уявлення колись були запозичені, склався новий, абсолютно інший комплекс орієнтацій і парадигм, породжений прогресом нейрології та інформатики, - наук, існування яких ще півстоліття назад навіть уявити було важко. Когнітивістські нейродісципліни стали найбільш вражаючим міждисциплінарним проектом нашого часу, що стрімко розвивається, але на кафедрах літературознавства про нього мало хто чув. Таке нецтво ганебне сьогодні і буде ще ганебнішим завтра»⁶⁹¹. Безумовно, це крайня позиція, проте вона зосереджує нас на проблемі впливу новітніх аналітичних методик, які приходять не з літературної галузі, та на проблемі їх вагомості/шкідливості щодо застосування у літературознавстві.

Останніми роками розгорнулась справжня кампанія по об'єднанню зусиль літературознавства і когнітивістики або хоча б зближенню їх. Створюються центри дослідження літератури із застосуванням когнітивного підходу, проводяться спеціальні пленарні засідання на великих конференціях міжнаціонального рівня, відповідні теми все частіше піднімаються у найавторитетніших виданнях англомовного літературознавчого співтовариства. Журнал "Poetics Today" ще з 1991 р. охоче публікує роботи з когнітивістики і навіть випустив спеціальний номер на тему "Література і когнітивістська революція". У 2003 році з'явився спеціальний номер журналу "Style" - "Мова метафор у світлі когнітивістських підходів", що включає статті з такими назвами, як "Когнітивне картографування при аналізі літературного твору", "Зібрання просторів: концептуальна структура алегорії" тощо. Починаючи з 1996 року цю тенденцію відображає і журнал "Poetics" - на його сторінках щорічно з'являється дві-три роботи, засновані на когнітивному підході. З 2003 року в Римі видається «Журнал когнітивної філології».

⁶⁹¹ *Richardson Alan. Brains, Minds, and Texts // Review. 2001. № 20. – S. 39.*

На думку американського психолога Л. Фестінгера, одним із головних чинників, керуючих поведінкою людини, є **когнітивний дисонанс** - суперечності в знаннях, які породжують внутрішню тривогу і спонукають людину до дій, покликаних усунути цю суперечність. Сучасне літературознавство явно переживає такий дисонанс. Вся історія науки свідчить про те, що на ранніх стадіях становлення нової парадигми спостерігається створення альтернативних теорій. Як зауважував Т. Кун, "філософи науки часто демонстрували, що на одному й тому самому наборі даних можна звести більше ніж один теоретичний конструкт"⁶⁹². Найпоширенішим виходом із ситуації жанрової кризи в сучасному літературознавстві було визнання існування певних аномалій жанру та прагнення ввести категорії, які б охоплювали кільканадцять попередньо відпрацьованих у літературному процесі жанрових структур (метажанр, метанарація). Отже, поява нової теорії починається із усвідомлення аномалії: стара парадигма більше не сприймається універсальною, деякі явища не поміщаються в її систему, цих явищ стає дедалі більше. Криза жанрології призвела до часткового заперечення її як галузі літературознавства (Б. Кроче, М. Бланшо). Отже, якщо під науковою революцією розуміти, за Т. Куном, зміну понятійної сітки, то ми стоїмо на межі утворення нової понятійної сітки, засвідчуючи процес цієї зміни. Старі правила та стандарти виділення жанрів (жанрова парадигма) більше не задовольняють дослідників, відбувається «переключення гешталту». Специфікою сьогочасного існування теорії жанрів є її неусвідомлюваність, адже вона переважно не інтерпретується та не раціоналізується вченими, тобто становить неусвідомлюваний фактор наукової діяльності. Вчені відштовхуються від уявлень, одержаних в процесі навчання та послідовного викладу їх у галузевій літературі. Жанрологія втратила актуальність, відійшла на периферію науки. Проте когнітивна жанрологія має великі шанси вижити.

Ситуацію у жанрології можна охарактеризувати за допомогою фестінгерівського терміна "когнітивного дисонансу". Ситуацію когнітивного дисонансу характеризує зіткнення у свідомості суперечливих знань та переконань. Адже частина дослідників сучасності відмовилась від використання терміна "жанр", а частина продовжує розробляти всі жанрологічні категорії. Зітнулись Д⁶⁹³

розуміння жанру: 1) як омертвілої категорії, яка вже не може характеризувати літературний процес та 2) як категорії перспективної, яка потребує оновлення у відповідності до розвитку сучасної теорії.

Якщо когнітивна психологія виникла в 50-60-х роках ХХ ст., то когнітивне літературознавство щойно почало свій розвиток. З позицій когнітивістики будь-яка інтерпретація в літературознавстві і є когнітивним процесом, не виключаючи й жанрологічну. Проте специфіка даного підходу ще сформована та усвідомлена не до кінця. Когнітивна інституціалізація галузей дослідження пов'язана з чіткістю і строгістю проведення меж проблемних ситуацій, з існуванням організуючого принципу, що структурує діяльність учених (певний інструментарій, методика і методи дослідження, дослідницька програма, наявність моделі досліджуваного об'єкту тощо).

Лише в теорії метафори когнітивістика посіла чільне місце, щодо жанрології - вона ще не була застосована. Когнітивна теорія метафори сьогодні є однією з найбільш актуальних у літературознавстві. Її суть можна викласти таким чином: метафора має когнітивну, смислотворчу, номінативну та художню функції; когнітивна метафора виникає внаслідок порушення предиктаних значень слів та створює полісемію; метафора є подвійною семантичною когнітивною моделлю; метафора і є когнітивною моделлю у ході наукового дискурсу; генералізуюча метафора є кінцевим результатом розвитку і в ній проступають предикати найбільш загального сенсу. "Словник гендерних термінів" твердить: «Згідно когнітивної теорії, що вивчає способи зберігання і обробки інформації в свідомості людини, метафора - один з основних способів пізнання світу, коли ми думаємо про одну сферу в термінах іншої, здійснюючи таким чином класифікацію реальності. Оскільки першою сферою людського досвіду є власне тіло, в психіці присутні образно-схематичні поняття, які усвідомлюються як деякі зрозумілі і добре знайомі структури, виходячи з тілесного досвіду. Потім вони застосовуються до абстрактних понять. Окреслення таких абстрактних сфер і відбувається за допомогою тілесної метафори, яка грає роль відсилання до знайомого...»⁶⁰³. Створено кілька класифікацій когнітивних метафор Дж. Лакоффом, Г. Стіном, Я. Ласло, В. Москвіним та ін.

Кирилина А.В. Телесная метафора // Словарь гендерных терминов. - М.: «Информация - XXI век», 2002. - С. 214.

Активно розвивається нині така галузь як когнітивна семантика, заторкуючи лінгвістику та теорію метафори. Здобутки когнітивної лінгвістики сьогодні можна назвати значними, адже вона напрацьована систему когнітивних категорій аналізу, навіть з цього приводу упорядкований "Короткий словник когнітивних термінів" (1997)⁶⁹⁴. Народження когнітивної лінгвістики відносять до 1989 року, коли відбувся симпозіум у Дуйсбурзі.

За визначенням Р. Шепарда, когнітивістика - це наука про системи презентації знання та одержання інформації. Вона досліджує найбільш загальні принципи, які керують ментальними процесами. Звернімося до характерної термінології когнітивістики. В типологічній когнітивній граматиці часто вживаються терміни «концептуалізація» та «категоризація». *Концептуалізація* означає фіксацію в свідомості людини певних сенсів, вона є осмисленим конструктом предметів, явищ, які відтворюють світ як уявлення про нього, у вигляді концептів. *Категоризація* - це дещо зворотній процес, оскільки означає поділ світу на категорії, виявлення в його структурі класів, груп, категорій різних об'єктів та подій. *Концепт* також може бути категорією. У пізнавальному аспекті категоризація - це ще й процес співвіднесення об'єкта чи події з певною категорією.

Основою когнітивістики служить **концепт**. Саме на його основі формуються класи та категорії. М. Болдирьов зазначав, що "концепти служать ніби еталоном порівняння та категоризації щойно пізнаних предметів та явищ, які внаслідок такого порівняння ідентифікуються як представники певного класу або категорії або як елементи інших категорій"⁶⁹⁵. Концепти можуть бути вербалізованими і невербалізованими. Когнітивістика подарувала уявлення про структуру концепту. Ядро концепту складають конкретно-образні характеристики, які є результатом чуттєвого сприйняття світу, його буденного аспекту. Абстрактні ознаки є похідними стосовно конкретно-образних. Зміст концепту зазнає певної «стандартизації» на загальнонаціональному чи колективному рівні. Отже концептуальний аналіз передбачає звернення до сенсів, які можуть фокусуватися як окремими словами, так і словосполученнями, типовими пропозиціями, конкретними висловлюваннями, окремими текстами і навіть циклами текстів.

⁶⁹⁴ Див.: Кубрякова Е.С., Демьянков В. З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов. – М.: МГУ, 1997.

⁶⁹⁵ Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика. – Тамбов: ТГУ, 2000. – С. 27.

Певним здобутком когнітивної семантики стали теорія **прототипів** (Е. Рош), теорія когнітивних **моделей** (Ж. Фоконье) та теорія **фреймів** (Ч. Філлмора). *Прототип* у когнітивістиці - це категоріальний концепт, який прояснює наше уявлення про типовий член якоїсь категорії. Оскільки когнітивістика спирається на гештальт, то потрактування концепту може бути таким: концепт - це складова системи, яка утворює гештальт. Гештальт поєднує всі типи концептів, не залежно від того, на якому етапі понятійного акту той чи інший концепт виділився, актуалізуючи свій образний, схематичний та фреймовий рівні. Гештальт передбачає й різні комбінації цих концептуальних сутностей.

Е. Рош сформулювала основні постулати прототипного підходу ще у 70-х роках минулого століття, а саме:

- Реальний світ не хаотичний, а структурований певним чином; існуюча система понятійних категорій його відображає;
- Окремі елементи цих категорій рівнозначні; проте існують більш типові - прототипи, та менш типові;
- Все групується навколо прототипів;
- Приналежність об'єкта до категорії визначається його подібністю до прототипу;
- Градація прототипних характеристик зумовлює градацію елементів категорії, які можуть утворювати безперервний континуум;
- Внутрішня структура категорії визначається різноманіттям характеристик, що організовані за принципом «родової спільності»;
- Прототипові елементи одних категорій максимально відрізняються від прототипних елементів інших категорій.

Фреймом називають великий за обсягом багатокomпонентний концепт. Наприклад, «театр» є фреймом, або ж - концептом, який вмещає поняття «зала», «каса», «партер» тощо. Фрейм охоплює знання про стереотипну ситуацію. Ч. Феллімор переконував, що "фрейми інтерпретації можуть бути введені в процес опанування текстом внаслідок їх активації інтерпретатором або самим текстом. Фрейм активізується, коли інтерпретатор, намагаючись виявити сенс фрагменту тексту, виявляється здатним приписати йому інтерпретацію, розмістивши зміст цього фрагменту в модель, яка відома незалежно від тексту"⁶⁹⁶. Застосуванням методики фреймового аналізу вчений намагався систематизувати площину

⁶⁹⁶ Філлмор Ч. Фреймы и семантика понимания // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1988. – Вып. XXIII. – С. 65.

смысловородження, так з'явилась фреймова семантика, яка поділяється на Р-семантику та І-семантику, тобто: семантику розуміння та семантику істини. Сам фрейм одержав доволі чітке теоретичне наповнення. Він є (1) одиницею знання навколо концепту, (2) структурою даних для відтворення стереотипної ситуації, (3) типом когнітивної моделі, (4) структурою знання навколо певної форми. Фактично, фреймова семантика вийшла за межі мовознавства, прагнути дати пояснення, яким чином здійснюється взаємодія семантичного простору мови та простору знання, розуміння.

Можна також доволі чітко визначитися і з типом фреймової структури. Виділяють 5 таких типів: 1) предметноцентричний фрейм - система препозицій, де до одного й того ж логічного суб'єкта стосуються кілька логічних предикатів; 2) акціональний фрейм - конститuentами є декілька предметів; 3) патронімічний фрейм - виключає предметні сутності, демонструє взаємовідношення ціле - частина; 4) гіпонімічний фрейм - демонструє родо-видові взаємовідношення предметних сутностей, екзистенцію видових відмінностей; 5) асоціативний фрейм - відношення подібності. Віділяючи фреймові взаємовідношення на рівні жанру можна стабілізувати всю систему та створити «зріз» будь-яких її станів.

Теорія *когнітивних моделей* Ж. Фоконьє та Дж. Лакоффа базується на уявленні про існування ментальних просторів, які структуруються когнітивними моделями. Під *ментальним простором* при цьому розуміється певний простір людського мислення, де здійснюється концептуалізація, що охоплює наші уявлення про реальні ситуації та події минулого або й майбутнього (гіпотетичний синтез). Ментальний простір має суто когнітивне значення. Він не існує поза людським мисленням. Дж. Лакофф наголошував: "Основна відмінність ментальних просторів полягає в тому, що вони за своєю суттю концептуальні. Простори, які не наділені онтологічним статусом поза мисленням, очевидно, не відіграють ніякої ролі в об'єктивістській семантиці. Ментальний простір на відміну від ситуацій або ймовірних світів не належить до числа таких сутностей, яким за зразок служить реальний світ чи його частина"⁶⁹⁷. Чисельність когнітивних моделей, як їх визначив Дж. Лакофф, обмежена: 1) образно-семантичні,

⁶⁹⁷ Лакофф Дж. Когнитивное моделирование // Язык и интеллект. – М.: Прогресс, 1995. – С. 173.

2) пропозиціональні, 3) метафоричні, 4) метонімічні, 5) символічні. Когнітивні моделі набувають великої ваги завдяки здатності органічно вплітатися в межі доконцептуальної структури. Іншими словами, породжені в наш час когнітивні моделі спрацьовують на матеріалі, щодо якого вони не конструювалися, а отже, вони мають всезагальний сенс як певні логіко-ментальні структури.

Центральною ідеєю когнітивістики стало уявлення про те, що наші знання організуються за допомогою певних структур - когнітивних моделей. Фрейм, прототип, категорія - це лише наслідки такої структури нашого мислення. Ця ідея проступає в теоріях метафори Дж. Лакоффа й М. Джонсона, в когнітивній граматиці Р. Ленекера, в теорії ментальних просторів Ж. Фоконье, в теорії прототипів Е. Рош та ін. Тож будь-яка категоризація світу, у будь-якій галузі науки здійснюється за допомогою когнітивних моделей та схем. Такий підхід у жанрології може дати не просто нову систему жанрів, а систему жанрів із когнітивною мотивацією, яка має універсальний сенс. Універсальність у даному випадку гарантується всезагальністю людського мислення та стійкістю його ментальних схем.

Утворення своєрідного жанрологічного конструкту літератури на засадах когнітивістики передбачає створення когнітивної моделі, що буде складатися з категорій та концептів жанрологічного плану, виділених на основі здобутків допарадигмального періоду існування жанрології (теоретичні джерела) та спостережень, наприклад, над сьогоднішнім романом у синхронії (художні джерела постмодернізму). Сама по собі категорія жанру є наслідком когнітивної діяльності людини, адже вона не існує в природі, є абстрактно-логічною. Поява жанру в історії літературознавства зумовлена прагненням людини осмислити мистецький процес, ідентифікувати в ньому істину. Тож в жанрології простежуються закономірності і семантики пізнання, і семантики істини. Жанрологія як теоретична дисципліна належить до концептуальних, а отже - когнітивних. Когнітивний підхід до жанру від початку означає міждисциплінарний механізм аналізу, оскільки когнітивні конструкти є властивістю мислення взагалі, а не лише літературознавства. Побудована на такому підході схема жанрів має враховувати стійкі й плинні властивості, а також повинна спрацьовувати на матеріалі пізніших епох літератури. Наголошую, що когнітивний підхід дає можливість врахувати плинні ознаки жанру, адже саме ними сповнені сучасні романи, проте це не

означає, що ці плінні ознаки жанру не є повторюваними. Можемо гіпотетично передбачити, що плінні ознаки жанру також становлять його усталену схему відтворюються в історії літератури, проте з більш хронологічно тяглою послідовністю, яка може буди вичленована лише за умови введення концептів великого узагальнення.

Нарешті, слід зазначити, що когнітивна теорія жанру спирається на стійкі властивості «жанрового мислення», що пов'язане з уже існуючою концепцією того чи іншого жанру, навіть концепцією його еволюції. Тож передбачається, що жанри мають певну структуру, репродукуються за певних умов, мають насамперед понятійно-комунікативне спрямування, трансформуються за рахунок аглютинації/контамінації концептів, асимілюють.

Література

Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика. – Тамбов, 2000.

Зеленский В. Толковый словарь по аналитической психологии. – СПб., 2000.

Кубрякова Е.С., Демьянков В. З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов. / Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. – М., 1997.

Кун Т.С. Структура научных революций. – М., 1975.

Словарь гендерных терминов. – М., 2002.

Уитли Р. Когнитивная и социальная институализация научных специальностей и областей исследования / Пер, с англ. // Научная деятельность: структура и институты. – М., 1980. – С. 218–256.

Richardson Alan. Brains, Minds, and Texts // Review. 2001. – №20.

7.2. ПОНЯТІЙНО-КОМУНІКАТИВНА ПРИРОДА ЖАНРУ

Діалог жанрів - це складова понятійно-комунікативного процесу літератури. Єдина площина, де канон лишається значущим у наш час, - це у теорії жанру. І насамперед значущим для утворення діалогу жанрів. Процес творення нового жанру можна представити (1) як діалог старої канонічної його форми з новоутвореними, (2) діалог з іншими жанрами, (3) діалог з читачем та автором, (4) діалог із позалітературними об'єктами жанрового формування. Проте вся його функція у добу постмодернізму зводиться до впізнавання жанру, він є орієнтиром у морі чистих форм та ІХ модифікацій. Не зважаючи на принципове «не повторення» жанру у

добу постмодернізму, актуальними лишаються стійкі ознаки жанру, закріплені канonom, відпрацьовані протягом тривалого літературного побутування та нині використовувані з метою жанрового розпізнання, а не творення. Жанровий діалог - постійна складова літературного процесу. Навіть за умови невизнання жанру, цей діалог не припиняється.

Когнітивна теорія жанру виникає у той час, коли існує безліч її попередників, жанрологічних схем. Жанр як діалогічна структура насамперед проявляється при зіставленні старих канонічних форм якогось жанру й його новітніх утворень. Наприклад, притча, маючи велику історію перетворень та втілень, виринає у ХХ ст. в новітній модифікації, зокрема у творчості В. Голдінга («Володар мух»). Притча біблійна й В. Голдінга - однопорядкові утворення, мають спільні впізнавальні ознаки, проте різняться не просто за часом утворення, а й за принципами морального узагальнення. Для притчі характерне прагнення до домінування «вічної істини», що проглядає в обох випадках. Біблійна притча про блудного сина і роман «Володар мух» мають низку спільних художніх ознак: (1) наявність притчового морального експерименту, (2) універсальний характер часопростору, (3) універсальний характер морально-етичної ситуації, (4) перемога доброго начала, (5) пропаганда божественних принципів життя (6) специфічна оповідна манера, що окреслює притчевість тощо. Читач, заглиблюючись у роман «Володар мух», відразу потрапляє в поле дії цих стійких художніх ознак притчі, а отже, відсилається до першоджерела, до тих притчових жанрових форм, які передували появі Голдінгового роману. Причетність твору до традиції біблійної притчі поступово проступає в комунікативному акті прочитання. Поза здійсненням такого діалогу твір втрачав би половину закладених в ньому сенсів. Здатність читача до креативного співвіднесення нового жанру/тексту з попередніми - це суто когнітивна здатність, частина понятійного процесу. Проте таке «впізнавання» жанру на основі діалогічного співвіднесення відбувається на практиці прочитання поетапно, шляхом ви членування окремих жанрових елементів з наступним їх сполученням в когнітивну модель жанру. Отже, для здійснення діалогу жанрів необхідно бути обізнаним із системою його структурних властивостей.

**Діалогічна схема біблійна притча / роман
«Володар мух» В. Голдінга**

Біблійна притча	Роман «Володар мух» В. Голдінга
Наявність притчового й морального експерименту	Наявність притчового й морального експерименту та перевірка руссоїстської концепції природної людини
Універсальний характер часопростору	Універсальний характер часопростору, елементи абстрактно-логічної конкретизації часопростору через наявність речей цивілізації (корабель, літак), фактичне співіснування вічного часу й часу цивілізації
Універсальний характер морально-етичної ситуації	Універсальний характер морально-етичної ситуації; наявність численних локальних морально-етичних конфліктів
Перемога доброго начала	Перемога доброго начала
Пропаганда божественних принципів життя	Пропаганда божественних принципів життя, пропаганда руссоїстської ідеї природної людини та ідеї праці як порятунку для людини, яка міститься в робінзонадах
Специфічна оповідна манера – притчовість	Специфічна оповідна манера – притчовість; ускладнюється притчова манера оповіді наявністю інших конкуруючих оповідних інстанцій: оповідь від імені персонажів, від імені невідомої істоти тощо
Локальна колізія	Локальна колізія дітей на безлюдному острові ускладнюється утворенням низки ще більш локальних колізій; наприклад поділ дітей на дві групи, присутність ймовірного чудовиська та полювання за ним тощо
Притчові персонажі	Притчові персонажі; кожен дієвий персонаж в романі має нахил до притчового прочитання до алегоризації, проте не виключається індивідуалізація, яка підсилює емоційний ефект
Алегоризація як спосіб узагальнення	Алегоризація як спосіб узагальнення; індивідуалізація характерна при розкритті образів хлопчиків; ідеалізація – в описі Ральфа

Біблійна притча	Роман «Володар мух» В. Голдінга
Ідея передеує змісту	Ідея передеує змісту; завуальованість ідеї у романі Голдінга, пропозиція пройти дидактичним шляхом синтезу ідеї
Схильність до модифікацій	Схильність до модифікацій явно перевершує можливості біблійної притчі
Дидактичність	Дидактичність; експериментування; креативний характер пізнання світу хлопчиками; когнітивний підхід до людської природи домінує

Дана схема засвідчує, що у романі В. Голдінга «Володар мух» спостерігається збільшення властивостей жанру притчі, фактично, автор зрощує на основі притчової форми новий жанр, більш характерний для літератури постмодернізму, ніж для сакральної літератури. Крім того, звернімо увагу, що у наведеній схемі ліва її частина становить стійкі, канонічні властивості жанру притчі, у той час, як права демонструє явне нарощування концептуальних пластів, а отже, збільшення характеристик притчі за рахунок плінних, взятих із інших жанрів та новостворених на засадах сполучення різних видів мистецтв та наук, насамперед із філософії. Діалогічність роману здійснюється насамперед при зіставленні читачем пліннихта канонічних властивостей жанру притчі.

Цим не вичерпується діалогічна природа роману В. Голдінга. оскільки діти потрапляють на безлюдний острів та вимушені там виживати за рахунок власних знань, умінь та кмітливості, то роман має діалогізувати з жанром робінзонади. Цей жанр був заснований Д. Дефо, який написав "Життя й чудні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо" (1719). Потім з'явилось безліч робінзонад: "Канікули" Р. Бредбері, "Таємничий острів", "Школа робінзонів" Ж. Верна, "Діти Ноя" Ж. Жубера, "Новий Робінзон" І. Кампе, "Пустельник Тихого океану" Ж. Психарі, "Життя і пригоди Джона Даніеля" Р. Пултока, "Справжній Робінзон" О. Разіна, "Новий швейцарський робінзон" П. Сталь та І. Маса, "Блакитна лагуна" Г. Де-Вер Стекпура, "Острів самотньої сороки" К. Тіле, "Повернення до природи" Т. Хейердала, "П'ятниця" М. Турньє тощо. За свідченням німців, на 1760 рік у них уже було створено сорок робінзонад. Робінзонада насамперед пізнавалась за змістом: перебування у безлюдній місцевості (краще - на острові) було для цього жанру обов'язковим. Провідною ідеєю було випробування героя у дикій

природі, уміння його пристосуватися до умов життя, максимально збірегаючи гуманістичні ідеали. Робінзонада сильна саме ідеологічними можливостями зіставлення різних уявлень соціальної структури суспільства, можливостями випробування різних суспільно-корисних поведінкових конструктів. За три століття уклався певний засадовий жанровий патерн робінзонади, який ми спробуємо відтворити, співвідносячи його з романом В. Голдінга.

**Діалогічна схема робінзонади та роману
"Володар мух" В. Голдінга**

Жанрові характеристики робінзонади Д. Дефо «Робінзон Крузо»	Жанрові ознаки робінзонади в романі В. Голдінга
1. Обов'язкова тематична окресленість: перебування самотнього героя на безлюдному острові	1. Група дітей потрапляють на безлюдний острів внаслідок авіакатастрофи. Відхилення від жанрового канону: дітей багато, відсутній «самотній герой».
2. Наявність пригод.	2. Наявність пригод.
3. Центральний образ – ідеальний суспільний персонаж, продиктований біблійною традицією.	3. Ральф символізує ідеальний суспільний персонаж, є носієм громадського договору та природного розвитку гуманізму людини кинуті і первісні умови. Відхилення: решта персонажів швидше символізують суспільні відхилення, ніж ідеалізацію.
4. Алегоричність подій та постатей.	4. Наявна алегоричність подій та постатей, проте утворюється вона за рахунок діалогу з протожанром та філософськими ідеями природної людини.
5. Дидактична моральна мета, яка нав'язливо пропонується читачеві.	5. Дидактична моральна мета прихована. Читач має сам дійти висновків.
6. Жанровий модус: від драматизму до елегійності.	6. Жанровий модус: від драматизму до трагізму.

Жанрові характеристики робінзонади Д. Дефо «Робінзон Крузо»	Жанрові ознаки робінзонади в романі В. Голдінга
7. Наявність прототипів. У XII століття арабський письменник Ібн Тофайл написав книгу «Мислитель, що навчається». Прямим джерелом для Д. Дефо служила книга про моряка Селькірка, яка вийшла незадовго.	7. Наявність прототипу роману В. Голдінга визначається утруднено. Незаперечно можна твердити, що він був обізнаний із Д. Дефо, але й пізніші робінзонади також вплинули, зокрема «Уолден, або Життя в лісі» Г.Д. Торо та ін.

Наявність такої жанрової діалогічності додає твору В. Голдінга додаткових сенсів, адже читач зіставляє його роман з аналогічними робінзонадами, тобто зіставляє вирішення проблеми природної людини у тих джерелах - з "Володарем мух". Ця суто когнітивна властивість жанру збагачувати текст ненаписаними сенсами й була використана письменником.

Крім жанрової діалогічності, роман "Володар мух" В. Голдінга подає також зразки позажанрової діалогічності, яку вище ми назвали "діалогом із позалітературними об'єктами жанрового формування", а саме: встановлення комунікативного зв'язку з русоїстською концепцією природної людини, з американським трансценденталізмом Р. Емерсона і Г.Д. Торо та іншими аналогічними філософськими ідеями. Обіграння ідеї позацивілізаційного розвитку особистості надзвичайно характерне для постмодернізму, тому діалогічний процес продовжує встановлюватись і після написання В. Голдінгом роману, оскільки його твір опиняється в полі дії певних актуалізованих сучасністю ідей. Постмодерністське заперечення позивного впливу цивілізації покликає до життя не тільки нові робінзонади, а й твори, які писалися в річищі даної жанрової ідеї, тому "Володар мух", діалогічно сполучаючись вже із постмодерними концепціями особистості, продовжує жанровий розвиток.

Література

Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1988. – Вып. XXIII.

Лакофф Дж. Когнитивное моделирование // Язык и интеллект. – М., 1995.

Лакофф Дж. Мышление в зеркале классификаторов // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1988. – Вып. XXIII.

Literature and the Cognitive Revolution: A Special Issue of Poetics Today // *Poetics Today*. – V. 23. – № 1.

7.3. СТРУКТУРНІ ВЛАСТИВОСТІ ЖАНРУ

Інтертекстуальна властивість жанру сьогодні стала принципом мистецтва. Фрагмент жанру в іншому жанрі - найпоширеніша форма трансплантації та оновлення жанрових структур. Можна вирізняти включені жанри та самостійні. Проте проблематичним у жанрології лишається сам цей поділ, як і принципи підходу до жанрової інтертекстуальності. З метою розібратися у даній проблемі, спробуємо залучити когнітивну психологію з її численними градаціями понятійних актів та процесів.

Переваги когнітивної психології полягають у тому, що вона спромоглась утворити схему поетапного розумового акту - народження думки. Звичайно, прямого застосування у жанрології ця схема не може мати, проте навіть позірне зіставлення дає підстави думати, що жанрові характеристики укладаються на різних етапах когнітивного процесу, що залежить від багатьох важелів впливу, в тому числі й попередніх жанрових канонів, уподобань автора, пріоритетів даного літературного напрямку тощо.

Як бачимо, категоризація та систематизація в галузі когнітивної психології досягла високого рівня, який не спостерігається у когнітивному літературознавстві. Разом з тим, кожна жанрологічна схема допарадигмального періоду може розглядатися як розробка однієї з гілок жанрових дефініцій. Когнітивна ж модель жанру має відображати як його стійкі властивості, так і плинні, а отже, вона повинна бути дихотомічною. Парні властивості жанру складаються із стійких та плинних характеристик та виструнчуються за певною ієрархією, яка враховує модифікаційні можливості та спрямування розвитку. Така когнітивна модель жанру орієнтована на поступальний рух пізнання, яке не обмежується лише літературною формою.

Приблизний вигляд структурних властивостей жанру **притчі** можна вибудувати за налогією до когнітивного процесу в психології, поетапно відображаючи провідні жанрові конструкти в єдиній ієрархічній схемі жанру.

Жанр притчі

Характеристика	Жанровий конструкт
Прагнення до поліпшення життєвого стану, пізнання матеріального/духовного світу, яке врешті призводить до морального чи духовного вдосконалення	Наявність притчового й морального експерименту
Відчуття божественного вічного часу та простору як єдино вартісного, відсутність конкретизації часу та простору, вічність як ознака темпоральності жанру	Універсальний характер часопростору
Прагнення до чистої істини буття, за зображуваною ситуацією проглядає загальнолюдський стандарт, що не має часового визначення	Універсальний характер морально-етичної ситуації
Визнання домінування божественного начала в житті, сакрального гешталту	Перемога доброго начала
Усвідомлення канонів, що передують зображеній ситуації, концепт-туалізація сакрального, божественне як допарадигмальний гешталт	Пропаганда божественних принципів життя
Здатність до розрізнення афористичності, концептуальності, ремінісцентності, наслідування біблійних фрагментів тощо	Специфічна оповідна манера – притчевість
Здатність до локалізації/кон-цептуалізації світового добра і зла, прагнення до конкретизації описуваної ситуації в межах певної ідеологеми	Локальна колізія
Уміння алегорично мислити; персонаж як носій істини для всіх часів та народів; навіть індивідуалізація в ньому підпорядковується завданням алегорії	Притчові персонажі
Зв'язок із біблійним/античним архетипом, переважання загального над конкретним шляхом збільшення раціоналістичної умоглядності окремих обраних якостей прототипу; переважання загального над особливим, реалізація гри абстрактним; алегорія стає універсальним способом зведення індивідуального до всезагального як сутнісного	Алегоризація як спосіб узагальнення

Характеристика	Жанровий конструкт
Когнітивне спрямування на випробування істини, часто – навіть божественної, зміст підпорядковується експериментальній меті	Ідея передреє змісту
Схильність до розширення жанрових меж притчі: фабульна, афористична, романна. біблійна тощо	Схильність до модифікацій
Уміння навчатися, настановна функція жанру, визнання пріоритету моральних приписів Біблії (або античних авторів чи щось інше)	Дидактичність

Специфіка сьогочасної жанрової категоризації полягає в тому, що жанрові конструкти можуть розглядатися не лише в концептології якогось одного жанру, а існують на перетині кількох. Наведена тут таблиця когнітивних структур жанру притчі не вичерпує жанровий сенс роману «Володар мух» В. Голдінга. Для того, щоб укласти когнітивну модель даного роману треба врахувати кілька схем жанрів, зокрема, соціально-побутового роману, робінзонади, притчі, байки, казки тощо, оскільки всі вони визначають жанрову своєрідність твору В. Голдінга. Крім того, треба враховувати позалітературні фактори жанрового впливу, соціальні, хронологічні, геополітичні та культурні детермінанти, які власне й утворюють художню неповторність роману. Тож повний концептуальний аналіз обраного нами твору - складна та клопітка праця поетапного синтезу всіх структур, що стали об'єктами концептуального аналізу.

Всередині одножанрових творів також спостерігається певний структурний повтор, який в окремих випадках зумовлюється композиційним паралелізмом. Проте композиційний паралелізм одножанрових творів, наприклад, Т. Шевченка ускладнюється ще й тим, що виразно проступає при цьому їхня наслідувальна природа відносно біблійної книги, жанру тощо. Якщо біблійний композиційний паралелізм проступає при зіставленні творів одного жанру всередині Біблії, то Шевченків варіант передбачає і кореляцію до Біблії, і аналогію всередині одножанрових творів, наприклад, скориставшись

існуючим композиційним аналізом псалмів У. Уотсона, це можна рел'єфно представити у вигляді порівняльної таблиці:

Жанр псалма у Біблії та у Т. Шевченка

Компоненти псалма	У Біблії, псалом 52	У Шевченка, псалом 52 (т.2, с.259-260)
1. провісництво	<p>Безумний говорить у серці своїм: «Нема Бога»! Зіпнулись вони і несправедливість обридливу чинять, Нема добродинця!.. Бог зорить із неба на людських синів, Щоб побачити, чи є там розумний, що Бога шукає.</p>	<p>Пребезумний в серці скаже, Що Бога немає, В беззаконії мерзїє, Не творить благая. А Бог дивиться, чи є ще Вискающий Бога.</p>
2. узагальнення	<p>Усі повідступали, разом стали огидними, Нема добродинця, нема ні одного!..</p>	<p>Нема добретворящого, Нема ні одного.</p>
3. історичний екскурс	<p>Чи не розуміють ті, хто беззаконня вчиняє, Що мій люд поїдають? Вони споживають хліб Божий та не кличуть Його!</p>	<p>Коли вони неситі Гріхами, дознають? Їдять люди замість хліба, Бога не згадають...</p>
4. виклад	<p>Тоді настрашилися страхом вони, хоч страху не було, Бо розсипав Бог кості того, хто тебе оточив був, - Та їх посоромив, бо ними погордував Бог!</p>	<p>Там бояться, лякаються, Де страху й не буде. Так самі себе бояться Лукавії люде.</p>
5. обітниця	<p>Аби то Він дав із Сіону спасіння Ізраїлеві!</p>	<p>Хто ж пошле нам спаленіє, Верне добру долю? Колись Бог нам верне волю, Розіб'є неволю.</p>

Компоненти псалма	У Біблії, псалом 52	У Шевченка, псалом 52 (т.2, с.259-260)
б. хвала	Як долю Свого народу поверне Господь, То радітиме Яків, утішатися буде Ізраїль!	Восхвалимо тебе, Боже, Хваленієм всяким; Возрадуєся Ізраїль І святий Іаков.

Як демонструє таблиця, Шевченко нічим не порушує композиційний паралелізм біблійного псалма, більше того, навіть підсилює елемент б - «хвала». Всі Шевченкові псалми організовані за зразком традиційної біблійної композиції цього жанру. Аналогічним чином він поводить і з фольклорними композиційними зразками. У такий спосіб створюється ефект постійного композиційного паралелізму, який певним чином дозволяє передбачити структуру тексту, але не веде до тотожності змістів, розгортаючи у просторі збірки («Кобзар») функціональну невичерпність обраного принципу жанрового структурування.

Когнітивна структура жанру доби постмодернізму базується як на грі інтертекстуальними можливостями певного жанру, так і на оперуванні внутрішніми структурними закономірностями. Не тільки "жанр в іншому жанрі", а й "жанр за аналогією жанру" вітається у наш час. Цю властивість сучасної жанрології Ж. Женетт пропонував називати "архіжанром". Випадок з "Володарем мух" В. Голдінга, коли твір "ніби є притчею", насправді будучи сумою кількох жанрів та філософем, підсилює складність структурних взаємин як різних жанрів, так і всередині кожного.

Література

Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. – СПб., 1994.

Смирнов И.П. Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов // Wiener Slawistische almanach. Sonderbd. – Wien, 1981. – S. 154-162.

Lohafer Susan. A Cognitive Approach to Storyness // The new Shot Story Theories. Ed. by Charles E. May. – Athens, Ohio, Ohio University Press, 1994.

Ian Bruce. Syllabus design for general EAP writing courses: A cognitive approach // Journal of English for Academic Purposes, Volume 4, Issue 3, July 2005. – P. 239-256.

7.4. ЖАНР ЯКТЕКСТОВИЙ ПАТЕРН

Архетипна природа жанру як формо-значеннєвого утворення після ґрунтовних праць Н. Фрая уже, здається, ні в кого не викликає сумніву. Хоча чи не найбільш актуальною для ідентифікації жанру є теорія патернів, яка за своєю природою і є першим ступенем відтворення жанру. Патерн - це "зразок", "конструкт", "модель", "образ", "приклад", якась загальна властивість літературної форми. Коли можливості жанрового патерна виявляються вичерпаними - дана жанрова форма занепадає та перероджується.

У галузі когнітивної психології численні дослідження велись задля з'ясування сприйняття людиною зорових патернів, основним здобутком стало з'ясування основних принципів зорового сприйняття: подібність, близькість, спрямування, спільна доля та прегнантність. Сам же патерн у тлумаченні когнітивістики - це «комплексне об'єднання сенсорних стимулів спостерігачем як приналежність до певного класу об'єктів»⁶⁹⁸. Дж.Р. Андерсон твердив, що «патерн пізнається у зіставленні з еталоном»⁶⁹⁹, а його розпізнання здійснюється шляхом по детального аналізу: стимули впізнаються як комбінації найпростіших деталей. Отже, для того, щоб ідентифікувати будь-який патерн, не виключаючи й жанрового, треба спочатку розпізнати деталі, з яких він складається, а потім осмислити їх комбінацію. При цьому вагоме місце посідає також контекст. Літературний процес сповнений художніми ознаками, які необхідно організувати та класифікувати з метою розпізнання якихось патернів. З точки зору пізнання жанр такий же понятійний акт, як і зоровий чи слуховий, хоча його «подразники» лежать у сфері віртуального, мислення. Внаслідок жанрового мислення також утворюються когнітивні моделі, метою яких є фіксація певної інформації. Будь-яка концептуальна наука, а літературознавство належить саме до таких, за мету має утворення когнітивних моделей (жанру, поезії, образу, метафори тощо).

Що є першоосновою жанрової форми, її патернами? Сучасний стан, наприклад, роману, демонструє цілковиту плинність жанрової форми. Поява категорії «метажанру» є наслідком цієї плинності, «безформності» роману у добу постмодернізму. Намагання зробити її подібною до класичних категорій жанрового розпізнання сприяє її

⁶⁹⁸ Солсо Роберт. Когнитивная психология. – М.: Тривола. 1996. – С. 555.

⁶⁹⁹ Андерсон Р.Джон. Когнитивная психология. – СПб.: Питер, 2002. – С. 56.

«канонізації», тобто метажанром поступово втрачає свою основну позитивну з точки зору когнітивістики властивість - орієнтованість на плінність, яка заступається уявленням про певну чисельність попередньо відпрацьованих у світовій літературі форм, з яких, власне, й пересотворюється новітній роман. Тобто він постає як невмотивована чисельність канонічних форм, а отже, метажанр втрачає когнітивну приналежність остаточно та перетворюється на канонічну властивість романної форми доби постмодернізму. Проте метажанр, очевидно, є не стільки новоутворенням у плані жанру, скільки основою перехідної жанрової форми. У трансформаційні періоди жанр апелює до більш глибоких конструктів, ніж просто традиція.

В основі кожного жанру лежить засадовий патерн. Він лишається незмінним, не зважаючи на ті трансформації, які зазнає даний жанр у процесі когнітивного моделювання. Патерни утворюють шаблон жанру. Теорія патернів має прямий стосунок до креативного, зокрема жанрового, мислення. Будь-яка жанрова трансформація залишає слід, що є пам'яттю про неї. Людська пам'ять заснована на принципі патерну. Накопичення слідів інформації, що промайнула, відбулась, здійснилась колись, формують утворення, які й називаються патернами. Патерн закладає принцип смислопородження, чим істотно відрізняється від поняття «канон», адже останній фактично вичерпується сенсом «кліше». Патерни характерні для латерального (творчого, нестандартного) мислення, оскільки ведуть нас від кліше, від канону - у сферу чистої вигадки. Теорію патернів активно розробляв Е. де Боно у сфері психології, а у сфері культури - теорію культурних патернів розробляли А. Крьобер і К. Клакхон. На думку А. Крьобера та К. Клакхона, культура - це світ суцільних патернів, експліцитних та імпліцитних; патерни культури та релігії є незалежними від індивідуальності⁷⁰⁰. Е. де Боно сформулював провідну властивість патерну⁷⁰¹: здатність актуалізуватися в цілому тоді, коли покликається до життя лише якась його частина. Тому в наш час система кодування патернами

⁷⁰⁰ Kroeber A.L. and Kluckhohn C. Culture: a Critical Review of Concepts and Difinitions // Papers peabody Mus., 1952, 47, N 1 Kroeber A.L. and Kluckhohn C. Culture: a Critical Review of Concepts and Difinitions // Papers peabody Mus., 1952, 47, N 1, p. 181.

⁷⁰¹ Див.: Боно Едвард де. Латеральное мышление. – М.: Попурри, 2005. – 384 с.; Боно Едвард де. Рождение новой идеи. Книга о нешаблонном мышлении. – М.: Прогресс, 1976.

стала такою популярною, адже вона покликається до життя незначним оживленням патерну-знаку, частковим відтворенням тощо. Ми маємо підстави говорити про ступінь активності різних жанрових патернів, який виявляється різним в різних структурах.

Літературу сповнюють жанрові патерни навіть, коли про них не йдеться, адже вони не потребують репрезентативного наголошення на власних сутностях, вони просто реалізуються на рівні моторних знаків, напівсвідомо чи несвідомо (канон відтворюється свідомо, базуючись на навчванні та наслідуванні). Патерн відрізняється від жанрового канону ще й тим, що здатен розростатися, поглинаючи інші патерни, канон же такої здатності не має. Аглютинація жанрових канонів - велика рідкість. Хронологічно патерни також мають певну визначеність, адже творяться згідно з часовим порядком розгортання певних властивостей, канон же має позачасовий характер. Оскільки жанровий канон на сучасному етапі науки, фактично, втратив аксіологічну вартість, то стійкі жанрові ознаки, а чи краще сказати «відносно стійкі за певних умов», результативніше характеризувати за допомогою категорії «жанрового патерну».

М. Еліаде⁷⁰² використовував поняття «патерн» у герменевтиці історії релігій, хоча його теорія відзначається фактичним ототожненням патерну й архетипу. Зокрема, до патернів ним було віднесено: архетипи сакрального простору і центру; архетипи сакрального часу; небесний архетип і боги неба; архетип Сонця і солярні культу; архетип Місяці і місячна символіка; архетип вод і акватичний символізм; архетип каменя; архетип землі, жінки і плідючості; рослинна архетипіка і символи відродження; землеробство і культ родючості; архетипи міфу; архетипи символів. Мені видається недоречним ототожнювати архетип і патерн. Зв'язок патерну й архетипу полягає у тому, що патерн є класифікацією у когнітивному сенсі, яка не опирається архетипу як ментальному зразку, узагальнюючи його абстрактно-логічний сенс у конкретно завершену схему.

Жанровий патерн - це концептуально зумовлена смислоструктура когнітивної моделі жанру, яка представляє тенденцію його формо- та змістотворення і не є завершеним трафаретом. Наприклад, своєрідним патерном для роману «Володар мух» В. Голдінга стала біблійна притча. Але вона ж слугує патерном і для роману «Дні гніву» С. Жермен. Проте С. Жермен і В. Голдінг

⁷⁰² Див.: Див.: Eliade M. *Patterns in Comparative Religion*. – New-York, 1958 та Элиаде М. *Очерки сравнительного религиоведения*. – М., 1999.

написали два неподібних романи. Таким чином, притчовий патерн, який лежить в основі обох романів, лише визначає спрямування концептуальної смислоструктури жанру, не визначаючи заздалегідь цю смислоструктуру; він є нахилом до певного розкриття, а не саме розкриття, не потребує наслідування. При цьому йому не властива неконкретність/неприсутність архетипу, який сам ніколи не виходить на поверхню, породжуючи архетипові образи, адже характеристики біблійної притчі описані в літературознавстві доволі ретельно. Патерн - це реальний зразок жанру, який не відтворюється в тексті. Архетип - це віртуальний зразок, який також безпосередньо не відтворюється текстом. Проте патерн - це повторюваність комбінацій, функцій та елементів жанрової системи, тобто цілком конкретних смислоструктур.

Розглянемо роман іншої жанрової приналежності. У творчості Ф. Малле Жоріс автобіографія має винятково важливу роль, оскільки становить жанровий патерн багатьох її романів. Обираємо для аналізу роман "Паперовий будиночок". У ньому автобіографічне начало дуже сильно проявляється, хоча сам твір у жанровому відношенні ідентифікується як "автобіографічний роман", "сімейний роман", "щоденник" або "роман дитячої белетристики". Відсутність одностайності жанрових дефініцій роману прояснюється здебільшого тим, що він написаний на основі "невизначених дефініцій" автобіографії. Якщо зібрати докупи все написане про автобіографію та виструнчити перераховані теоретиками жанрові характеристики і зіставити їх із текстом роману "Паперовий будиночок", то укладається наступна таблиця.

Порівняльна таблиця жанрових ознак автобіографії і роману "Паперовий будиночок" Ф. Малле Жоріс

Жанрові ознаки автобіографії, виділені дослідниками	Ці жанрові ознаки у романі «Паперовий будиночок» Ф. Малле Жоріс
Номінальне співпадіння автора, оповідача та героя	наявне у романі, оповідач-герой-автор – це жінка-письменниця
Оповідь про приватне життя творця книги, оповідь вед першої особи	у романі йдеться саме про приватне життя жінки-письменниці від першої особи однини

Жанрові ознаки автобіографії, виділені дослідниками	Ці жанрові ознаки у романі «Паперовий будиночок» Ф. Малле Жоріс
Прозова форма	прозова форма, часто перемежується численними діалогами
Ретроспективність зображення	ретроспективне зображення наявне
Хронологічна послідовність викладу	хронологічна послідовність витримана
Співвіднесеність із текстами попередників	відсутнє
Наявність так званого автобіографічного узгодження або пакту. Під останнім дослідник має на увазі своєрідний зачин, в якому автор повинен сформулювати свої наміри, визначити свого читача, передбачити взаємини з ним.	відсутнє
Глибинна внутрішня ідея, яка відображає погляд автора на себе самого	простежується у романі
Компенсаторна функція самовідтворення щодо автора	компенсаторна функція простежується, особливо у бесідах на теми літературної праці та призначення рукописів
Невизначеність історичного часу в жіночих автобіографіях	у романі немає вказівок на час, немає жодних датувань, окрім: «на наступний день», «минулого року» тощо
У жіночих біографіях замість часової наративної послідовності реалізується емоційна	у романі Жоріс хронологічна послідовність зберігається як умова існування самого образу часоплину, проте описується не весь потік життя, а вибірккові сцени, які сильно емоційно забарвлені

Жанрові ознаки автобіографії, виділені дослідниками	Ці жанрові ознаки у романі «Паперовий будиночок» Ф. Малле Жоріс
Жіноча афектована історія	є кілька ознак, зокрема у потрактуванні релігії
Автобіографія як письмо визнання у феміністичній критиці	роман написаний саме як «письмо визнання» жінки-письменниці
Пам'ять, колективні спогади у автобіографії – за фемінізмом	у романі спогади дуже індивідуалізовані, колективне самоусвідомлення як текстовий факт відсутнє
Фрагментарність і умовчання	наявні

Дана таблиця демонструє, що переважна більшість жанрових ознак автобіографії у романі "Паперовий будиночок" Ф. Малле Жоріс присутня. Проте це не дає нам підстави вважати сам роман автобіографічним, оскільки (1) відсутність декотрих вагомих характеристик автобіографії вказує на трансформацію даного жанру у творчості Ф. Малле Жоріс. (2) Письменниця обрала для висвітлення настільки камерну тему, що ми не можемо з певністю твердити, що всі описані факти взяті саме з її біографії.

Твір дуже нагадує також жанр щоденника. Зіставимо жанрові характеристики щоденника з романом "Паперовий будиночок".

Порівняльна таблиця жанрових ознак щоденника і роману "Паперовий будиночок" Ф. Малле Жоріс

Жанрові ознаки щоденника	«Паперовий будиночок» Жоріс
Існування на межі документалістики, мемуаристики, есеїстики	Таке межування відсутнє. Натомість інше: есе, щоденник, автобіографія, дитяча белетристика, роман
Позаконцепційність суб'єктивності, плинність концептуальності (зміна переконань)	наявна зміна переконань оповідача під впливом «дитячого світу»

Жанрові ознаки щоденника	«Паперовий будиночок» Жоріс
Єдиний часовий план зображення	відчутній, спостерігаються три часові плани зображення
Не ретроспективність, описується жива сучасність	Ретроспективність переважає над живою сучасністю у романі
Щоденний запис, датування	відсутнє
оповідь від першої особи однини	оповідь від першої особи однини
Сповідальність – світська форма сповідального слова за Богдановим	відсутня, натомість ретельне відтворення дії, факту, ситуації, сповідальне угадується. проте записів немає
Хронологічна сюжетна структура, яка визначається самими подіями життя автора	наявна
Імплицитна комунікативна спрямованість	Відсутня
Відсутність наперед визначеної конструкції, її визначає потік життя	Частково витримане
Щоденник має спонукальні мотиви до написання – позалітературні	спонукальні мотиви до написання – літературні і позалітературні
Відсутність стилістичних обмежень	наявність стилю дитячої белетристики
Фрагментарність і умовчання	наявні
Компенсаторна функція щоденника	компенсаторна функція простежується у бесідах на теми літературної праці та призначення рукописів

За цією таблицею добре видно, що більшість жанрових ознак літературного щоденника "Паперовий будиночок" позбавлений. При зіставленні ж обох наведених таблиць можна помітити, що жанрові ознаки щоденника та автобіографії використовуються та притлумлюються нерівномірно, автобіографічні характеристики домінують. Зіставивши у такий спосіб роман Ф. Малле Жоріс із

сімейним романом-хронікою, есе, дитячою белетристикою помічаємо, що їхні жанрові характеристики ще менш представлені в "Паперовому будиночку". Отже, автобіографія та щоденник - це ті дві домінуючі жанрові форми, які служили протожанрами у даному випадку. При чому, щоденникові жанрові характеристики мають явно другорядне значення. Отже, жанровим засадовим патерном роману "Паперовий будиночок" Ф. Малле Жоріс є саме *автобіографія*.

З'ясування природи жанрового засадового патерну важливе для дефініції жанру в цілому. Роман, створюваний як трансформація кількох есеїстичних жанрів на основі фрагментарності як єдиної структурної міри, у якому логічний розвиток подій перекреслюється щоденниковою невідворотністю наступаючого майбутнього, а сама подієвість не вигадується, а списується (чи удавано списується) з фактичної дійсності - це модифікований романий жанр. Він має значні переваги над романами, чиї усталені форми відомі як історичний, соціально-побутовий, антиутопічний, пригодницький, детективний та ін. роман. Адже в цьому немає передбачуваної кінцівки, оскільки кінцівка (епілогу) у класичному сенсі цей роман взагалі не потребує. Есеїстична природа роману "Паперовий будиночок" зробила його абсолютно відкритим до будь-яких подієвих та духовних перетворень, зробила його "романом без розв'язки" (як і без зав'язки), в якому максимально відтворюється процес невпинного становлення сучасності. Бахтінський принцип діалогізму не тільки повністю реалізується в ньому, а реалізується з надлишком. Остаточних жанрових дефініцій цей роман не може мати, оскільки він занадто... автобіографічний. Мета будь-якої теорії полягає не тільки в тому, щоб дати всі можливі дефініції, скільки в тому, щоб визнати марність таких спроб в окремих випадках - жанровою дефініцією.

В одному романі можна виділити кілька жанрових патернів, проте засадовий зазвичай один. При цьому він майже не впливає на остаточне визначення жанрової приналежності твору, визначаючи швидше його внутрішнє конструювання.

Література

Боно Едвард де. Латеральное мышление // <http://kolesnik.ru/2005/de-bono-lateral-thinking/>

Боно Едвард де. Латеральное мышление. Учебник творческого мышления. – М., 2005.

Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. – М., 1999.

Eliaade M. Patterns in Comparative Religion. – New-York, 1958.

7.5. АНТРОПОЛОГІЧНА МОТИВАЦІЯ ВІДОЗМІН ЖАНРУ

Суто антропологічними характеристиками жанру є **креативність** та пов'язані з нею численні трансформаційні властивості. Креативність жанру визначає спрямування його розвитку, якщо поглянути на нього як на когнітивне утворення, та становить непроминальну властивість, оскільки виявляє за допомогою патернів своєрідне "амплуа" жанрового коливання. Жанрова креативність є суто антропологічною властивістю, проте й саме існування жанру, скажімо роману, має антропологічну мотивацію. Жанр відображає процеси походження та психічного й соціального становлення людства. Суто антропологічними ознаками роману можна вважати його властивості та жанрові модифікації в окремі періоди існування людства (античність, середньовіччя, Відродження тощо). Креативність як когнітивна властивість людського розуму проступала в жанрі роману по-різному у різні періоди нашого становлення.

Об'єктом концептуального аналізу жанру є насамперед смисл, який передається на різних рівнях текстового узагальнення. Найбільш загальні властивості жанрового смислу мотивуються законами людського мислення, а саме: фрактальність, ієрархічність, циклізація/ритмізація, трансформація, анігіляція, кореляція. Тож ми сміливо можемо визначати ці властивості як провідні жанрові ознаки, притаманні будь-якому літературному жанру у будь-який період історії літератури. Антропологічний фактор жанротворення є абсолютним. Це означає, що закони когнітології спрацьовують на теорії жанрів так само, як і на інших сферах реалізації людського пізнання. Проаналізуємо це припущення.

Отже, **фрактальність** - це здатність до самоподібності, до утворення аналогій, низка яких ніколи не буває вичерпаною. Фрактальність актуалізується, наприклад в літературі романтизму, де жанр твориться за аналогією, а не за формальним наслідуванням. За допомогою закону фрактальності ми зіставляємо новий твір із уже існуючими та залуцаємо його до тієї чи іншої жанрової групи. Яким би новим не видавався нам жанр, він не може не торкатися попередніх, передуючих його виникненню, форм. Отже, принцип аналогії, подібності завжди буде присутній. Наприклад, саме на ньому базуються структурні засади «Кобзаря»

Т. Шевченка. Принцип виголошення «за аналогією» всупереч тенденції до дефініцій у західній літературній традиції спричинив «невичерпність» смислових текстових рівнів збірки, адже паралізуватися у «Кобзареві» може будь-що відносно будь-чого іншого, світ аналогій завжди більший, ніж світдефініцій.

Ієрархічність жанрової природи також представлена. Найяскравіше - у літературі Середньовіччя. Відштовхуючись від існуючих теорій, можемо твердити з певністю, що ієрархізація жанрів притаманна була вже Аристотелю, який вбачав значні переваги у драмі, решту ж літературних родів розглядав як певну субпозицію щодо драми. У класицистичній теорії мистецтва вагомість драми, зокрема трагедії, була винятковою, а самі жанри чітко поділялись на високі та низькі. Тенденція до ієрархізації жанрів зберігається по сьогоднішній день, адже окремі жанри, як то видіння, легенда, молитва, проповідь, лист тощо можуть бути включеними в структури більших жанрів, тож мають певну й смислотворчу підпорядкованість. Вони поступаються перед жанрами, які не можуть бути включені в текст інших творів - перед романом, трагедією, епічною поемою. Думки Д. Ліхачова про існування "жанрів-сюзеренів" та "жанрів-васалів" не видаються таким вже застарілими. У давні часи четь-мінеї, апостоли, патерики тощо мали точно таку законодавчу жанрову силу та не включалися в жодні інші текстові утворення, задаючи певний нахил всій оповіді. Жанр, будучи когнітивним утворенням, має тенденцію до впорядкування, а отже, систематизація та ієрархізація жанрів у нашу добу настільки ж актуальна, як і в часи давньоруські. Проте принципи цієї систематизації та ієрархізації дещо відрізняються від всіх, що історично склалися у попередні часи. Вирахування та окреслення цих принципів - одне із складних завдань сучасної жанрології, яку можна назвати романоцентричною.

Циклізація/ритмізація становлять усталену характеристику будь-якого жанру, оскільки задають йому завершеність дії і темпоральну визначеність. Відомо, що лише людина прагне часопросторової циклізації, періодизації та вимірювання описуваних подій. Антропологічне забарвлення жанру - це насамперед конкретність відчуття простору та часу. Циклізація жанру передбачає наявність у ньому повторюваних із тексту у текст ознак, які упізнаються при прочитанні. Законодавча функція циклізації/ритмізації проступає у літературі всіх напрямів Просвітництва, у реалізмі та натуралізмі. Нагадаю лише

класицистичну вимогу трьох єдностей у драмі. Ритмізація подій на основі одного оберту сонця - в основі такої драми. Н. Фрай розглядав ритм як жанротворчу ознаку та прагнув простежити характерні ритми лірики, драми, прози, белетристики.

Анігіляція - вічна тенденція будь-якого жанру до зникнення. Таке жанрове зникнення починається як деформація провідних властивостей жанру, як втрата окремих характеристик, і нарешті, вивершується витісненням провідних жанрових властивостей та появою нових, більш продуктивних на даному етапі існування літератури. Антропологічна мотивація такого аспекту жанру пов'язана із об'єктивним занепадом певних реалій людини, які у даному жанрі відображались. Тенденцією до анігіляції жанру відзначається постмодернізм. Жанрова анігіляція не є свідченням повного й остаточного зникнення жанру, вона є скоріше процесом глобальних перетворень жанрової системи на межі зміни антропологічної картини світу. Анігіляція - процесуальна й тому можемо говорити про її різні стадії, які у жанрології відповідають процесам асиміляції та трансформації.

Кореляція - це тяжіння до сукупного жанрового функціонування. Таке тяжіння буває різних типів. Нинішня синергетика надзвичайно актуалізує корелятивні властивості жанру, адже синкретизм сутнісного в системі цієї філософії життя наголошений як всезагальний закон матерії та духу. Сучасний роман є яскравим прикладом кореляції різножанрових утворень та тенденцій. Жанр філософської меніппеї, який нині висунувся на чільне місце, насправді є кореляцією великої кількості жанрів та жанрових тенденцій включаючи й інші види мистецтва, власне, така суміш тільки й може мати дефініцію меніппеї. Жанрова кореляція давно стала наскрізним законом літератури.

Трансформативні властивості жанру є настільки важливими у наш час, що їм варто приділити більше аналітичного простору. Але відразу зазначу, що не варто думати, що глобальні жанрові трансформації притаманні лише нашому часу, натомість попередні літературні епохи також відзначалися ними, проте у межах тодішньої антропологічної картини світу, тобто, відрізняються нинішні трансформативні властивості жанру лише антропологічною картиною світу, яка покликає їх до життя, всередині якої вони виконують когнітивну роль розпізнання/представлення здобутого знання про смисл. З огляду на історію, скажімо, жанру притчі, можемо говорити про певну стадіальність її видозмін, основними

етапами якої є дифузія, асиміляція, трансформація. Дифузія не є ані смертю, ані перетворенням жанру. Дифузний нахил є всезагальною властивістю жанру. Чистота жанру лишилась всього лише вимогою класицистичної теорії мистецтва. Реальна література ніколи не знала чистоти жанру. Найпримітивніша дифузія сприяє появі різних форм жанрових модифікацій. Зумовленість жанрових трансформацій також існує, проте не прямолінійна. Жанрова асиміляція існує як постійна загроза, але без неї розвиток жанрів був би утруднений. Жанрова смерть (анігіляція) та відродження - це тільки дві паралельні властивості явища асиміляції. Трансформаційні властивості жанрів проявлялися у всі епохи літератури.

Основні форми трансформації жанрів

Жанрова трансформація	Характеристика
1. За рахунок вставних жанрів	Надлишок вставних жанрів може трансформувати жанрове визначення твору. Наприклад, в «Аврелії» Жерара де Нерваля так багато вставлених видінь, що це дає підставу весь твір визначати за домінантою вставлених жанрів - видінням.
2. За рахунок тематичного розвитку	Оновлення життя, поява нових об'єктів та нового мислення спричиняють й появу нової тематики. Зокрема, тема кіберлюдини (термінатора) стала можлива лише у ХХ столітті
3. Зміна масштабу: макрологія та брахилогія	Збільшення романного масштабу за рахунок злиття кількох творів у єдиний Е. Золя - утворився жанр роману-ріки. Зменшення масштабу проглядається в такому ряді: осанна - панегірик - ода - вірш-привітання - вітальна епіграма - святкова присвята.
4. Зміна функції	Приватне листування змінивши функцію утворило епістолярний роман.
5. Жанр та контржанр - контраверсійна трансформація	Наприклад, біблійний епос розвивається на протипагу язичницькому; поезія уславлення - на протипагу поезії глумління тощо.

Жанрова трансформація	Характеристика
6. Родова суміш	Зразком родової суміші можна розглядати роман Алессандро Барікко «Море-океан», в якому чіткі фрагменти епосу, драми та лірики складають структуру твору.
7. Заголовок	Зміна заголовку тягне зміну установки прочитання та впливає на визначення жанру. Ф. Гарсія Лорка часто називав романсами твори, які фактично не відповідали цій дефініції.
8. Авторська позиція	Зміна авторського позиціонування: в агіографії середньовічній автор присутній як свідок життя святого та обмежений канонами такого життя, в романі Дж. Джеймса «поток свідомості» автор зникає. Для літератури постмодернізму характерним явищем стала «смерть автора», описана Р. Бартом
9. Включення позалітературних текстів	В. Пелевін у романі «Чапаєв і Пустота» включає в текст історію хвороби Петра Пустоти, яка не є жанром літератури а використовується у практиці психоаналітиків; там же переказуються передачі з телебачення, радіо. Дані включення не належать до «включених жанрів», бо не мають до літератури жодного стосунку. У даному випадку ці включення посприяли утворенню філософської меніппеї.
10. Зміна міметичних спрямувань	Романтики на початку XIX ст. відмовились від наслідування античності та природи й запропонували наслідування сакрального духу та наслідування народного духу, що у свою чергу потягло зміну цілої жанрової системи. Оновлення жанрової системи відбувалось переважно двома шляхами: жанрових запозичень із 1) Святого Письма та із 2) фольклору.

Жанрова трансформація	Характеристика
11. Авторська установка на синтез нового жанру	Сучасні письменники не прагнуть повторювати жанрові канони, намагаючись, відштовхуючись від існуючих канонів, синтезувати новий жанр.
12. Темпоралізація сюжетних схем (де темпоральність – це членована послідовність часу, а не безперервний процес).	Пов'язане із змінами у сприйнятті тексту, властивими кінцю ХХ століття, а саме: виділення наративних рівнів з притаманними їм хронотопами та темпоральними властивостями, членування часопросторової єдності на засадах неоміфу, де окремі сюжетні гілки випадають із загального часопросторового континууму твору. Якщо подібні внутрішньо структурні зміни стануть закономірністю, стара жанрова форма видозміниться. Приклад: у «Декамероні» Дж. Боккаччо час розпадається та утворює дві сюжетні площини 1) темпоральність групи людей, що збирається для розваг, 2) темпоральність всередині кожної розповіді.
13. Міжвидова синкретизація	Явище сполучення різних видів мистецтва (музика, кіно, театр, скульптура тощо) у одному літературному творі. Методика інтермедіальності вивчає подібні сполучення: Ж. Делез «Кіно», Ю. Лотман «Семіотика кіно і проблеми кіноестетики». Наприклад, заміна традиційних прийомів композиції – принципами кіноматографічного монтажу призводить до трансформацій жанру.

Кожна із окремих в таблиці форм трансформації може видозмінюватись внаслідок інверсії, переміщення та комбінування. Трансформативні властивості жанру є настільки важливими у наш час, що їм варто приділяти більше аналітичного простору. Проте глобальні жанрові трансформації притаманні не лише нашому часу, попередні літературні епохи також відзначалися ними, кількісно та якісно відрізняючись від нинішніх трансформативних властивостей

жанру лише антропологічною картиною світу, всередині якої вони виконують когнітивну роль розпізнання/представлення здобутого знання про смисл. Трансформація є першою вказівкою на функціональність жанру, але не свідченням нового жанрового утворення. Трансформація втрачає свій сенс та осмислюється як нове жанрове утворення, якщо спостерігається повторюваність певних трансформацій всередині одного жанру. Слід відзначити, що найбільшу кількість трансформацій представив саме наш час, якщо лишень це не є наслідком аберації віддалення. В будь-якому випадку, наведена у таблиці кількість жанрових трансформацій сьогодні повністю вичерпує їх наявність у літературі.

7.6. ТЕОРІЯ КРАЙНІХ МЕЖ РОМАНУ

Вивчати жанр поза психологією творчості, теорією метафори, стилю тощо - це все одне, що лікувати печінку, забувши проте, що людський організм становить цілісність, в якій кожен орган пов'язаний із рештою. Отже, когнітивний підхід до жанру насамперед забезпечує цілісність та синкретизм його тлумачень. Крім того, когнітивний підхід не виключає канонічної моделі жанру, а навпаки, органічно співіснує з нею, впроваджуючи таке бачення жанру, при якому його плінні та усталені ознаки становлять єдність у загальній картині поступу художнього пізнання.

Описати жанр - це значить створити його когнітивну модель. На думку Дж. Лакоффа, когнітивні моделі набувають фундаментальної значимості завдяки своїй здатності вписуватися "в межі до концептуальної структури". Безпосередня відповідність когнітивної моделі доконцептуальній структурі забезпечує основу для вивчення

категорій істини та знання. Отже, правильна когнітивна модель жанру буде спрацьовувати не тільки на тих зразках, на яких вона була створена. Тож когнітивна модель жанру легко перевіряється шляхом утворення проєкцій на історично-конкретний зразок обраного жанру у минулому.

Когнітивна поетика - новий напрям аналізу художнього тексту, що народився на перетині лінгвістики, психології та літературознавства на початку 90-х років ХХ ст. При цьому акценти переносяться на процеси, що відбуваються з читачем при ознайомленні з текстом. Сам текст при цьому виступає показником актів мислення, акумулятором думки. Адже жанр - це когнітивна лабораторія. Плинних ознак жанру існує набагато більше, ніж стійких, крім того, вони постійно збільшуються чисельно. Для вироблення цих плинних ознак жанру, власне, й існує сам жанр. До цього часу всі жанрологічні теорії вивчали насамперед стійкі властивості жанру, вважаючи їх наявністю знаком «завершення укладання жанру», проте з когнітивної точки зору чим більше стійких ознак у жанрі, тим ближче він до власної смерті. Асимілюючі жанри завжди мають таке переважання стійких ознак над плинними. Сучасна теорія жанру орієнтується на встановлення парадигми плинних ознак жанру, у той час, як ще у недалекому минулому услід за Аристотелем такі плинні ознаки жанру взагалі не фіксувались, акценти ставились лише на клішованих ознаках. Таким чином когнітивна функція жанру зводилась до нарощування його змістовних, переважно моральних, тематичних, композиційних, модусних, частотних характеристик, саме ж жанротворення розвивалось як змагання концептів змістоформи всередині усталеної структури. З часом жанри стабільної структури, які не проявляли здатність до трансформацій, повинні були поступитися місцем більш оперативним жанрам, здатним на деформації та аглютинації. Таким універсальним жанром трансформативного типу став саме РОМАН. У ньому чисельність плинних ознак завжди переважала канонічні. Актуальність роману у наш час мотивується його унікальною здатністю реагувати на зміни у ментальному та реальному просторі людства. Проте класичні теорії жанру не здатні прояснити ані появу тих чи інших його модифікацій, ані самі принципи трансформації.

Жанр, в якому з легкістю можна виділити своєрідні кліше, безперечно деградує, якщо тільки наявність цих кліше не становить продуктивний його бік за традицією. Форми кліше: крилаті висловлювання, фразеологізми, ідіоми, паремії, загальні місця,

стереотипи, культурні концепти, прототипи, фрейми, кластери тощо. Форми трансформації кліше: таутосемантичне перетворення, реінтерпретація, парадигматичне розгортання. Але і за умови трансформації кліше в структурі жанру сам жанр не стає більш оновленим. Клішованість форм у його структурі є ознакою встановлення стійких властивостей, а отже призупинення розвитку, удосконалення ж самих форм кліше не є свідченням розвитку. Жанр помирає як когнітивна лабораторія, він більше не є актом діалогу між читачем і текстом, а поза такою комунікацію існувати не може. В історії світової літератури можна знайти безліч жанрових форм, досконалих та вишуканих, які, втративши магістральну лінію комунікації з читачем, опинились спочатку на маргінальних напрямках думки, а потім і в небутті.

Для того, щоб жанр існував, треба, щоб він *утримував функцію когнітивної лабораторії*. У свою чергу, це вимагає від жанру вічно загостреної актуальності та гнучкості форм, ладних перебудовуватись у відповідності до опробування нових ідеологій тексту. При цьому єдиною усталеною ознакою «живого» жанру є агонізм. Романний агонізм - це змагання, хто дійде краю у певній межі (у нігілізмі, метафізиці, філософії, аналітичному мисленні, онірокритиці тощо) - ось що таке сучасне романне мислення. Роман став межовим як *філософема буття*, в ньому виникли не проблеми форми, а проблеми вмісту суцього, яке постало як безмежне. Актуальність теорії роману М. Бахтіна полягає в тому, що він помітив таку орієнтацію роману та надав їй провідного значення серед решти плінних ознак структури. Сучасна жанрова теорія не повинна орієнтуватися на усталені ознаки жанру, вона має усвідомити, що жанр тільки тоді існує, коли має мінімум усталених ознак, коли вплив традиції не перебільшує вплив агоністичного поштовху до істини.

Роман доби постмодернізму - це безконечна низка модифікацій, кожна з яких не відтворює попередню навіть у творчості одного й того ж письменника. Проте його існування, і навіть домінування в літературі, - незаперечний факт. Тож має існувати принцип розгортання романної форми у сучасній літературі, навіть якщо він не схожий на всі попередньо заявлені жанрологічні принципи та засади. Основна відмінність насамперед формується у плані постійного порушення взаємовідношень у виявленні меж сутнісного. Тобто сучасний письменник постійно прагне вийти за існуючі межі сутнісного як обумовлені традицією, врешті в основі такої творчості лежить подолання залежності від меж свідомості. Ця то тенденція

може бути визначена як провідна у теорії сучасного роману. Зректися будь-яких трафаретів, злетіти думкою над усталеним минулим жанру, порушити всі традиції задля з'ясування істини нового світу, живого сучасного буття - ось фактичне спрямування жанрового розвитку роману. *Жанровий канон потрібен роману лише для того, щоб продемонструвати його подолання та обертання думок у просторі, де немає меж пізнанню.*

Теорія крайніх меж роману заснована на плинності, на вічних трансформаціях та контамінаціях, тобто відображає провідні властивості сучасного роману, не спотворюючи його змісту та форми. Якщо керуватись логікою крайніх меж роману як сумою провідних тенденцій, при цьому не прагнучи вичерпати їх чисельність, то одержимо саме таку гнучку теорію жанру, яку потребує сучасний його стан. Скільки можна утворити меж роману? Думаєте я не знаю відповіді? Знаю, проте вона може вам не сподобатись. Теоретичних меж роману існує стільки, скільки можна провести дотичних прямих до кола... Вам моторошно? Ви прагнете точної цифри? Тоді вам не потрібна теорія постмодернізму й сучасності, повертайтеся до класицизму, в якому все точно пораховано, оскільки ця метафора - точне відображення теорії романного мислення нашої доби. Сучасність не тяжіє до вивершеності визначень, метафорика стала провідною формою обміну думками. Особливо це характерне для літератури як школи метафор.

У попередньому розділі ми розглянули провідні модифікації роману. Так, сутність жанрового розвитку роману-меніппеї складає прагнення автора дійти до нігілістичної межі у пізнанні світу та істини. Меніппейна форма максимально пристосована до вираження інтелектуального експериментування, а отже, нігілістичне спрямування такому експериментуванню надається доволі легко за умови авторського прагнення. Історичний роман всіляко експлуатує можливості діахронічного мислення. Його мета - утворення історичної ймовірності на межі хронософії сучасності. Есеїстичні романні форми фокусують увагу на подоланні антропологічних меж жанру. Наприклад, межі інтимізації тексту стали постійним здобутком саме цього піджанру. Форми есе, щоденника, сповіді є не просто художньою констатацією «сокровенного Я», а свідченням народження та розвитку думки, її коливання та ймовірного занепаду/розквіту. Есеїстичні романні форми тяжіють до розширення меж антропологічної присутності, будь-яка ідея, потрапляючи в подібні тексти, перетворюється на особистісну, індивідуалізується,

збагачуючи світ художніх прийомів новим заглибленням в людський феномен. Зважте, перетворення еґо-белетристики на художність відбулось саме протягом ХХ століття та продовжується. Фентезі руйнує метафізичні межі нашого розуміння світу. Маючи псевдоміфологічні витоки та паралогічні мотивації подієвості, фентезі дозволяє порушити навіть усталені закони існування природи та всесвіту, пропагуючи пандетерменізм як наскрізний закон світобудови. Детективний роман втілює людське прагнення дійти аналітичної межі пізнання, милуючись здатністю до аналітичного, зокрема дедуктивного, мислення. Всевладність розуму, виняткова спостережливість, гіпертрофований раціоналізм, який перебуває на межі передбачення та пророкування, - ось провідні ознаки даного жанру. Нарешті, видіння ми розглядати як вивершення втілення включеного жанру, якими постмодерністська література може хизуватися як чи не найбільшим своїм текстовим здобутком. Видіння демонструє межі фрагментарності сучасного роману. Звичайно, важко заперечити можливість утворення роману-видіння, в якому межею світопізнання стане онірична властивість людини. Проте у сучасній літературі видіння виступає найбільш поширеним вставним текстом романної форми, перебираючи на себе безмежні властивості тексту в тексті. Інтертекстуальність, яку Дж. Фроу визначив як онтологію нашого часу, не просто декларує уявлення про текст як безконечну сполуку численних інших текстів, а дає орієнтацію на постійну присутню у літературі, зокрема у жанрі роману, тенденцію до фрактальності та дискретності. Інший жанр як фрагмент роману - сьогодні слід визнати за конструктивну закономірність.

Звичайно, це не всі характеристики сучасного роману, але - провідні з них. Чисельність же самих меж даного жанру нічим не обмежується, не регламентується соціальними та ідеологічними чинниками, а отже, становить основну площину нарощування модифікацій роману.

На зміну класичним зразкам жанрових ієрархій прийшов новий принцип жанротворення, який тяжіє до невичерпності, до поступальності у розвитку форм. Будь-яке прагнення утворити стабільну класифікацію сучасного роману чи поеми - безнадійне. Найрозумніша теорія, заснована на цьому принципі буде недосконалою, оскільки змінність і є вагомим критерієм художності для постмодернізму та нашого часу. Ми є свідками утворення нової жанрової системи на основі нових принципів

світобачення, в яких немає місця нічому призупиненому, аморфному. Привітаймо ж світ нових жанрів!

Література

Макеєва М.Н. Герменевтические техники как когнитивные модели понимания художественного текста // Когнитивное моделирование в лингвистике: Сб. докладов Международной конференции / обработка текста и когнитивные технологии. – Варна, 2003. – №8.

Ричардсон Джон Т.Э. Мысленные образы: Когнитивный подход. – М., 2006.

After Definitions: Genre, Categories, and Cognitive Science. By Michael Sinding (McMaster University) // Forthcoming in Genre. 35.2. – Summer, 2002.

Simon Herbert. Literary criticism: a Cognitive Approach // SEHR, volume 4, issue 1: Bridging the Gap, 1995.

Рекомендована література до всього розділу

Баксанский О.Е. Современный когнитивизм: философия. Когнитивная наука, когнитивные дисциплины // Вопросы философии. – 2006. – №1. – С. 175-181.

Баранов А.Н., Паршин П.Б. К построению словаря терминов когнитивной науки // Когнитивные исследования за рубежом. – М., 1990. – С. 139-149.

Богин Г.И. Обретение способности понимать: Введение в герменевтику. – Тверь, 2001.

Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика. – Тамбов, 2000.

Бутакова Л. О. Авторское сознание в поэзии и прозе: Когнитивное моделирование: Монография. – Барнаул, 2001.

Вежбицкая Анна. Понимание культур через средство ключевых слов / Пер. в англ. А.Д. Шмелева. – М., 2001.

Герасимова И.А. Принцип двойственности в когнитивных практиках // Вопросы философии. – 2006. – №3. – С. 90-101.

Когнитивная семантика. Часть 2. – Тамбов, 2000.

Когнитивная эволюция и творчество / Коллективные монографии. РАН. Ин-т философии; Отв. ред. И.П. Меркулов. – М., 1995.

Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. – М., 2006.

Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. – М., 2004.

Лакофф Дж. Лингвистические гештальты // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1981. – Вып.Х. – С. 350-368.

Маслова В.А. Введение в когнитивную лингвистику. – М., 2007.

Меркулов И.П. Когнитивные способности. – М., 2005.

Назарова Е.В. Процесс понимания как активный процесс построения смысла-тональности // Обработка текста и когнитивные технологии: Сборник докладов международной конференции. Варна, 2003. № 8.

Найссер У. Познание и реальность. – М., 1981.

Тайсон Ф., Тайсон Р. Когнитивное развитие // Психоаналитические теории развития. – Екатеринбург, 1998.

Уайтхед А.Н. Избранные работы по философии. – М., 1990.

Фестингер Л. Теория когнитивного диссонанса. – СПб., 1999.

Чудинов А. П. Россия в метафорическом зеркале: Когнитивное исследование политической метафоры (1991 – 2000). – Екатеринбург, 2001.

Goldman A.I. Cognitive science and metaphysics // JP 1987, vol. 84, № 10 – P. 537-544.

Hoeken H., Vliet M. van. Suspense, curiosity, and surprise: How discourse structure influences the affective and cognitive processing of a story // Poetics. 2000. V. 26. – P. 277-286.

Literature and the Cognitive Revolution: A Special Issue of Poetics Today // Poetics Today. V. 23, № 1.

Neisser U. Cognition and Reality. Principles and implications of Cognitive Psychology. – N.Y.: W.H. Freeman, 1976.

Silverman D. Telling convincing stories: A plea for cautious positivism in case-studies // The qualitative-quantitative distinction in the social sciences / Ed. by B. Glassner, J. Moreno. – Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1989. – P. 57-77.

Turner M. The Cognitive Study of Art, Language, and Literature // Poetics Today. 2002. V. 23. № 1. – P. 9-20.

Наукове видання

БОВСУНІВСЬКА Тетяна Володимирівна

**ТЕОРІЯ
ЛІТЕРАТУРНИХ ЖАНРІВ:**

ЖАНРОВА ПАРАДИГМА
СУЧАСНОГО ЗАРУБІЖНОГО РОМАНУ

Підручник

*В оформленні книжки використані малюнки та креслення
Леонардо да Винчі*

Друкується за авторською редакцією

Підписано до друку 18.09.09. Формат 60x84^{1/16}. Вид. № 730. Гарнітура Verdana. Папір офсетний.
Друк офсетний. Наклад 150. Ум. друк. арк. 30,2. Обл.-вид. арк. 32,5. Зам. № 29-4948.

Надруковано у Видавничо-поліграфічному центрі "Київський університет"
01601, Київ, б-р Т. Шевченка, 14, кімн. 43
Тел. (38044) 239 3222; тел./факс (38044) 239 3128
Свідоцтво внесено до Державного реєстру ДК № 1103 від 31.10.02.