

Андріанов І. Ю. Рассказ “Сны Чанга” в контексте творчества И. А. Бунина.....	145
Цехов Ю. І. Підтекст художнього твору і світовідчування письменника (Микола Хвильовий).....	149
Ямчук П. М. Традиції і новаторство ранньої імпресіоністичної новелістики Михайла Івченка.....	181
Ковальчук Л. В. Жанровая специфика биографической прозы (на материале литературы ФРГ последних десятилетий).....	192
Автори статей.....	200

Проблеми теорії літератури та літературної критики

Н. М. Шляхова

“ДІАЛОГІЧНА ЗУСТРІЧ ДВОХ СВІДОМОСТЕЙ”

(До проблеми роду в літературі)

Про специфіку літературознавства як науки сказано багато і різного різними вченими і в різний час. Особливість науки про літературу з'ясується, природно, у процесі зіставлення її з іншими науковими дисциплінами. Чи не найбільше таких зіставлень було з естетикою — часовий простір між відомою працею “Із секретів поетичної творчості” Івана Франка і книгою Романа Гром'яка “Естетика і критика” (1975 р.) дає матеріал для солідної бібліографічної розвідки. Та все ж, не применшуючи досягнутого, слід визнати: деякі з порушених Франком питань і на сьогодні залишаються відкритими. Зокрема “про відносини штуки до дійсності” і про те, “чи і наскільки тенденції авторів зв'язані органічно з виведеними в його творі фактами і впливають із них” [16, 78].

Предметом нашої уваги будуть не естетичні основи критики, а сам факт врахування літературознавством естетичної природи літератури, зокрібно її жанрово-родової природи. Приналежність літератури до видів мистецтва вважається загальновизнаною, та коли звернутися до літературознавчої термінології, то легко помітити, що суб'єкт-об'єктні відносини як умова появи естетичного нею зазвичай не враховуються. Так, у вузівському підручнику з теорії літератури відразу за визнанням, що “літературний рід є категорією естетичною”, уточнюється: “проте в основі кожного літературного роду лежить певний спосіб освоєння дійсності” [14, 194]. І тут же ці способи підмінюються предметом зображення, тобто тією ж таки дійсністю. “Епос відтворює подію, драма — дію, а лірика — це безпосередньо поетичний вияв душевного стану самого

поета". Витлумачуючи подібне студентам, чи замислюємося ми над тим, що не можна звести все багатство світу до подій та дій, а предмет лірики обмежити власною душею поета?

Нагадаємо, проблема родової класифікації літератури вже з давніх-давен "була каменем спотикання для поетики і не раз приносила їй погану славу, коли поетика являла собою мовби зведення приписаних правил і зразків жанрів" [14, 100]. Своєрідною реакцією на догматичний раціоналізм родового "членування" літератури була відома радикальна пропозиція В. Кроче — в ім'я неподільного творчого феномену відкинути будь-який поділ літератури на роди. Однак уже в античній теорії розрізнялося те, що пізніше буде кваліфікуватися як літературний рід. Арістотель, нагадаємо, родову відмінність вбачав у способі наслідування і вираження: в епосі автор відмежовується від зображуваного, прагнучи до об'єктивованої розповіді, в ліриці маємо висловлювання самого поета, він "залишається самим собою", а в драмі своє слово автор "віддає" діючим особам. Антична суб'єкт-об'єктна концепція роду "непогано себе зарекомендувала" (М. Верлі) і знайшла свій подальший розвиток у новоевропейській естетиці (Шлегель, Шеллінг, Гегель). У Росії філософсько-логічна і гносеологічна інтерпретація категорії роду була продовжена В. Белінським [10, 329].

У ХХ ст. категорія літературного роду набуває різного, зокрема, екзистенційно-психологічного (Е. Штайгер), формально-структурного (К. Берк), змістовно-структурного (радянське літературознавство) тлумачення. За всієї своєї відмінності ці вчення характеризуються пізнавальною спрямованістю на об'єкт чи на суб'єкт, тобто визначення на зразок; "епос-об'єкт", "лірика-суб'єкт" тривалий час залишалися, як то кажуть, поза сумнівом. Із розмежування сфери суб'єктивно-об'єктивного виводиться специфіка роду, епос — це відтворення "життя у формі самого життя", його завдання "заворожити об'єктивність" (Г. Гачев), "лірика ж орієнтується на Абсолют" (В. Моренець). Однак кожна спроба наблизитися до родової природи літератури з однієї позиції (об'єктивної чи суб'єктивної, зображувальної чи виражальної) розбивається об незбагненність самого феномена поезії [13, 90].

Між тим уже на початку століття принципово новий родовий критерій — "точка інтимного дотику" — суб'єкт-об'єктних факторів стає предметом наукового осмислення у працях Б. Кроче ("Естетика як наука про вираження і як загальна лінгвістика"), М. Бахтіна ("Естетика словесної творчості"), О. Лосева ("Діалектика художньої форми"). Принагідно зазначимо, що у коментарях до російського видання книги Р. Уеллека і О. Уоррена "Теорія літератури" (уперше вона побачила світ в Америці 1949 року, у російському перекладі вийшла 1978 року) американські вчені звинувачуються в неувазі до праці Белінського "Поділ поезії на роди і види". Безумовно, погляди Белінського на жанрово-родову специфіку літератури не позбавлені наукової вартості. Але ж зауважимо, що як зарубіжній, так і особливо радянській літературознавчій думці довгий час залишалися невідомими й названі вище праці Бахтіна і Лосева, в яких родова типологія літератури виводиться з естетичної природи мистецтва.

Олексій Лосев як "останній представник неоплатонівської лінії в естетиці" (В. Бичков) стояв на онтологічних позиціях. Мистецтво для нього — це, передовсім, відповідно оформлене світовідчуття, вираження естетичного переживання буття. Саме категорія "вираження" як спосіб прояву сутності предмета чи явища, як інобуття смислу і має бути, за Лосевим, предметом естетики. "Сама по собі предметність не є завдання мистецтва, — констатував філософ. — Завдання мистецтва — дати *вираження* предметності" [11, 76]. Нагадавши про цю сутнісну ознаку мистецтва, Лосев акцентував увагу на антиномічному характері, який полягає в тому, що саме зображуване потенційно містить у собі адекватну виражальність, тобто предметність передбачає своє співвідношення з усіма *позазначеними* моментами, своїм інобуттям.

Постійне співставлення відповідності вираженого ідеальної вираженості визначає, за Лосевим, і художню творчість, і художнє сприйняття, тож саме в цій сфері і слід шукати специфічно художній феномен. На думку філософа, художнім є визначення, яке виражає дану предметність повністю в абсолютній адекватності, так що у вираженому не більше і не менше смислу, ніж у тому, що виражається [11, 45]. Даючи феноменолого-діалектичне ви-

тлумачення цієї формули, Лосев запропонував принципово новий методологічний підхід до художньої творчості загалом і сутності літературного роду зокрема.

“Діалектичну таємницю” художньої форми вчений вбачав у тому, що вона виникає не для прояву вже існуючого смислу (задуму, ідеї, змісту), а вже започаткована в ньому, містить його в собі, народжується і формується разом з ним і водночас адекватно його виражає. Подібним вилученням специфічному художньої форми Лосев мав на меті замінити абстрактно-метафізичне вчення про “ідеальне”, “реальне”, про “втілення ідеального в реальному”, уточнити естетичний бік суб’єкт-об’єктної діалектичної єдності як умови художньої творчості, а відтак і зняти питання про предмет образного зображення як критерій визначення роду в літературі. Отже, “мистецтво відразу — і образ, і першообраз”. За цією логікою саме мистецтво, а не щось інше чи хтось інший, висуває мету і здійснює її, тобто література сама себе створює як нестворюване, сама є визначальним чинником і творцем власної нереальної реальності. Звідси її загадкова самодостатність і самодоказовість. У цій самоадекватії, самодостовірності — головна прикметність художньої форми. У ній логічне перетинається з алогічним, чуттєве адекватне раціональному, і досягається все це завдяки нелогічній логіці творчого процесу, де стихія несвідомого, ірраціональна сила натхнення існують не поруч, а одне в одному, в непокінченній єдності.

Без урахування цієї суперечливої природи художньої творчості, застерігав Лосев, ми ніколи не зрозуміємо ні митця, ні самого мистецтва, яке не піддається формально-логічному опису. В пошуках відповідної природи мистецтва методології вчений звертається до відкритого ще неоплатоніками принципу ненаслідувального наслідування і на його основі розробляє систему антиномічного опису, який спирається на середньовічний принцип опозиційного мислення [8].

Розуміючи художню форму як тотожність свідомого і несвідомого, свободи і необхідності, як тотожність суб’єкта і об’єкта, Лосев прийшов до висновку про смислову подібність форми до міфу. Форма як інобуття смислу в процесі “аналогічного становлення самототожної відмінності” одухотворює, очуднює звичайні буденні явища

і перетворює їх у міф. Під міфом у даному разі мається на оці максимально інтенсивне вираження смислу, смислу самотутнього, такого, що “сам себе до кінця розуміє, споглядає” [11, 125].

Слід уточнити, що з позицій антитетичного розуміння міф аж ніяк не позбавлений суб’єктивності — це “розумний витвір”, “особистість є здійсненням міфу” [11, 126]. Точку зору міфу як особливого способу співвіднесення об’єктивного явища із “живою і розумною особистістю” й поклав Лосев в основу нової класифікації художньої форми, виділивши міфічні види форм і персонні. У міфічній художній формі смисл споглядається, усвідомлюється, проявляється в усій своїй об’єктивній сутності. Акцентуація цієї смислової сфери міфу і характеризує епічну форму, яка можлива в будь-якому мистецтві, а не тільки в літературі. “Коли в міфі мається на увазі тільки співвідносність і взаємодія його смислів, це буде епічна форма” [11, 125]. Тобто, епічна форма проявляє, виражає “позаособистісну даність”. Драматична форма відзначається особливим емоційно-вольовим напруженням. Тут наявне суб’єктивне втручання у процес становлення і прояву смислу — це “суб’єктивне становлення *позаособистісної* даності”. У ліричній формі смислотворчим чинником є почуття, лірична форма сама породжує і виражає спосіб буття смислу — це “особистісно виворена *позаособистісна* даність”.

Міфічні форми можуть мати різні жанрово-родові модифікації. Приміром, лірична поема у стилі байронівських, лірична драма у стилі чеховських. Часто драматична форма, за Лосевим, є антитезою до епосу і вона синтезується з ним у ліриці.

Отже, в основу родової класифікації літератури Лосев поклав нібито традиційний змістовно-формальний критерій. Та на відміну від усталеної в літературознавстві тези про взаємодію змісту і форми, він, насамперед, уточнив саму категорію змісту, який є не просто первинним щодо форми, а *надсмисловим* фактором — джерелом і підґрунтям самої художності як такої. Своїм смисловим виразом зміст завдячує художній формі, яка, знову ж таки, є не просто вираженням, а вираженням адекватним.

У вченні Лосева є ще один сутнісний момент для розуміння родової природи літератури, пов’язаний із самим

характером естетичного ставлення до світу, активністю людської особистості, “індивідуальна якісність” якої робить її саму і кожну мить її життєбуття прикметною та неповторною. Духовно активний стан поетичного світопочування Лосев називав актуальністю цільної людської особистості. Саме в ній і слід шукати відповідні філософські природі літератури принципи родової класифікації. Вчений визнавав, що традиційний поділ поетичної творчості на епос, лірику та драму мав у своїй основі саме цей принцип актуальності, проте “безнадійно заплутані й нечіткі” формулювання цього поділу в “теоріях словесності” викликають багато непорозумінь.

Лірика, епос і драма розрізняються, як на думку філософа, за вкрай несуттєвими ознаками, чисто умовними критеріями. “Глибоким непорозумінням” називав Лосев і самі кваліфікації родових форм, згідно з якими лірика трактується як поезія почуття, епос — як події зовнішніх подій, драма — як виявлення вольової сфери людини. Виходячи з розуміння мистецтва як суб’єктивно активного, зацікавленого і пристрасного пізнання, він і пропонує прийняти поділ літератури на епос, лірику і драму як поділ за *ступенем особистісної актуальності* [11, 308].

Лосевські думки про “інтимну сутність” усіх форм і видів мистецтва типологічно близькі до бахтінської концепції творчої особистості, яка чинить опір об’єктному пізнанню і розкривається тільки “вільно діалектично” як “ти” для “я” [2, 343]. Своє продовження теорія “особистісної творчості” знайде, зосібно, у працях О. Білецького 40-х років. Критикуючи вульгарно-соціологічне “скасування” особистісності митця, український вчений запропонував методологічно новий підхід до аналізу “об’єктів словесно-образного пізнання” [3, 521].

Якщо, за Гегелем, саме в ліриці “суб’єкт як суб’єкт визначає форму і зміст” [5, 504], то для Лосева активності суб’єктивного фактора завдячує увесь специфікум художності. За всім зображеним у мистецтві, міркував вчений, проступає людина, її душа і тільки переживання цієї душі є підставою для з’ясування того, що “об’єктивне зображення” у творі. А тому, нагадував Лосев, не лише лірика, а й епос, і драма відтворюють саме людину, її почуття.

Сутнісним у мистецтві є його здатність наділяти людські почуття унікальними пізнавальними можливостями.

Наслідком цих міркувань і є твердження Лосева про суб’єктивність як визначальну ознаку будь-якого літературного роду, тільки в епосі вона “спокійна і врівноважена”, у драмі — “вибухова й дієздатна”, у ліриці — “на півдорозі від споглядання до дії”. Неважко помітити, що в основу запропонованого філософом поділу літератури покладено знову ж таки предмет зображення. Однак це не зовнішня фактура предмета, не просторово-часова визначеність образу (приміром, Плюшкін як реальна людина), а той неформальний, хоча й чітко відчутний, предмет авторського задуму, символом якого і є даний образ.

Як прихильник діалектичного аналізу “Істинної стихії живого мистецтва” Лосев визнавав, що немає потреби точно фіксувати для кожного літературного роду ступінь особистої актуальності. Важливим є вже те, що актуальність постійно зростає у процесі руху від епосу до драми, “звідси й наявність безмежної кількості проміжних ланок” [11, 309]. Епос закінчується там, де предмет протистоїть авторові як певна поза-особистісна даність (а це й є свідченням відсутності актуальності), перестає бути відокремленим і душа “починає немов би втілюватися в нього”. Драматичне ж світопочування — це вже втілення у предметі і перенесення всіх його суперечностей на себе, на свою особу, “так що предмет ніби щезає”. Лірика являє собою певну сполуку і деякого відсторонення від предмету, деяка його поза-особистісність, і водночас “якась особистісна переробка цього предмета”, певне, хоча й не повне втілення в нього, перенесення на себе. “Звідси суміщення в ліриці живої безпосередності настрою і в той же час цілком визначеного *споглядання* цього настрою” [11, 309]. Слід уточнити: під предметом в даному контексті Лосев розумів не що інше як художню свідомість, той внутрішній духовний досвід, який в залежності від сили естетичної активності особистості митця набуває ознак певного типу світовідчуття: епічного, ліричного чи драматичного.

За цією теорією роду прикладом високого ступеня особистісної активності може бути картина ранку в романі Василя Земляка “Лебедина зграя”. “Вавилонська гора сни-

ла в синьому мареві, коли Данько вибирався на неї. На-
громадження білих хатин, що вночі сходились пошепотити
і ще не встигли розбігтися, ліпились одна до одної — дах над
дашком, стріха над стріхою, справляючи враження чогось
вічного і великого” [7, 90]. А у поезії Євгена Маланюка
“Свідомість” на повний голос звучить відверто епічна наст-
роеківість, не позбавлена проте глибинної пристрасності.

Складніше життя. Стає мудріше й гірше
Спокійно зважеш глупоту, зло і гріх,
Щоб не римованим, а трудним білим віршем
Розкрити їх ество і виразити їх [12, 359].

Нагадаємо, йдеться не про усталений погляд на епічні,
ліричні та драматичні твори, а про різні типи світопочу-
вання. Фактично існуючі мистецькі твори поєднують
в собі різні естетичні елементи, і “лише шкільна плутани-
на” призводить до того, що п’єси Чехова, незважаючи на
їх “суцільний ліризм”, відносять до драми, а романи Тур-
генева, незважаючи на той же ліризм, — до епічних тво-
рів. Насправді ж всі ці елементи примхливо переплітають-
ся, звідки й виростають складні завдання для мистецтвоз-
навців. У вже згадуваній “Теорії літератури” Р. Уеллека
і О. Уоррена також називаються п’єси А. Чехова “Чайка”,
“Вишневий сад” як доказ відсутності науково обґрунтова-
них критеріїв жанрово-родової типології в літературі
[15, 254].

Вище вже згадувалося про подібність психолого-есте-
тичної концепції Лосева і бахтінського вчення про пози-
тивно-творчу особистість як “конститутивний момент ху-
дожньої форми” [1, 69]. Висхідний момент родової кла-
сифікації Бахтін також шукав у сфері суб’єкт-об’єктних
відносин, серед яких він розрізняв три типи: між об’єкта-
ми, між суб’єктом і об’єктом, між суб’єктами. Міжсуб’єкт-
ні відношення (а їх він ще називав особистісними, персо-
налістичними, діалогічними) стали чи не найголовнішим
моментом розробленої Бахтіним естетики словесної ху-
дожньої творчості, зокрема поезики літературних жанрів.

У процесі аналізу різних форм і способів взаємодії між
суб’єктами естетичної діяльності Бахтіну вдалося з’ясувати
найзагальніший і найважливіший закон мистецтва, який,

на жаль, ще не став надбанням філологічної науки, що
продовжує абсолютизувати об’єктно-суб’єктну природу
художньої творчості. Полемізуючи з позицією матеріаль-
ної естетики, за якою творчість письменника — це одно-
сторонній акт, якому протистоїть не інший суб’єкт,
а тільки об’єкт, матеріал, Бахтін запропонував принципо-
во нове розуміння самої категорії суб’єктності як обов’яз-
кової умови естетичної події. Вчений виходив з реального
буття людини у “формах я й інший (“ти”, “він”). При
цьому йдеться не просто про ще одну існуючу поряд зі
мною другу людину, а саме про людину іншу, відмінну від
мене, наділену власною свідомістю, у відношенні “до якої
тільки й можлива моя власна свідомість” [2, 331].

Діалогічна активність двох непокерованих свідомостей
і визначає, за Бахтіним, специфіку творчо продуктивної
події, яка неможлива при наявності лише одного учасни-
ка. “Кожне велике і творче словесне ціле — це дуже скла-
дна і багатопланова система відносин” [2, 320]. Ясна річ,
під діалогічними відносинами маються на увазі не репліки
діалогічного мовлення, а відносини смислові, відносини
позицій точок зору, світоглядів.

Художнім відкриттям Достоєвського вчений називав
радикальні зміни авторської зображувальної позиції —
ставлення до іншої особи не як до об’єкта, а як до іншого
суб’єкта, звернутість до “ти”, наслідком чого і виникла
“зовсім нова структура образу людини — повнокровна
і повнозначна чужа свідомість” [2, 326]. Важливою для
розуміння природи “родового синкретизму” літератури
є й теза Бахтіна про дwoєдність (я — інший) самого миття
як суб’єкта художньої діяльності, який існує не в абсолю-
тній окремішності, а в зоні іншого. У людини, на переко-
нання вченого, немає внутрішньої суверенної території,
вона вся і завжди на межі з іншим світом і людьми,
“дивлячись всередину себе, вона дивиться у вічі іншому
чи очима іншого” [2, 330]. Проте це зовсім не означає, що
митець лише “монтує чужі точки зору”, відмовляючись
від власної. Йдеться про особливі взаємовідносини між
“своєю і чужою правдою”, про наявність особливого дару
прислухатися до себе і чути голоси інших.

Слово, у якому письменник не чує чужого голосу,
“у якому тільки він і він увесь” [2, 304] не може стати

будівельним матеріалом твору — ні ліричного, ні драматичного, ні епічного. Своїми міркуваннями про неможливість в літературі безоб'єктних, одноголосих слів Бахтін вніс принципово нові корективи у традиційне розуміння об'єкт-суб'єктних (зображально-виражальних) можливостей родів і жанрів. Кожний письменник, “навіть чистий лірик”, за Бахтіним, завжди є “драматургом” у тому розумінні, що всі слова він роздає чужим голосам, у тому числі й образу автора [2, 304]. Узагальнюючи свої спостереження, Бахтін приходять до висновку, що література створює специфічні образи людей, де “я” та “інший” поєднуються особливим чином: “я у формі *іншого* чи *інший* у формі *я*” [2, 337]. Зрозуміло, ступінь об'єктності і суб'єктності зображення світу і людини різний в різних родах і жанрах. Спільним залишається загальний для мистецтва закон: об'єктність образу людини не є чистим оречевленням, з іншого ж боку “навіть на мертвих” речах, співвіднесених з людиною, лежить відблиск суб'єктивності, адже ставлення автора до зображуваного обов'язково входить до складу будь-якого образу, чи то ліричного чи епічного.

Згідно з цією теорією міжсуб'єктної взаємодії навіть лірика виражає не “ставлення переживаючої душі до себе самої, а ціннісне ставлення до неї іншого як такого” [2, 154]. У ліриці, отже, високий ступінь суб'єктивності аж ніяк не означає виключного пріоритету суб'єктивного, тобто Бахтін поставив під сумнів новоевропейську концепцію моносуб'єктивності лірики. “Не висловлюватися про своє життя, — констатував вчений, — а висловлюватися про своє життя устами іншого потрібно для створення художнього цілого, навіть ліричної п'єси [2, 82]. Таким чином, виразити самого себе — це означає зробити себе об'єктом для іншого і для себе самого (“дійсність свідомості”). Це і є, за Бахтіним, перший ступінь об'єктивації, — родова прикмета класичного епосу. Тут “особистісний актуалітет”, говорячи словами О. Лосева, нульовий, я сприймає себе очима іншого, “зображуючий співпадає із зображеним” [1, 477]. Епос, міркує далі Бахтін, розпадається тоді, коли починаються пошуки нової точки зору на себе самого, з появою можливості вступити в діалогічні відносини з самим собою. Діалогічна орієнтація власного

слова серед чужих слів сприяє появі особливої *прозайчної* художності слова, найповніше зrealізованої в романі.

Багатоголосся, поліфонізм Бахтін, як відомо, відносив до визначальних жанрових ознак епічної прози. Роман для нього — це мовленнєве розмаїття різних соціальних груп, розмаїття індивідуальних голосів, які художньо організовані в тексті. Складнішою є проблема авторського голосу в драмі, де він, вочевидь, “не реалізується в слові”.

Вираження власного ставлення до себе як до об'єкта Бахтін називає другою стадією об'єктивації. Проте спрямованість поета на себе аж ніяк не позбавляє лірику об'єктивності. “Щоб змусити своє переживання звучати лірично, треба відчувати в ньому не свою власну одиницю відповідальності, а... іншого в собі” [2, 157]. Отже лірика — це бачення і слухання себе емоційними очима і в емоційному голосі іншого: “я чую себе в іншому, з іншими і для інших” [2, 157]. Звідси особливість висловлювання в ліриці (“І про чуже поет говорить своєю мовою”), його “монологічна витримка”, підпорядкованість одній мовленнєвій свідомості. Все це засвідчує силу і авторитетність авторської позиції в ліриці, що ж до самостійності героя, то вона мінімальна, він майже не живе, “а тільки відбивається в душі активного автора”.

Концепція суб'єктної природи мистецтва слова визначила і розроблювану Бахтіним методологію гуманітарно-філологічного мислення (“діалогічна зустріч двох свідомостей”). За Бахтіним, побачити і зрозуміти автора твору, — це означає побачити і зрозуміти іншу, чужу свідомість, тобто інший суб'єкт. Розуміння завжди до певної міри діалогічне. “При поясненні тільки одна свідомість, один суб'єкт; при розумінні — дві свідомості, два суб'єкта” [2, 306]. Позбавлене діалогічності пояснення має формально-риторичний характер. Чи не на такому пояснювальному літературознавстві виховувалися (та й продовжують виховуватися) філологи радянської і пострадянської доби?

Що ж до важливості і складності проблеми літературних родів, то вона засвідчена, зосібна, і третім міжнародним конгресом з історії літератури (Франція, 1939 рік), основні доповіді якого були присвячені саме філософії жанру. У ті ж роки Олександр Білецький, осмислюючи проблему синтезу в літературознавстві, відчуває потребу

вироблення нової методології вивчення літературної специфіки, методології, яка б в першу чергу враховувала характер ставлення митця до дійсності, “нааявну у нього загальну концепцію дійсності і її специфічний відтінок” [3, 521]. Під цим кутом зору український вчений і запропонував розглядати літературний рід як особливу естетичну концепцію буття, тобто говорити не про епос як літературний рід з властивими тільки йому формальними ознаками, а про епічне, ліричне, драматичне світовідчуття.

Попередником О. Білецького в такому трактуванні категорії роду Оксана Забужко назвала Д. Овсянико-Куликовського (про концепцію О. Лосева й у 80-ті роки згадувати було ще не час). У своїх міркуваннях про ліричне як специфічний тип художньої діяльності, який включає в себе певний спосіб переживання світу письменником і відповідний спосіб художнього моделювання, дослідниця виходила із філософсько-естетичної концепції М. Бахтіна, зокрема, з його визначення місця в естетичній діяльності антитези “я — інший”. За Бахтіним, нагадуємо, душевне переживання може бути внутрішньо сприйняте або в категорії я — для себе, або в категорії інший — для мене, тобто або як мое переживання, або як переживання іншої людини [2, 26].

Виходячи з цих міркувань, О. Забужко визначає як ліричне таке переживання, що реалізується в ціннісній категорії “я”. Естетичне переживання, що здійснюється в ціннісній категорії інший, кваліфікується як епічне. Так ідеї “особистісної художньої актуальності” О. Лосева та міжсуб’єктних відносин М. Бахтіна знаходять свій розвиток в трактуванні категорії роду як глобальної структури літературно-художньої свідомості. В епосі відображається не об’єкт як такий, полемізує Забужко з формальним підходом до категорії роду, не абсолютно нічийний світ, а світ інших, світ олюднений і людський. “У ліриці високий ступінь суб’єктивованості знову ж таки не означає виключного пріоритету суб’єктивного” [6, 34] — тут якісно інша міра суб’єктивної. Виглумачене таким чином поняття ліричного розсуває рамки лірики, “обіймаючи як ліричну поезію, так і ліричну прозу”. І не тільки ліричну, додамо, і не тільки прозу. З точки зору сучасної теорії художнього мислення твір мистецтва, — це “суб’єктивний авторський малюнок, в якому присутня як об’єктивність,

що передувала зіткненню з нею чуттєвості автора, так і суб’єктивність, яка є тією ж самою об’єктивністю, тільки обробленою митцевими чуттєвими можливостями” [8, 243].

Підсумовуючи, слід визнати, що розглянуті методологічні установки М. Бахтіна, О. Білецького та О. Лосева, хоча й являють принципово нове розуміння естетичної сутності роду і спонукають до перегляду канонічно-визівської концепції епосу і лірики, проте надбанням літературознавчої науки вони поки що не стали. Як виявилось, марними були сподівання Оксани Забужко, висловлені ще 1986 року, що визначення родової приналежності твору за його сутнісними ознаками допоможе уникнути “літературознавчої плутанини та суб’єктивно-волюнтаристських тлумачень, що ними, ...нерідко грішать критика” [6, 41]. На жаль, не тільки критика. У виданому 1997 році Літературознавчому словнику-довіднику родової специфіка епосу вбачається в прагненні “відтворити докільля в його об’єктивній сутності” [10, 41], особливістю ліричного роду є те, що в ньому “у формі естетизованих переживань осмислюється сутність людського буття” [10, 403].

Література

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1986.
3. Білецький О. Проблема синтеза в литературоведении // Зібрання праць: у 5-ти т. — К., 1966. — Т. 3.
4. Верли М. Общее литературоведение. — М., 1957.
5. Гегель. Эстетика: у 4-х т. — М., 1971.—Т. 3.
6. Забужко О. С. Ліричне як спосіб художнього моделювання дійсності // Радянське літературознавство. — 1986. — №6.
7. Земляк Василь. Лебедина зграя. — К., 1981.
8. Ігнатенко М. Генезис сучасного художнього мислення. — К., 1986.
9. Літературный энциклопедический словарь. — М., 1987.
10. Літературознавчий словник-довідник. — К., 1997.
11. Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. — М., 1995.
12. Маланюк Євген. Поезії. — Львів, 1992.
13. Моренець В. Сучасна українська лірика: модель жанру // Сучасність — 1996. — № 6.
14. Теорія літератури. — К., 1975.
15. Узлек Р., Уоррен О. Теория литературы. — М., 1978.
16. Франко І. Із секретів поетичної творчості. — К., 1969.