

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

ГЕРМЕНЕВТИКА І ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Монографія

За редакцією Романа Гром'яка

Тернопіль
2006

ББК 83.0

Г-87

Розділи написали автори:

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

Бабій Людмила Богданівна, викладач, аспірант (Розділ 2)

Грицак Наталія Русланівна, канд.філол.наук, викладач (підрозділ 5.2)

Лановик Мар'яна Богданівна, канд.філол.наук, доцент, докторант (Розділ 4)

Лановик Зоряна Богданівна, канд.філол.наук, доцент, докторант (Розділ 1)

Луцак Наталія Миколаївна, викладач, аспірант (Розділ 3)

Собчук Людмила Василівна, викладач, аспірант (Розділ 6)

Чорній Раїса Петрівна, викладач, аспірант (підрозділ 5.1)

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

Рецензенти:

доктор філологічних наук, професор *Крива Б. С.* (Львів)

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

доктор філологічних наук, професор *Зимомря М. І.* (Дрогобич)

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
(Протокол № 6 від 31 січня 2006 року)*

Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпретації. Монографія / За редакцією Романа Гром'яка. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – 286 с.

ISBN – 966-7425-62-2

Праці двох докторантів і п'ятиох аспірантів увиразнюють різні грані однієї проблеми процесу становлення новітньої герменевтики і застосування її засад у літературознавчому дискурсі. Висвітлюються теоретичні здобутки німецької філософсько-естетичної думки XIX–XX століть, сучасні пропозиції гуманітаріїв США і Франції; презентуються спроби їх практичної реалізації на матеріалі українсько-зарубіжних взаємозв'язків.

Для магістрантів та аспірантів, усіх, хто цікавиться культурологією і компаративістикою.

ISBN – 966-7425-62-2

© Р. Т. Гром'як, від редактора, наукове редагування, 2006.

© Авторський колектив, 2006.

ЗМІСТ

| | |
|---|-----------|
| Від редактора..... | 5 |
| <i>Розділ 1.</i> | |
| ІНТЕРПРЕТАТИВНІ МОДЕЛІ НОВІТНЬОЇ ГЕРМЕНЕВТИКИ..... | 9 |
| 1.1. Біблійний лібералізм і передумови розвитку новітньої літературної герменевтики..... | 9 |
| 1.1.1. «Ліберальна герменевтика» Ф. Д. Шляєрмахера..... | 10 |
| 1.1.2. Герменевтика «наук про дух» В. Дільтея..... | 26 |
| 1.2. Нова герменевтика і проблеми інтерпретації сакральних текстів..... | 35 |
| 1.2.1. Герменевтична модель Г.-Г. Гадамера..... | 36 |
| 1.2.2. Подолання «конфлікту інтерпретацій» у герменевтиці П. Рікера..... | 44 |
| <i>Розділ 2.</i> | |
| ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ КОНТЕКСТ ПРОБЛЕМИ ВИЗНАЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ В АМЕРИКАНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ..... | 61 |
| 2.1. Гетерогенні теоретичні напрямки як показник різних підходів до визначення та інтерпретації художньої літератури..... | 61 |
| 2.1.1. Тракткування літературного твору як автономного явища..... | 61 |
| 2.1.2. Пошук нових шляхів визначення літератури. Принцип достовірної та об'єктивної інтерпретації..... | 69 |
| 2.1.3. Критика читацького відгуку: від тексту до читача..... | 77 |
| 2.2. Інтегральна теорія мистецтва та літератури: сучасні тенденції теоретико-літературних досліджень..... | 88 |
| <i>Розділ 3.</i> | |
| КОНФЛІКТ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ У ЛІТЕРАТУРНО-МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ (на прикладі творів О. Пушкіна, П. Чайковського, Д. Чутра, Л. Цегельського, Б. Лепкого)..... | 95 |

Розділ 4.

| | |
|--|-----|
| ПЕРЕКЛАД ЯК ІНТЕРПРЕТАЦІЯ | 124 |
| 4.1. Перекладознавчі пошуки в розвитку герменевтичної думки..... | 124 |
| 4.2. Герменевтичний феномен розуміння як проблема саморозуміння та взаєморозуміння..... | 140 |
| 4.3. Художній переклад і теорія діалогізму..... | 146 |
| 4.4. Проблема суб'єктивізму: художній переклад крізь призму ідей рецептивної естетики..... | 158 |
| 4.5. Подолання «конфлікту інтерпретацій» через повернення до витоків «чистої» герменевтики..... | 175 |

Розділ 5.

| | |
|--|-----|
| ГЕРМЕНЕВТИКА І ПРИКЛАДНІ АСПЕКТИ ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ | 193 |
| 5.1. Інтерпретація художньої практики. В. С. Моем в Україні та Росії (порівняльно-типологічний аналіз)..... | 193 |
| 5.1.1. Перекладацькі інтерпретації роману Моєма «The Moon and Sixpence» в першій половині ХХ століття..... | 194 |
| 5.1.2. Творче осмислення українським та російським майстрами слова англійського роману «Theatre»..... | 209 |
| 5.2. Поезія Марини Цвєтаєвої в Україні: рецепція, переклади..... | 217 |

Розділ 6.

| | |
|--|-----|
| РОЗДІЛ 6. РІЗНОВЕКТОРНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ МИТЦЯ (прозова спадщина Миколи Вінграновського) | 237 |
| 6.1. Пам'ять з часів війни (Багатосуб'єктна гетерогенна нарація у художньому світі М. Вінграновського: повість «Первінка» і новели «Бинь-бинь-бинь», «Наш батько», «Женя»)..... | 239 |
| 6.2. Гомогенна (гомодієгетична) нарація митця («Рік з Довженком», «Пересадка», «У глибині дощів»)..... | 252 |
| 6.3. Герменевтичні проєкції міфопоетики («Сіроманець», «Манюня»)..... | 263 |

ВІД РЕДАКТОРА

Чергова колективна монографія учасників міжкафедральної лабораторії теоретико-славістичних методологічних студій при ТНПУ ім. В. Гнатюка цього разу зосереджує увагу на проблемах *герменевтики* і *літературознавчої інтерпретації*. Автори продовжують міркування про різні аспекти обговорюваних уже літературознавчої рецепції і компаративістичного дискурсу, викладені в попередніх наших працях 2004–2005 рр. Ще у навчальному посібнику 2002 року органічно з ними пов'язувалися перекладознавчі питання компаративістики. Згодом заторкнуті аспекти розпросторювалися, поширювалися (сподіваємося і поглиблювалися), сягаючи міжнародних горизонтів і терміносистем сучасного літературознавства.

Те, що увіходить тепер у засяги герменевтики, не є несподіваним чи абсолютно новим як в іншомовному світі, так і в Україні. Проте в останні десятиліття відбувається посилена переакцентація зацікавлень на *наукових* парадигмах, які в нашому культурному просторі навалюють змінюються залишаючись відчутно співіснувати. Евристично ж проблема не стільки в цьому, скільки в необхідності її усвідомлювати все новими поколіннями та інтерпретаційними спільнотами як в Україні, так і в європейському, відтак (чи одночасно) у світовому континуумі.

Амбіційна нетерпимість, поспішна квапливість обстоювати свою «інакшість», «самість», «іманентність» – ці наставлення є такими ж проявами «дитячої хвороби», як і універсалізму, тоталітаризму чи глобалізму. Ми переконані натомість у доцільності і доконечності двовекторного підходу до герменевтики молодого покоління гуманітаріїв: зорієнтовуючись бодай в овидах руху здобутого знання і пізнання ще невідомого, вони мали б не зволікаючи, в міру можливості і власного бажання самостійно *студіювати* залишені попередниками у культурі наукові і мистецькі тексти. Тільки в такий спосіб можлива втіха набування знання, а не заспокоєння на тих «крихтах», які пропонують словники, підручники, посібники, довідники, енциклопедії. Ця теза стає очевидною кожному, хто прагне збагнути, *щоб то* є герменевтика. Вона – давня, як світ і культура, але не в застиглих холодинах чийхось формулювань. Пам'ятаємо ж з-поміж інших і гадку по-

ета: мовлені слова – омана суть. Якою давньою і популярною не була б герменевтика як теорія розуміння і витлумачення суті письмових пам'яток у західному світі і східнослов'янському просторі до 20-х років ХХ століття, все ж про неї толерантно навіть не згадували в колишньому СРСР у широко закроених посібниках, які намагалися поєднувати теорію літератури з естетикою [Див. 5; 6], хіба що з надмірною дозою критицизму [7]. І тільки з так званою перебудовою герменевтика почала проникати в підручники [14], у методичні рекомендації [2] і популярно-інформаційні видання [9; 10; 3], ставала предметом наукових конференцій [13] та українськомовних антологій світової літературно-критичної думки [1]. Звичайно, всі вони більшою чи меншою мірою [1] бодай стисло [10] поновлювали в правах функціонування самої назви герменевтики, її ідей, основних аспектів. Прикро (чи то, може, закономірно), що в цьому процесі виникали непорозуміння і категоричні постулати, аксіологічні смакові твердження [8; 9; 4]. На жаль, виявлялося, що мало хто завдає собі клопоту пильно студіювати іншомовні джерела, складні філософсько-культурологічні тексти, в яких проблеми герменевтики обговорюються і дебатуються. Воліють презентувати власне своє ставлення до почутого чи свою позицію/опозицію. Що ж... – це похвально, але чи схвально?

Пропонований читачам текст вартий уваги насамперед тому, що запрошує не до *кінцевого результату*, а демонструє процес *становлення* герменевтики у німецькомовному дискурсі на ґрунті філософської культури мислення і поваги послідовників до попередників. З цього погляду має значення розділ Зоряни Лановик, яка, показуючи спадкоємність Ф. Шляєрмахера – В. Дільтея – М. Гайдеггера – Г.-Г. Гадамера, не спокусилася на їх стисле переповідання-переказування, не цуралася просторого цитування. Вона, як і Мар'яна Лановик, добре бачить *панораму проблеми* і вміє акцентувати те з неї, з проблеми, що завдяки ретроспекції і антиципації перекрочує скованість мислі і межі обговорюваної теми. Не дотримуючися мовного педантизму, обидві авторки сміливо виходять в англо-, франкомовний культурні ареали, користуючись де оригінальними, а де і російськими версіями.

Подібним шляхом пішла і Людмила Бабій, яка докладніше представляє праці Е. Гірша, С. Фіша, С. Раваля. У такому форматі історико-теоретичні концепти («герменевтичне коло», «діалоговість розуміння/порозуміння», «інтерпретативні спільноти», «конфлікт інтерпретацій» і т. п.) не тільки прояснюються, а й увиразнюються.

Варті уваги і прискіпливого читання розділи Наталі Лупак, Людмили Собчук, Раїси Чорній і фрагмент Наталі Грицак, які, на загал

кажучи, сфокусовують зацікавлення можливих майбутніх читачів на прикладних аспектах літературознавчої інтерпретації художньої практики.

У цих розділах домінує матеріал українсько-російських культурних взаємозв'язків, не без виходів на англійські тексти. Отож, і тут міжлітературна рецепція не полишає наших заангажованих читачів а також – експертів герменевтики.

До речі, концепти «герменевтичного кола» і «цілісності художнього твору», «цілісного аналізу» текстуалізованих явищ саме тут перехрещуються і взаємно заломлюються. У цьому вбачаємо практичне значення згаданих розділів монографії. Окрім уже сказаного, наголошу і на тому, що ідеї з праць І. Франка, О. Потебні, М. Бахтіна, Я. Мукаржовського, Ю. Лотмана також освітлюють нашим авторам засвоєння зарубіжного матеріалу і розбудови українськомовної дискурсивної практики.

Професор Р. Гром'як

Література

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Львів: Літопис, 2001. – 836 с.
2. Волкова Т. С. Концепція герменевтики в літературознавстві ХХ століття: Методологічне посібник для студентів філологічних факультетів. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ педінституту, 1997. – 16 с.
3. Галич О. А. Історія літературознавства. Частина I: Зарубіжне літературознавство: Підручник для філол. спеціальностей. – К.: Шлях, 2006. – 208 с.
4. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (филологический анализ). – Новосибирск: Наука, 1982. – 256 с.
5. Гуляев Н. А., Богданов А. Н., Юдкевич П. Г. Теория литературы в связи с проблемами эстетики. – М.: Высшая школа, 1970. – 379 с.
6. Гуляев Н. А. Литературные направления и методы в русской и зарубежной литературе XVII–XIX века: Книга для учителя. – М.: Просвещение, 1983. – 144 с.
7. Зись А. Я., Стафецкая М. П. Методологические искания в западном искусствознании: Критич. анализ соврем. герменевтических концепций. – М.: Искусство, 1984. – 238 с.
8. Іванишин П. В. Аберация християнства або Культурний імперіалізм у шатах псевдохристології (основні аспекти національно-екзистенціального витлумачення). – Дрогобич: Вид-ча фірма «Відродження», 2005. – 268 с.
9. Квіт С. М. Основи герменевтики: Навч. посібник. – К.: Вид. дім КМ Академія, 2003. – 192 с.
10. Козлов А. С. Литературоведение Англии и США ХХ века. – М.: Московский лицей, 2004. – 256 с.
11. Лановик З. *Hermeneutica Sacra*. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – 587 с.

12. *Літературознавчий словник-довідник / За ред. Гром'яка Р. Т., Коваліва Ю. І., Теремка В. І. – К.: ВЦ «Академія», 2006. – 752 с.*
13. *Поетика художнього твору та проблеми його інтерпретації: Збірник наукових праць. – Дрогобич: Коло, 2002. – 200 с.*
14. *Халізев В. С. Теория литературы: Учебник. – М.: Высшая школа, 1999. – 398 с.*

Розділ 1.

ІНТЕРПРЕТАТИВНІ МОДЕЛІ НОВІТНЬОЇ ГЕРМЕНЕВТИКИ І ПРОБЛЕМИ АНАЛІЗУ БІБЛІЙНИХ ТЕКСТІВ

1.1. Біблійний лібералізм і передумови розвитку новітньої літературної герменевтики

На початок XIX ст. припадає новий етап у розвитку герменевтики як науки і з точки зору філологічної (праці Ф. Аста, Ф. А. Вольфа та ін.), і з точки зору теологічної (В. Мейер. К. А. Кайль, Ф. Люкке та ін.). Цей етап був прискорений водночас і суміжними науками – мовознавством (Гаман, Гердер, В. Гумбольдт), історією (Б. Нібур, Л. Ранке, І. Г. Дройзен) та літературною критикою (Шлегелі, Новаліс та ін.), які відокремлювалися у відносно самостійні галузі. Так визрівала та усвідомлювалася необхідність увиразнювати методологію гуманітарних наук, що знайшла опору в біблійній герменевтичній традиції. Першим виразним напрямом, який увібрав і синтезував усі модернізовані раціоналістичні тенденції, став біблійний лібералізм.

Біблійний лібералізм виник на основі філософії Канта і неокантианства, з елементами деїзму та неопозитивізму. Власне це було продовженням раціоналізму на модернізованій науковій основі. Суттєвою передумовою нової герменевтики став генетичний метод суб'єктивного ідеалізму Фіхте, оскільки світ і явища в ньому пояснювалися і засновувалися з продукуючого Я і тільки з нього. Так зароджувався принцип індивідуальності і тотожної самості (*Selbigkeit*). Проголосивши примат розуму, представники цієї школи вважали, що Біблію хоч і необхідно вивчати без догматизму та метафізики, не вбачаючи в ній одкровення чи якогось надприродного містичного або

апокаліптичного смислу, а вивчати виключно науковими засобами (на основі нових досягнень у сферах історії та літератури). В особі Ісуса Христа вони вбачали лише «вчителя моралі» (утвердження «етичної доктрини» Канта). Засновником згаданої школи був Фрідріх Даніель Шляєрмахер.

1.1.1. «Ліберальна герменевтика» Ф. Д. Шляєрмахера

Фрідріх Даніель Шляєрмахер (1768–1834) вихований на поглядах деїзму і Лессінга. Будучи професором Гальського та Берлінського університетів, Шляєрмахер своєю ерудицією вавив і зрештою підкорив німецьких романтиків (Шлегелів, Новаліса, Тіка та ін.), тому його титулували «богословом романтизму», а в епоху Наполеонівських воєн – натхненником німецького національного відродження. Однак, на думку Дільтея [9, 101–102], Фрідріх Шлегель як «вождь романтизму» впливав на формування концепції Шляєрмахера. Від нього Шляєрмахер перейняв ідею всеохопного філологічного мистецтва на основі інтуїції, що й змодифікувало контури нової науки інтерпретації. Теорія естетичної цілісності в Шлегеля виявлялася в двох постулатах: 1) «Література – один великий взаємозв'язаний і однаково організований, що охоплює численні художні світи цілого, і водночас своєрідний художній твір» [9, 103]; 2) окремий твір – завершене єдине ціле, яке вимагає духовного проникнення в його інтимну глибину [9, 104]. Відповідно передумовою розуміння художнього твору є осягнення цілого, тобто відтворення (*nachkonstruieren*) думки іншого аж до найтонших особливостей цілого (тут передбачалось і цілісне розуміння творчості автора, бо «не тільки оформлене, а й сам творець форм є органічним цілим» [9, 109], а також естетичної школи, епохи і т. п.). Теорію реконструкції Шлегель проілюстрував на прикладі діалогів Платона та творів Лессінга, демонструючи те, що автора можна зрозуміти тільки завдяки розумінню історії словесності, коли відчувається естетична сфера його діяльності, те *ширше ціле*, частиною якого автор виступає. Шлегель підніс до в рангу термінів поняття «внутрішньої форми думки письменника», «первинної форми духу твору», «трансцендентної лінії» та ін., що узагальнюються в «фізику фантазії і мистецтва», яка, на думку Шлегеля, могла би стати окремою наукою.

Отже, в працях Фрідріха Шлегеля уже обґрунтовувався герменевтичний метод, який по суті «випереджував» ідеї Шляєрмахерівської герменевтики. За Дільтеєм, «Літературна критика Шлегеля, що дійшла до спроби описати розгортання внутрішньої тенденції літературних індивідуальностей за висхідною лінією взаємозв'язаних творинь, кожне з яких акумулює результати попереднього, мала відповідність у переважно етичній установці Шляєрмахера і виводила за межі філології» [9, 110]. Інтерпретаційна техніка такої герменевтики спрямовувалася на розуміння внутрішньої форми твору в його нерозривності з автором і цілісністю його творчості, а далі – на витворення цілісної системи розуміння твору. «Все зусилля інтерпретатора спрямоване, – коментував Дільтей, – на ту вихідну єдність плину думки з її формою, з чого виростає ціле. Якщо цей момент схоплений, то вирішується таємниця цілого, ... і нове завдання тепер – простежити, вгадуючи через все ціле, як вони співвідносяться між собою. З герменевтичної точки зору зміст існує тільки задля форми, а форма – тільки заради змісту; те й інше являє собою, так би мовити, одну і ту ж субстанцію з двома різними атрибутами. Тому вистежити в усіх найтонших зв'язках цей паралелізм замислу і форми – безконечно складне завдання інтерпретації» [9, 115]. Так само і будь-який окремий твір має розглядатися відокремлено, а у сукупності всіх творів автора.

Схему, яку виробив Шлегель для інтерпретації творів художньої літератури і трактатів античних філософів, Шляєрмахер переніс на Біблійні тексти, відповідно прирівнюючи їх до секулярних. Прикметною особливістю його світоглядної системи був адогматизм, який полягав у звільненні релігії від філософських метафізичних нашарувань і в утвердженні релігійної етики (у Кантівському варіанті етичного ідеалізму). Цій проблемі присвячена його найвідоміша праця «Монологи про релігію до освічених людей, які ставляться до неї з презирством» (1799). Герменевтика Шляєрмахера не була оформлена автором в окрему систематичну працю, і тільки посмертно опублікована у 1838 р. його учнем і другом Ф. Люкке за рукописними фрагментами автора та за конспектами лекцій студентів, які навчалися в нього у різний час його викладацької діяльності в Галле. Хоча перше видання вийшло під назвою «Герменевтика і критика в особливому стосунку до Нового Заповіту» («*Hermeneutik und Kritik mit besonderer Beziehung auf Neue Testament*»), вона стала етапною не стільки в біблеїстиці, скільки в секулярній філологічній науці.

У перший період викладання герменевтики (1804–1805 рр.) Шляєрмахер цілковито орієнтувався на Ернесті, поклавши його «Інтер-

претатора» в основу власного лекційного курсу. Але згодом почав відкрито виступати проти його теорії. Намір переглянути інтерпретаційну теорію виник у Шляєрмахера в 1805 р. У «Першому начерку герменевтики 1809–1810 pp.» він запитував: «Чи мають Священні книги завдяки їх особливим якостям і особливу герменевтику? Звичайно, але особливе можна зрозуміти лише через загальне» [3, 62]. Таким чином мислитель розмежував загальну і спеціальну герменевтики.

Найбільше його дивувало, що в тодішніх герменевтиках процес інтерпретації зводився в цілому до філолого-граматичних правил, які, на думку Шляєрмахера, не мають жодного стосунку до акту інтерпретації. Натомість його цікавила здатність конструювати «цілісну схематичну інтуїцію слова» (перебираючи подумки слова і їх значення). У цьому і полягає відмінність конструюючої герменевтики від попередніх описових герменевтик. Розуміння будь-яких явищ, за Шляєрмахером, конструюється на дихотомії «чужість» – «спорідненість» (різне – тотожне), яка лежить в основі розуміння не лише класичних літературних чи Біблійних текстів, а й інших письмових документів і мови загалом. Трактуючи розуміння як універсальний феномен буття, він виділяв у ньому три ступені: 1) механічне чи несвідоме розуміння, що спостерігається у повсякденному житті; 2) розуміння на ґрунті більш-менш узагальненого досвіду тлумачення, що спостерігається в спеціальних герменевтиках; 3) глибинне розуміння, яке можна прирівняти до мистецтва. В «Короткому викладі теологічного вчення» він писав, що досконале розуміння мови чи твору є досягненням мистецтва чи техніки, яке можна називати герменевтикою. Він навіть запропонував «позитивну формулу» такого мистецтва: розуміння досягається шляхом історичного і дивінаційного, об'єктивного і суб'єктивного реконструювання певної мови. Ці, на перший погляд, протилежні складові частини процесу насправді є взаємодіючими полюсами і ніколи не повинні розглядатися осібно один від одного [21, 248].

Шляєрмахер наполягав на тому, що герменевтика не повинна зводитися до пояснення незрозумілих місць тексту, а мусить виробляти *загальні принципи* його розуміння. І хоча він вважав, що такі принципи можуть використовуватися для усіх книжок, але сам демонстрував їх переважно на прикладі текстів Біблії. Саме в Біблії, на його погляд, найяскравіше виявляється «чужість» між читачем та автором через значні часові, просторові та особистісні дистанції, які власне і виявляють необхідність тлумачення. Він чітко вказував на той факт, що інтерпретатор повинен враховувати не тільки особливості мови, а й особистісні характеристики автора. Г.-Г. Гадамер пізніше збагнув,

«обмеженість такої герменевтики, заснованої на понятті індивідуальності», і пояснив, що вразливість «виявляється в тому, що Шляермахер вважає завдання філології й екзегетики Біблії однаково – зрозуміти написаний чужою мовою текст, який прийшов із далекого минулого, принципово не проблематичнішим за будь-яке інше розуміння. Зрозуміло, особливе завдання, за Шляермахером, постає у тому випадку, коли треба подолати часову дистанцію. Він назвав її «тотожністю з першочитачем». Але така «операція зрівняння», встановлення мовної та історичної рівності, – це лише попередня духовна умова для справжнього акту розуміння, що для Шляермахера постає не як ототожнення з першочитачем, а як ототожнення з автором, завдяки якому текст розкривається, неначе своєрідна маніфестація життя цього автора. Шляермахерова проблема – це, по суті, не проблема темної історії, а проблема темного «Ти» [7, 181].

Ототожнення інтерпретатора з автором стало радикальним положенням цієї доктрини. Стрижневою проблемою в цьому процесі є розуміння 1) того, що є спільним між письменником і читачем, а також 2) того, що своєрідне для письменника і не відтворюється в процесі конструювання смислу. З цих двох моментів витікає два основоположні принципи – ідея комбінаторної єдності індивідуальності (як загальне завдання) та ідея комбінаторної множинності психологічних і особистісних моментів (як особливе завдання). Повернувши проблему під таким кутом зору, Шляермахер розширив герменевтику до загальної теорії розуміння. «Висунувши завдання розробки «загальної» універсальної герменевтики, Шляермахер загострив увагу мислителів на самому процесі розуміння і обрав ціллю своїх власних теоретичних зусиль виявлення його закономірностей чи принципів. Тому вчення про герменевтику Шляермахера набуло філософського значення, і саме з нього починається історія філософської герменевтики Нового часу» [3, 61].

Процес розуміння, за Шляермахером, може бути двояким – пасивним (якщо мова йде про тексти, написані на «мертвих» мовах або джерела, відірвані від непосредної мовної практики) чи активним (коли процес розуміння передбачає «діалог»). Дошляермахерівська герменевтика в основному ґрунтувалась на першому типі, який теоретично передбачав стабільність розуміння та виключав можливість змін у розумінні. Активне розуміння, навпаки, передбачало втручання читача в процес конструювання смислу на основі співвідношення чотирьох вказаних сенсів (історичного і дівінаційного, об'єктивного і суб'єктивного). Так він доходив висновку, що процес розуміння ви-

магає «вживання» читача в текст і передбачає його інтуїтивне осягнення та раціональний аналіз. «Дивінаційний метод в психологічній інтерпретації, наче перетворює інтерпретатора в самого автора з метою безпосередньо схопити індивідуальне; тоді як порівняльний – виходить із розуміння того, що інтерпретується як загальне, а вже тільки потім знаходить свою своєрідність (*Eigentümliche*), якщо порівнювати його з іншими особливостями, поєднаними єдиним спільним. Ці два методи невід'ємні один від одного: «Загальне і одиничне повинні проникати одне в одне, і це здійснюється завжди тільки завдяки дивінації» (*Hermeneutik*, S. 147) [21, 249]». На основі цього робився висновок, що процес розуміння є таким же творчим, як і написання тексту, а тому герменевтика в трактуванні Шляєрмахера набуває рис **мистецтва** тлумачення. «У герменевтиці Шляєрмахера, – підкреслює сучасна дослідниця Габітова, – яскраво виявляється поряд з реконструюванням ще один структурний момент теорії розуміння – момент творчості. Взаємопроникнення реконструювання і творчості, на думку філософа, конститує собою самий акт розуміння. Нерозривна єдність реконструювання і творчості виражає положення про те, що будь який акт розуміння є перевернутим актом мовлення, завдяки котрому усвідомлюється, яка саме думка лежить в його основі» [4, 109].

Аналітичне та інтуїтивне проникнення в текст Шляєрмахер називає «граматичною» та «психологічною» екзегезою. Граматична, зрозуміло, орієнтувалася на закони мови, виявлення лексичного значення слів і значною мірою ґрунтувалася на філософії мови та мовознавчих дослідженнях Гумбольдта (в якого національність і мова розглядаються як єдність, подібно до єдності художнього цілого). Якщо Ернесті заклали емпіричну філологічну основу граматичної частини герменевтики, то Шляєрмахер виробив філософську концепцію мови, завдяки якій герменевтика набула стрункості. Першоосновою такої філософії мови є концепція паралелізму знання і мови. «Як індивідуально символізуючи діяльність, – нагадував Дільтей, – релігія має можливість свого відтворення в мистецтві, так ідентично символізуючи знання – в мові. Таким чином, мистецтво відноситься до релігії як мова до знання» [9, 183]. Всезагальність знання повинна розумітися національно на основі символізуючої функції, а єдина сфера, де національні межі співпадають з мовними, – література.

Перша частина «Герменевтики» досліджує закони утворення мови, на яких базуються пояснення граматико-герменевтичних явищ, таких як тропи, фігури та ін. У дусі своєї методології Шляєрмахер розділяв аналіз мови на матеріальні і формальні елементи, які утворюють

три основні поля: 1) з'ясування слововживання з матеріального боку, 2) виявлення локального значення слова з його контексту з матеріальної точки зору, 3) виявлення значення з формального боку. Стосовно слововживання, він повністю поділяв позицію граматичної школи, підкреслюючи, однак мовотвірну силу індивіда, яка вимагає реконструкції духовного світу автора, як той виявляється в мові. Відштовхуючись від загального принципу розуміння автора, Шляермахер проникає в процес продукування мови і форми. Другою відправною точкою стає поняття контексту, на основі якого з множинності виводиться одне конкретне значення. Локальне значення слова розглядається в системі зображальних засобів і тропів, які, на його думку, виникають або на основі логічної спорідненості понять, або ж внаслідок випадкового зв'язку. Цей погляд значно поступався деяким попереднім концепціям художньої мови, зокрема у Віко. Але загалом в трискладовій системі аналізу слововживання Шляермахер значно наблизився до проблеми розуміння стилю – загального і спеціального вживання слів, індивідуального компоненту, локального значення формального сенсу та ін.

Особливо детально вчений аналізував грецьку як мову Нового Заповіту: «Християнство створило мову, воно з самого початку володіло потужним мовним чуттям, в його мові все, що є поняттям, на противагу спогляданню, виявилось втягнутим у рефлексію; слова, які мають точне і вузько окреслене чуттєве значення, необхідно вважати технічними; але, власне, кожне слово має лише одне значення, і багатозначність задалегідь неможливо зрозуміти без редукції до вихідної єдності; за так званими синонімами стоять різні інтуїції» [9, 122]. Поєднуючи різні аспекти, Шляермахер показав, що саме обумовлює стиль Нового Заповіту, виділяючи окремо зв'язок композиції з мовою, жанром та індивідуальністю автора. Він чітко протиставляв Новий Заповіт Старому, вказуючи, що внутрішня форма давньоєврейської мови тяжіє до простого нанизування, а грецької – до зв'язку, і в цьому вбачав основну суперечність новозавітних авторів, які, на його думку, не змогли подолати конфлікту між еллінським граматичним мисленням та єврейським матеріалом.

Психологічна інтерпретація в першу чергу спрямована на виявлення авторської інтенції шляхом внутрішнього отождолення читача з автором: суть інтерпретації – відтворююча конструкція твору як життєвого вчинку автора. Своєрідність особи автора є третім структурним елементом акту розуміння. У зв'язку з цим послаблюється роль історичного трактування, а інтерпретація зводиться до теорії «зарод-

кового рішення» (*Keimentschluß*) – виявлення основної ідеї та побічних думок. Виходячи з закладеної в творі єдності матеріалу і форми, розгляд твору як цілого зводився до розгортання з зародкового рішення до повноти вираження. Цей перший етап психологічної інтерпретації у Шляєрмахера називається «технічним». «Завдання технічного тлумачення – розгледіти, як твір за своїм змістом і формою виникає із живого зародкового рішення; як, будучи цілісністю, він набуває розвитку цього рішення. Акт продукції змісту є медитація, акт, через який вибудовується форма, – композиція. Перша підпорядковується психологічним законам продукування думки, друга – загальним законам порядку в мисленні» [9, 229].

Аналізом співвідношення між медитацією і композицією, розбором елементів форми і змісту Шляєрмахер стимулював проникнення філологічної герменевтики у сфери логіки та естетики. Він сформулював 7 правил «психологічної екзегези», які зводилися до таких тверджень:

- 1) необхідно вловити загальний сенс і композицію твору, його художній ореол;
- 2) потрібно побачити зв'язок цілого з кожною окремою частиною твору;
- 3) важливо збагнути особливості стилю автора;
- 4) інтерпретатор має враховувати, що його розуміння не є і не може бути ані абсолютним, ані вичерпним;
- 5) суттєво важливо якнайбільше наблизитися до індивідуального світу автора, щоби скласти конкретне уявлення про його життя і особисті характеристики;
- 6) у процесі інтерпретації поєднувати інтуїтивний та аналітичний підходи;
- 7) враховувати не тільки зміст тексту, а й аудиторію, якій він був адресований.

Ці правила психічної екзегези включаються до загальної концепції спеціальної біблійної герменевтики. Як пояснював Дільтей, «Шляєрмахер характеризує спрямування своєї біблійної екзегези трьома основними пунктами. По-перше кожна новозавітна книга повинна розглядатися окремо від інших. По-друге, одночасно потрібно від загального розгляду цілого переходити до одиничного. Тут його метод прагне до співвідношення з протилежним спрямуванням попередніх систем. Синтетичний метод давніх авторів і аналітичний – граматико-історичної школи виступають у цьому другому правилі у поєднанні. Як систематичне заглиблення попередньої епохи у сукупне ціле Пи-

сання, так і строге психологічне трактування окремого твору знаходять тут своє оправдання. Третій із названих основних пунктів знову ж вимагає, щоби тлумачення, виходячи із уявлення про єдність ранньохристиянського стану речей, давало його цільний образ. Уявлення про загальний стан християнства в апостольські часи покликане становити вихідний пункт тлумачення, і більше того, бути ще і останньою метою, вищою єдністю, до якої піднімається герменевтика, – позиція, виразніше будь-якої іншої, підкреслює взаємозв'язок новозавітної інтерпретації з історичними передумовами» [9, 232].

Використовуючи розроблену Астом концепцію герменевтичного кола, Шляєрмахер формулює її так: «Жодний твір неможливо повністю зрозуміти без взаємозв'язку з усім об'ємом уявлень, на яких він виник, а також без посередництва знань усіх життєвих взаємозв'язків і письменників, і тих, для кого вони писали. Кожен твір є складовою частиною життя, до якого він належить, так само, як окреме речення є складовою частиною усїєї мови чи твору» [9, 147]. «Цілим» виступає не твір і навіть не сукупність творів одного письменника, а синхронний лексичний зріз мови та історія епохи, до якої належить автор, і на основі чого повинно тлумачитися часткове (твір). А для Біблії «цілим» виступає не тільки історична епоха раннього християнства, а «єдність християнської духовності» загалом. Процес розуміння починається з «цілого», яке переважає і є необхідною передумовою тлумачення. Техніка цього методу передбачала дві грані – перше прочитання тексту може лише попередньо накреслити головну думку у співвідношенні з наміром, тому таке розуміння є тільки умовним; і тільки друге прочитання вперше репродукує цілість. Цей відправний момент в герменевтичному вченні Шляєрмахера засвідчує його зв'язок з попередньо виробленою традицією: по-перше, теорією Аста (його інтерпретативне «коло» теж бере початок з передчуття (*Ahnung*) чи мобільної гіпотези, яка повинна розгорнутися в репродуктивне розуміння), а також літературними моделями Гердера, Шиллера і Фрідріха Шлегеля.

Але Шляєрмахер пішов далі своїх попередників, проголосивши, що завдання інтерпретатора – зрозуміти твір краще, ніж його розумів автор. Можливість такого розуміння витікає з того, що, не знаючи справжніх намірів і передумов ініціатора мови, інтерпретатор проникає і в ті сфери, які для автора залишались неусвідомленими чи незрозумілими. «Трімф наполегливої відтворюючої конструкції в тому, – на погляд Дільтея, – щоби вторгнутися в темні глибини підсвідомих уявлень письменника, відтворити його мовну сферу там, де він сам її

не усвідомлював, прояснити його мисленнєві ходи, коли їхня стрімкість заважала їм дійти до його свідомості» [9, 143]. Такий підхід відкриває нові можливості інтерпретації до безконечності.

Ще раз підкреслимо, що Шляермахер у своїй герменевтичній теорії орієнтувався на Біблійні тексти. Як біблеїст, він вивчав тільки Новий Заповіт, частину книг якого вважав не автентичними. Він відмовився визнати Біблію «замкнутим кодексом», прирівнюючи її до усіх інших книжок. Синоптичні Євангелії (Матвія, Марка і Луки) відкидав як недостовірні через численні описи в них чуд, які вважав вигадкою. Пантеїстичні погляди не дозволяли Шляермахеру вірити у Боговтілення, тому він започаткував теорію «історичного Христа», яка орієнтувалась на дослідження історичних фактів життя Христа щоби в'яснити, ким він був насправді. У цьому він був продовжувачем грубо-раціоналістичних ідей Генріха Ебергарда Паулюса (1761–1851), представника німецького просвітництва, який першим почав наполегливо заперечувати надприродне в Писанні.

Психологічна герменевтика застосована до Нового Заповіту зводилася до трьох постулатів. По-перше, кожна окрема книга повинна розглядатися окремо від інших. По-друге, потрібно починати від загального аналізу, переходячи до одиничного (тут виявляються елементи синтетичного і аналітичного методів). По-третє, тлумачення повинно виходити із переконання єдності стану речей у ранньому християнстві, і це повинно створювати суцільний об'ємний образ. Водночас, що парадоксально, Шляермахер заперечував доцільність історичного методу в герменевтиці. Він визнавав правильність твердження, що новозавітних письменників слід розглядати в контексті історичної епохи, але сам термін «дух епохи» чи «поняття епохи» йому здавався сумнівним. Натомість він удосконалював методи акомодатії в інтерпретації Біблії на зразок етичного ідеалізму Канта. Неприйняття канону призвело Шляермахера до неприйняття Старого Заповіту і заперечення єдності християнства з юдаїзмом (цю історичну єдність трактував як випадковість). Думаючи, що зв'язок юдаїзму з християнством не більший, ніж християнства з язичництвом, Шляермахер підштовхував розвиток міфологічної теорії стосовно біблійних книг, чіткого розмежовуючи герменевтику Старого і Нового Заповітів, хоча сучасники (зокрема Гердер) вимагали однакового підходу до двох частин Біблії як єдиного цілого.

Позицію Шляермахера не сприймали і деякі його послідовники. Зокрема Дільтей. Аналізуючи співвідношення філологічного і догматичного підходів у герменевтиці, той стосовно цілісного аналізу Но-

вого Заповіту зазначав: «Це – питання, в якому сходиться вся проблема взаємозв'язку канону і тлумачення, філологічної і догматичної екзегези, єдності і різноманітності Писання, очевидно, ще загостриться, коли ми згадаємо, що Шляєрмахер, хоча і пропонує зв'язок християнства з поняттями епохи як предмет дослідження, але настільки відсікає стосунок християнства до всього процесу старозавітного одкровення, що у своєму «Короткому викладі» жодного разу не згадує про історію Старого Завіту і його теологію» [9, 171].

Одержимий ідеєю гіпертрофованої єдності форми, Шляєрмахер заперечував єдність синоптичних Євангелій, бо вони з його точки зору не вкладались в єдину композицію, а розглядалися крізь призму концепції механічного нанизування окремих фрагментів. Подібній критиці піддавалися й інші книги Нового Заповіту, зокрема деякі Послання. Алегоричне тлумачення повністю відсувалося на задній план. Таке зміщення частково було викликано протистоянням католицизму, а частково природно випливало з утвердженої формули, що будь-яке висловлювання має тільки один смисл.

Висунувши тезу переваги інтерпретатора над автором, він, як і Шлегель та Шеллінг, повністю вивільняв біблійну герменевтику від впливу теології, лібералізуючи процес інтерпретації. Попри деякі негативні наслідки, роль Шляєрмахера в становленні новітньої герменевтики незаперечна [9, 144]. Поставлені ним перед інтерпретаторами завдання спонукали розвиток текстуальної, літературної та історичної критики Біблії. Прихильники ліберальної герменевтики (Гарнак, Гункель, Зоден, Вайсс, Трьольч) завоювали для цієї школи значний авторитет.

Найбільш послідовним продовжувачем ідей Шляєрмахера був німецький філолог та історик Древньої Греції, професор Гейдельберзького (з 1807 р.) та Берлінського (з 1811 р.) університетів Август Бек (Böckh, 1785–1867). Оскільки після утвердження ідей Шляєрмахера герменевтика почала ототожнюватися не стільки з теологією, скільки з філологією (особливо класичною) та історією, то Бек зумів вловити основний філософський стрижень вчення свого попередника та продовжити започатковані ним тенденції. Філологічні висновки Августа Бека найбільше узагальнені у ґрунтовній праці, що довгий час справляла неабиякий вплив на усю німецьку та й європейську філологію, – «Енциклопедія та методологія філологічних наук» («*Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*», Лейпциг, 1877). Автор «Енциклопедії» представив себе учнем Ернесті і Шляєрмахера, а «Герменевтику» Шляєрмахера – «досконалою системою, накресле-

ною рукою майстра» і визнавав свою цілковиту залежність від його ідей [24]. Він виводив філологію на філософський рівень, поділяючи усі здобутки людського розуму на дві сфери знання – фізику та етику. На його погляд, філологія однаковою мірою охоплює обидві, хоча прямо не стосується жодної з них. Тому, на думку Бека, щоби зрозуміти значення і місце філології у загальній системі наук, її потрібно зіставляти не з окремими видами і частинами філософського знання, а з філософією в цілому, оскільки «завдання філології – бути пізнанням продукованого людським духом, тобто пізнаваного» [24, 10]. Згідно з його розумінням, пізнання пізаного є не що інше, як розуміння: «Філологія є пізнання пізаного, відповідно вторинне пізнання (*Wiedererkennen*) даного пізнання; знову ж таки пізнавати пізнавання – означає розуміти. Подібно до того, як філософія в логіці, діалектиці, чи, як це називали епікурейці, в каноніці, розглядає сам акт пізнання і моменти пізнавальної діяльності, так і філологія повинна науково досліджувати акт розуміння (*den Akt des Verstehens*) і моменти зрозуміння (*die Momente des Verständnisses*)» [24, 15]. Аналогічно становищу логіки у філософії, у філології є своя методологічна дисципліна – герменевтика. Оскільки філологія є пізнання пізаного, тобто колись здобутого знання, то історія науки у цьому сенсі філологічна, а тому поняття філології певним чином збігається з історією, яке також врешті-решт є пізнанням пізаного. Більше того, координація філософії і філології стає рівнозначною з координацією філософії та історії.

Осмыслиючи цю проблему, Бек дійшов до основного концепту своєї герменевтичної системи – питання про *множинність типів інтерпретації*. Ще Шляєрмахер розмежовував *граматичну* та *психологічну* інтерпретації. Але Бек поставив питання, яка з них відповідає завданням *історичної* інтерпретації, а для цього належало з'ясувати співвідношення філологія/історія. «Філологічний органон» у Бека передбачав загальну логіку, власне у «філологічному аспекті» логіці можна надавати вищого узагальнюючого значення, оскільки «філологічну методіку можна розглядати як теорію пізнання пізнання, тобто – як теорію розуміння взагалі» [24, 33]. Тому проблема розуміння поставала завданням формальної частини філології, до якої Бек відносив герменевтику і критику. У такому разі герменевтика не могла бути сукупністю практичних правил інтерпретації, а «повинна охоплювати в собі науковий розвиток законів розуміння» [24, 76]. А оскільки під пізнаним розумілися різні речі (наприклад, звичайні уявлення, в розмові про поезію, мистецтво чи політику, де тільки частково закладалися поняття), то філолог має вміти розмежувати різні рівні пізнава-

ного. «Пізнане», за Беком, є не що інше як «поняття», отримване як значення у результаті розуміння та інтерпретації; а «уявлення» – це не їх безпосередній предмет, а такий, що супроводжує «поняття» як безпосередній предмет; отже, мета розуміння та інтерпретації виступає у специфічній ролі, яка передбачає два типи інтерпретації, спрямовані на протиставлення «поняття» і «уявлення».

Далі аналізуючи розуміння, Бек зазначав, що людський дух повідомляє про себе різного роду знаками і символами, але найадекватніше пізнання виражається в мові, тому у герменевтиці виділяється принципова проблема – *повідомлення* – що носить суто філологічний характер. І це засвідчує, що філологія поряд з філософією є передумовою осягнення людського буття. Замислюючись над розумінням передавання людського досвіду (засобами письма чи в формах мистецтва або техніки), Бек твердив, що повідомлення залежні від різноманітних форм передачі, і це також вимагає розмежування інтерпретації на типи. Серед цих типів убачав й *історичну* інтерпретацію. Він запропонував поділ герменевтики на дві частини: 1) розуміння із об'єктивних умов повідомлення; 2) розуміння із суб'єктивних умов повідомлення (ототожнював з психологічною інтерпретацією). Якщо перший тип розуміння зводився до «розуміння слів самих по собі» і був *граматичною* інтерпретацією, то історична інтерпретація поставала «розуміння смислу слів пов'язаних з реальними відношеннями». Граматична інтерпретація забезпечується кожним елементом мови в його основному значенні та в «спеціальних умовах часу та сфери його використання», але найбільше – в «мовній ситуації» чи «реальній обстановці». Тому «граматична інтерпретація природньо переходить в історичну, тісно зливаючись і переплітаючись з нею» [24, 111–112]. Отже, чітко розділити ці типи інтерпретації Беку не вдалося.

Другий тип розуміння (із суб'єктивних умов повідомлення) в свою чергу ділився на а) індивідуальну інтерпретацію (розуміння з суб'єкта *самого собою*) та б) генетичну інтерпретацію (із суб'єкта у зв'язку з суб'єктними відношеннями). У ній слово виявляється «індивідуальною суб'єктивністю», бо кожен, хто користується мовою, «на свій лад» модифікує її відповідно до своєї індивідуальності. Тому в індивідуальній інтерпретації не можна вивести жодних спільних правил, бо розуміння варифікується залежно від особи індивіда, який накладає свій відбиток на всі елементи повідомлення. Коли мовиться про літературний твір, то це відбивається на тих елементах, які в результаті витворюють «індивідуальний стиль». Але водночас це відбивається й на інших елементах, таких як композиція, жанр, форма в ці-

лому, які Бек називав «матеріальним елементом», що об'єктивно виражається в мовному вияві. І так само як граматична інтерпретація переходить в історичну, так індивідуальна переходить в генетичну (оскільки повідомлення модифікується суб'єктивними відношеннями, тобто цілями повідомлення, які визначають його рід чи вид). Тому тут мова йде про розмежування родів і видів літератури, і сам Бек визнає, що «генетична інтерпретація є інтерпретацією естетичного типу» [24, 156].

Як бачимо, Беку не вдалося чітко розмежувати типи інтерпретації. У його системі є багато невідповідностей, а він сам виявлявся не послідовним у своїх намаганнях. Передусім це стосувалося біблійної герменевтики, її місця в системі гуманітарних наук. З одного боку, він намагався класифікувати типи інтерпретації згідно з об'єктом дослідження, з іншого, – наполягав, начебто «функції розуміння завжди однакові» [24, 80], тому не варто розмежовувати *hermeneutica sacra* і *hermeneutica profana*. Намагаючись уніфікувати герменевтичну систему на раціоналістичних засадах (чи навіть матеріалістичних) основним методом біблійної герменевтики він вважав алегоричний метод інтерпретації, протиставляв буквальний та алегоричний типи тлумачення. Бек вважав, що ця проблема породжувалася зв'язком герменевтики з риторикою, яка розглядала алегорію як спосіб вираження особливого значення. Розв'язання проблеми Бек убачав у тому, що «алегорія сама є типом *викладу*, а тому не потребує особливого виду інтерпретації» [24, 92]. Цей висновок не узгоджувався з наполяганням на жанрово-генетичній інтерпретації типів літератури, але свідчив, що Бек – продовжувач наукових інновацій Шляєрмахера.

Другим послідовником ідей Шляєрмахера, щоправда, переважно в історичній, а не філологічній площині, був професор Кельнського, Єнського та Берлінського університетів, історик античного періоду елінізму, Йоган Густав Дройзен (Droysen, 1808–1884). Він продовжив тенденцію перенесення інтерпретативних процедур філології на інші гуманітарні сфери, бо історичну інтерпретацію він вважав основою розвитку усіх гуманітарних наук. За оцінкою Гадамера, «Глибше досягнуте поняття історії стане тією точкою тяжіння, де гуманітарні науки, після нинішніх безладних хитань, зможуть здобути сталість і можливість для подальшого розвитку» [7, 15]. Найгрунтовніше такі його погляди викладені у «Нарисах з історики» («Grundriss der Historik», Ляйпціг, 1868).

За Дройзеном, є три основні наукові методи: 1) спекулятивний (філософський і теологічний), 2) математично-фізичний та 3) історич-

ний, – які визначаються об'єктом і природою людського мислення (Дройзен співвідносив їх з давнім поділом наук на логіку, фізику та етику). З погляду методології суть цих методів зводиться відповідно до 1) пізнання, 2) пояснення та 3) розуміння. Таким чином природничо-науковій інтерпретації (як поясненню) протиставляється історична інтерпретація (як розуміння). Це не означає, що в гуманітарній сфері не можуть застосовуватися пояснювальні процедури, але вони будуть поверхово-описовими у порівнянні зі справжнім розумінням. Історичне розуміння, твердив Дройзен, виходить поза логічно-раціоналістичні процедури та передбачає конгеніальний «акт розуміння» – вияв інтуїції, який можна порівняти з іскрою, що спалахує між двома електрофорними тілами. Вершиною історичного розуміння (за Дройзенем) є здатність осягнення трансцендентного. Його центральна ідеалістична концепція – «З історії ми вчимося розуміти Бога, і тільки в Бозі ми можемо розуміти історію» – детально розгорнута у 9–12 параграфах нарисів «Історики».

Г. Шпет резонно вважає, що такий тип інтерпретації (його можна назвати метафізичним чи філософським) «повертає нас до психологічного типу інтерпретації у Шляєрмахера, котра до цього часу тільки заважала визначенню власне історичної інтерпретації» [22, 239]. Однак, Дройзен не ототожнював психологічну інтерпретацію з історичною, а обмежувався останньою, оскільки нею осягаються мотиви, психологія та інші особи. До того ж історична інтерпретація, реалізуючись у спілкуванні та корпоративній діяльності, перестає бути лише психологічним суб'єктом, а стає соціально-історичним об'єктом, частиною історичного розуміння.

Успадкувавши романтичну концепцію конгеніального осягнення історії та герменевтичну модель Шляєрмахера, Дройзен розгорнув їх до складної структури. Його система інтерпретації охоплює різні стадії від «дослідження» до «розуміння»: тільки шляхом безперервного дослідження (історичного факту чи текстової оповіді), шляхом розкриття нових джерел і нового їх пояснення, інтерпретатор крок за кроком наближається до «ідеї». Однак, як зазначає Гадамер, таке «дослідження» істотно відмінне від наукового дослідження у природничих науках: «Поняття «дослідження», що виникло з образу мандрівника, який ставить собі за мету проникати у неznані краї, охоплює на рівні пізнання природи ще й вивчення історичного світу. Чим блідіший теологічний та філософський краєвид пізнання світу, тим більше наука мислиться у вигляді проникнення у неznане, тому й зветься «дослідженням» [7, 203]. Оскільки «розуміння», за Дройзенем, пере-

носиться з текстових мовних явищ на історичні, то герменевтичне коло ставало необхідним для поєднання відомого-невідомого не в абстрактному (текст-авторська інтенція), а в буквальному розумінні. «Відомим» у цьому разі було сучасне і окремі «залишки», «сліди» минулого. Інтерпретації ж вимагало «невідоме» минуле – події, явища, речі, які перестали існувати, але які слід зрозуміти на основі «залишкових знаків» – фрагментів (які Дройзен називає «залишками», «джерелами» і «пам'ятками»). Якщо у Шляєрмахеровій теорії герменевтичного кола текст був «посередником» між літературним явищем та інтерпретатором, то в Дройзена не знаходилося надійної ланки між явищем і його можливим розумінням. Прогалини в документальному підтвердженні, як і велика часова дистанція, пунктирність відомих фактів вимагали дещо іншої, ніж у Шляєрмахера, методології. У цьому аспекті дослідження асоціювалося з працею шахтара: треба «вкопуватися» в підземні пласти, щоби знаходити і «виносити на світло» нові «докази» у пошуку відповіді на питання. Тому герменевтичний метод був найприйнятнішим для Дройзена, але не достатнім у Шляєрмахеровому розумінні. Тому Дройзен ускладнив комплекс герменевтичних процедур, виділивши чотири пласти інтерпретації:

1) *прагматична інтерпретація* призначалася для реконструкції та аналізу минулих явищ і фактів на основі чистої логіки, виявлення причинно-наслідкових зв'язків шляхом логічних операцій порівняння, аналогії, зіставлення відомого з невідомим. Інтерпретатор тут має справу з матеріальними «залишками», «слідами колишніх світів», з яких необхідно реконструювати минуле за логікою спільності людського досвіду і природи речей.

2) *інтерпретація умов* мислилася як реконструкція ідеальних умов, за яких з'ясовані факти могли відбутися найімовірніше. Частково «умови», відбиті у «залишках» (географічні, природні, часові), частково виявляються з інших джерел за законом можливих впливів на основі зіставлення параметрів. Цей тип інтерпретації покликаний уявити факт чи явище як *подію*, що розгортається у певному *просторі* і *часі* (не як миттєвість, а як певне «здійснення»).

3) *психологічна інтерпретація* допомагає шляхом заглиблення в мотиви дій та вчинків виявляти той «вольовий акт», яким був викликаний чи породжений факт. Оскільки ж історію творять люди, то її розуміння неможливе без проникнення у психіку осіб, причетних до кожного історичного явища (саме на цьому етапі виникає необхідність не «пояснити», а «зрозуміти» глибинну суть соціальних явищ, що впливає з розуміння природи людської душі).

4) *інтерпретація ідей* проникає у суть організації соціально-історичного світу епохи (релігійні, морально-етичні, естетичні норми, ідейно-філософські засади, наукові переконання тощо), та в суть ідейно-моральної структури особи, представника епохи; а також співвідношення між «світом, в якому жила людина», і «світом, що жив у людині». Тут центральне місце займає поняття «моральних сил» – ним обґрунтовується спосіб буття історії та можливість її історичного пізнання: «Окремий індивід із властивою йому випадковістю часткових мотивів та цілей не являє собою моменту історії: він належить їй настільки, наскільки він піднявся до моральних спільностей і бере в них участь. Саме в русі цих моральних сил, утворених спільною працею людей, і полягає хід речей. Цілком слушним є висновок про те, що таким чином виникають рамки можливого» [7, 201].

Кожен з цих рівнів, шарів інтерпретації вимагає «колового руху» дослідження, що зникається в окреме герменевтичне коло. Таким чином відбувається «помноження кіл», що утворюють «герменевтичні гнізда», – потенційно безконечні процедури за колом заповнюють лімінальний простір, але, обмежені певними рамками, не можуть його подолати. На переконливу думку В. Ізера, саме ця «преконцепція повноти», розуміння історії як саморозуміння людства, пізнання світу і осягнення Бога, уможливила трансформацію герменевтики у філософію [25, 69]. Теорія «помноження кіл» стала новим кроком у розвитку герменевтичної думки. Вона вплинула на всі сфери гуманітарного знання. Але для дослідженні Біблії не менше значення набула розробка методології історичної інтерпретації, оскільки Біблія однаковою мірою є філологічним та історичним явищем, а описані Дройзенем процедури сприяли вдосконаленню її історичної інтерпретації.

1.1.2. Герменевтика «наук про дух» В. Дільтея

Тенденції, започатковані Шляєрмахером і не вирішені його послідовниками, знайшли продовження у герменевтиці Вільгельма Дільтея (1833–1911), який займався проблемами розуміння на стику філософії – філології – історії, і більш серйозно підходив до біблійної герменевтики як особливої сфери людського знання. Він трактував Біблію як літературну пам'ятку, а отже, частину історії, і вважав, що вивчення історії необхідне для виявлення її глибинного значення (яке, на його думку, вимагало особливого дару «співпереживання» читача чи інтерпретатора). Інтерпретація детально розглянута в праці «Становлення Герменевтики». Тут Дільтей чітко протиставив інтуїтивні та раціональні шляхи осягнення буття, віднісши перші до сфери наук про дух, а другі – до природничих наук, надаючи перевагу першим, які уможливають осягнення «внутрішньої реальності», самосвідомість людини, тоді як другі звернені лише до зовнішніх проявів буття. Учений поширив закони інтерпретації на всі прояви життя, в першу чергу – історію. Водночас історичну свідомість вважав основою методології будь-якого розуміння: «Історична свідомість, – писав філософ, – повинна піднятися над методом окремої епохи, і цього можливо досягнути, якщо зосередити в собі усі попередні напрямки у річищі доцільного взаємозв'язку інтерпретації і критики, поезії і красномовства, – якщо разом зважити їх, розмежувати один від одного, прояснити їхню цінність... і нарешті осягнути всі ці історичні напрямки у просторі єдиного взаємозв'язку як ряду включених в нього можливостей. А для такої історичної праці вирішальне значення має те, що вона може поєднуватися із формулами вчення про правила як з абревіатурами історичних напрямів. Тому в роздумах про метод, з допомогою якого доцільний взаємозв'язок спроможний вирішувати наявні в ньому завдання, міститься своя внутрішня діалектика, і ця діалектика дозволить мисленню пройти крізь історично обмежені напрямки, крізь відповідні їм формули і наблизитися до універсальності, яка завжди і скрізь пов'язана з історичним мисленням. Отож тут, як і будь-де, саме історичне мислення стає творчим, – підносячи діяльність людини в суспільстві над межами моменту і місця. Ось точка зору, яка історичне вивчення герменевтичного вчення про правила пов'язує із вивчен-

ням методів тлумачення, а те й інше поєднує із системним завданням герменевтики» [9, 262].

Універсализація герменевтичного методу та застосування його в усіх сферах гуманітарного знання було вирішальним для оформлення теорії герменевтики як загальнофілософської концепції. «Дільтейвський логічний аналіз поняття взаємозв'язку в історії – це, по суті, перенесення герменевтичного принципу, згідно з яким лише з цілісності тексту можна зрозуміти частини й лише з частин – ціле, на *світ історії*. Тепер не тільки джерела постають перед нами як тексти, але й сама історична дійсність – це текст, що підлягає розумінню. Здійснюючи таке перенесення герменевтики на історичну науку, Дільтей все ж таки виступив тільки як інтерпретатор історичної школи» [7, 187–188].

Дільтей здійснив спробу доповнити літературну герменевтику методами інших суміжних гуманітарних наук – логіки, теорії пізнання, психології – але у власних дослідженнях в основному акцентував на тлумаченні історичних явищ. Однак до цього процесу він підходив *іраціонально*: бо історик, на його думку, повинен «вживатися» в досліджувану ним епоху і не намагаючись раціонально пояснити досліджувані феномени, а інтуїтивно проникнути в їхню суть. У такому підході він сповідував принципи, вироблені романтиками. Але не тільки: пояснюючи власний герменевтичний метод, Дільтей увиразнював різні його аспекти навіть у софістиці, патристиці, християнській ортодоксії та у німецьких романтиків, в такий спосіб демонстрував, як можна об'єднати вироблені століттями підходи в єдиний герменевтичний вузол. Так він пробував поставити герменевтичний принцип в осердя усіх гуманітарних наук, окреслюючи загальну систему «наук про дух».

Орієнтуючись здебільшого на філософські проблеми (його основна концепція – «філософія життя») художньої творчості, Дільтей вважав, що аналіз мови знаків і символів уможливує їх інтуїтивістську інтерпретацію. А розуміння ставив у центр не тільки герменевтики, а й гносеології [15, 106–107].

Друга грань Дільтейвської теорії – описова психологія, який також трактується як складовою наук про дух, – бо формулює герменевтику як специфічну сферу людського пізнання, покликану кожній окремій особистості відкривати світ, в якому вона живе, і досягати мету її існування. Роль герменевтики у такому разі визначалася специфікою об'єкта пізнання – життя індивіда, яке Дільтей розглядав як «психофізичне ціле», що є «життєвими одиницями», з яких складається суспіль-

ство, історія. На ґрунті психологічного переживання людини, на думку Дільтея, можна зрозуміти іншу людину, бо індивід історичні події чи твори мистецтва, оскільки «життєвий досвід» інших переносить на власне «Я», а через власне *переживання*, через свої внутрішні стани спроможний збагнути вчинки та дії інших. *Erlebnis* у Дільтея – це не окрема емоція, а така сконцентрованаість усієї людської істоти, коли вона не тільки досягає осмисленої цілісності, а й розгортається свідомістю, і та цілісність не привноситься ззовні, а органічно виробляється самим життям. У цьому сенсі переживанню не можна дати конкретного визначення – через сплеск образотворчості, що здійснюється в ньому, воно охоплює собою усе. Осягнути те, що відбувається на висотах культури, здатне тільки співпереживання читача чи глядача через свій життєвий злет» [1, 522]. З таким «життєвим досвідом» переживання, власне, і пов'язане Дільтейське «розуміння» (*Verstehen*). Єдиним засобом для такого «розуміння» повинна бути «душевна цілісність», яка може сягнути цілісність явища інтуїтивно. І тільки після такого цілісного первинного розуміння можна осягати окремі частини, – хоча осягнення частин, за Дільтеєм, не може називатися розумінням (бо розуміння стосується усього цілого). Спосіб осягнення частин цілого шляхом його членування він називав «методом споглядання». Йдучи за романтиками, намагаючись показати всю реальність у єдиному взаємозв'язку життєвої цілісності, виявляючи зв'язок між інтуїтивним розумінням цілого через переживання та артикуляцією описуваних значень окремих частин, – Дільтей звів до спільного знаменника психологічний та герменевтичний підходи наукового аналізу.

Для позначення такої динамічної цілісності Дільтей запровадив у науковий обіг категорію – «комплекс взаємодій» чи «зв'язок взаємовпливів» (*Wirkungszusammenhang*). [На сьогодні нема одностайності щодо того, як перекладати цей термін. У російськомовному та англomовному варіантах зустрічаються різноманітні версії, як напр., «система взаємодій» (*system of interaction*), «система впливів» (*system of influences*), «динамическая система», (*dynamic system*) «действи́тельная согласо́ванность» (*effectuating coherence*), «комплекс взаємодій» (*productive nexus or system*) та ін. [12, 49]]. Згаданий комплекс передбачає і зв'язки особи з навколишнім світом, і складні взаємозв'язки проявів життя, як вони відбиваються у психіці людини, і реалізацію усіх цих структур в часі (як це проявляється в проекції на минуле, історію та майбутнє). Виокремлення індивідуума із соціально-історичного взаємозв'язку у різних соціальних вченнях видавалося

Дільтеєві штучною абстракцією, яка мала і має вкрай обмежену евристичну цінність. На його переконання, «єдність самості і світу проявляється в індивідуумі як цілісність всіх його сил, яка не обмежена лиш функцією пізнання, також виділеної шляхом штучної абстракції. Нерозривну єдність самості й світу не піддається редукуванню до гносеологічного розмежування суб'єкта та об'єкта, бо ця єдність містить однаковою мірою когнітивні, емоційні і вольові вплетення, ... «переживання», які реалізуються в часовій протяжності» [17, 18].

Мусимо наголосити маловідомий факт, що саме Дільтей в процесі аналізу взаємодій компонентів життя запровадив у науковий обіг незвичний натоді для німецької мови термін «структура», який став загальнопоширеним у науці упродовж наступного століття; запозичений Густавом Шпетом, він набув поширення і в російській феноменології, а пізніше, підхоплений англомовними студіями, закріпився в науковому світі повсюдно, щоправда, в дуже зміненому (чи навіть й спотвореному) вигляді.

Такий «структуральний» підхід виявляється в усіх положеннях Дільтея, коли він послуговується поняттями «комплекс взаємодій епохи» стосовно історії, «психологічна структура взаємозв'язків особистості», «культурні системи» мистецтва чи «релігійні системи», тим самим випереджуючи й утверджуючи системний підхід наукових досліджень.

У всіх своїх міркуваннях Дільтей проводив паралелі з інтерпретацією тексту: так само, як у процесі читання розуміння настає через взаємодію частин і цілого, так само і в повсякденному житті для розуміння необхідне співвідношення минулого і сучасного. Таким чином, загальний принцип «герменевтичного кола» він переносив на інші явища дійсності, а самі ці явища ословлював категорією текстової природи. Герменевтичне коло, за Дільтеєм, кожен раз підсилюється по новому при взаємодії конкретного тексту і конкретного інтерпретатора. При цьому інтерпретатор виявляється посередником між життєвою історичною традицією, в якій він існує, і тією, що закладена в тексті. Інтуїтивно проникаючи в текст, дослідник, по суті, проникає у власну свідомість. «Герменевтичне коло» у концепції Дільтея набуває вигляду руху між історично відмінними культурами (типами життя) і змінною позицією «комплексу взаємодій» інтерпретатора, який то намагається вжитися у ці різні культури, то надає їм свого власного мінливого сенсу. Саме розуміння, що відбувається в рамках «герменевтичного кола», завжди залишається відносним і ніколи не може бути завершеним» [15, 110]. У Дільтея остаточно зникла принципова

різниця між інтерпретацією священних і світських текстів, чи навіть інтерпретацією різних культурних, світоглядних систем. Тим самим він практично зрівняв і уніфікував теологічні та світські герменевтичні пошуки на єдиній основі. «Розбудовуючи акцентування Шляєрмахером психологічної інтерпретації, ... Дільтей здійснив, зокрема, герменевтичне заснування гуманітарних наук для обґрунтування їхньої рівності з природничими науками... Щодо мистецького твору всі традиційні методи герменевтики – граматичний, історичний, естетичний і психологічний – означають лише настільки найвищу реалізацію ідеалу розуміння, наскільки усі ці засоби та методи мають слугувати розумінню індивідуального витвору як такого» [8, 280–281], – пише Г.-Г. Гадамер.

Стосовно розвитку біблійної герменевтики найвагомніше значення мали дві ґрунтовні праці Дільтея. У ранній період творчості (у віці 27 років) він написав детальне монографічне дослідження історії розвитку герменевтики «Герменевтична система Шляєрмахера у її відмінності від попередньої протестантської герменевтики». У ній він висвітлив основні етапи розвитку герменевтики, починаючи від епохи Просвітництва, аналізує принципи і підходи до аналізу та інтерпретації в герменевтичних системах Флація, Віко, Ернесті, Кайля, Канта та інших у їх проекції на систему Шляєрмахера, обґрунтовуючи що його систему можна вважати поєднанням герменевтичної техніки граматичної та історичної інтерпретації Просвітництва та теорії творчої індивідуальності, розроблюваної німецьким ідеалізмом та романтизмом. Особливо детально Дільтей зупинився на розгляді проблеми, чому відбулося перенесення інтерпретаторського інтересу з описових процедур витлумачення окремих місць тексту до досягнення цілісного задуму автора, аби реконструювати повний зміст твору. У цій праці, простежуючи багатовіковий розвиток гуманітарної науки, Дільтей подав і власні оцінки і судження стосовно аналізованих систем, зокрема і на проблеми інтерпретації Біблії. Переважно він погоджується з Шляєрмахером, критикуючи лише деякі його формулювання.

Відмінність концепції Дільтея – у притаманному йому системному підході до аналізу явищ – в акцентуванні на необхідності детального вивчення та розуміння структури Біблії. Він чи не першим заговорив про необхідність аналізу Біблії з точки зору її композиції. Дослідник вбачав прогалину в системі Шляєрмахера і в тому, що «вчення про композицію і т. д. абсолютно не відноситься до граматики, всередині неї ніколи не розглядалося. Те судження, що про стиль, який належить все ж до граматики, не можна по-справжньому гово-

рити, не торкаючись композиції, очевидно, не враховує, що до стилю є два підходи, з точки зору граматичних обставин, і з точки зору внутрішньої форми усього твору» [9, 150]. Перший підхід, який на той час був продуктивним, Дільтей вважав прийнятним для мовного аналізу за прикладом Гумбольта; інший, на його думку, – даремно нехтується дослідниками. Стосовно Біблії таке судження мало цілком практичне значення. На час діяльності Дільтея (внаслідок розвитку ліберальної школи біблеїстики) майже повністю заперували цілісність Біблійного канону, на чому трималися усі попередні інтерпретативні системи. Після Шляєрмахера увиразнювалася тенденція до вивчення окремих книг. Біблія «розпадалася» на частини, при чому значна частина її текстів виявлялася незрозумілою, бо в той чи інший спосіб ігнорувались інші частини, що давали ключ до їх розуміння. У підрозділі «Взаємозв'язок між філологічним і догматичним тлумаченням» Дільтей детально зупиняється на цій проблемі.

Дільтей критикував позицію Шляєрмахера за те, що він, з одного боку, відкидав точку зору історичної інтерпретації, а, з іншого, – стару позицію важливості канону, різко обмежуючи можливе коло досліджуваних питань [9, 170]. Неправомірність постановки питання про роль цілісності канону Дільтей вбачав у протиставленні філологічного і догматичного підходів до Біблії. Завдання, на його думку, полягало в тому, щоби узгодити між собою ці два способи аналізу. Найбільшим недоліком Шляєрмахерової системи аналізу Біблії він вважав ізольоване вивчення Нового Заповіту. В такому ракурсі питання єдності Біблії, співвідношення канону та граматичного підходу, догматичної екзегези та філологічного аналізу взагалі не могло бути вирішеним: «Складність очевидно ще загострюється, коли ми згадаємо, що Шляєрмахер, хоча і пропонує зв'язок християнства з поняттями епохи як предмет дослідження, але настільки відсікає відношення християнства до всього процесу Старозавітного об'явлення, що у своєму «Короткому викладі» жодного разу не згадає про історію Старого Заповіту і його теологію. Але ж тільки звідси можна було би зрозуміти позицію Христа відносно більш ранніх стадій і протиріч, що склались тоді і продовжилися в епоху Христа, і тим самим знайти відповідну точку, хай навіть недостатню, для розгляду вищезазначеного питання» [9, 171].

Принцип єдності двох Заповітів Дільтей вважав вкрай важливим і необхідним для біблійної інтерпретації: Старий Заповіт в герменевтиці потрібно поставити у зв'язок з Новим, якщо не через посередництво герменевтичного трактування, яка охоплювала би і один, і другий,

то хоча б через опис поєднуючих їх мотивів. Зв'язок тут може бути фактично доведений і виявлений лише в ході таким описів, яким вдається в будь-якій формі виразити цю внутрішню єдність. Так чи інакше потім виявляється, що для цієї єдності не існує якоїсь формули. Як говорить той єдиний серед нових дослідників, хто вдало зумів знову повернутися до старої форми герменевтики усього Священного Писання, «смісл будь-якого місця повністю пояснюється лише тоді, коли сутність і основа згідно з усіма іншими уже поясненими місцями, як і його відмінності від них розуміються так, що не порушується єдність Святого Духа, який відкривається у Писаннях» (*S. Lutz, Biblische Hermeneutic*, 1849, S. 176)» [9, 172–173].

Останній розділ трактата – «Психологічна частина герменевтики у її застосуванні до Священного Писання». У ньому він позитивно оцінив Шляермахерову класифікацію Послань Павла, і в підсумку зазначив, що Шляермахер увиразнив головні форми інтерпретації, утвердивши переконання, що найвищим науковим інтересом герменевтики повинно стати розуміння людини «як явища, що постає із людини як ідеї», – а, отже, гуманітарне її спрямування. Праця молодого Дільтеєм довго не публікувалася, а вийшла у світ після його смерті у виданні Дільтейової біографії Шляермахера. Натомість значного поширення набула його інша праця, багато в чому суголосна з названою – «Виникнення герменевтики», опублікована у 1900 році. Вона стала своєрідним підсумків усіх історико-герменевтичних шукань Дільтейового доробку. Вона вповні відображає пізню його концепцію «філософії життя» та психолого-гуманітарне спрямування його студій, ставлячи питання про «наукове пізнання окремих особистостей і великих форм одиничного людського існування взагалі». Такий аналіз став основою розуміння єдності розвитку «наук про дух».

Дільтей теоретично обґрунтував поняття «герменевтика», «розуміння», «інтерпретація», показав можливість різних ступенів розуміння, що зумовлені насамперед інтересом інтерпретатора до досліджуваного предмета, і констатував, що тільки вправне, «майстерне розуміння довготривалої фіксації життєвих проявів ми називаємо екзегезою або інтерпретацією» [9, 239]. Він розширив герменевтику до рамок всезагального філософського мислення, як метод всіх наук про дух і усіх суспільних наук. У підтвердження його знаменитої філософської формули «життя пізнається життям» його описова психологія стала методом розуміння та інтерпретації духовних явищ буття і життєвих процесів у найширшому сенсі – у всіх суспільних взаємо-

зв'язках як теоретична база, що стала основою для «герменевтики розвитку» [9, 254].

Започатковані Дільтеєм тенденції уніфікації гуманітарних наук та вироблення спільної філософсько-методологічної основи наук про дух продовжив Густав Шпет (1879–1940). Працюючи у феноменологічному ключі як послідовник Е. Гуссерля, він чимало уваги приділяв проблемам інтерпретації у їх філософському окресленні. Тут він виявляв себе як продовжувач Дільтея, хоча багато у чому не погоджувався із своїм попередником. Якщо Дільтей намагався створити єдину герменевтичну концепцію гуманітарних дисциплін, то Шпет працював над всезагальною концепцією «універсального розуміння» (рос. «уразумения»), відшукуючи закони першопочатків та принципів буття, які називав «смыслами», «ейдосами» та «ідеями». В осягненні смислу дійсності важливу роль він відводив інтуїції (як розкриття інтуїтивних актів людського розуму), чим повністю суголосний з психологічною інтерпретацією Дільтея та його теорією «співпереживання». Водночас він не погоджувався з Дільтеєвим намаганням поставити герменевтику в основу усіх наук. Шпет визнавав за нею значення необхідної складової усіх наук, раціональної наукової методології, але зазначав, що вона упродовж багатоговікового розвитку не набула ще статусу окремої науки, а виконувала виключно прикладну функцію: «Герменевтика, – наголошував філософ, – не є самостійною наукою, а лише допоміжною дисципліною в науковій роботі» [20, 249].

Найповніше ця проблематика аналізується у праці «Герменевтика та її проблеми» (1918). Філологічні проблеми герменевтики увиразнені у праці «Внутрішня форма слова» (1927), де автор формулював власну концепцію філософії мови як основи філософії культури, окреслюючи коло проблем, що лягли в основу новітніх герменевтичних розвідок. Мову Шпет розглядав як знакову символічну реальність, всезагальну сферу вираження, і вважав, що Дільтей так і не дійшов до цього [19, 119].

Однак щодо біблійної герменевтики нас передусім цікавить перший трактат – «Герменевтика і її проблеми», де Шпет простежує етапи розвитку герменевтики як науки. Зосереджуючись в основному на філософських аспектах розуміння, він аналізував їх у дусі раціоналістичної діалектики Гегеля із залученням філософських елементів психологізму Гуссерля. Вже в передмові автор чітко окреслив поставлену задачу: «Я переслідую не стільки задачі історії, скільки задачу вияснення послідовного виникнення і розвитку основних постановок пи-

тань в герменевтиці – від їх емпірично-практичних формул до їх принципового і філософського обґрунтування [20, 231].

Герменевтика Шпета базується на філологічних передумовах: принципи інтерпретації буття повністю пов'язані з розумінням слова як найбільш універсального вияву дійсності у її історичній самосвідомості. Постановка цих питань, так само, як і спроба їх часткового, прикладного вирішення, взаємопов'язані з питаннями риторики, граматики і логіки, з одного боку, і у зв'язку з практичними потребами педагогіки, моралі, і навіть політики, з іншого боку» [20, 232]. Другий вузол питань окреслюється проблемами соціальної семіотики. Розглядаючи інтерпретацію як комунікативну проблему розуміння, Шпет ретельно досліджував психологічні аспекти знакової природи спілкування з акцентуванням філософського ракурсу.

Стрижнем герменевтичної концепції Шпета стали проблема сутності самої інтерпретації, яка вирішувалася у філологічному аспекті (як протиставлення однозначності та багатозначності тлумачення тексту). На прикладі інтерпретації тексту Шпет демонстрував загальні положення процесу інтерпретації як філософської проблеми розуміння буття. Сам він послідовно відстоює принцип *однозначності* тлумачення, піддаючи гострій критиці усі герменевтичні системи, що базувалися на інших позиціях (Орігена, Єроніма, Августина, Бонавентура, Аквінського та ін.). У цьому контексті він вважає за доцільне відмовитися від терміну «алегоричний напрям інтерпретації». Розглядаючи Біблію з гегеліанських позицій, Шпет мало прислужився розвитку Біблійної герменевтики (в основному він працював у філософсько-історичному ключі), проте незаперечним залишається його внесок в історію герменевтичних учень.

Бернард Рамм, аналізуючи біблійний лібералізм, вказував на такі спільні для усіх його представників позиції: «Релігійні ліберали вірили, що «сучасна ментальність» повинна визначити новий підхід до Писання: що неприйнятне для сучасного людського інтелекту, те повинно бути відкинуто. У першу чергу це стосується інспірації. Залучення надприродного у процес написання Біблії виключається і розглядається як ефект релігійного впливу на людину. Відкидаються й інші надприродні речі, які виходять за межі людського знання та влади, і розглядаються як абстрактний вимір думки. Біблійні тексти ліберальні критики розглядають з позицій теорії еволюції у стосунку до релігії Ізраїля як її документи, що з погляду сучасної науки бачаться як зразок примітивного релігійного мислення: біблійні автори висловлюють примітивні міфологічні концепції свого часу. Тому Біблію, на

їхню думку, необхідно інтерпретувати історично, хоча з філософської точки зору, відкинувши усі теологічні інтерпретації, можна прийняти її етичний смисл» [26, 69]. Вирішальним кроком у розгортанні герменевтики, на думку Гадамера, стало те, що «в епоху романтики Шляєрмахер і його послідовники розгорнули герменевтику до універсального «мистецького вчення», яке мало легітимувати своєрідність теологічної науки і її методологічне рівноправ'я у вінку наук» [8, 280].

Положення ідеалістичної концепції Шляєрмахера–Дільтея особливо детально розробляли представники герменевтичної школи екзистенц-філософії, започаткованої Гайдеггером. Поступово відбувався перехід у тлумаченні центральної герменевтичної ідеї – «розуміння» – від пошуків об'єктивного розуміння закладених в тексті ідей до розуміння як суб'єктивного екзистенційного процесу людського пізнання і способу існування людини в світі. Таким чином нова герменевтика, акцентувала соціальні аспекти, постать читача, а не текст.

1.2. Нова герменевтика і проблеми інтерпретації сакральних текстів

Нова герменевтика – модернізована чи приведена у відповідність до сучасної наукової ситуації – система принципів і методів інтерпретації Писання. Використання прикметника «нова» підкреслює намагання новаторів відмежуватися від «старої» герменевтики (екзегетики, патристики, схоластики, протестантизму і т. д.), хоча її представники, природно, не можуть повністю відмежуватися від багатовікового досвіду і спадку попередників. Хоча цей напрям зародився не раніше, ніж 20-pp. ХХ ст., практично кожна епоха додавала щось нове у методику Біблійної інтерпретації.

Предтечею нової герменевтики умовно може вважатися Шляєрмахер, який переніс на Біблію загальні правила тлумачення текстів, обґрунтував теорії герменевтичного кола, взаємозалежності текстів і контексту як частин і цілого, довів необхідність «вживатися» в епоху і текст і т. д. Започаткована ним секуляризація Біблійної інтерпретації і лежить в основі «нового» підходу до інтерпретації Біблії.

1.2.1. Герменевтична модель Г.-Г. Гадамера

Основоположником новітньої герменевтики, який узагальнив досвід попередників, звівши його до всезагальної філософської теорії, вважається Ганс Георг Гадамер (1900–1994). За ним герменевтика, як слушно зауважив Д. С. Наливайко, не зводиться до «спілкування з текстами», її універсальне завдання виникає з того, що люди, покоління, епохи втрачають взаєморозуміння і постає необхідність пошуків чи відновлення «спільної мети», порозуміння між ними» [13, 5]. Розгортаючи свою герменевтичну концепцію, він відштовхувався від розуміння, що, за його словами, «завдання герменевтики полягає в прокладанні мостів крізь суспільний чи історичний простір, який ізолює один дух від іншого» [6, 7]. Уже з такої маніфестації бачимо співмірну з платонізмом спрямованість Гадамерового підходу до інтерпретації буття. Гадамер в епоху лібералізації біблеїстики підніс біблійну герменевтику до рівня новітньої науки, органічно вписавши її в сучасний дискурс філософсько-гуманітарних досліджень.

Перша сфера досліджень Гадамера, що безпосередньо стосувалася вивчення Біблії як сакрального тексту, – осягнення сутності мови. Ця сфера розширюється упродовж усієї його творчості. У ній він учнем і послідовником мовної концепції М. Гайдеггера, стверджуючи вслід за ним, що найважливішим інструментом осягнення екзистенції є мова, як «лоно мислення». Неодноразово наголошуючи, що «весь світовий досвід передається через мову, і на цьому ґрунті розвивається найширше поняття успадкування досвіду від покоління до покоління» [6, 10], Гадамер вважає проблему природи слова стрижнем філософської герменевтики. У праці «Про істинність Слова» (1971) він переформулював проблеми «слова» крізь призму Христоцентризму в такий спосіб: «Коли Лютер називає Логос на початку Євангелії від Івана «Словом», то за цим стоїть ціла теорія слова, яка як мінімум співмірна з тлумаченням Трійці Св. Августином. Але і звичайний читач розцінює виконання слова як те, що для віруючих Ісус Христос є живе, втілене в плоть пророцтво. Коли і далі дошукуватися істини слова, то слід зазначити, що жодне з них – навіть те, що втілює ідею святого пророцтва – не означає те, що воно називає. Проте слід мати на увазі, що слово «живе серед людей» і в усіх формах виявлення, в

яких воно справді те, чим є, отримує надійно-постійне буття... Слово живе своїм життям, і, попри одноразовість акту мовлення, воно набуває тривалості – у вигляді Доброї Звістки, благословення, прокляття або молитви, а також як заповідь чи закон, виголошений вирок, або як художні твори поетів і наукові принципи філософів» [6, 28–29].

Так міркуючи, Гадамер, узагальнював досвід герменевтів минулого, чітко розмежовував три види текстів, називаючи «видами слова»: релігійні, юридичні та літературні (останні, в свою чергу, диференціюються з погляду різних форм вираження). З-поміж них він обґрунтовував особливу природу сакральних текстів, де «мова переступає свою власну межу» [6, 34]. Звичайно, автор погоджується, що текст Біблії можна інтерпретаувати з різних позицій: історик може бачити в ньому історичне джерело, філолог – читати, зосереджуючись на художніх засобах, композиції, синтаксичних чи семантичних стильових особливостях. Проте «як каже герменевтика, кожний текст має свою орієнтацію, враховуючи яку текст і слід інтерпретувати» [6, 34]. Якщо інтерпретатор не враховує цієї «зобов'язаності» тексту, він не може інтерпретувати його адекватно. Особливо це стосується тлумачення Біблії: «Поза всіляким сумнівом, – говорить він, – у біблійному тексті – особливо в Старому Заповіті – є зразки високої поезії, художні особливості якої одразу впадають у вічі. Однак цей текст (та ж «Пісня пісень») стоїть у контексті Святого Письма, тобто вимагає, щоб його розуміли як зобов'язання» [6, 35]. Таке зобов'язуюче, відповідальне ставлення до інтерпретації Біблії пронизує усю творчість Гадамера.

Високого пієтету автор вимагав і в ставленні до мови як сакральної сутності буття. Ця думка стала стрижнем основної герменевтичної праці – «Істина і метод». Власне мова потрактована тут «середовищем герменевтичного досвіду», і як «горизонт герменевтичної онтології», і як «досвід світу». Цій проблематиці присвячена уся третя частина праці. Епіграфом до своїх роздумів автор використав судження Шляєрмахера «Єдина передумова герменевтики – це мова». Тут Гадамер піднімає і проблеми розуміння мови, і тих випадків, коли мова сама вимагає інтерпретації (чи у випадку перекладу з однієї мови на іншу, чи у випадку нерозуміння внаслідок смислової дистанції між мовцем і слухачем). Констатує, що «мова – це універсальне середовище, в якому здійснюється саме розуміння, де способом такого здійснення є витлумачення», а «герменевтичний феномен виявився особливим випадком стосунків між мисленням та мовою», вчений запропонував висновок, що «Витлумачення, достоту як і розмова, є колом, замкну-

тим у діалектиці питання й відповіді. У середовищі мови здійснюються справжні історично-життєві стосунки, які ми можемо назвати розмовою і у випадку витлумачення текстів. Мовна характеристика розуміння – це конкретність дієво-історичної свідомості» [7, 360]. Як бачимо, тут заторнується і концепція діалогізму, і концепція історизму в герменевтиці. Стосовно останньої автор був послідовником історіософських положень В. Дільтея. Стосовно історичної рефлексії та герменевтичного аналізу історично віддалених текстів Гадамер пропонує теорію «злиття горизонтів» [7, 367].

«Злиття горизонтів» розглядалося передусім з точки зору мовно-го характеру інтерпретації. Це засвідчують такі тези: «Завдяки витлумаченню текст повинен здобути мову. Але жодний текст, жодна книга взагалі не заговорять, поки вони не промовляють мовою, спроможною дійти до їхнього читача. Тому витлумачення мусить знайти правильну мову, якщо воно справді хоче допомогти текстові заговорити» [7, 368]. Гадамер стверджує, що розуміння мови в процесі інтерпретації не повинне бути якоюсь абстракцією: «У рамках герменевтичного досвіду мовна форма не може бути віддалена від змісту, що дійшов до нас у подібній формі. Коли кожна мова є світобаченням, то вона зобов'язана цим не тому, що вона являє собою певний різновид мови (вчений лінгвіст саме так і розглядає її), а тому, що говориться або ж відповідно передається цією мовою» [7, 408]. Так філософ виходив на поняття «світу» як світорозуміння чи особливого власного бачення мови кожною людиною, історичною епохою чи культурою: «Інший світ, що виступає нам назустріч, не просто чужий нам, а швидше сам буде іншим у ставленні до нас. Він не тільки містить у собі свою власну істину – він також набуває істини для нас. Інший світ, що досягається тут, якраз і постає в ролі звичайного предмета вивчення, предмета, в якому ми «розбираємося», на якому ми «знаємося»...Людина, що живе в світі, не просто забезпечена мовою як певним знаряддям – а на мові побудовано й набуло свого вираження те, що для людини взагалі є *світом*... Коли ми хочемо знайти правильний горизонт для розуміння мовної природи герменевтичного досвіду, ми повинні дослідити зв'язок, що існує між мовою та світом» [7, 408–409].

Усі згадані принципи набувають особливого значення у процесі інтерпретації Біблії. Гадамер не тільки був ознайомлений із засадами біблійної герменевтики, а й активно користувався її набутками. У другій частині праці «Істина і метод» – «Поширення проблеми істини на розуміння гуманітарних наук» – він детально аналізував герменевтичний досвід теології як складову наукової розробки проблеми ро-

зуміння та інтерпретації. Побіжно торкаючись інтерпретативних систем Августина, Спінози, Землера, Лютера, Аста, Шляєрмахера, Дільтея та ін., Гадамер вказував, що кожна з них була певним кроком до пізнання істини та розуміння Біблії, а загалом вони творять основу розвитку «нової герменевтики». Особливу роль у цьому процесі він відводив реформаторській протестантській екзегезі. Кажучи його словами, «Передумовою біблійної герменевтики тією мірою, якою біблійна герменевтика належить до передісторії сучасної герменевтики, постає реформаційний принцип Біблії» [7, 166]. Не цілком погоджуючись з принципами, запровадженими Лютером, філософ вказував на те, що в основному теолог накреслив правильні шляхи інтерпретації, заявивши, що Біблія осягається через себе, де розуміння окремого фрагмента зумовлене розумінням Святого Письма загалом і, навпаки, ціле може бути осягнуте лише шляхом розуміння окремих фрагментів. Окрім врахування контексту, особливо позитивне значення має розуміння того, що процес інтерпретації тексту Біблії ускладнюється способом його вираження іноземними мовами, причому не тільки Латиною, а й давньоєврейською та давньогрецькою. Це поставило перед реформаторами завдання – розкривати первинний зміст текстів за допомогою майстерних перекладів.

Вагомим здобутком біблійної герменевтики, який, на думку Гадамера, майже відсутній у секулярній герменевтиці, є *практичне застосування інтерпретації*: «У старій герменевтиці, цілком і повністю забутій історичною самосвідомістю післяромантичної науки, проблема застосування посідала власне систематичне місце. Визнаним вважалося членування на *subtilitas intelligendi*, розуміння, та *subtilitas explicandi*, витлумачення; в пієтизмі до них додається *subtilitas applicandi*, застосування. Всі три моменти й складають процес розуміння. Характерно, що всі три називалися «*subtilitas*» (витонченість, вправність, мистецтво), тобто їх мислили не стільки як методи, які використовуємо ми, скільки як певну навичку, що вимагає особливої духовної витонченості» [7, 285]. У підрозділі «Повернення до основної проблеми герменевтики» Гадамер закликав сучасних дослідників гуманітарних проблем повернутися до такої системи інтерпретації, де б не ігнорувалася проблема застосування: «ми вважаємо, що застосування – це така сама інтегральна складова частина герменевтичного процесу, що й розуміння з витлумаченням» [7, 286].

У підходах до вивчення Біблії Гадамер полемізував з концепціями Бультмана, зокрема стосовно того, що інтерпретація біблійних текстів не потребує інших умов розуміння порівняно з усією іншою літерату-

рою. Він вважав, що навпаки, час поставити питання, «чи не потребує вся література ще якихось інших умов розуміння, окрім тих, що з формальною загальністю повинні бути створені для кожного тексту» [7, 307]. Водночас він повністю підтримував Бульманівську теорію передрозуміння як герменевтичну передумову інтерпретації і блискуче продемонстрував її застосування на прикладі різних підходів до інтерпретації Старого Заповіту [7, 308].

Услід за Дільтеєм, Гадамер наполягав, що історична та філологічна герменевтика мають не тільки спільні завдання інтерпретації, розуміння та аплікації, а й тотожний предмет дослідження – *передання* людського досвіду у його екзистенційному розумінні. Про це свідчить така логіка міркування: «...якщо придивитися уважніше, постає запитання, чи справді між розумінням історика й філолога існують структурні відмінності? Звісно, історик розглядає тексти в іншому аспекті, проте така зміна інтенції стосується лише окремих текстів як таких. Адже окремі тексти, разом з іншими джерелами й свідченнями, поєднуються для історика у єдність загального передання. Єдність такого цілого й становить його герменевтичний предмет. Саме цей предмет він, історик, повинен розуміти так само, як і філолог, що розуміє свій текст у єдності висловленої в ньому думки. Він також повинен здійснювати аплікацію. Історичне розуміння виявляється своєрідною філологією у великих масштабах» [7, 315]. Тут дослідник піднявся до розуміння історичного процесу як тексту чи «книги світової історії», до якої необхідно застосовувати усі методи інтерпретації тексту. Але найприродніше подібний синтез реалізується в інтерпретації Біблії, де необхідні знання і філолога, і історика. В результаті інтерпретація тексту сягає рівня інтерпретації буття.

Поняття «*передання*» посідає в теорії Гадамера центральне місце, бо пов'язується як з герменевтичним досвідом минулих поколінь (особливо стосовно теологічної доктрини), так і з екзистенційним досвідом власної історичності людини (коли та усвідомлює власну кінцевість, – переконується, що впевненість у тому, що все можна зробити і на все є час, виявляється позірною, а насправді нічого не повторюється, ні в історії, ні в її житті). Необхідно зазначити, що усі теоретичні положення Гадамера узагальнюються в подібні екзистенційні висновки. Вчений наочно демонструє застосування вироблених теорій. Навіть процес інтерпретації у нього набуває конкретної аплікації, заземленої в практичне русло пошуку істини буття, розуміння життя, світу, самоусвідомлення особистості. Напевне тому між поняттями «*читач*» та «*інтерпретатор*» автор майже завжди ставить знак рівності.

Не можна обійти увагою ще однієї грані концепції Гадамера, що була дуже актуальною в час кульмінації його діяльності – викликану Бультманівською теорією «деміфологізації» Нового заповіту і дискусію стосовно розуміння природи міфу у його стосунку до Біблійного передання. Гадамер звертався до цієї проблеми неодноразово, але найгрунтовніше вона висвітлена в працях «Міф і розум» (1954), «Міф і Логос» (1981) та «Міф в епоху науки» (1981). Мислитель аналізував феномен міфу і міфологічного мислення у різних філософських системах (грецькій античності, Середньовічному християнстві, Просвітництві, Романтизмі та сучасної науки) і подав загальні принципи ставлення до міфу стосовно інтерпретації Біблії. Перше: хоча грецьке слово «міф» в гомерівському вжитку означало «повідомлення», «мовлення», «звістка», але ж у грецькій філософії семантичне поле «міфу», «міфічного» було модифіковане семантичним полем «логосу», «логічного». Відтоді ці поняття почали деким протиставлятися (міф як особливий спосіб мовлення на противагу логосу, що пояснює і засвідчує мовлення). Друге – уже «християнство, виступивши з Новим Заповітом, перше піддало радикальній критиці міф. Цілий світ язичеських богів, а не лише богів того чи іншого народу перед лицем потойбічного Бога юдейсько-християнської релігії виявився світом демонів, тобто фальшивих богів і бісівських сутностей, оскільки все це мирські боги, образи самого надміру досвідченого світу. А в світлі християнського послання цей світ трактується як неістинне людське буття, яке потребує спасіння» [6, 101]. Критика міфу християнством призвела до того, що в мисленні Нового часу міфологічна картина світу виступила протилежною до наукової. Хоча згодом романтики підняли міф до рівня носія власної істини, а вивчення історії людської думки засвідчило, що міф та розум мають спільну історію з однаковими законами; і світ релігійного передання – одного ґатунку з поетичними образами розуму, бо в них однакова природа («не довільні витвори уяви, на кшталт фантазій чи мрій, які з'являються і зникають, ...а реалізовані відповіді, через які людське буття постійно розуміє себе» [6, 105]), – проте, на думку Гадамера, Біблійна інтерпретація має досягатися особно від міфологічного мислення. Інтерпретація міфу – проблема інтерпретації язичницької міфології, а водночас може бути проблемою інтерпретації мистецтва – образотворчого мистецтва, поезії чи словесно-мистецьких текстів, а не біблійних текстів, які є зовсім іншої екзистенційної природи.

Цікаво, що Гадамер не заперечував можливості символічної, алегоричної чи типологічної інтерпретації Біблії. Навпаки, він вважав,

що започаткована Лютером концепція єдиного буквального значення біблійних текстів збіднює багатогранність їхнього розуміння і може розглядатися як певна реформаторська догматика. Алгоритичний метод був стрижнем усієї античної інтерпретації, його повністю перейняли отці церкви, і хоча реформатори повністю заперечували цей принцип, вони не змогли його витіснити, бо «алгоритична інтерпретація щодо Старого Заповіту зберігає, звичайно, певну безумовну необхідність, як це визнається ще й сьогодні в формі так званої «типологічної» інтерпретації» [8, 254]. Це зумовлене тим, що інтерпретація Біблії пов'язана не тільки з проблемою розуміння іншої мови (для чого конче треба знати буквальний зміст сказаного), а й передбачає конкретне релігійне підґрунтя. «Тут центральний мотив усієї герменевтики, а саме – подолання незвичності й засвоєння чужого, відверто досягає свого особливого, ба навіть своєрідного оформлення, щодо якого всі інші незвичності текстів, незвичності мови, сприйняття часу, форм вираження, діють прямо підпорядковано... Слід звернути увагу на те, що в цій Книзі міститься не один вид вчення, як це звичайно буває в книгах, а два – Закон і Євангеліє. Хоча за природою своєю вони протиставлені один одному, але в цьому відношенні вони збігаються, коли Закон, відкриваючи нашу гріховність, непрямомудро слугує прийняттю прощення (через Спасителя). Це також герменевтична справа. Це означає, що Біблія вимагає особливої форми засвоєння...» [8, 257].

Принципи інтерпретації Біблії, за Гадамером, можуть застосовуватися і до всіх інших текстів, що впливає з історії словесності, яка підтвердила, що навіть слово «текст» проникло в сучасні мови з церковної екзегетики, яка тлумачила тексти Святого Письма; а зокрема «метафорична мова «Книги природи» ґрунтується на тому ж самому. Це – книга, текст якої написав сам Бог, і дослідник покликаний розшифрувати його або своїм викладенням зробити читабельним і зрозумілим... Для герменевтичного розгляду єдине, що важить – це розуміння сказаного. Проста передумова для цього – функціонування мови» [8, 304–305]. Одна з останніх праць «Різноманітність мов і розуміння світу», написана у 1990 р., підтверджує, що Гадамер залишився послідовним апологетом такої концепції до кінця життя. Доповідь-дослідження про сутність і роль мови в історичному прогресі людства він починав зі звернення до тексту Старого Заповіту – історії Вавилонської вежі і змішання мов у світі. Спираючись на первісне значення згаданої історії, він проектував поглиблений сенс на сучасні проблеми герменевтики. У тому зв'язку говорив: «Враховуючи наш сучас-

ний досвід, такий текст не можна читати з орієнтацією лише на те, що він – складова частина Старого Заповіту... Моє завдання як філософа полягає в тому, щоби уточнити поняття, з якими нам тут доводиться працювати. Слід запитати себе, що означає «мова», а що – «світ» і також, що таке «багато» і що «один». Вавилонська вежа – це зворотне віддзеркалення проблеми єдності й множинності. Єдність виступає як небезпека, а множинність – як подолання небезпеки. Історія з вежею виглядає ізольовано в контексті першої книги Мойсея. Ця історія прийшла з найдавніших часів. Автори Старого Заповіту, напевне, знали про її походження. У кожному разі, історія звучала так разюче, що не сповістити про неї було б годі. Я ж цікавлюсь цією історією цілком незалежно від інших факторів... Маю на увазі той факт, що вона вчиняє на читача неабияке враження й змушує його почувати її «по-сучасному» [6, 165].

У цій праці Гадамер вкотре демонстрував застосування свого герменевтичного методу як методу інтерпретації усіх явищ буття з можливістю перенесення методів інтерпретації тексту на проблему розуміння світу: «У чому полягає суть цього буття в світі, де ми намагаємося себе зрозуміти? Звичайно, світ у такому випадку не виступає об'єктом. Уже Кант у своєму вченні про антиномії – відомій критиці догматичної метафізики – вказав, що світ як ціле ніколи не є чимось даним і тому не може пояснюватись у категоріях наукового досліду як це цілісне дане. У будь-якому разі нам усім стає ясно – і тут я послуговуюсь одним із своїх улюблених прикладів: світ подібний до горизонту. Слово «горизонт» асоціюється з живим досвідом, знаним для всіх нас. Наш погляд спрямовується у нескінченність далечі, і ця нескінченність після кожного нашого зусилля відсувається далі, і що швидше ми рухаємось, то ширші постають горизонти. У цьому розумінні світ для нас – це безмежний простір, а ми перебуваємо в його центрі й шукаємо свої скромні орієнтири» [6, 170].

З усього вище сказаного, можемо підсумовувати, що герменевтична теорія Г.-Г. Гадамера ірраціональна і екзистенційна за своєю суттю. Вона передбачає внутрішню єдність філології та історії, універсалізуючи герменевтичний метод щодо всезагального пізнання, надаючи онтологічного характеру герменевтичному колу. Тому інтерпретація виявляється завжди відкритим процесом, який не може добігти кінця. Поняття тексту у такому контексті розширюється до концепції світу; а метою інтерпретації є аплікація, яка, зрештою, зводиться до самопізнання інтерпретатора: «Коли філолог розуміє текст, тобто, у заданому смислі, розуміє в ньому себе самого, то й історик також ро-

зуміє великий розгаданий ним текст світової історії, де будь-який переданий текст є лише літерою, тільки уламком смислу, – й він тим же чином розуміє в такому великому тексті себе самого. Вони обидва, філолог та історик, повертаються, таким чином, до своєї справжньої батьківщини після того вигнання, того забуття самих себе, в якому їх тримало їх же мислення, зорієнтоване винятково на методологічний ідеал сучасної науки. Той спільний ґрунт, на якому вони зійшлися, немов на своїй справжній основі, є *дієво-історичною свідомістю* [7, 316].

Герменевтичний доробок Гадамера, безсумнівно, посідає центральне місце у гуманітарній царині ХХ ст. і вартий детального вивчення. Для біблійної герменевтики, зокрема, суттєвим є те, що після епохи лібералізму та нігілізму в працях Гадамера з новою силою прозвучала необхідність наукового дослідження Біблії, не лише як «букви», а й духу Святого Письма, а сама біблійна герменевтика сягнула рангу сучасного наукового мислення.

1.2.2. Подолання «конфлікту інтерпретацій» у герменевтиці П. Рікера

Поль Рікер (1913–2005) – послідовник Гайдеггера і Гадамера, учень Марселя, професор Сорбонни, Страсбурзького та Чикагського університетів, здійснив ще один крок у розбудові новітньої моделі герменевтики. Він продовжив шукання попередників, працюючи у форматі перетворення герменевтики на всезагальну методологію у дослідженнях соціального життя людини та історії. Він твердив, що тільки герменевтика здатна стати надійною основою для узгодження численних, часто суперечливих доктрин (екзистенціалізму, феноменології, трансценденталізму, фрейдизму та ін.), які почали інтенсивно з'являтися і розвиватися у ХХ ст. Герменевтика мислилась Рікером як засіб подолання наукових дилем і досягнення методологічної узгодженості усіх гуманітарно-соціальних наук. Перш за все він спробував примирити та об'єднати існуючі на його час філософсько-інтерпретативні моделі, зокрема «прищепити» герменевтиці феноменологію та поєднати її з діалектикою (які від часів Шляєрмахера повністю протиставлялися як антагоністичні теорії). Ця спроба мала метою подолати крайній суб'єктивізм, утверджений ек-

зистенціалістами. Орієнтуючись в основному на історизм, Рікер визнавав, що в герменевтичному аналізі навряд чи доцільно говорити про *істинний* «діалектичний історизм», оскільки кожен інтерпретатор розуміє минулі епохи по-своєму, виходячи з власних уявлень; однак він наполягав на об'єктивності взаємозв'язку *події* і *значення*, *референції* і *смыслу*, *пояснення* і *розуміння*. Попри це ймовірність істинного порозуміння між суб'єктами різних історичних епох він називав «романтичною ілюзією», бо у процесі інтерпретації авторська інтенція вступає у конфлікт із продукуванням нових смислів.

Ці положення Рікер розгортав у ряді праць, що, написані у різні періоди творчості, засвідчують трансформацію герменевтичної моделі Рікера від екзистенційної теорії інтерпретації феноменів буття («Карл Ясперс і філософія існування» (1947), «Габріель Марсель і Карл Ясперс. Філософія таїнства і філософія парадксу» (1948), «Філософія волі» (1950–1960), «Історія й істина» (1955) до феноменологічної герменевтики мови та тексту («Конфлікт інтерпретації. Нариси про герменевтику» (1969), «Жива метафора» (1975), «Теорія інтерпретації. Дискурс і надлишок значення» (1976), «Від тексту до дії. Нарис з герменевтики» (1986) та ін.). Від початку своєї діяльності Рікер вирізнявся з-поміж учених свого часу виразно релігійним типом мислення – «...характерною рисою герменевтики французького філософа виступає тісний її зв'язок з феноменологією релігії та релігійною екзегетикою. Певною мірою його філософська герменевтика сприймається феноменологами релігії як розширення області використання останніх. Сам Рікер розглядає її в якості «прищеплення» (*greffage*) чи тісної ув'язки феноменології релігії з сучасною філософією з метою виведення першої на широку арену філософської мислі» [11, 217]. Тому, виявляючи певну близькість до екзистенціалізму, (особливо до Марселя та Ясперса), він радикально дистанціювався від представників атеїстичного крила (особливо Сартра). З молодих років його цікавило питання взаємовідношення (за Рікером «міжособної війни») віри і розуму, що засвідчила його магістерська праця, виконана в університеті Рене «Проблема Бога у Лашельє й Ланьо» (1934). Навчаючись у Сорбоні, Рікер був учасником паризького філософського гуртка Габріеля Марселя («марселівських п'ятниць»), де осягав ази феноменології та екзистенціалізму, які відіграли вирішальну роль у формуванні його світогляду. Тому в його «інтегральній філософії» «духовний екзистенціалізм» (Рікер) посів центральне місце.

Основою своїх філософських рефлексій Рікер обрав тезу Марселя про «таємницю буття», що втілена у єдності духа і тіла й осягається

через посередництво релігійного досвіду; як філософа його найбільше цікавили проблеми вини, гріха, прощення, спасіння. Тому нерідко його зараховують до французького католицького модернізму [5, 218]. У цьому дискурсі центральне місце посідало окреслене ним у праці «Істина й історія» поняття «есхатологічної надії», яке протиставляється «догматизації» історії в абсолютиському дусі Гегеля (подібно до того, як «християнський гуманізм» протиставляється «богоборчому гуманізму» атеїстичного екзистенціалізму і «ніцшеанському псевдоатеїзму»). Виходячи з такого розуміння, формувався оригінальний Рікеровий варіант феноменології релігії, де поєднувалися чиста феноменологія, рефлексивна філософія, рецептивна теорія та аналітична філософія мови. Ця теорія з виходом на суто герменевтичні проблеми розгортається у багатотомній «Філософії волі», що утвердила так звану «латентну герменевтику» (тут узгоджується трансценденталізм з об'єктивізмом через посередництво християнської інтерпретації проблеми волі).

Власне герменевтика, у розумінні Рікера, і є інтерпретацією явищ буття, яка може спиратися на різноманітні дискурси та сфери знання, суб'єктом котрого є окрема особистість («різноманітними дискурсами» у першу чергу постають філософські точки зору, відмінні від точки зору інтерпретатора). Через інтерпретацію відкривається «археологія суб'єкта» (яка частково відповідає Фройдівському вченню про глибинні пласти підсвідомості) та «телеологія» (що відповідає Гегелівській концепції виходу свідомості поза межі свідомого, в сферу духа). Водночас Рікер запровадив термін «поетика волі», обґрунтовуючи необхідність «волі до розуміння» для осягнення явищ буття; без такої «волі» інтерпретатора, на його думку, не може бути досягнуто цілісного розуміння чи правильної інтерпретації. Такий підхід він називав «прогресивним методом», згідно з яким свідомість направляється вперед до смислу, джерело якого знаходиться перед суб'єктом.

Найґрунтовніше проблеми герменевтики розроблені Рікером у відомій фундаментальній праці «Конфлікт інтерпретацій», що стала своєрідним підсумком не тільки герменевтичної діяльності її автора, а й помітним етапом нової феноменологічної герменевтики ХХ ст. П'ять розділів «Конфлікту інтерпретації» («Герменевтика і структуралізм», «Герменевтика і психоаналіз», «Герменевтика і феноменологія», «Символіка інтерпретації зла», «Релігія і віра») можна розглядати як окремі самостійні праці з різних сфер гуманітарних досліджень у їх взаємозв'язку з колом герменевтичних проблем. Уже самі назви засвідчують позицію Рікера, що полягала в ототожненні герменевтики

з феноменологією релігії. Зокрема, в передмові «Буття і герменевтика» він зазначив, що «герменевтична проблема виникла спочатку в рамках екзегетики, тобто дисципліни, мета якої полягає в тому, щоби зрозуміти текст, – зрозуміти, виходячи з його інтенції, зрозуміти на основі того, що він хоче сказати. Якщо екзегеза і породила герменевтичну проблематику, іншими словами, поставила питання про інтерпретацію, то тому, що всяке читання тексту, до того ж пов'язане з *quid*, з питанням про те, «з якою метою» він був написаний, завжди здійснюється всередині тої чи іншої спільноти, тої чи іншої традиції, того чи іншого потоку живої думки, які мають свої передумови і висувають власні вимоги: так, прочитання грецьких міфів стоїчною школою на основі натурфілософії та етики містить у собі герменевтику, значно відмінну від равіністичної інтерпретації Тори в Галасі і Аггаді; в свою чергу, апостольське тлумачення Старого Заповіту у світлі пришествя Христа дає зовсім інше, ніж у рабинів, прочитання подій, приписів, персонажів Біблії» [16, 33–34].

Знаходячи витоки сучасної герменевтики у біблійній екзегетиці, Рікер зазначив, що якраз екзегеза першою підняла проблему знака і значення, а вже в «Християнській доктрині» («*De doctrina Christiana*») Св. Августина вона була досить детально розроблена. Всупереч ліберальним інтерпретаторам, Рікер позитивно поцінував теорію багатозначності хоча би тому, що «якщо текст може мати декілька смислів, наприклад, історичний і духовний, то необхідно звернутися до значно складнішого поняття значення, ніж поняття про так звані однозначні (*univoques*) знаки, яких вимагає логіка доведення. Нарешті сама робота інтерпретації виявляє глибокий замисел – подолати культурну дистанцію, відстань, що відділяє читача від чужого йому тексту, і таким чином включити смисл цього тексту у сьогоднішнє розуміння, яким володіє читач» [16, 34]. У вступі до своєї праці Рікер накреслив основні обриси своєї герменевтичної концепції – теорію передрозуміння в душі екзистенціалістів та теорію розуміння в душі християнської доктрини: для процесу сприймання людина повинна мати певну суму ідей і переживань, що і зумовлюють певний відгук на прочитаний текст, тому існуючі стереотипи і власні концепції стають домінуючими у процесі сприйняття і розуміння будь-яких явищ культури. Оскільки текст актуалізує ідеї читача, то Рікер наголосив, що стосовно розуміння Біблії необхідна віра. Подібна точка зору була висловлена і Карлом Бартом, який вважав цю актуалізацію дією Божого Духа, через яку читачеві відкривається внутрішній смисл Писання. Розуміння, за Рікером, може розгортатися у двох рівнозначних

процесах: 1) встановлення інтенції автора стосовно значення інтерпретованого тексту; 2) усвідомлення суб'єктивності читача, яка залежить від тексту і водночас активна. Так завданням інтерпретації стає реконструкція внутрішньої динаміки твору, яка обумовлює і його структуру, і проекції тексту в зовнішніх дискурсах.

Герменевтична концепція Рікера ґрунтується на понятті «архітектури смислу», який, на думку дослідника, може бути подвійним, потрійним і т. д., де перший «вербальний смисл» націлює на всі інші, які існують «в переносному вигляді» (шляхом постійного «перенесення першого смислу»). Така двозначність чи багатозначність постає тому, що мова завдяки символічності, здатна «пронизувати» предмет одразу в кількох проекціях. У такому твердженні знаходить оправдання і теоретичне обґрунтування середньовічна теорія багатозначності структури смислу тексту. Таким чином, Рікер в мові побачив «семантичну вісь» співвіднесення усієї сукупності «герменевтичного поля», де смисли нашаровуються один на один шляхом об'єктивації життєвих сил у психічних та історичних зв'язках. «Не позбавлено сенсу, якщо ми намагаємося окреслити те, що можна назвати семантичним ядром всякої герменевтики, загальної чи часткової, фундаментальної чи спеціальної. Уявляється, що спільний елемент, присутній скрізь, – від екзегези до психоаналізу, – це певна конструкція смислу, яку можна було би назвати двозначною чи багатозначною; її роль кожного разу (хоча й іншим чином) полягає в тому, щоби показати, приховуючи. І я вважаю, цей аналіз мови зосереджується на семантиці показаного-прихованого, на семантиці багатозначних висловлювань» [16, 43].

Багатозначність смислу Рікер запропонував називати «символізом», розгортаючи власну концепцію символу. «Я називаю символом, – твердив він, – всяку структуру значення, де один смисл – прямий, первинний, буквальний – позначає одночасно й другий смисл – переносний, вторинний, іносказальний, – який може бути зрозумілим тільки через перший. Це коло виражень з подвійним смислом і творить власне герменевтичне поле» [16, 44]. У зв'язку з цим поняття інтерпретації набуло цілком конкретне визначення: *«Інтерпретація – це робота мислення, яка полягає у розшифруванні смислу, прихованого за очевидним смислом, у виявленні рівнів значення, включених у буквальне значення; я зберігаю, таким чином, початкове посилення на екзегезу, тобто на інтерпретацію прихованих смислів. Так символ і інтерпретація виявляються співвідносними поняттями: інтерпретація має місце там, де є багатоскладовий смисл, і саме в інтерпретації виявляється множинність смислів»* [16, 44]. Таке подвійне окреслення

семантичного поля – з боку символу і з боку інтерпретації – породжує кілька завдань для інтерпретатора.

Першим завданням є *лінгвістичний аналіз* тексту, який однак, не зводиться до аналізу простих значень слів, а покликаний виявляти структуру, спільну для різних модальностей символічного вираження (тут малося на увазі звести до певної єдності космічні символи, опрацьовані феноменологією релігії, символіку сновидінь, опрацьовані психоаналізом; фольклорно-міфологічні символи, поетичні образи, побудовані на слухових, зорових і т. д. асоціаціях та ін.). Різні модальності символічного вираження потребують також вироблення спільної критеріології, яка мала би фіксувати семантичну структуру споріднених форм, таких як метафора, алегорія, порівняння; та виявляти, якою є функція аналогії в «передачі смислу», і чи є інші способи поєднання одного смислу з іншим, а також причини деформації смислу. Така «критеріологія» пов'язана з визначенням способів інтерпретації (поле семантичних виражень визначає поле способів інтерпретації). Багатство смислів призводить до множинності методів інтерпретації (часто цілком протилежних). Але кожна конкретна інтерпретація (наприклад, з точки зору психоаналізу) збіднює це багатство, цю багатозначність і «перекладає» символ у відповідності із сіткою прочитань, яка їй властива. Завдання критеріології як раз і полягає в тому, щоби довести, що форма інтерпретації співвідноситься з теоретичною структурою тої чи іншої герменевтичної системи. Так, герменевтика покликана поєднати усі інтерпретативні системи і «виконати своє призначення – стати справжнім арбітром у суперечці інтерпретацій, кожна з яких претендує на вичерпний характер своїх висновків» [16, 46].

Другий етап аналізу здійснюється в *рефлексивному плані*. Оскільки лінгвістичний аналіз, трактуючи значення як замкнуте в собі ціле, возводить мову в абсолют, його необхідно поєднати зі сферою існування, реінтегруючи (за Гайдеггером) семантику в онтологію. Таким етапом, на думку Рікера, є тільки рефлексія (як зв'язок між розумінням знаків і саморозумінням людини). «Пропонуючи пов'язати символічну мову із саморозумінням людини, я надіюся вдовольнити глибинну вимогу герменевтики. Всяка інтерпретація має за мету подолати відстань, дистанцію між минулою культурною епохою, якій належить текст, і самим інтерпретатором. Долаючи цю відстань, стаючи сучасником тексту, інтерпретатор може присвоїти собі смисл: із чужого він намірений зробити його своїм, власним; отже, розширення саморозуміння він намірений досягнути через розуміння іншого. Таким чином, явно чи неявно, будь-яка герменевтика – це розуміння са-

мого себе через розуміння іншого» [16, 48–49]. Рікер збагнув у природі рефлексивного мислення принцип логіки подвійного смислу, коли логіка уже є не «формальною», а «трансцендентальною»; а оскільки не може бути двох логік одного і того ж рівня, то тільки такий рефлексивний підхід «узаконює» семантику подвійного смислу. Так дослідник виходить до наступного рівня – *екзистенційного плану*: «Згідно з неминучим «герменевтичним колом», яке нас вчив окреслювати сам Гайдеггер, онтологія розуміння залишається включеною в методологію інтерпретації. Більше того, тільки в конфлікті конкуруючих між собою герменевтик ми виявляємося здатними виявити ті чи інше грані інтерпретованого буття: уніфікована онтологія такою ж мірою недоступна нашому методу, як і онтологія відособлена; будь-яка герменевтика кожного разу відкриває певний аспект існування, що і обґрунтовує її як метод» [16, 52]. І хоча й психоаналіз частково наблизився до екзистенційної інтерпретації, оскільки, шукаючи зв'язку між значенням і бажанням, між смислом і енергією також, в кінцевому рахунку, шукає зв'язку між мовою і життям, однак він заглиблюється лише в «археологію суб'єкта». Інший підхід – «герменевтика духа» – говорить про інше джерело смислу – «не за суб'єктом, а перед ним»: «Я з готовністю говорю, що є герменевтика Бога, Який прийде, герменевтика Царства, що гряде; це – герменевтика профетії свідомості» [16, 54]. Таким чином, телеологія суб'єкта (функція духа, спрямована в майбутнє) протиставляється археології суб'єкта (функція підсвідомого), вона виявляється в постійному русі інтерпретації, де один образ осягається через інший («діалектика образів»), а «завдання герменевтики – довести, що існування досягає слова, смислу, рефлексії лише шляхом безперервної інтерпретації всіх значень, породжених у світі культури» [16, 55].

На ґрунті таких вихідних засад Рікер обґрунтував особливий статус біблійної герменевтики, вказуючи, що «археології і телеології виявляють *arche* і *telos*, якими суб'єкт спроможний оволодіти, розуміючи їх; але цього не відбувається зі священним, яке заявляє про себе у феноменології релігії; на рівні символу священне – це *альфа* всякої археології і *омега* всякої телеології; цими *альфою* і *омегаю* суб'єкт не володіє; священне волає до людини і в цьому воланні заявляє про себе як те, що розпоряджається її існуванням, оскільки передбачає її абсолютно – і як зусилля, і як бажання бути» [16, 56]. Тому релігійна інтерпретація виходить на рівень *есхатології*, і тільки біблійна герменевтика, що має справу з символічними образами, які виходять до есхатологічної інтерпретації екзистенції, здатна продемонструвати, що

всі різні модальності існування належать до однієї проблематики, бо в кінцевому рахунку багатозначні символи забезпечують єдність численних інтерпретацій.

У розділі «Герменевтика і структуралізм» Рікер розробив структуральні методи інтерпретації, виявляючи, наскільки вони можуть бути прийнятними для герменевтики. Він наголошував, що жодним чином не хоче протиставити герменевтику структуралізмові, зіштовхуючи історичність герменевтики і діахронність структуралізму, а, навпаки, намагатиметься їх поєднати як об'єктивне розуміння і розуміння екзистенційне (чи екзистентне). Тут він знову ж таки відштовхується від розуміння символу, але цього разу конкретизував його значення: «Символ, говорячи з семантичної точки зору, утворений так, що він повідомляє смисл через посередництво смислу: первинний, буквальний, земний, часто фізичний смисл у ньому відсилає до фігурального, духовного, часто екзистенційного, онтологічного смислу, який аж ніяк не дається поза межами цього опосередкованого позначення» [16, 59].

Перший аспект, на якому Рікер зупинився досить детально, – поняття «структури смислу» – охоплює різні рівні чи моделі інтерпретації. Структуралізму, на його думку, найбільше відповідає *лінгвістична модель*, оскільки для структуралізму «зрозуміти» – означає впорядкувати, створити систему чи ієрархію значень (як синхронна лінгвістика). Але в такій системі часто не має місця для елементів, які хаотично непослідовно змінюють один одного. Історизм, таким чином, виявляється основним руйнівним фактором системи, що приносить порушення, зміни, а структуралізм так і не зміг охопити діахронії, а розглядав її лише компаративно (як порівняння двох чи кількох синхронних систем). А структурна герменевтика повинна б відповісти на питання, як лінгвістична модель значень між синхронією і діахронією може бути використана для осягнення історичності, властивої символам. У цьому контексті міф і міфологічне мислення, закорінене в ритуал (лінійне чи синхронне за своєю суттю), також повинні підкоритися символічному мисленню (що виявляється в історичному розвитку образів і значень).

У такий спосіб Рікер виявив обмеженість структурального підходу, протиставляючи йому теологію чи біблійну герменевтику [16, 80]. Основну різницю між цими підходами Рікер вбачає у тому, що для розуміння смислового центру Старого Заповіту не може допомогти жодний перелік чи класифікація, бо зміст визначається керигмою (вістю про діяння Ягве), особливістю переплетенням подій, яке виклика-

не не простою історією, а Священною Історією (*Heilgeschichte*), тому може порушуватися чітка послідовність чи хронологія подій, може порушуватися лінійна логіка, що спонукає до *інтелектуальної праці*. Якщо наукова критика прагне мінімальної верифікації, то «керигматичний живопис» прямує до максимальної теологічності [16, 80–81]. Історичність, що є основною рисою, за якою герменевтика протиставляється структуралізму, в свою чергу, творить ланцюг «типів історичності». Тому Рікер констатує, що структуралізм (чи структурна антропологія), яка досліджує «тотемічний тип» мислення, виявляє ознаки наукової дисципліни (що тяжіє до прямолінійної логічної систематизації), в той час як герменевтика – це філософська дисципліна, що має справу з «керигматичним типом» сприйняття світу. Це не означає, що дві моделі не співвідносяться між собою – навпаки, тотемно-міфічна модель співвідноситься з лінгвістичним аналізом, у той час як герменевтична – з інтерпретацією смислу. «Структурне пояснення націлене на (1) несвідому систему, (2) яка утворена відмінностями і опозиціями (завдяки означуючим розривам), (3) які існують незалежно від спостерігача. Інтерпретація переданого смислу полягає в (1) усвідомленні (2) символічної основи, визначеної (3) інтерпретатором, який знаходиться у тому ж семантичному полі, що й те, що він розуміє, і, відповідно, входить в «герменевтичне коло» [16, 92–93].

Тому, на думку Рікера, структурний аналіз неможливий без герменевтичного розуміння смислового переносу (без метафори, без «*translatio*», без опосередкованого набуття смислу, який творить семантичне поле, в межах якого встановлюються структурні гомології). Це призводить до проблеми подвійного смислу (чи навіть множинності смислів «*le sens multiple*»), яку Рікер вирішує, встановлюючи різні *стратегічні рівні* тлумачення символу. При цьому він наголошував, що потрібно брати до уваги, що подвійна дія символу передбачає, що, якщо слово означає одну річ на одному з рівнів, то у той же час воно означає іншу річ на другому, не перестаючи означати першої (і це закладене уже в алегоричній функції мови). Проте така множинність смислів притаманна лише тому тексту, в якому події, персонажі, інститути, природні чи історичні реалії – уся їхня сукупність – передбачають перенесення історичного смислу в духовну сферу. Таким текстом і є насамперед текст Біблії. Однак проблема множинності смислів не є тільки проблемою екзегетики, а проблемою міждисциплінарною, що повинна вирішуватися на всіх рівнях аналізу культури, яка має справу з інтерпретацією символу, оскільки суть герменевтики базується на тому, що «символічне є сферою вираження нелінгвістичної

реальності» [16, 104]. Тому в герменевтиці універсум знаків не закритий (як у лінгвістиці чи структуралізмі, де один знак тлумачиться через інший); герменевтика «працює в режимі розкриття універсуму знаків» (Ч. Пірс).

Рікер показував, що такий «режим розкриття» пов'язаний із шкалою інтерпретації, яка утворюється на стику лінгвістичного і нелінгвістичного – мови і життєвого досвіду; і «специфіка герменевтики як раз полягає в тому, що взаємодія мови на буття і буття на мову досягається різними способами... Символізм існує тому, що те, що піддається символізації, від початку існує у нелінгвістичній реальності» [16, 105]. Символізм завдяки структурі подвійного смислу виявляє неоднозначність самого буття і, навпаки, – базуючись на неоднозначності буття, символізм розкриває множинність смислів. Тому вирішальним рівнем інтерпретації повинен бути *герменевтичний рівень*, який виявляє цю множинність. Другий рівень – лексична семантика. Вона розглядає проблему множинності смислу на рівні полісемії значень, розмежування синхронії та діахронії множинності смислу на лексичному рівні, на основі розуміння метафоричного та метонімічного значення з урахуванням лінгвістичного статусу слів, проблеми функціонування чи дискурсу та здатності мовних знаків взаємно інтерпретувати один одного. Третій рівень – структурна семантика, яка з допомогою металінгвістичних операцій переводить знаки з одного рівня на інший. Це можливо завдяки ієрархічним рівням мови. Завдяки цьому елементарні структури мови доходять до структурних рівнів метамови. Структурна семантика намагається виявити семантичне багатство слів, аналізуючи їх значення у зв'язку з різними класами контекстів, тобто контекстуальній зміні значень. Теорія контексту виявляє *принцип стабілізації смислу у фразі*, який виявляє ізотопію дискурсу чи його розподіл на однорідному рівні смислу. «Герменевтика і структуралізм» творить своєрідне ядро усієї герменевтичної концепції Рікера (інші розділи розгортають окремі його положення). Саме ця праця має визначальне значення для біблійної герменевтики, яка має справу і з мовним аналізом древніх текстів, і з аналізом їх символізму чи багатозначності.

У другому розділі «Герменевтика і психоаналіз» Рікер аналізує теорію підсвідомості з позиції кризи поняття свідомості. На основі критики фрейдівських понять доходить висновку, що підсвідоме може вважатися якоюсь первинною формою декодування знаків, але тільки свідомість спроможна оформити її у завершену систему розуміння історії і апокаліпсису. Підсвідоме співвідноситься зі свідомим

як дитинство і зрілість – вони мають справу з тією ж системою образів і символів, але витлумачують їх на різних рівнях (свідомість з точки зору герменевтики вимагає тлумачити образи з позиції образів Духа). Тут дослідник, аналізуючи герменевтику культури крізь призму Фройдівських матриць та на основі Фройдівської семантики в мистецтві, констатує, що значення психоаналітичної інтерпретації не повинно виходити за її реальні межі, бо «метапсихологія сама застерігає нас від перебільшення її «прикладних» можливостей» [16, 267]. Третій розділ «Герменевтика і феноменологія» розгортає теорію акту і знака Жана Набера, проблему екзистенційного суб'єкта Гайдеггера у світлі структуралістських підходів, частково примирюючи їх у єдиній теорії феноменологічної герменевтики.

«Символіка інтерпретації зла» є своєрідним прикладним розділом, в якому автор продемонстрував використання вироблених ним теоретичних положень у процесі інтерпретації біблійних символів. Тут Рікер розгортає так звану «герменевтику символів» у світлі філософської рефлексії. Передусім він подав власне розуміння і визначення символу [16, 352]. Розглядаючи категорію символу, Рікер говорить, що символ – це знак, як будь-який інший знак, що співвідноситься з якоюсь річчю і водночас спрямований поза її межі. Але на відміну від звичайного знака символ містить подвійну інтенційність: перш за все існує первинна чи буквальна інтенційність, яка передбачає перевагу умовного знака над природним знаком; над первинною надбудовується вторинна інтенційність, яка передбачає визначену ситуацію людини у сфері Священного. Перша інтенційність (звичайних знаків) – прозора, інтенційність символічних знаків – прихована, але ця «непрозорість» таїть в собі глибину смислу, «смислу невичерпного».

Рікер справедливо вважав, що не буває символу, який не вів би до розуміння з допомогою інтерпретації. У такому процесі розуміння він виділив три етапи. Перший – етап феноменології, тобто розуміння символу з допомогою символу чи сукупності символів – тут розуміння передбачає мислення, що охоплює увесь символічний всесвіт. Другий – етап герменевтичний, тобто інтерпретація, яка має справу із символом у конкретному тексті, коли починається компаративний аналіз і посилюється «робота мислення для дешифрування». На цьому етапі найочевиднішою стає відмінність між інтерпретацією символів міфології та екзегезою біблійних символів – тільки остання має справу із «зацікавленим інтерпретатором»: «тільки тоді відкривається те, що можна було б назвати герменевтичним колом, котре любитель міфів залишає осторонь. У загальних рисах це коло можна означити та-

ким чином: «Для розуміння потрібна віра, для віри потрібне розуміння». Це – не зачароване, і тим більше, не смертельно небезпечне коло; це – коло, сповнене життям та ініціативою. Щоби розуміти, необхідно вірити: інтерпретатору ніколи не наблизитися до того, про що повідомляє текст, якщо він не перебуває в *auri* смислу, якого шукає. Адже вторинне безпосередньо дане, яке ми шукаємо, вторинна довіра, на яку ми розраховуємо, дається лише шляхом герменевтики; ми можемо вірити, тільки інтерпретуючи. Така «сучасна» модальність віри в символи... Таке коло: герменевтика виникає із передрозуміння того, що вона, інтерпретуючи, прагне зрозуміти. Проте завдяки герменевтичному колу я можу сьогодні спілкуватися зі Священним, прояснюючи передрозуміння, яке керує інтерпретацією. Таким чином герменевтика, досягнення «сучасності», це один із способів, з допомогою якого «сучасність» долає себе в іпостасі забутого Священного» [16, 372].

Однак, герменевтика ще не є повноцінною рефлексією. Третій, філософський етап інтелектуального осягнення символу, – це етап символічного мислення: бо символ примушує мислити, щоби розкрити Живе Слово. Це відбувається тільки шляхом творчої інтерпретації, яка «з повагою ставиться до первинної загадки символу, керується цією загадкою, але при цьому привертає увагу до смисла, формує смисл, спираючись на автономне і сповнене відповідальності мислення» [16, 373–374]. Рікер детально обґрунтовує, чому інтерпретація символу виходить з логіко-наукової сфери у сферу філософську, бо, по-перше, символ завжди залишається непроникним, непрозорим, оскільки дається з допомогою аналогії на основі буквального значення, і водночас залишається втаємниченим; по-друге, символ «полонений різноманіттям мов і культур», і в цьому аспекті завжди є випадковим (чому саме *ци*, а не інші символи?); по-третє, символи змушують думати тільки завдяки інтерпретації, що є своєрідною загадкою (проблемним дешифруванням), а «розгадування загадки – це не наука ні у платонівському, ні в гегелівському, ні в сучасному її розумінні» [16, 394]. З цього і виникає «конфлікт інтерпретацій» різних наукових систем і підходів, це і призводить до характерної риси герменевтики, націленої на онтологічне значення символів Священного, яке досягає кульмінації у філософії мови (Гайдеггера), згідно з якою, символи – це мова буття.

Обґрунтовуючи конфлікт герменевтик, Рікер наголошує, що він виникає передусім тому, бо рефлексія включає в себе археологію і есхатологію свідомості. Інтерпретуючи археологічні символи (психо-

аналіз) чи есхатологічні символи, які існують в різних культурах (феноменологія духа), дослідники ігнорують символи Священного, які є «не буденними символами в ряду інших, а особливими... Ці символи вчать нас чогось надзвичайно важливого там, де мовиться про перехід від феноменології духа до феноменології Священного. Ці символи справді чинять протидію всякій редуції і раціональному пізнанню... Така одна з причин, і, можливо, головна, в силу якої нема абсолютно-го знання, а є лише *символи Священного* – по той бік образів духа» [16, 411].

Так Рікер виходить до проблеми розуміння трансцендентного, яку детально аналізує у розділі «Релігія і віра». Тут він презентує власне розуміння герменевтичного кола: «Напочатку герменевтичне коло можна уявити таким чином: щоби розуміти, потрібно вірити, а щоби вірити, потрібно розуміти. Але таке тлумачення ще цілком психологічне; віру випереджує об'єкт віри; розумінню – екзегеза, а її метод – найвному прочитанню тексту. Так що справжнє герменевтичне коло має не психологічну, а методологічну основу; це коло твориться об'єктом, що обґрунтовує і віру, і метод, яким керується пізнання. Коло існує тому, що екзегет не є господарем сам собі; він хоче пізнати тільки те, що говорить текст; завдання розуміння диктується тим, про що йдеться в самому тексті. Християнська герменевтика керується вісткою, що міститься в тексті; розуміти – означає підкорятися тому, чого бажає об'єкт, і що він хоче сказати» [16, 473]. У цьому зв'язку Рікер полемізує з Бультманом, торкаючись проблеми деміфологізації, яку він вбачає не у запереченні надприродного (як це намагався робити Бультман), а в розмежуванні міфічного мислення і біблійного (як це протиставлено уже в Старому Заповіті, коли вся космогонія, етапи становлення людства з позиції юдейської есхатології повністю протиставляються єгипетській чи вавилонській міфічно-ритуальній системам ідолів). Основну проблему герменевтики він убачає в тому, що від періоду зародження християнства й аж до Реформації не було вирішене питання про співвідношення двох Заповітів, через що і виникла проблема переносного значення в екзегетиці. А необхідно було визнати, що немає двох Писань, а тільки одне Писання навколо єдиної події – з'явлення Христа, і з цієї позиції і доречно було б трактувати увесь корпус Біблії. Юдейську частину не варто розглядати як «Стару», бо тут «нове не просто замінює старе, а знаходиться з ним у подвійному взаємовідношенні; воно відміння його і водночас завершує його, воно змінює його письмо, перетворюючи в духовне явище; так вода перетворюється у вино. Так християнство

само себе усвідомлює, здійснюючи зміни смислу всередині попереднього писання. Ця зміна і лягла в основу першої християнської герменевтики; вона якраз вкладається у це відношення між письмом, історією (ці слова трактуються синонімами) попереднього Заповіту і тим духовним смислом, який несподівано виявляє Євангеліє» [16, 464]. Принцип єдності Заповітів Рікер вважав центральним у християнській герменевтиці, і саме його ігнорування і призвело до деяких хибних висновків у герменевтиці минулого. Розділ «Релігія і віра» підсумовує усі герменевтичні шукання Рікера, демонструючи їх практичне застосування щодо філософських проблем буття і спасіння людства.

У 60-ті роки ХХ ст. в еволюції філософа відбувся зворот до проблеми мови – синтез семіології, структуралізму, філософії мови вилився у герменевтичну концепцію «теорії тексту», узагальненої у згаданих вже працях «Жива метафора» (1969), «Теорія інтерпретації. Дискурс і надлишок значення» (1976) та «Від тексту до дії. Нарис з герменевтики» (1986). У «Живій метафорі» автор розмежував семантику слова і семантику значення, продемонструвавши, як у ХХ ст. наголос на «букві» знівелював феномен змінного значення, змінивши історію слововживання. (Ця тематика також продовжується у тритомній праці «Час та наратив» (1984), де Рікер на основі праць Августина, Гусерля та Гайдеггера обговорює питання «часоусвідомлення» у зв'язку з історіографією та наратологією: аналізуючи поетику історичних та художніх наративів, він обстоює «відносність реальності»). Для Рікера є очевидним, що слову, дискурсу притаманна символічна функція. Основою багатозначності він вважає передусім метафору, яка виникає на основі «семантичної інновації» – присвоєння логічним суб'єктом раніше не поєднаних з ним предикатів. В основі такого нового семантичного простору лежить матриця «продуктивної уяви»: подібно тому, як на рівні фрази семантична інновація породжує «живу метафору», так на рівні протяжного дискурсу виникає «жива інтрига», яка розгортається на основі творчої здатності мови і продуктивної уяви. Розуміння таким чином виявляється відтворенням дискурсивної операції, що лежить в основі семантичної інновації, а пояснення – це знакова комбінація, що виникає на основі фундаментальної здатності дискурсу до інновації і продуктивної уяви. Водночас Рікер переосмислює і проблему символів крізь призму словесної метафори.

У герменевтиці мови основна увага звернена на проблему значення і смислу, «таємницю суб'єкта», а також семіології. Частково заперечуючи підходи структуралізму, а частково адаптуючи їх до

власної концепції, Рікер обґрунтовано розмежував семіотику і семантику (які, на його думку, відповідають двом різним сутностям мови – знаку і висловлюванню). У «Теорії інтерпретації» автор детально проаналізував ситуацію «дистанціювання тексту», вважаючи її позитивним компонентом осмислення античних текстів та історичних пам'яток. У силу дистанціювання об'єктивний зміст тексту суттєво відрізняється від суб'єктивного наміру автора. Оскільки у цьому випадку можливі різні інтерпретації, то тлумачення вимушене ґрунтуватися на інтуїтивному розумінні. Окремо в процесі подолання дистанціювання тексту розглядається момент відчуження тексту від первинних умов діалогу, при чому після першої поверхової інтуїтивної інтерпретації (що ґрунтується на логіці суб'єктивної ймовірності) настає структуралістський етап логічного аналізу і пояснення, після чого можлива власне критична інтерпретація. Ця теорія була задумана Рікером як спроба примирити крайнощі історизму і психологізму «філософії життя» Дільтея та антиісторизму трансцендентального ідеалізму в його екзистенціалістському вияві. Остаточним результатом інтерпретації, за Рікером, має бути засвоєння чи, швидше, «присвоєння» (*appropriation*) змісту тексту, яке уподібнюється до романтичного розуміння «вживання в образ автора», коли референція тексту відкриває для інтерпретатора «ймовірний світ».

Тлумачення як діалектика розуміння і пояснення на рівні іманентного змісту тексту, на думку Рікера, дозволяє уникати крайнощів інтерпретації ірраціоналізму романтизму (на основі «романтичної ілюзії» конгеніальності суб'єктивностей автора і читача) та позитивістського уявлення про замкнутість текстуальної об'єктивності (незалежно від читацької активності), яке зводить інтерпретацію тексту до експлікації абстрактних мовних кодів. Таким чином, «теорія інтерпретації» стала вагомим кроком до подолання релятивізму герменевтики в цілому.

В останній період творчості Рікер зосередив свою увагу на проблемах наратології, яким присвячена тритомна історико-філософська праця «Час і наратив» (1983–1985), де автор спробував поєднати феноменологію з лінгвістичним аналізом, і герменевтику – з аналітичною філософією. Починаючи від аналізу фрагментів культури, він переходив до «текстів культури», а в кінцевому підсумку – до аналізу буття як культурної та історичної цілісності. Так упродовж усієї діяльності французького вченого головним суб'єктом інтерпретації залишається людина в її історичному та культурному бутті. Попри значні здобутки у сфері секулярної науки, Рікер був визнаним католицьким

вченим і відзначений домініканськими нагородами католицьких університетів. Тому, безперечно, його постать може вважатися однією із центральних у біблійній герменевтиці ХХ ст.

Література

1. Бибихин В. *Герменевтика и эстетика в творчестве Дильтея* // Дильтей В. *Собрание сочинений. Том 4.* – М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. – С. 510–524.
2. Вдовина И. *От переводчика* // Рикёр П. *Конфликт интерпретаций.* – М.: КАНОН-пресс-Ц – «Кучково поле», 2002. – С. 5–30.
3. Габитова Р. М. «Универсальная» герменевтика Фридриха Шлейермахера // *Герменевтика: история и современность.* – М., 1985. – С. 61–96.
4. Габитова Р. М. *Философия немецкого романтизма: Гельдерлин, Шлейермахер.* – М.: Наука, 1989. – 160 с.
5. *Герменевтика: история и современность.* – М.: Мысль, 1985. – 304 с.
6. Гадамер Г.-Г. *Герменевтика і поетика.* – К.: Юніверс, 2001. – 288 с.
7. Гадамер Г.-Г. *Истина і метод. Основы філософської герменевтики.* – Том 1. – К.: Юніверс, 2000. – 464 с.
8. Гадамер Г.-Г. *Истина і метод. Основы філософської герменевтики.* – Том 2. – К.: Юніверс, 2000. – 480 с.
9. Дильтей В. *Собрание сочинений в 6 т.* – Том 4. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. – 532 с.
10. Кузнецов В. Г. *Герменевтическая феноменология в контексте философских воззрений Г. Г. Шпета* // *Логос.* – 1991. – № 2. – С. 198–214.
11. Мазылу А. Д. *Герменевтическая «Одиссея» Поля Рикера* // *Герменевтика: история и современность.* – М.: Мысль, 1985. – С. 216–244.
12. Маккрил Рудольф А. *Творческая сила истории* // *Герменевтика. Психология, История. Вильгельм Дильтей и современная философия.* – М.: Три квадрата, 2002. – С. 47–64.
13. Наливайко Д. *Вступне слово упорядника* // Гадамер Г.-Г. *Герменевтика і поетика.* – К.: Юніверс, 2001. – С. 5–6.
14. Нарский И. С. *Онтология и методология философской герменевтики* // *Герменевтика: история и современность.* – М.: Мысль, 1985. – С. 39–60.
15. Одуев С. Ф. *Герменевтика и описательная психология в «философии жизни» Вильгельма Дильтея* // *Герменевтика: история и современность.* – М., 1985. – С. 97–120.
16. Рикёр П. *Конфликт интерпретаций.* – М.: КАНОН-пресс-Ц – «Кучково поле», 2002. – 624 с.
17. Роди Фритъев, *Жизненные корни гуманитарных наук* // *Герменевтика. Психология, История. Вильгельм Дильтей и современная философия.* – М.: Три квадрата, 2002. – С. 11–30.
18. Чубаров И. М. В. *Дильтей и Г. Шпет: границы герменевтики* // *Герменевтика. Психология, История. Вильгельм Дильтей и современная философия.* – М.: Три квадрата, 2002. – С. 160–176.
19. Шпет Г. *Два текста о Вильгельме Дильтее.* – М.: Гнозис, 1994.
20. Шпет Г. Г. *Герменевтика и её проблемы* // *Контекст.* – 1989. – С. 229–268.
21. Шпет Г. Г. *Герменевтика и её проблемы* // *Контекст.* – 1990. – С. 219–259.
22. Шпет Г. Г. *Герменевтика и её проблемы* // *Контекст.* – 1991. – С. 215–255.

23. Шульга Е. Н. Проблема «герменевтического круга» и диалектика понимания // Герменевтика: история и современность. – М.: Мысль, 1985. – С. 143–161.
24. Воевкх А. *Enzyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften.* – Leipzig, 1886. – 884 p.
25. Iser W. *The Range of Interpretation.* – New-York: Columbia University Press, 2000. – 206 p.
26. Ramm B. R. and others, *Hermeneutics.* – Grand Rapids. – Michigan: Baker Book House, 1972. – 152 p.

Розділ 2.

ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ КОНТЕКСТ ПРОБЛЕМИ ВИЗНАЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ В АМЕРИКАНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

2.1. Гетерогенні теоретичні напрямки як показник різних підходів до визначення та інтерпретації художньої літератури

2.1.1. Тракткування літературного твору як автономного явища

Проблемою визначення художньої літератури переймається не одне покоління теоретиків та критиків, однак і досі це питання залишається не вирішеним. Більше того, немає якогось одного підходу чи методу, який вважався б найефективнішим. Кожна теоретична школа чи група, формулюючи свої принципи та завдання не могла оминати це наріжне теоретичне питання, шукаючи своїх шляхів, підходів. Навіть вивчаючи окремі художні твори, дослідники все-одно виходили на теоретичний рівень, намагаючись дати стислої дефініцію, або розгорнути визначення літератури.

Беззаперечним лідером американського літературознавства декілька десятиліть була потужна літературознавча течія – нова критика. Захищаючи літературу від «зовнішніх вторгнень» – біографізму письменників, психологічних якостей митця, соціо-історичного та культурного контекстів, вони намагалися ізолювати твір від всього, що, за їхнім переконанням, не стосувалося твору як такого. Цілком очевидно, якщо йдеться про формальні властивості творів, пошуки багато-

значностей (В. Емпсон), «афективної омани» (В. Вімсетт, М. Бердслі), внутрішню та зовнішню критику (Р. Веллек), «детальне (закрите) прочитання», мову твору та звичайну мову, то такі дослідження проводяться з позицій «нової критики».

На погляд Галлі, такі поняття, як «література» чи «критика», є, «у суті своїй суперечливими»: логічним конструктом і водночас доказом чого є поширення і побутування багатьох підходів та нескінченність дискусій щодо визначення художньої літератури.

В історії науки про літературу виділено чимало різноманітних підходів до літературного твору. Залежно від школи, течії, напряму чи навіть панівної ідеології твір розглядався, як «закритий» чи «відкритий», як предмет лінгвістичного аналізу чи привід для відгуків, які формуються в читачів; як одиниця в культурологічних дослідженнях чи незалежне ні від чого явище.

У цьому підрозділі основна увага звертається на спроби інтерпретувати літературні твори як *автономні* явища. Твори розглядалися (і ця практика триває) незалежно від творця, його біографічних даних, психічних структур (відчуттів чи емоцій, інтенції), без урахування і того, що складає контекст твору – середовище, суспільство, культура, історія, тобто всього, що, на думку прихильників такого підходу відвертає увагу від твору як іманентного середовища і переносить її на явища поза ним. Історія питання сягає XVIII століття, зокрема – праці Канта «Критика здатності судження», у якій проголошена *автономія* естетичних феноменів – їх незалежність від утилітарності, моралі та насолоди. Вплив ідей Канта, особливо тих, що стосувалися «автономії», самодостатності твору мистецтва, концепції поезії чи роману як естетичних вартостей самих у собі, а не як засобів досягнення якоїсь мети; «внутрішня» самоцінність твору – це ті основні концепти, які підтримувалися багатьма теоретиками та критиками.

Найвідомішими виразниками таких поглядів, послідовниками Канта, в історії літературної теорії були адепти «нової критики» англо-американського літературно-критичного простору. Саме у працях популярних речників «нової критики» (Т. С. Еліота, Дж. Ренсома, К. Брукса, Р. Воррена, В. Вімсетта) найвиразніше сформульовані та обґрунтовані погляди на літературу як інтерпретацію автономного явища.

Провідною постаттю в інституалізації нової критики вважається Джон К. Ренсом. Він став помітною фігурою у Нетвільському літературному, власне культурному товаристві, до якого в 20–30-ті роки

XX століття входили поети А. Тейт, Д. Девідсон, поет, новеліст і критик Р. Воррен та літературний критик К. Брукс.

«Нова критика» була не просто сукупністю нових теорій і свіжих практик, а *мережею* взаємоорієнтованих програм, журналів та інституцій, а Ренсом був учасником усіх. Він закликав студентів та їх наставників зосереджувати увагу на «технічному вивченні поезії», тобто образів, метричних розмірів, стилістичних засобів, якими поети виразають мову свого тексту, відрізняють її від мови прози. Ренсом закликав створити англomовне відділення, яке б розглядало літературну історію, лінгвістику та гуманітарні науки як другорядні чинники для критики. Він був прихильником професіоналізації літературного аналізу, поширеного у культурі США. Ренсом вважав, що критику треба рятувати від книжкових оглядів, здійснюваних аматорами, які зосереджують увагу на власних враженнях, а не на художньому об'єкті як такому і тому спрощують тексти, зводячи їх до записів моральних послань.

Праця Вільяма Вімсетта «Вербальна ікона» («The Verbal Icon»), на думку багатьох дослідників «нової критики» (зокрема В. Лейча), підбила підсумки діяльності представників цього напрямку.

Зауважимо відразу, що проблеми з поглядом терміносистем заявляють про себе вже при перекладі назви згаданої праці, оскільки англійське слово «icon» – ікона, знак, символ (Англо-український словник за ред. М. Балла), а українське – «ікона» мають нетотожні значення. Сам Вімсетт у передмові нагадав, що термін «icon» вживається семіотиками і позначає вербальний знак, який по-різному відсилає до властивостей (предмета) чи презентує об'єкти, які він позначає. Цей термін зазвичай у побуті позначає візуальний образ, особливо релігійний **символ**. «Вербальний образ, який найповніше передає вербальний потенціал (можливості) – це не лише яскрава картинка (у сучасному значенні терміна image – зображення, образ), але й інтерпретація дійсності у її метафоричних та символічних вимірах» [21, рreface]. Таким чином, автор вказував на те, що «icon» – вживається на позначення символу. Отже, можливим був би переклад – «Вербальний символ». Російські літературознавці назву праці перекладають «Словесная икона» (Современное зарубежное литературоведение (1996), а в «Антології літературно-критичної думки ХХ століття» за ред. М. Зубрицької (1999), праця перекладена – «Вербальна ікона».

Монро Бердслі у дослідженні «Естетика: проблеми філософії критики» підкреслює важливість усвідомлення *філософських* аспектів науки, що передбачає й осмислення методів, термінів і навіть своєї ді-

яльності. Філософське осмислення діяльності стосується і критики, бо в іншому разі, на його думку, вона опуститься до невиразної балаканини та немотивованих оцінок. Таким чином Бердслі, акцентуючи важливість значення основних термінів критики, наголосив на необхідності простежувати *логіку* аргументації, аналізувати її та верифікувати, перевіряти отримувані наслідки. Він потрактував естетику як «таке філософське дослідження, яке пов'язане з природою та основами критики ... так само, як критика водночас пов'язана з творами мистецтва [12, 6]». Звичайно, різні естетики по-різному окреслюють коло найважливіших проблем, включно з природою процесу творення, його соціальних та психологічних передумов. Бердслі ж працює з уже завершеним твором, намагаючись його оцінити без урахування психології художнього творення, бо вважає це питання психологічним, а не власне філософським. Тому і виділяє *психологічну естетику*, яка пов'язана з питаннями про *причини* створення та впливи творів мистецтва, і *філософську естетику*, яка переймається вивченням питань про *значення* та *істинність* критичних суджень. Бердслі пропонує задумуватися над тим, як відрізнити літературні твори від інших, які певним чином можуть бути на них схожі: наприклад, оголошення в газеті, наукові твори.

На запитання, як дати загальне визначення літературного твору, який створив якийсь автор, можна відповідати по-різному: або зосереджувати увагу на «світі твору», його героях, сюжетних лініях, вчинках, подіях, або розглядати твір, як словесний витвір чи дискурс, зрозумілий кожному. «Було б зручно, якби можливо було б знайти критерії, аби відрізнити літературний дискурс від інших дискурсів – критерії, які б уможлилювали визначення «літератури [12, 119]».

Літературні теоретики часто говорять про «мову твору», маючи на увазі, що поезію можна визначати як дискурс, написаний певною мовою. Бердслі виділив 2 типи спроб визначати літературу за її мовою:

1) ті, що залежать від емоційного аспекту мови (подібне визначення «поезії» Бердслі вважає неприйнятним).

2) ті, що презентують ознаки літератури у значеннях її мови; (семантично це передбачає поділ значень на експліцитні та імпліцитні).

Вчений не вдається до визначення літератури загалом, а бере окремі її класи, серед яких виділяє поезію, есе та прозові художні твори, бо всі вони мають особливі визначення. Тому він намагається дати семантичне визначення типу: «Літературний твір – це дискурс, в якому більша частина значення є імпліцитною [12, 126]», вважаючи,

що таке визначення акцентує важливі ознаки мови літературних творів, а також співвідноситься з рефлексивним вживанням критиками терміна «література».

У цій праці Бердслі досліджує й окремі твори мистецтва, на зразках яких конкретизує питання про критерії, їх значимість, щоби перевірити їхню істинність, з метою не лише збагатити знання про види мистецтва, а вдосконалити, поглибити мислення про них. Щоби стати справжнім критиком, вважає Бердслі, не достатньо лише накопичувати інформацію чи враження про певний вид мистецтва, а передусім «необхідно вміти *організувати* ці дані, зрозуміло їх формулювати [12, 4]». Він виходить з того, що не всі можуть бути поетами чи митцями, однак, як зауважує він, дуже важливо, щоб висловлювання про мистецтво допомагали, а не заважали митцям виконувати свої функції. З'являються нові види малярства, нові види поетичного мовлення, нове звучання музики – і все це створює для критиків нові проблеми. Більше того, завжди є багато некомпетентних, незважених чи поспішних, а й то й помилкових думок про мистецтво, які необхідно прояснити чи спростувати.

При описі твору мистецтва, основна проблема, вважає Бердслі, пов'язана з концепцією форми. У різних контекстах вона виразняється як опозиція до «експресії», «репрезентації», «змісту» чи «значення». Найявність форми часто вважалася прикметою творів мистецтва, а подеколи як позначення мистецької *досконалості* в межах певного їх класу.

Якими б різнорідними не були проблеми філософської естетики, але Бердслі їх класифікує на три групи. Ті, що торкаються описових тверджень, інтерпретаційних тверджень, оцінних суджень. Та «найбільше значення має мистецтво як таке [12, 11]».

Вчений естетик запропонував розмежовувати супутню, супровідну цінність, тобто таку, коли предмет стає *засобом* для продукування іншого об'єкта, який вже має цінність, та внутрішню – цінність, яку об'єкт має завжди, незалежно від будь-якого зв'язку з іншими об'єктами. Бердслі прагнув з'ясувати причини, чому критики беруть до уваги, досліджуючи твори мистецтва. Він одразу розрізнив когнітивну і моральну цінність, зосередивши увагу на третій групі цінностей – на *естетичних*, які в свою чергу поділив на три підгрупи: об'єктивні, афективні, генетичні. Генетичні причини, ті, що виходять поза межі твору; більшість запитань, які вони породжують, пов'язані з *концепцією інтенції*. Бердслі переконаний, що генетичні причини і звернення до інтенції зокрема, не є глибокими, достатніми причинами

критичного оцінювання. Аналіз втілення авторської інтенції не може бути єдиним критерієм оцінювання твору, оскільки рідко можливо точно визначити, або й неможливо взагалі визначити інтенцію та ще й ступінь її втілення у творі. Крім того, автор сам може змінювати свої наміри в процесі роботи над твором, або гадати, що він не досягнув бажаного. Однак його твір високо оцінюють інші. І, навпаки, «якщо інформація про автора чи певний період є доречною, то вона буде міститися у вірші, якщо ж ні – то вона недоречна, несуттєва» [6, 458]. Бердслі прийшов до висновку, що коли йдеться про «майстерну роботу» – то це є оцінкою творця, а не твору як такого. (З ним до речі полемізує Гірш, який підтримував звернення до авторської інтенції, вважаючи, що без неї неможливо визначити справжнє прочитання поезії).

До генетичних причин, пов'язаних більше з автором, ніж з текстом, Бердслі відносить і *оригінальність* твору, яка, на його переконання, не впливає на мистецьку вартість твору, бо той може бути оригінальним і *чудовим* або оригінальним і *жахливим*.

Афективні причини (ті, які стосуються психологічних впливів естетичного об'єкта на сприймача) Бердслі не вважав такими ж недоречними, як генетичні, однак самі собою вони бувають неадекватними. В цьому аспекті неадекватними є звертання до психології, соціології, історії, антропології – дисциплін, які зосереджують увагу на зовнішніх, а не на внутрішніх причинах.

Об'єктивні причини – це ті, які стосуються певних ознак, тобто мають певні властивості, зумовлені внутрішніми зв'язками чи низкою ознак та реляцій в межах самого твору чи між твором і світом. Тоді дескриптивні чи інтерпретаційні твердження з'являються внаслідок певних причин у критичних аргументах.

Вони, в свою чергу, поділяються на три основних групи:

1) причини, пов'язані зі ступенем єдності (чи роз'єднання) твору, наприклад, твір добре чи погано організований; формально досконалий; має (чи ні) внутрішню логіку структури і стиль;

2) причини, пов'язані зі ступенем складності (чи простоти твору): наприклад, багатий на контрасти (бракує таких), вишуканий і з багатою уявою;

3) причини, пов'язані з напруженістю, глибиною (чи її недостатністю) людських якостей у творі: живий (бездушний), прекрасний, іронічний, трагічний, граційний та ін.

«Єдність», «складність», «напруженість» Бердслі трактує загальними критичними стандартами, які можна застосовувати до різних ес-

тетичних об'єктів. Важливо, що їх застосовують більшість критиків. Бердслі, він зізнається, заходить так далеко, що вважає, начебто всі об'єктивні причини, які згадуються критиками, і які є хоч трохи логічно доречними, – всі вони залежать від прямого чи непрямого звертання до цих трьох базових стандартів.

Багато положень, розгорнутих та обґрунтованих у «Естетиці», вже сформувалися у праці Вільяма Вімсетта у співавторстві з Монро Бердслі, яка стала підсумком потужної літературної течії, що панувала у США протягом кількох десятиліть. П'ять видань праці Вімсетта набули більшого розголосу, мали більший вплив та резонанс серед дослідників, ніж «Естетика» М. Бердслі. Це пов'язане, передусім з актуальними проблемами, які вивчалися у праці. Відомими на сьогодні стали поняття «інтенційної помилки» чи «афективної помилки». Вчені закликають не звертатися до авторських інтенцій; вони не підтримують соціокультурних та історичних вимірів, а визначають поезію як аперсональне мистецтво, бо значення має, мовляв лише сам текст. Поезія вважається публічним висловлюванням, успіх якого не узалежнюється від особистих чи певних знань про автора. Текст має внутрішнє і зовнішнє значення, яке чітко розмежовується на особисте, приватно-часткове (*private*), а тому закрите та публічне, відкрите (*public*). За словами Лейча, для полеміки подібне розмежування є ефективним, однак і воно не могло не зазнавати критики. З такою позицією полемізували К. Бьорк, Е. Д. Гірш, С. Гілберт та інші.

Зауважимо, що вищеназвані праці англомовних авторів ще не перекладалися українською мовою. Дуже мало інформації знаходимо і в довідковій літературі. Це ускладнює переклад відповідних термінів, оскільки поки що немає загальноприйнятих зразків.

Вімсетт та Бердслі переконані, що інтенція будь-якого автора як стандарт судження про успіх літературного твору, є недоступною і непотрібною. Твір покаже, чи автор досягнув бажаного результату. «Якщо ж це авторові не вдалося, то твір не є достатньою підставою для судження і критик мусить виходити поза межі тексту – бо свідчення про інтенцію не були ефективними у ньому [21, 4]». Водночас вважається, що навряд чи є проблема у літературній критиці, зовсім не пов'язана з поглядами критика на інтенцію. Судження про поезію прирівнюються до суджень скажімо, про пудинг чи автомобіль. Головне, аби твір функціонував, діяв. «Вірш не повинен означати, а бути – провідна теза Вімсетта [21, 4]». А вірш може *бути* лише через своє значення, оскільки його медіумом є слова. Вімсетт додає, що поезія досягає успіху, оскільки все, чи майже все, про що говориться, чи ма-

ється на увазі, є доречним, а все зайве вилучається, як грудки з пудинга або жучки з автомобіля. У цьому сенсі поезія відрізняється від практичних завдань, які виконуються за умови правильного розуміння інтенції.

Як і багато інших положень «нової критики», звернення до «інтенційної помилки» Лейч називає *дидактичним*, бо вчитель та учні можуть зосередитись на тексті безпосередньо, без відчуття, що їхня інтерпретаційна робота потребує підтримки інформацією про автора та відповідний історичний період, коли був створений текст. «Лише зосереджуючи увагу на тексті, можна убезпечити себе від імпресіонізму, суб'єктивізму чи релятивізму. Завдання критика – дослідити лінгвістичну структуру твору, його естетичну єдність як автономного об'єкта. Поетичний твір не є власністю критика чи автора (він відокремлюється від автора при народженні і мандрує світом поза владою автора мати інтенцію щодо нього чи контролювати його)» [21, 5].

Як зазначав Лейч, багато критиків, які першочергового значення надавали текстові, згодом почали звертати увагу на творчу і конструктивну роль читача. Ще Річардс зазначав, що «розуміння – це не лише підготовка до читання поетичного твору, а й сам твір. Розуміння є конструктивним, вільним, творчим процесом [цит. за 18, 1373].

В 60–70-х роках ХХ століття Стенлі Фіш – чільний представник критики читацького відгуку – звернувся до аргументів Вімсетта та Бердслі у праці «Література і читач» (1970). Фіш вважав, що критика повинна займатися «аналізом відгуків, які формуються в читача внаслідок реляцій зі словами». Інші критики та теоретики заперечували та ускладнювали концепцію Вімсетта і Бердслі, особливо щодо применшення ролі автора. Наприклад, Вінцент Лейч згадував М. Фуко чи С. Грінблатта, які також негативно трактували романтичну концепцію автора. Для Вімсетта та Бердслі вивчення літератури означало вивчення літературних артефактів, а не читацького чи соціального контексту.

Зрештою зауважимо, що не варто абсолютизувати будь-яку із згаданих позицій, оскільки *крайні погляди* завжди піддавалися критиці чи скепсису. Однак вони досі збагачують літературознавство новими поняттями та поглиблюють розуміння багатьох концептів, даючи можливість розглядати проблему з різних позицій.

2.1.2 Пошук нових шляхів визначення літератури: принцип достовірної та об'єктивної інтерпретації

Принципи достовірної текстуальної інтерпретації, які намагався запровадити Е. Д. Гірш, ґрунтувалися на авторській інтенції. Його позицію не всі сприймали однозначно. Багато критиків вважали її надто традиційною і заперечували її положення, та, водночас, не ігнорували. Праця Гірша «Точність інтерпретації» (1967) була реакцією на ізоляціоністські погляди нових критиків, на «близьке читання». Він їх у цілому приймав, водночас критикував за невміння пояснити, як визначати хибне і правильне прочитання. Не приймав Гірш поглядів представників структуралізму М. Фуко та Ж. Дерріди, називаючи їх «когнітивними атеїстами».

Гірш спирався на німецьку традицію філології, герменевтики, феноменології, особливо на праці Ф. Шляєрмахера, В. Дільтея, Е. Гуссерля, натомість перебував у жорсткій опозиції до формалістів, і постструктуралістів, (як наприклад, ідеї Р. Барта про смерть автора).

«Об'єктивна інтерпретація» є програмним твердженням герменевтичного проекту Гірша, який головною метою інтерпретації вважав відтворення авторської інтенції як джерела значення. На його погляд, не слід сплутувати інтерпретацію та критику. Дотримуючись раціоналістичної традиції у філософії, до якої сягає корінням феноменологія Гуссерля, Гірш переконаний, що інтенційні об'єкти свідомості, включаючи і вербальне (*verbal*) значення, є «об'єктивними» і «константними». «Те, що термін «критика» вживається на позначення всіх коментарів стосовно текстуального значення, – твердить вчений, – відображає прийняття доктрини про невід'ємність дескрипції та евалюації у літературознавчих студіях» [15, 209].

За Гіршем, неможливо усунути оцінні судження з літератури, однак цей факт ще не санкціонує хибного розуміння чи хибної інтерпретації текстів. Розуміння (і таким чином, інтерпретація у звичному сенсі цього слова) логічно і психологічно передують критиці, оскільки дати адекватно оцінити текст можна лише зрозумівши його. Він не поділяє тези про те, начебто інтерпретація тотожна критиці, вважаючи, що оцінювання та розуміння хоч і важко розмежувати, але можливість доцільності слід брати до уваги, оскільки це може допомогти

подолати певні недоліки сучасної критики (її суб'єктивізм та релятивізм) і трактувати літературну науку як прогресивну дисципліну. Текст починає говорити, – слушно вважає Гірш, – якщо його розуміють. Текстуальне значення не уподібнюється до будь-якого фізичного об'єкта. Текст – перш за все конвенційна репрезентація як і музична партитура. Те ж, що вони репрезентують, можна зрозуміти правильно чи неправильно. «Літературний текст не має *особливого онтологічного* статусу, який би звільняв читача від вимог накладених лінгвістичними текстами кожної дескрипції» [15, 210].

Гірш переконаний, що для того, аби текст у критика видавався віршем, то критик спочатку має його пояснити. Лише тоді він, вірш, стає артефактом з особливими ознаками. До пояснення вірш не є артефактом, а якщо пояснення буде хибним, тоді йтиметься про хибний артефакт, а не той, який репрезентується текстом. Щоб бути об'єктивною, критика повинна ґрунтуватися на об'єктивній інтерпретації. Для Гірша критика та інтерпретація ґрунтуються на двох різних «об'єктах». Об'єктом інтерпретації є текстуальне значення (значення тексту). Об'єкт критики – значення як частина ширшого контексту, який впливає на щось інше. Такий об'єкт Гірш називає *смыслом* тексту.

Розмежування значення і смислу вперше запропонував Фреге у статті «Про значення і смисл» (*Über Sinn und Bedeutung*). Мета, яку поставив перед собою Гірш, – відродити деякі забуті інсайти літературознавства і застосувати до теорії інтерпретації інші інсайти з лінгвістики і філософії. Він звернув увагу на проблему встановлення меж та нормативних принципів в інтерпретації, які він розуміє як поняття, що стосуються правильної інтерпретації. Гірш, звичайно, не сприйняв положень про зміни значення, оскільки за таких умов, на його думку, не може існувати достовірна інтерпретація, бо не існує постійних норм, на яких можна було б ґрунтувати свої судження. Крім того, теорія про змінне значення підтримувала злиття інтерпретації та критики, які Гірш розмежував.

«Теорія життя» вже пояснила, що різні покоління сприймають та інтерпретують тексти по-різному, і тому змінюється не текстуальне значення, а покоління читачів. У такому разі текстуальне значення узалежнюється від читачів, що на думку Гірша є неправомірним. Натомість Веллек вважав, що значення літературного твору з часом змінюється, а принцип зміни пов'язував із зміною поглядів читачів. Еліот же, як пам'ятаємо, – зі зміною традицій.

Гірш обстоює позицію, про те, що авторське значення репрезентоване його текстом, а тому є незмінним та відтворюваним. Проблема полягає в тому, щоб показати, що хоча текстуальне значення детерміноване психічними актами автора і усвідомлене читачем, та його все ж не слід ототожнювати з чинністю психіки автора або читача як такими.

Гірш застосовував аналіз вербального значення, розроблений Гуссерлем. У праці «Logische Untersuchungen» Гуссерль намагається не ототожнювати вербальне значення з механізмами психіки мовця чи слухача, автора чи читача. Реляцію між актом обізнаності та її об'єктом Гуссерль називав «інтенцією», вживаючи термін у специфічному філософському сенсі. Гуссерль вважав, що різні інтенційні акти (у зв'язку з різними подіями) спроможні «інтенціонувати» тотожні інтенційні об'єкти, а загальним терміном для всіх інтенційних об'єктів є *значення*. Вербальне значення є лише окремим видом інтенційного об'єкта і як будь-яке інше, воно залишиться самототожним серед багатьох різних актів. Важливою ознакою вербального значення є його надособистісний характер, оскільки він не є інтенційним для якоїсь окремої людини, а для багатьох – для всіх. Визначення вербального значення, отже, є аспектом «інтенції» мовця, який за лінгвістичних умов може поділитись іншими. Невербальні аспекти інтенції мовця Гуссерль називає «враженням» (experience) а вербальні «змістом» (сюди належить когнітивний, емотивний, фонетичний і візуальний аспекти), який розуміється лінгвістичними засобами.

Висновки, які зробив Гірш після аналізу положень Гуссерля, наступні.

А. Будучи інтенційним об'єктом, вербальне значення є незмінним, його можна репродукувати різними інтенційними актами і воно все одно залишиться самототожним. Вербальне значення можна репродукувати розумовими діями різних осіб. Гуссерль вважав, що будь-яке вербальне висловлювання (письмове чи усне) є історично детерміноване, тобто значення детермінується раз і назавжди характером інтенції мовця.

Б. «Вербальне значення є змістом авторської інтенції, а завдання інтерпретатора – відшукати та виокремити ті значення, які належать до вербальної інтенції, з-поміж тих, які не належать, тобто, ті, які текст має, а яких не має на увазі» [15, 218]. Дуже важливо збагнути герменевтичний принцип для засвоєння чи неприйняття певних передумов.

В. Експліцитні значення тексту можна пояснити, задовольнивши більшість читачів. Проблеми ж з'являються при визначенні «невисловлених значень». «Перший крок до визначення принципу для прийняття чи заперечення певного підтексту – усвідомити фундаментальне розмежування між авторською прямою інтенцією і значеннями, які він (автор) експліцитно усвідомлював» [15, 221].

Гірш з'ясував, як визначити наявність цих непрямих значень у тексті? В аналізі Гуссерля вони оприсутнювалися у формі «горизонту», який можна визначити як систему типових очікувань і можливостей. Таким чином, «горизонт» є суттєвим аспектом того, що, зазвичай, називається контекстом. Експліцитні значення є складовими загального значення, обмеженого горизонтом.

Однак, надзвичайно важливо визначити горизонт, який виявляє авторську інтенцію в цілому, оскільки, лише звертаючись до цього горизонту чи сенсу в цілому, інтерпретатор може імплікувати підтексти, які є типовими, та власне складовими значення, розрізняючи їх від тих, які такими не є. «Мета інтерпретатора – «влотити» горизонт автора, відкинувши свої випадкові асоціації» [15, 222].

Важливого значення Гірш надав концепції жанру, бо класифікуючи текст, відносячи його до певного жанру, інтерпретатор автоматично спроектує загальний горизонт для його значення. Жанр забезпечує поняття типових значенневих компонентів. Для того, аби зрозуміти властивості тих компонентів, яких ніхто не бачить, Гірш радив, що об'єкт необхідно класифікувати, хоча ці родові класифікації будуть лише попередніми.

Завдання інтерпретатора – осягнути горизонт тексту якнайглибше, а це означає, що інтерпретатор повинен знати типові значення розумового та емпіричного світу автора. Важливість концепту горизонту полягає у тому, що він увиразнює норми та межі, які висвічують значення, репрезентоване текстом. Водночас, така концепція звільняє інтерпретатора від неможливого завдання виявляти те, про що точно думав автор. Таким чином, визначаючи текстуальне значення як авторське значення, інтерпретатор не збіднює значення; а просто відкидає те, що до нього не належить.

Гірш слідом за Гуссерлем виділяє два горизонти:

1) «внутрішній» (постійний і самототожний), який представляє текстуальне значення і 2) «зовнішній горизонт» – зв'язок значення з іншим значенням.

Зовнішній горизонт окреслює літературна критика, він є необмеженим та змінним, оскільки змінним є світ. Критика бере до уваги

лише певну частину цього горизонту. Гірш приймав текст не як «мовний відтинок», а як репрезентацію вербального (буквального) значення автора.

Теоретичні принципи не можуть вирішити всі проблеми інтерпретатора. Одна річ – наполягати на тому, що текст репрезентує детерміноване вербальне значення автора, а інша річ – відкрити це значення. Один і той же текст може пропонувати різні паролі (*paroles*). Проте інтерпретатор повинен мати чітко поставлене завдання – *віднайти авторське значення*. Тому, за Гіршем, інтерпретаторові важливо себе запитувати: «Що мав на увазі автор? Інтерпретатор має з'ясувати для себе, чи та модель, яку він пояснює, є моделлю автора. Питання на кшталт «що каже мова тексту?» Гірш вважав некоректними та марними, бо на них немає задовільної відповіді. Оскільки інтерпретатор не є автором значення, репрезентованого текстом, тому він не може бути впевненим щодо задовільності прочитання тексту; до того ж він знає, що норми мови є надто широкими, щоб визначати якісь певні значення та акценти, пропоновані текстом, а ці значення були задані певними видами суб'єктивних актів з боку автора, і що ці акти як такі залишилися недоступними.

Гірш показав, що верифікація в загальному передбачає реконструкцію відповідних аспектів у горизонті автора, зробивши парадоксальний висновок: об'єктивність і інтерпретація тексту вимагає експліцитного звернення до суб'єктивності мовця.

Жоден текст не говорить сам за себе, він неодмінно є атрибутивним. Тому, необачно всі послання брати тільки з тексту. Зовнішня інформація також відіграє верифікуючу функцію. Суб'єктивні уподобання чи усталені погляди автора не є частиною вербального значення, навіть якщо автор переживає свої почуття чи позицію (це точка зору Гуссерля).

Інтенційний об'єкт, інспірований текстом, відрізняється від інтерпретаційного акту, який його ословлює. «Текст у жодному разі не репрезентує суб'єктивні положення автора, інтерпретатор просто приймає це положення, аби зрозуміти текст, а якщо він (інтерпретатор) самокритичний, то намагається зробити достовірною свою інтерпретацію, виразняючи прийняте ним положення як авторське» [15, 241].

Текст, безумовно, є найнадійнішим джерелом розуміння овиду автора, оскільки люди часто по-різному ставляться до різних подій. І хоча текст є найпершим ключем до розгадок і мусить остаточно на них впливати, все ж інтерпретатор повинен намагатися вийти за межі

тексту, де це можливо, оскільки це єдиний спосіб уникнути циркулярності.

Основне завдання інтерпретатора – репродукувати в собі «логіку» автора, його переконання, культурні надбання, тобто його світ. Хоча процес верифікації надто складний, проте остаточний принцип – є простим – образна реконструкція суб'єкта, який говорить. Суб'єкт, що говорить, не тотожний суб'єктивності автора як історичної особи. Він відповідає надто обмеженому та якомусь аспекту загальної суб'єктивності автора. Це – та грань автора, яка зумовлює вербальне значення. Для процесу інтерпретації, особистісні враження автора не є доконечними. Єдиним релевантним аспектом суб'єктивності є те, що детермінує вербальне значення або, за Гуссерлем – зміст.

На думку Гірша, природно говорити не про те, що промовляє текст, а про те, що має на увазі автор. Перший рівень критики – рівень розуміння. У цьому аспекті Гірш солідарний з антиінтенціоналістами, які відмежовували асоціації автора від вербального значення. За Ф. Лентріккія, «на протипагу новокритичній традиції в англо-американській критиці, яка ґрунтується на дуалізмі між органічним дискурсом поезії і референтною формою всіх інших способів, Гірш утвердив сутнісну онтологічну гомогенність всіх форм письма» [17, 259]. Не зважає він (як, наприклад, романтики), що літературний текст має особливий онтологічний статус. Романтики надавали привілейованого статусу «літературній мові», з чим він не погоджувався. Обстоюючи волю автора як джерело детермінованого лінгвістичного значення, він вважав, що вона – за межами сфери мови. «Текст (літературний чи ні) є детермінованою сутністю, мовою, значення якої встановлюється та утверджується актом авторської волі. Текст не має свого незалежного життя – «значення», тому, що воно динамічне, є незалежне від автора і є невизначеним, оскільки постійно змінюється у часовому потоці» [17, 261].

На протипагу Гайдеггеру, а згодом і Гадамеру, які обстоювали історичність розуміння, Гірш виступав проти «радикального історизму» та «психологізму», намагався непрямо запропонувати альтернативи до органіцизму Колріджа та історизму Гайдеггера.

Тексти є фіксованими послідовностями знаків, а не органічними утворами; вони самі не оформлюють свою семантичну тотожність; не змінюються самі собою з плином часу. Значення і лінгвістичний спосіб буття тексту розмежовуються не лише за метою аналізу, а й онтологічно. Адже текст можна тлумачити за його окремою лінгвістичною конфігурацією, оскільки, наголошує Гірш, час і значення є «віднов-

люваними» (reproducible). У праці «Мета інтерпретації» Гірш розгорнув доктрину синонімічності як протидію органістичній доктрині про те, що форма підпорядковує значення.

Свідомість та значення у системі Гірша не вільні від «історії», яку можна типологічно реконструювати. Те, що є суттєвим для герменевтичної свідомості, і значення, яке є інтенційним, можна виокремити з історичного буття інтерпретатора. Якщо є «об'єктивна інтерпретація», зазначає Ф. Ленстріккія, тоді акт виокремлення, характерний для мислення Гірша, мусить бути виконаний: «значення» мусить відокремитись від «смислу», розуміння – від оцінювання, інтерпретація – від критики, факт – від цінності. В основі цього всього, зауважив Ленстріккія, лежить збережене Гіршем картезіанське відокремлення об'єкта від суб'єкта, яке той транспонував у більш прийнятний дуалізм феноменології Гуссерля, де «інтенційний об'єкт» відчутно виокремлюється з реалій людської свідомості. Ці акти поділу, які служать евристичним потребам його герменевтики, видають фундаментальний дуалізм, що лежить в основі його думання.

Гірш попереджує, що для уникнення плутанини між «значенням» (яке є детермінованим і ґрунтується на волі автора) та «смиолом», «цінністю» та критикою», необхідні декілька моментів, а саме:

1) визнати, що «значення» є компетенцією свідомості, а не слів. Кожна послідовність слів може, згідно з конвенціями мови, представляти більше, ніж один комплекс «значення»;

2) відновити в правах автора як «детермінатора значення», оскільки лише його контролююча свідомість репрезентує підґрунтя «єдино правильного і непорушного нормативного принципу, який може надати точності інтерпретації» (між іншим зауважує, що свідомість автора виганяли вже з герменевтичної теорії романтичний органіцизм; ідеї імперсональності символістів; ново-критичний антиінтенціоналізм; дорікання Соссюра та Гайдеггера за саме поняття людського суб'єкта як передлінгвістичного, онтологічного центра).

Гірш міркує так: якщо теоретик хоче врятувати ідеал, точність (достовірність), він мусить врятувати автора. У такому контексті Ленстріккія запитував: «А що таке автор?», «Яким є характер свідомості?», «Як можна відчутно розмежувати «значення» і «слова»?», «Якими будуть наслідки такого поділу?» А Гірш поставив запитання не про свідомість, а про її функцію; для нього вона полягає у формулюванні «ідеї типу» (type idea) (у традиції епістемології «концепту»).

У своєму антагонізмі до історизму постгайдеггерівської думки, зазначає Ленстріккія, герменевтика Гірша поступається методології

Zeitgeist-seeking детерміністичного історизму XIX століття. «Суб'єкт культури» – це не що інше, як її «культурний здобуток» і вони обидва, за визначенням Гірша, є зумисними реконструктами з матриці умовності та процесу, який знаходиться на іншому боці людського знання» [17, 266].

В умовах Соссюрового розмежування мови і мовлення, яке чітко засвоїв Гірш, годі знати мовлення як мовлення, а як втілення системи норм, лише в світлі мови. Дійсним об'єктом герменевтики Гірша є суб'єкт, що промовляє, не як сам по собі, а як втілення мови культури, яка диктує все, що може висловити «суб'єкт культури».

Те, що Гірш вважає партикулярністю значення (Гірш вважає, що воно повинно залишатися «значенням певного типу») застосовується і до конвенції свідомості і «я». Якщо для Гірша розуміння завжди є типологічною справою, звідси випливає, що значення є завжди «відновлюваним» (важливе поняття у словнику Гірша). «Відомий дуалізм його термінології (розуміння VS оцінювання, значення VS смисл, інтерпретація VS критика), а далі можна прочитати «розуміння» як «розуміння певного типу», «значення» як «приклад типу», «інтерпретація» як «реконструкція певного типу» («внутрішній жанр»), що формує значення, яке продукує автор» [17, 269].

Інтерпретація є достовірною, коли критик відкине все особистісне та історичне і підніметься до горизонту автора, а тоді репродукує його у своєму власному дискурсі. Це акт раціональної реконструкції, завдяки якій ми маємо зв'язок з культурним суб'єктом минулого.

Як зауважив Ф. Ленстріккія, сила і слабкість (і багатозначність) герменевтики Гірша полягає у застосуванні інтенційної теорії людської свідомості Гуссерля. Сила аргументації Гірша про точність (достовірність) інтерпретації залежить від переконливості його заперечення тих психологічних та радикально історичних теорій, які вірять, що інтенційні об'єкти (як, наприклад, і тексти) неможливо позбавити суб'єктивних доповнень, внесених залежним від часу інтерпретатором.

Гірш, за його словами, намагався відродити напівзабутий трюїзм: інтерпретація – ця тлумачення значення іншого.

Як висновок згадаємо слова Р. Т. Громяка: «розумна толерантність не повинна допускати «анархізму» довільної інтерпретації на основі деформації тексту, яка допускає купюри висмикування поодиноких фраз чи розгляд окремих епізодів твору, сегментів тексту поза первісним контекстом, або цілого твору поза контекстом творчості письменника. У такому разі заявляє про себе давнє питання про міру об'єктивності і суб'єктивності в судженнях літературознавця; проблема поваги до авторської волі; уваги до цілісності твору» [5, 26].

2.1.3. Критика читацького відгуку: від тексту до читача

Ім'я Стенлі Фіша тісно пов'язане з критикою читацького відгуку, яка змістила увагу дослідників від тексту до читача, від продукту до процесу, відкриваючи нові проекції дослідження. Процедура критики читацького відгуку простежені у праці Фіша «Література в читачеві: афективна стилістика», 1970.

У монографії «Чи є текст у цьому класі?» Фіш намагався знайти відповідь на так поставлене запитання і запропонував парадоксальну відповідь: «Він є і його немає». І подав такі пояснення: тексту у певному класі немає, якщо мається на увазі текст, про який Гірш говорив, що це «сутність, яка завжди залишається незмінною від одного моменту до наступного» [15, 46]. Однак, на думку Фіша, текст у класі існує, якщо мається на увазі «структура значень, яка є очевидною і невідвратною, які б інтерпретаційні передумови не діяли [13, Preface].

У 1970 році Фіш поставив і таке запитання: «Хто і що є джерелом значення текст чи читач?», маючи на увазі твердження про їхню незалежність та стабільність. Такий постулат був наслідком афективної та інтенційної омани, у річищі яких формувалися погляди на твір як на самодостатню сутність. Фіш обрав певну стратегію, щоб усунути афективну оману і показати, що не лише текст містить у собі значення, а й те щось, що спричиняє внесок. Він замінив структуру читацького досвіду формальною структурою тексту міркуючи, що хоча вони, ці структури, і є більш очевидними, проте значення вони набувають у контексті. Така операція мала, за словами Фіша, багато наслідків. Діяльність читача набувала великого значення, якого до того читач був позбавлений.

Фіш обстоював позицію, що об'єктом критичного дослідження має бути не статична форма надрукованої сторінки, а «форма, що розгортається у процесі актуалізації» [13, 2]. «Якщо значення знаходиться у тексті, то чинність читача полягає у пошуках *вже готового* значення у тексті; однак, якщо дотримуватись думки, що значення постає у динаміці реляції з очікуваннями, передбаченнями, висновками, судженнями і припущеннями читача, тоді його діяльність не є просто механічною, а суттєвою, дескрипція повинна починатися і закінчуватися цією діяльністю [13, 2–3]. На практиці питання «що він озна-

чає?» трансформувалось у питання «що він робить?», маючи на увазі, як діє текст на читача і як читач на текст.

Читач не лише відшукує готове значення у тексті, а є активним учасником творення значення. Значення не є властивістю тексту, а з'являється у взаємодії між текстом і відгуком читача. «Часто інтерпретація настільки віддалена від читання, що про нього і не згадують у процесі інтерпретації» [13, 5].

Фіш розрізняв реальний читацький досвід і спогади у ретроспективі. Це був також поділ між чимось об'єктивним, таким, що поділяє більшість, і чимось суб'єктивним, дивним.

Читач, який водночас є і критиком може відчувати зобов'язання «перекласти» своє враження на термінологію критичних принципів, які він поділяє. Як стверджував сам Фіш, він практикував таку критику, основним завданням якої була не критика, а спосіб ліквідувати ту шкоду, якої вона завдає.

Хоча він і намагався вивільнити читача і дати йому більше влади, однак текст у процесі читання ставав все сильнішим, а читач – обмеженим. І хоча стандарти читача заходили в опозицію до формалізму, та водночас формалістичні принципи розширювались, оскільки кожна дія читача суворо регламентувалась властивостями тексту. Фіш запропонував такий метод навчання, «який допомагав би студентам спочатку розпізнавати, а відтак не брати до уваги всього, що є індивідуальним у їхньому відгуку, аж доти, поки не залишилось нічого між читачами і зусиллям текстового контролю» [13, 7].

Як признавався Фіш, спершу він не думав, що годі висувати два аргументи *одночасно*. Тобто твердити про опозицію до принципів нової критики і зберігати основні її засади – а саме інтегровану цілісність тексту – для того, щоб забезпечувати універсальність та об'єктивність свого методу. Таким чином, С. Фіш ніколи не використовував ці аргументи разом, а при потребі відстоював ту чи іншу позицію. Наприклад, якщо хтось висував звинувачення, що зайва увага на читачеві веде до соліпсизму та анархії, Фіш наводив аргумент про скованість (обмеженість) читачів текстом; якщо ж позицію Фіша називали новим поворотом у діяльності нових критиків, то він наголошував, що його модель звільняє читача від тиранії тексту, даючи йому головну роль у створенні значення. Тобто Фіш ішов одночасно у двох несумісних напрямках.

Він розрізняв опис (формальних властивостей) та інтерпретацію, не вважаючи доцільним йти від опису формальних властивостей до специфікації їхнього значення, бо у такому разі інтерпретація буде

довільною. А цінність тих властивостей можливо встановити, лише визначивши їхню функцію у враженнях читача. Літературознавець заперечував формалістичні припущення про те, що завдання читача – лише вибирати значення, яке мають певні формальні моделі ще *до і незалежно* від діяльності читача.

Намагаючись знівелювати різницю між звичайною мовою і мовою літератури, стверджуючи, що в звичайній мові також є цінності, інтенції та цілі, які зазвичай приписуються лише мові літератури, стикався з певними труднощами, оскільки важко було пояснити, як ідентифікувати літературні тексти за відсутності формальних критеріїв.

Фіш твердив, що література є конвенційною категорією: бо лише спільнота вирішує те, що вважатиметься літературою. Будь-який текст має певні властивості і в багатьох мовних відтинках можна відшукати суто літературні ознаки. Не література виявляє певні формальні властивості, які привертають до себе увагу, а навпаки, звертання уваги на те, що визнається як література; є результатом появи гідних уваги ознак, про які наперед знають, що вони є літературними.

Фіш прийшов до висновку, що оскільки література є певною категорією, а ця категорія є відкритою, то «вона не визначається фікційністю чи байдужістю до так званої препозиційної правди, чи переважанням тропів та фігур а лише тим, *що ми вирішимо* віднести до цієї категорії» [13, 7]. Думка, яку він подав після цього висновку, звучала радикально: літературу «творить» і визначає читач. Однак, щоб забезпечити виниклу ситуацію від крайнього суб'єктивізму, Фіш запропонував розглядати читача, як члена певної спільноти. Вона задає ті передумови які визначають літературу, ту увагу, з якою читач ставиться до неї і, таким чином, постає той тип літератури, яку «він творить» і визнає.

Отже, Фіш ствердив, що література не закована якимись складовими тексту, і не створена чіємось бажанням. Вона постає з колективного рішення про те, що саме вважати *літературою*, з такої згоди, якає буде чинною поки цю згоду підтримуватиме спільнота.

На відміну від тих, хто розглядає і читача, і текст як окремі незалежні сутності, сфери впливу та відповідальність яких потрібно визначати та контролювати, Фіш не вважає їх незалежними. Взаємини між інтерпретацією та текстом: інтерпретаційні стратегії не втілюються *після* читання; вони конституують читання, даючи текстам їхню форму, а не з них виникають. Читач не розглядається окремо, а як член інтерпретаційної спільноти.

Відповідальність за продукування значення Фіш покладає не на текст чи читача, а на інтерпретаційні спільноти. Важливе уточнення робить Фіш і про те, що інтерпретаційні спільноти постають з тих, хто поділяє певні стратегії, але не читання, а створення текстів, формування їхніх властивостей. Іншими словами, ці стратегії існують ще до акту читання і таким чином детермінують саме те, що читається, а не щось інше.

Інтерпретаційна спільнота – ні об'єктивна (бо має інтереси, цілі, перспективи), ні суб'єктивна (бо це походить не від *одного* індивіда, а – від громадської конвенційної точки зору).

Немає єдино правильного чи нейтрального способу читання, лише «способи читання», що є поширенням поглядів спільноти. Іншими словами, завдання критики – не вибирати між різними інтерпретаціями, підпорядковуючи їх свідчення про незацікавлені свідчення, а встановлювати переконливими способами низку інтерпретаційних передумов.

Категорія відгуку охоплює будь-які (і всі) дії, що провокуються низкою слів.

В основі методу – «врахування тимчасового потоку читацьких вражень, і припущення, що кожен читач реагує в умовах того потоку, а не на все висловлювання» [13, 27].

На протипагу Вімсетту та Бердслі стверджується: *те, що текст робить – це те, що він означає*.

Фіш обстоює тезу про те, що немає прямого взаємозв'язку між значенням речення (абзацу, роману, поезії) і значенням окремих слів, які їх формують. Тобто інформація, яку дає висловлювання, є складовою, але не ототожнюється з його значенням. Неможливо означити одне і те ж різними способами, хоча багато хто так вважає.

Яким би не був визмір досліджуваної одиниці, головна увага методу зосереджена на *враженнях читача*, а механізм методу є магичним запитанням «**Що він робить?**» Фіш вважає, що те, що можна назвати головним враженням від твору, відбувається на кожному рівні.

Основні характеристики методу, що застосовуються до більших за розміром одиниць; суть:

- 1) відмова відповідати (чи навіть читати), про що цей твір;
- 2) аналіз не формальних властивостей, а виникаючих відгуків у читачеві в реляції до слів, як вони слідуєть одне за одним у часовому вимірі;

3) наслідком цього стане опис структури відгуку, який може мати непрямі чи навіть протилежні зв'язки зі структурою твору як річчю в собі.

Фіш розгортає контраргументи до праці Вімсетта та Бердслі «Вербальна ікона», пропонує метод аналізу, який основну увагу зосереджує на читачеві, а не на артефактах. Головні заперечення щодо використання цього методу стосуються афективної критики, яка відвертає увагу від «предмету як такого» і скеровує на мінливі та різноманітні враження читачів. Фіш попередив заперечення цього твердження у різновекторних відповідях. У категорію відгуку він включив не лише «психологічні симптоми», а й ті мисленнєві операції, які застосовуються при читанні (формулювання завершених думок, судження, створення логічних висновків).

«Лінгвістична модель», «модель компетентності» – це внутрішні механізми, які уможливають розуміння і створення речення, що раніше не зустрічались. Таким чином, ця модель відображатиме систему правил і забезпечуватиме лінгвістичне враження. «Якщо мовці поділяють певну систему правил, то розуміння може певним чином бути уніфікованим і відбуватиметься в межах системи правил, які поділяють мовці» [13, 45]. Відгук буде більш передбачуваним та нормативним. Подальше регулювання відгуків, запропоноване Рональдом Вардгафом (Wardhaugh) – «семантична компетентність» – низка правил, що визначають можливість вибору, і таким чином, відгуку» [13, 45]. Трудність в тому, що на сучасному етапі ці системи не розроблені, а семантична компетентність і не спроектована.

Н. Хомський свого стверджував, що «значення детермінуються глибинною структурою», а поверхневу структуру вважав «хибною» і «неінформативною». На глибинну структуру звертали увагу Р. Оман, Р. Вардгаф.

Для Фіша читання (і розуміння взагалі) – це подія, жодної складової якої не варто відкидати. У ній подія, яка є актуалізацією значення, глибинна структура відіграє важливу роль. Однак це ще не все, бо розуміння відбувається не лише в умовах глибинної структури, а в умовах зв'язків між поверхневою структурою, що розгортається в часі, і тривала перевірка її відбувається на тлі нашої проекції того, як виявляє себе глибинна структура.

На питання: «Хто такий читач?» Фіш відповідає, що його читач це формація ідеального чи ідеалізованого читача на кшталт «досвідченого читача» Вардгафа, чи «підхожого»(придатного) читача Мільтона, і вживає свій термін «*поінформований читач*». Це читач, який:

- 1) добре володіє мовою, якою створений текст;
- 2) знає семантику (і як слухач, і як творець) лексичних одиниць, ідіом. Знає професійні та інші діалекти;
- 3) має літературну компетенцію.

Отож такий читач має великий досвід, щоб належно виявляти ознаки літературного досвіду (від визначення мовних засобів у тексті до визначення жанрів) [13, 49].

Фіш вважає інтерпретацію не мистецтвом пояснення, а мистецтвом творення. Інтерпретатори не декодують поезію, вони її створюють. Літературознавець аргументує так: значення не є власністю ні фіксованих та змінних текстів, ні вільних та незалежних читачів, а інтерпретаційних спільнот, які відповідальні і за форму читацької діяльності, і за тексти, які створює ця діяльність. Питання, як «розпізнати», що таке поезія, пов'язане із питанням про особливості літературної мови. Багато критиків погоджуються з думкою, що «розпізнавання» пов'язане з наявністю у мові поезії певних ознак. Фіш провів експеримент «навпаки». Подавши список певних прізвищ, розташованих на дошці, як поезія (у форматі графічної строфи) завдяки чому, студенти наперед впізнавали, що це вірш і за такою конфігурацією розшукували ознаки поезії, намагаючись її інтерпретувати. Тобто не наявність певних поетичних прикмет привертає увагу, а навпаки, звернення уваги кимось на щось провокує появу поетичних якостей.

Коли студентам повідомили, що перед ними вірш, то вони почали дивитися на такий текст «очима, які бачать поезією» і, таким чином, сприймали цей мовний відтинок, співвідносячи його з відомими їм ознаками вірша. Зокрема, важливою була інформація про те, що поезія щільніше подана та складніше сформульована, ніж звичайне мовне повідомлення; що слова узгоджені між собою та із загальним інсайтом. Оскільки це поезія, то вона повинна мати якусь об'єднуючу мету, і студенти намагалися її збагнути. Саме крізь призму цієї мети, вважає Фіш, студенти бралися шукати і знаходили значення в окремих словах. Таким чином, акцентував експериментатор, «значення слів та інтерпретація, у якій використовувалися ці слова, з'являлись водночас, як наслідок операцій, які почали здійснювати студенти, працюючи з поезією» [13, 326]. Він скористався аналогією з рецептом, який націляє читачів на те, що шукати в поезії. Фіш прийшов до висновку, що кожен може знайти у поезії підтвердження свого визначення: тобто складність, чи латентну багатозначність, алітерації, приховане значення, умовчання.

«Компетентне читання» зазвичай трактується як спосіб розпізнання того, що є в тексті. Однак Фіш, на підставі практики із своїми учнями вважав, що це – знання, як продукувати те, що згодом виявлять у тексті. Отже, ще раз наголошено: інтерпретація, – за Фішем, – не мистецтво пояснення, а мистецтво створення.

Він постійно твердить, що об'єкти творяться, а не відшуковуються; створюються ж вони певними обраними інтерпретаційними стратегіями, що аж ніяк не веде до суб'єктивізму, бо що способи, якими вони створюються, є суспільними та конвенційними. Це чинить не ізольований індивід, а особа як представник певного суспільства, заангажована певними інституціями. Ці інституції передують людині і лише інсталяція, занурення в них уможливорює доступ до їхніх відкритих та конвенційних значень.

Якщо поезія і створюється, то це робиться, на переконання Фіша, через інтерпретаційні стратегії, які не є чиймись власними, а походять з публічно доступної системи розуміння. У цьому випадку йдеться про літературну систему, яка дається категоріями розуміння, які потім вживаються щодо певних питань. Таким чином, Фіш доводить і наполягає, що до низки створених чи зроблених об'єктів слід прилучати і себе, оскільки кожен є продуктами соціальних і культурних моделей. У такому контексті втрачає сенс опозиція «суб'єктивне – об'єктивне», оскільки ці категорії не існують відособлено, у чистій формі. Свідомість читача сформована низкою конвенційних понять, які згодом формують конвенційний чи конвенційно-трактований об'єкт. Отже, безпідставно боятися соліпсизму, оскільки «я» існує разом із суспільними чи конвенційними феноменами мислення. Інтерпретаційні акти не є чимось окремим, а підпадають під позицію індивіда у соціально-організованому континуумі і є відкритими.

Гірш та Абрамс обстоюють об'єктивну інтерпретацію. Фіш полегшує з ними, вважаючи, що вони вболівають через відсутність контролю з боку нормативної системи значень. З їхнього погляду начебто «я» просто замінить свої власні значення, на ті, які приносить із собою текст. Однак, наполягає Фіш, якщо таке «я» розглядається не як незалежна сутність, а як *соціальне формування*, тоді значення, які «я» надає текстові не є його власними, а походять з інтерпретаційної спільноти, функцією яких індивід є. Фіш гадає, що ці значення не будуть ні суб'єктивними, ні об'єктивними. Вони, мовляв, не будуть об'єктивними, оскільки є наслідком якоїсь точки зору, а не просто «зчитані»; а суб'єктивними вони не будуть, оскільки ця точка зору завжди буде соціальною або інституційною.

Водночас їх можна розглядати і як суб'єктивні, і об'єктивні: суб'єктивні, бо є невід'ємними від певної точки зору, однак не всезагальними, а об'єктивними, бо ця точка зору є публічною та конвенційною, а не окремою та єдиною в своєму роді. Таким чином Фіш намагається подолати дихотомію суб'єктивного та об'єктивного, вважаючи, що така дихотомія лише заваджає дослідженням, наперед покладаючи характер дослідження.

Можна ствердно відповідати на запитання чи читачі створюють значення. А також, чи значення, є похідним із культури інтерпретаційних категорій і в свою чергу створює читача.

Як дотепно говорить Фіш, проблеми зникають не тому, що їх вирішили, а тому, що вони втрачають першочергове значення (свою вагомість). Якщо Абрамс твердить, що внаслідок відсутності нормативної системи постійних значень двоє людей не зможуть погодитися не лише з інтерпретацією твору, а навіть одного речення, то Фіш натомисть вважає, що це не є складністю. Головне – не розглядати цих людей як окремо взятих (ізолюваних) індивідів; згода яких мусить підпорядковуватись зовнішнім чинникам. Однак, якщо розуміння людини поінформоване однаковими поняттями про те, що є фактом, що є головним/другорядним і вартим уваги – тобто одними і тими ж інтерпретаційними принципами – тоді, за Фішем, порозуміння між людьми досягнуто. А джерелом злагоди буде не текст, а спосіб порозуміння, який реалізується з появою тих, хто його поділяє. (Текст у цьому випадку розглядається у широкому значенні).

Фіш вважає, що факти згоди, а не уболівання за стабільність об'єктів засвідчує сили інтерпретаційної спільноти, здатної формувати об'єкти, стосовно яких члени спільноти можуть досягати згоди. Завжди бувають механізми, які спрямовують читачів, однак їхнім джерелом є не стільки текст, а скільки визнані на якомусь етапі інтерпретаційні стратегії для продукування тексту. Тому не доречно відкидати будь-яке прочитання, навіть якщо воно зовсім чудернацьке. Складові літературного дослідження – тексти, автори, періоди, жанри – стають доступними фактами лише в межах інституції.

Фіш відкидає радикальний скептицизм. Пояснюючи це тим, що мислення не існує незалежно від категорій розуміння, а формується цими категоріями і годі дистанціюватися від них та від власних переконань та припущень, – однаке все це для кожного важить більше, ніж припущення інших. Фіш послідовно розгортає цю думку, додаючи, що кожен не лише має певні переконання, а й навчає того, у що вірить. Це, власне, стосується й інтерпретації. Якщо вчитель вибирає

найкращу, на його думку, інтерпретацію, то він і намагається донести до когось свої переконання, аби хтось таким чином зважаючи на факти прийняв їх. Фіш, як бачимо підтримує модель переконання.

Концепт «інтерпретаційних спільнот» досліджує, в окремому розділі монографії «Основи літературної критики» і С. Раваль, вважаючи позицію Фіша радикально релятивістською та непослідовною. Крім того він закликає визнати інституційні умови, які формують критики, що користуються певним методом, застосовуючи його до всіх текстів, дуже схоже до того як Фіш показує механізм дії інтерпретаційних спільнот. На противагу концепції інтерпретаційних спільнот та необґрунтованих, на думку Равалю, концепцій раціональності та інтерпретаційних механізмів, що лежать в їхній основі, він висуває концепцію раціональності, яка б створювала діалог із зобов'язаннями та інтересами інших. Пропонуючи зумовлену обставинами діалогічну концепцію раціональності, яка б пояснювала діяльність «інтерпретаційних спільнот», Раваль свою позицію вважає альтернативною. Вона протистоїть з, одного боку, надмірно абстрактному логічному схематизму, а з іншого, – відмові від цілої низки концептуальних рефлексій. Він презентує свою позицію як «ширшу та повнішу концепцію способів, взаємодії інтерпретаторів між собою в інституційних середовищах» [19, 17].

Протягом останніх десятиліть концепція інтерпретації посіла центральне місце в літературній теорії і розглядається або у формі теорії читацького відгуку або у формі постструктуралізму з акцентом на текстуальності.

Головне, на думку Равалю, що намагається зробити Фіш, – це активізувати дебати про критику, зрушивши їх з традиційної сфери, в яку вони погрузли. Традиційно завжди є ті, хто обстоює поняття незмінного та стабільного тексту, який сприймається через значення, і ті, хто звертається до інтерпретаційних моделей, а тепер і до критики читацького відгуку, деконструктивізму та неопсихоаналізу. Прихильники першого положення обстоюють об'єктивність інтерпретацій та акцентують важливість детермінованого значення; опоненти ж – нестабільність значення та виставляють на показ його релятивізм.

На думку Равалю, і теорія, і практична діяльність Фіша все ж залишилися тісно пов'язаними з формалізмом, бо він заявляє, що література є конвенційною категорією а те, що вважається літературним фактом, є функцією колективної санкції. Звідси випливає, що читання будь-якого мовного відтинку має властивості, літературність яких визначається інтерпретаційними спільнотами.

Стосовно механізму дії теорії Раваль спирався на ідеї Т. Куна з праці «Структура наукових революцій». Зокрема йдеться, що теорії в процесі створення та розвитку набувають певного трактування та розуміння, пов'язаних з традицією, відкриттями та розробками попередників. Коли ж виявляються певні аномалії, непослідовність чи парадоксальність, то перед науковцями постає дилема: як утримати порозуміння у цій галузі. Інколи дилема знімається способом модифікації чи видозміни певних елементів вже готової теорії. У такому разі прогрес відбувається через поглиблення та подальше зміцнення парадигми. Однак, на думку Куна, вирішальна стадія відбувається тоді, коли аномалії повністю руйнують впевненість науковця у цій парадигмі, яка своєю чергою руйнується і спричиняє кризу серед науковців. Саме під час кризи переглядаються передумови та концепції. «В науці... новизна з'являється з труднощами, супроводжується опором передумовами очікування» [цит. за 19].

Кун вважає парадигми настільки важливими для наукового дослідження, що зміна парадигм рівнозначна зміні світу, в якому працює науковець.

Під час кризи, на думку Куна, панівна парадигма «розмивається», зумовлюючи появу видозмін і наново досліджується. З появою нової теорії з'являються інші принципи та передумови, що переформатовують традицію. «Поступ, таким чином, відбувається через повільне і тривале нарощування знань, через відкриття та винаходи, які або руйнують, або формують традицію» [19, 91].

Раваль не вважає Куна ні ірраціоналістом, ні концептуалістом чи радикальним релятивістом, у чому його обвинувачувало багато науковців. Натомість Фіша – надзвичайно винахідливим теоретиком, а його спостереження майстерними, проникливими та розумними. Та водночас зауважує, що Фіш виявляє тенденцію до риторичних та концептуальних перебільшень, бо він по суті, запропонував радикальний епістемологічний релятивізм, який ледь відрізняється від запропонованого Барбарою Генштайн Сміт.

За Фішем, як пригадуємо, речення набуває значення через контекст, в якому воно сприймається, а за відсутності окресленого контексту постає такий контекст, в якому воно найчастіше зустрічається. Таким чином, вчений протистоїть об'єктивістській епістемології, прихильники якої обстоюють детерміноване значення, яке має виражати літературна критика. Об'єктивісти погоджуються, що для інтерпретації речень-висловлювань потрібні контексти, однак для об'єктивістів значення має історичний контекст, а не будь-який. А де-

які критики наполягають на проекції речення чи то літературного твору, чи історичного контексту крізь призму сучасного їм контексту. Тобто, за Равалем, розбіжності між теоретиками пов'язані з різницею у поглядах на відповідний контекст.

На думку Равалю, Фіш слушно пропонує метатеоретичне твердження про інтерпретаційні припущення, які є, без сумніву, істинними, але банально істинними, оскільки їх ніхто і не буде заперечувати. Абсолютизуючи владу припущень, така позиція позбавляє рецепцію літератури її значення. Концепцію теоретизувань Фіша про природу припущень Раваль вважає хибною. Водночас, він гадає, що концепція Фіша про інтерпретаційні припущення є вагомою в контексті певних течій сучасної критики, навіть, якщо вона теоретично і вводить в оману.

«Будь-які припущення чи концепції виникають доконечно у певних контекстах, хоча і не залишаються жорстко прив'язаними до цих контекстів» [19, 94].

Праці Фіша були реакцією на формалізм як наслідок довготривалого панування «новокритичної» теорії, яка шукала значення в текстуальному артефакті чи, за словами Вімса та Бердслі – в «об'єкті». Фіш, як знаємо, не вважав, що формальні ознаки існують *до і незалежно* від інтерпретаційних стратегій, оскільки не текст має формальні властивості, які можна визначати в будь-який час в будь-якому місті, а читач проектує ці властивості на текст. Таким чином, Фіш не приймав авторської інтенції як джерела значення тексту, а переносив її на реципієнтів тексту. У цьому аспекті Фіш мав спільні погляди з «новими критиками», які також ігнорували авторський задум та історичну інтерпретацію. Його теорію часом називали «рецептивною естетикою» або «афективною стилістикою». Крім Ланг вважав теорію Фіша епістемологічною, оскільки багато уваги в ній приділяється способам пізнання.

Хоча Стенлі Фіш змінював свої підходи до літератури в межах двох десятиліть – від феноменологічного до постструктуралістського способу дослідження – він був об'єктом критики з боку різних теоретиків, особливо лефтистів-культурологів (Е. Саїд, Ф. Лентріккія, Т. Іглтон). Ставлення до С. Фіша є неоднозначним, однак він є чільним представником критики читацького відгуку та творцем афективної стилістики.

У висновку зазначимо, що ми намагались проаналізувати підходи до визначення літератури представників, які в своїх працях ставили

різні поняття у центр дослідження. Беремо до уваги розмежування, яке зробив Абрамс:

– теорії, орієнтовані на текст/твір, у нашому дослідженні – це нова критика;

– теорії, орієнтовані на читача/аудиторію, як, наприклад, критика читацького відгуку;

– теорії, орієнтовані на автора, представником якої був Е. Д. Гірш.

Стосовно присутності теоретичних шкіл та напрямів у вітчизняному літературознавстві, доречно, на наш погляд, навести слова І. Дзюби: «У другій половині ХХ століття спостерігаємо часту зміну лідерів наукових методологій, наукових напрямів. Але на Заході в цих змінах репутацій простежувалась певна наступність, право на лідерство завойовувалось тривалою працею думки та потужною системою аргументації. А в пострадянський світ всі ці теорії увірвались єдиним потоком, викликавши штовханину на методологічному полі, хаос у поняттях і спокусу еkleктики» [6, 7]. Тому на сучасному етапі необхідно адаптувати багато термінів до українського літературознавства, щоб у подальших дослідженнях уникати плутанини та непорозуміння. Важливо не просто перекладати терміни які позначають різні поняття, що окреслюються контекстом, а опрацювати іншомовний текст та інтерпретувати його для читачів, що не мають змоги читати іноземними мовами.

2.2.1 Інтегральна теорія мистецтва та літератури: сучасні тенденції

теоретико-літературних досліджень

Простежуючи гетерогенні підходи до визначення художньої літератури у 70–90-х роках ХХ століття, важливо зробити діахронний зріз і акцентувати домінуючі тенденції розвитку не лише однієї проблеми, а й вийти на ширший культурно-літературний контекст. Якщо початок 70-х правомірно називають періодом теоретичних воєн та тривалих суперечок між теоретичними школами за першість у літературно-критичних дослідженнях, то під кінець 90-х у теоретичних працях та публікаціях простежуються спроби прийти до якогось спільного знаменника у пошуках суті, при-

роди та онтологічного статусу мистецтва взагалі та літератури зокрема. І тут вже не йдеться про «слабкий» плюралізм, який дає право всім презентувати свої погляди та переконання, які існують. Всезагальний релятивізм, проблематизує можливість існування сутності взагалі, вважаючи будь-яку цінність відносною (Барбара Гернштайн Сміт). Існують і спроби створення інтегральної теорії мистецтва та літератури. Одну з них робив сучасний філософ-теоретик Кен Вілбер, автор низки праць, перекладених російською мовою – «Ніяких меж» (1998), «Проект Атман» (2000), «Око Духу» (2002). Завдання, яке він ставить перед собою у останньому есе – «вийти з нарцистичної та нігілістичної гри, яка остаточно заповонила світ постмодерністського мистецтва і літературної теорії, і замість неї представити суттєві принципи істинно інтегрального мистецтва і літературної теорії – того, що можна було б назвати інтегральною герменевтикою» [3, 1]. Суть її у тому, що жоден метод, школа чи теоретичний напрям не має привілеїв над іншим, вони розглядаються у цілісності та з урахуванням своїх особливих ознак. Вілбер висловлює переконання, що жоден з підходів не може бути абсолютно істинним чи хибним, важливо віднайти щось раціональне, що є у кожному підході, взявши його до уваги. Подібні переконання висловлював С. Раваль у праці «Основи літературної критики» (1998), пропонуючи метод багатьох критеріїв для пошуку визначення художньої літератури. Основну увагу зосереджує на «все-рівневному, все-секторному» аналізі літературного смислу.

Якщо розглянути основні підходи до мистецтва чи літератури, то серед них можна виділити ті, які в центр дослідження ставили інтенцію автора. Літературний твір розглядався, як висловлення почуттів та намірів митця. Це не просто імітація зовнішньої реальності, зазначали апологети цього погляду (Кроче, Коллінгвуд та інші), а вираження внутрішньої реальності. Тому, зрозуміти твір можна за умови, якщо правильно витлумачити інтенцію митця. Погляд на мистецтво як на вираження первинного наміру, враження чи бачення митця сприяв розквіту одного з найпоширеніших напрямів – герменевтики.

Але оскільки смисл твору зумовлюється первинною інтенцією, висловленою в роботі, а інтенція є справжньою, тоді, коли вона є реконструкцією цього наміру, хоча деякі наміри є несвідомими і залишають лиш символічні сліди в художньому творі, – то тоді важливу роль правильної інтерпретації відіграє виявлення та інтерпретація цих підсвідомих намірів та бажань. Визначення інтенції автора веде до пошуків у творах його несвідомих прагнень та бажань. Це сприяло поширенню симптомних теорій, які шукали сутність у підсвідомих

намірах автора. Однак при цьому не йдеться лише про фрейдистські теми. Несвідомі структури можуть пов'язуватись з економічними реаліями і класовими структурами (переконання марксистів), чи з питаннями статі (феміністи). Симптомні теорії – расизм, сексизм, елітизм, антропоцентризм, андроцентризм, імперіалізм, екологізм, логоцентризм, фаллоцентризм, – розглядають твір мистецтва як симптомний для тих течій, які вважають, що митець часто не усвідомлює мотивів та спонук своєї поведінки та діяльності.

Звичайно, розгортає міркування Вілбер, інтенції автора – свідомі чи підсвідомі – не можуть дати вичерпної відповіді про сутність літератури, тому на зміну їм, (чи як доповнення) приходять нові теорії, які зміщують сферу дослідження з експресіоністських вимірів на **твір, як такий**. Це привело до появи низки формалістських шкіл: російських формалістів (Якобсон, Пропп), американських нових критиків (Вімсетт і Бердслі, Ренсом), французьких структуралістів (Леві-Стросс, Барт), нео-структуралістів (ранній Фуко) и постструктуралістів (Дерріда, Поль де Ман, Ліотар). Формалісти шукали природу і смисл мистецтва у «формальних або структурних взаємовідносинах елементів, виявлених у самому творі мистецтва», а не в задумах автора, які їх рідко коли цікавили.

На противагу теоретичним течіям, які основну увагу фокусували на творі мистецтва, прийшли нові, які зосередились на читачеві, його сприйняттях та реакціях на твір (згадуваний вище С. Фіш). На ці теорії мала вплив герменевтична філософія Гайдеггера і її поняття історичності істини.

Деконструктивісти заявляли, що весь смисл залежить від контексту, а контексти безмежні. Отож, смисл неможливо ні контролювати, ні навіть визначати. Постмодерна деконструкція, на думку Вілбера, по-своєму веде до нігілізму.

Вілбер бачить всесвіт як холон – контексти всередині контекстів, водночас вважаючи, що якщо система дійсно існує, то її неможливо досягнути. Будь-який смисл також обмежений контекстом, навіть окрема думка матиме смисл лиш у межах культурного ареалу автора. Думки індивіда також з'являються і розгортаються з культурного тла. На підтвердження цього, Вілбер згадує випадки, коли людина зростала та розвивалась серед тварин, і не знала людської мови, що позбавляло її лінгвальної компетенції. Мозок людини, залишеної поза культурою, не здатний продукувати лінгвальні феномени. «Окрема думка постає на загальному фоні культурних практик, мови, смислів і контекстів, без яких практично неможливо сформулювати жодної думки» [3, 5]. Ер-

зац думка представлятиме собою холон, що охоплює різноманітні аспекти – інтенційні, поведінкові, культурні, соціальні. Всі сфери тоді між собою переплітаються, взаємно визначаються та діють на інші холони. Все це, на думку Вілбера, тісно пов'язане з природою мистецтва.

Поширені теорії (репрезентативна, інтенціональна, формалістська, рецептивна, симптомна) витворюють певний контекст, в якому побутує твір мистецтва. Вчені намагаються збагнути природу, сутність мистецтва, зокрема, літератури залежно від того, що вони ставлять у центр дослідження, вважаючи, що саме їхній підхід є найважливішим, найдієвішим та вартим бути в епіцентрі дослідження. Кен Вілбер радить подолати суперечки за пріоритети з допомогою інтегральної теорії. І висуває для початку запозичений в Артура Кестлера термін **холон** (англ. holon, від грец. holos – цілісність, і суфікса – on, який позначає нейтральність), для позначення контекстів, що є частиною інших цілісних контекстів. (До речі в цьому відлунює філософський холізм). Як атом є частиною цілісної молекули, а молекула є частиною клітини, аналогічно на лінгвістичному рівні, буква є частиною слова, яке є частиною речення, і т. д. У такий спосіб поступово виходимо на всесвіт, що складається ні з цілісностей, ні з частин, а з частин /цілісностей, – що й є **холоном**. Все мистецтво, на його думку, є холонічним, за своєю природою, структурою, локусом. Будь-який твір мистецтва – це холон тобто, цілісність яка водночас є і частиною інших цілісностей. Твір існує у контекстах, всередині контекстів, і так до безкінечності.

Первинним холоном Вілбер пропонує вважати креативне сприйняття, творчий імпульс митця. І хоча відразу на нього діятимуть інші контексти, як попередні, що його оточували так і наступні, і, безумовно, історичний контекст, однак всі вони знаходитимуться навколо нього і залишатимуть свої сліди. На первинному холоні зосереджуватимуть свою увагу експресивні теорії та інтенційні теорії, розглядаючи всі інші холони як вторинні щодо нього. Водночас конче треба враховувати, що і первинний холон є не абсолютом, а цілісним, який є частиною іншої цілісності, тому не доречно обмежувати мистецтво лише якоюсь дефініцією. Інші контексти, як наприклад, праці одного творця, твори цього жанру чи очікування первинної аудиторії, що вивчаються традиційними герменевтичними теоріями, – все це великою мірою допомагає визначити початковий смисл твору. Неварто відкидати і несвідомі наміри творця, пошуком яких займаються психоаналітики-інтерпретатори. Це Вілбер класифікує як **фонові холони**, все-

редині яких виникають первинні холони. Вони не є фрейдистськими, бо сюди входять і лінгвістичний, куьтуральний, економічний, історичний та інші холони. «Контекст розкриває смисл, а ширші контексти розкриватимуть більш глибокі смисли» [3, 14]. Людину вчений також вважає холоном – індивідом, сформованим фізичним, ментальним, екзистенційним, духовним чи трансперсональним вимірами, кожен з яких по-іншому впливає на митця. Тому несвідомі наміри є набагато глибшими та ширшими за фрейдистські.

Первинний холон взаємодіє не лише з автором, його свідомістю, інтенціями, та навколишнім оточенням, а й результатами діяльності митця – передусім готовим твором. У цьому випадку на арену дослідження виходить **холон літературного твору** (чи твору мистецтва взагалі). Прихильниками дослідження формальних ознак, як вище зазначалося, були формалісти, структуралісти, пост-структуралісти, нові критики. Ціннісно значимими у творі мистецтва вони вважали такі критерії, як послідовність, завершеність, гармонію між елементами всередині цілісності, а також складність, унікальність, двозначність, інтенсивність.

Сильною і водночас слабкою іпостассю такого підходу Вілбер вважає переважну зосередженість на самому творі, що веде до нехтування іншими контекстами: інтенцією автора (свідомою чи несвідомою), історичним середовищем, первинною аудиторією, сприйняттям читача. Креативні теорії міркують про мистецтво як про органічну цілісність, шукаючи смисл у взаємодії між елементами самого твору («підхолонів», що формують твір мистецтва, як їх називає автор).

Читачів чи глядачів Вілбер зараховує до культурного тла, вважаючи його частиною самого твору мистецтва, без якого смисл не існує і не може існувати. Важливого значення культуролог надає історичності, так званім історичним контекстам, які постійно наділятимуть твір новим смислом у плині історії. Не заперечуючи важливість цього контексту, він водночас зазначає, що домінування теорій реакції читача та симптомних теорій на постмодерній художній сцені сприяло зростанню нарцистичних та нігілістичних вагань.

Те, що всі речі – холони, – пояснює Вілбер, означає, що всі речі, по суті безкінечні контексти всередині контекстів і кожен контекст присвоює новий смисл понад і поза первинним холоном. Щоби визначити місце мистецтва (чи літератури), їх слід зорієнтувати серед інших контекстів, виділених Вілбером:

- первинний холон (задум творця), що охоплює різні рівні душі, свідомі та несвідомі, що йдуть від індивідуального «я» до трансперсональних і духовних вимірів;
- холон твору мистецтва (формо-зміст);
- холон читача/глядача;
- більш широкі контексти.

«Зрозуміти твір – значить герменевтично зайти якнайдалі у контексти, які визначають мистецтво, в «злиття горизонтів» – появу нового холона, – в якому розуміння твору мистецтва є водночас процесом саморозуміння, звільнення в кінцевому сенсі» [3, 24]. Вчений концептуально обстоює позицію про неможливість існування єдино-правильної інтерпретації, оскільки жоден з холонів не має «єдиноправильного» контексту. Те, що існує стільки ж смислів, скільки є допустимих контекстів, веде, на його думку не до нігілізму, а до моделі «рогу достатку».

«Інтегральна теорія мистецтва та літературної інтерпретації є багатовимірним аналізом різноманітних контекстів, в яких і через які мистецтво існує і звертається до нас: через митця, твір, читача чи світ. Відмова від пріоритету єдиного контексту спонукає нас бути постійно відкритими для постійного оновлення горизонтів, які в процесі розширюють наші власні горизонти, звільняючи від обмежень нашої улюбленої ідеології і наших ізольованих самостей» [3, 25].

Головне, на думку Вілбера, не пошук та визначення суті мистецтва, а наше сприйняття, враження, яке воно на нас справляє. Мистецтво він трактує дуже широко, відносячи до об'єктів прекрасного весь світ і космос.

Таким чином, простежуючи основні тенденції розвитку сучасної теорії літератури та критики, важливо зауважити, що на зміну теоретичним війнам початку 70-х років ХХ століття прийшли теорії інтеграції кінця ХХ – початку ХХІ століть. Мають місце спроби звести конкуруючі теорії до спільного знаменника, але не виділяючи жодної, а, навпаки, намагаючись знайти раціональне зерно у кожній з них та досягнути якнайбільший контекст. Проблема глобалізації, що охопила багато сфер суспільного життя, особливо економічну, таким чином, на нашу думку, відображається у розвитку таких, на перший погляд не дотичних до неї дисциплін, як літературна критика, теорія в цілому.

Література

1. Вейман Р. «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения. – М.: Прогресс, 1965. – 428 с.
2. Вітгенштайн Л. *Tractatus Logico-Philosophicus*; Філософські дослідження. – К.: Основи, 1995. – 311 с.
3. Вилбер К. *Око духа*. – Інститут трансперсональної психології, 2002. – www.Integralworld.net
4. Гадамер Г.-Г. *Істина і метод*: Пер. з нім. – К: Юніверс, 2000. – Т. 1: Герменевтика I: Основи філософської герменевтики. – 464 с.
5. Гром'як Р. Т. До питання про етичні виміри інтерпретації // *Слово і час*. – 2000. – № 1. – С. 24–26.
6. Дзюба І. «Метод – це насамперед розуміння» // *Слово і час*. – 2001. – № 7. – С. 7.
7. *Западное литературоведение XX века: Энциклопедия*. – Москва: Intrad, 2004. – 560 с.
8. Козлов А. С. *Основные течения литературоведческой мысли США в XX столетии // США. Канада*. – 2000. – № 8. – С. 80–95.
9. Козлов А. С. *Литературоведение Англии и США XX века*. – М.: Московский лицей, 2004. – 256 с.
10. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
11. Abrams M. *A Glossary of Literary Terms*. – Cornell University, 1999. – 366 p.
12. Beardsley M. C. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. – New York: Harcourt, Brace and World, 1958. – 624 p.
13. Fish S. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. – Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980. – 305 p.
14. Harland R. *Literary Theory from Plato to Barthes: An Introductory History*. – Basingstoke; London: Macmillan, 1999. – 302 p.
15. Hirsch E. D. *Validity in Interpretation*. – 4th printing. – New Haven; London: Yale University Press, 1973. – 287 p.
16. Leitch V. B. *American Literary Criticism from the Thirtieth to the Eightieth*. – New York: Columbia University Press, cop. 1988. – 458 p.
17. Lentricchia F. *After the New Criticism*. – Chicago: University of Chicago Press, 1980. – 384 p.
18. *The Norton Antology of Theory and Criticism*. gen. ed. Leitch. W. W. Norton & Company. – N. Y., London, 2001. – 2223 p.
19. Raval S. *Grounds of Literary Criticism*. – University of Illinois Press: Urbana & Chicago, 1998. – 254 p.
20. Selden R. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory / R. Selden, P. Widdowson, P. Brooker*. – 4th printing. – London: Prentice Hall, 1997. – 272 p.
21. Wimsatt W. K. *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. – 5th edition. – New York: Noonday Press, 1965. – 299 p.
22. Raval S. *Metacriticism*. – Athens: University of Georgia Press, 1981. – 289 p.

Розділ 3.

КОНФЛІКТ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ У ЛІТЕРАТУРНО-МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ

(на прикладі творів О. Пушкіна,
П. Чайковського, Д. Чутра/Л. Цегельського
і Б. Лепкого)

Остаточне утвердження такої галузі літературознавчої компаративістики як вивчення літератури в системі видів мистецтва значно розширює дискурс дослідження найрізноманітніших художніх взаємозв'язків.

Теоретичні аспекти синтезу мистецтв, які розглядаються під кутом зору онтології, рецептивної естетики і герменевтики допомагають виявляти нові можливості кожного виду мистецтва, шляхи їх взаємопроникнення і взаємодії, простежувати трансформацію художніх образів, роль їх перекодування у культурі. Під час інтерпретації художніх явищ, які взаємодіють у новому синтезі, «література в художньому освоєні різних сфер і аспектів буття спирається на інші мистецтва, «вчиться» у них, «перекладаючи» коди їхньої художньої мови та трансформуючи їх відповідно до своєї іманентності, і тим самим збагачує й удосконалює власні виражальні можливості» [20, 8].

З-поміж численних контактів і взаємодій, які виникають між різними видами мистецтва, особливу увагу зараз сконцентруємо навколо синтезу літератури і музики; це дає можливість говорити про літературно-музичний простір, літературно-музичний діалог, літературно-музичне побутування художнього образу.

Література і музика, будучи самостійними цілісними одиницями, в результаті єднання творять таку нову модель художнього буття, яка інспірує посилену дію на всі структури свідомості людини. В результаті цього поєднання асоціацій, що виникають у свідомості та поза-свідомості людини, постає несподіваний синтетичний образ. Літера-

тура і музика для реалізації своїх образів користується специфічними матеріалами. Література – словом (мовою і мовленням), музика – звуком (акустичними феноменами). Матеріали цих мистецтв, маючи спільні корені, відрізняються своєрідністю, певними особливостями. Для адекватного розуміння змісту твору мистецтва і специфіки кожного з його видів має важливе значення вивчення цих характерних особливостей, а також співвідношення слова і звука, що передбачає співвідношення означеного і означника, реального та ірреального, свідомого та позасвідомого.

У пізнаванні формо-змісту як літературного, так і музичного творів важливим є розшифрування і тлумачення знакових систем, відповідної символіки, характерних для згаданих мистецтв, а порівняльний аналіз літературного і музичного твору розкриває як специфіку художнього мислення митців, так і дозволяє досягнути додатковий смисл діалогічних відношень. «Для того, чтобы адекватно проанализировать текст, необходимо сравнить и сопоставить образные структуры тех видов искусств, которые взаимодействуют в пространстве единого художественного целого» [16, 24].

У системі мистецтв слово відіграє важливу роль, будучи не лише основним засобом спілкування, засобом формування думки і почуттів, а й способом буття художньої літератури. Сприймаючи слово в синтезованому мистецтві, людина реагує на симбіоз передусім через значення слова. В музиці, на відміну від звучання слова, важливим є крім того, виразність звуковисотних відношень, що безпосередньо і гостріше впливає на почуття людини, спонукаючи водночас до розширення художньої уяви, інспіруючи інтуїцію. Спосіб вираження музичних образів за допомогою специфічних музичних засобів можна зіставляти за аналогією зі способом інтонування словесного мовлення. Так легше збагнути тісний зв'язок між музичним образом та інтонаційною природою словесності. «Мысль, интонация, формы музыки – всё в постоянной связи: мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией, интонируется. Процесс же интонирования, чтобы стать не речью, а музыкой, либо сливается с речевой интонацией и превращается в единство, в ритмо-интонацию слова – тона, ... либо, минуя слово, ... процесс интонирования становится «музыкальной речью», «музыкальной интонацией» [3, 24].

І в словесному, і в музичному мовленні існує своєрідна «реальність» думки, за допомогою якої увиразнюється реальність образу. Неодмінним засобом розкриття ідейно-емоційного змісту творів мистецтва є композиція як органічно доцільне поєднання всіх засобів ху-

дожності. У літературі – це взаємодія персонажів, сцен, епізодів зображуваних подій, мовленнєвих ресурсів. У музиці – єднання мелодії, гармонії, ритму, тембру. Буття композиції, динаміка форми дозволяє сприймати твір цілісно, осягаючи його зміст, і врешті задум автора як текстурального, так і зрештою фізичного.

У площині сказаного доцільним і доконечним є дослідження паралелі між великими літературним і музичним жанрами, зокрема між романом та оперою, взявши до уваги спільність їх сюжетно-фабульної структури та близькість ідейно-емоційного змісту.

Опера за формою і змістом – найскладніший жанр музичного мистецтва, що поєднує в собі літературу, музику, танець, декоративне мистецтво. Об'єднані в модусі синтезу, всі вони остаточно спрямовані на всебічне, багатогранне розкриття драматичної напруги завдяки інтеграції складових елементів: літературної канви (змісту, смислу опери), музичності (вираження смислу засобами музики), сценічності, театральності (втілення смислу тексту і музики пластичними засобами на театральній сцені).

Добираючи або створюючи для своїх опер тексти (лібрето), композитори зумисне чи інтуїтивно враховують особливості музичного мистецтва, а при використанні простих і складних форм вокальної музики керуються принципом взаємодоповнення тексту і музики залежно від їх ролі у структурі твору.

Опера Петра Чайковського «Мазепа», епопея Богдана Лепкого «Мазепа» і лібрето до опери «Гетьман України Іван Мазепа» з відомою музикою П. Чайковського становлять типологічно співвідносні явища зі спільним символічним знаком «Мазепа». Всі вони, поставши у різний час (1881–1884 рр. – перше; 1929–1956 рр. – друге і 1933, 1956 рр. – третє) у віддаленому культурному просторі (Москва, Петербург у Чайковського; Краків, Львів у Лепкого, Філадельфія, Торонто в Лонгіна Цегельського і Дмитра Чутра), мають сумірні прототексти, образні мотиви і подібні конситуації, які зумовлювали конфлікт інтерпретацій постаті Івана Мазепи.

Тлумачення історичних подій та постатей у поемі «Полтава», опері «Мазепа», романі-епопеї «Мазепа» *неоднозначне*, проте в центрі уваги Пушкіна, Буреніна-Чайковського, Лепкого опинився образ українського гетьмана, який пов'язаний з усіма іншими дійовими особами; навколо цієї постаті розгортаються всі сюжетні лінії. Тому слухним є міркування критиків М. Надеждіна, І. Киреевського, В. Белінського щодо порушення принципу моноцентризму О. Пушкіним у його поемі «Полтава». Хоча зовнішнім поштовхом-приводом

до написання цього твору слугувала підготовка до 120-річчя перемоги російських військ над шведською армією, і в «Полтаві» надто відчутне неприховане захоплення героїчними звитягами політики Петра I, первісна назва поеми «Мазепа» була б більш прийнятною.

Контраверсійність світоглядних позицій Пушкіна, Буреніна–Чайковського, з одного боку, та Б. Лепкого, Д. Чутра, Л. Цегельського, з іншого, увиразнюється порівняльним аналізом цих художніх творів. А він яскраво демонструє непримиренність двох національних ідей, що представлені антитезою Мазепа–Петро I.

У художньому моделюванні реальної історичної події – Полтавської битви – митці подають відмінні фікційні світи: перші утверджують пафос перемоги російського царя (Пушкін, Буренін–Чайковський); другі уславлюють державотворчі інтенції українського гетьмана (Б. Лепкий, Д. Чутро, Л. Цегельський). У поемі О. Пушкіна Полтавська битва подається як велична, радісна подія, як триумф російського війська, очолюваного («самодержавным великаном») Петром I. Його образ – втілення могутньої і начебто божественної сили. Тому поетичні характеристики його образу в поемі патетично-піднесені.

«Выходит Пётр. Его глаза сияют.

Лик его ужасен. Он весь как божия гроза»

(«Полтава», песнь III).

Відавшись утвердженню пафосу звитяжної перемоги російсько-го царя, Пушкін акцентував на вираженні величчя Полтавської битви («И грянул бой. Полтавский бой»), небуденної сили Петра («И он промчался пред полками, Могущ и радостен, как бой»), на характеристиці святкового банкету після битви

(«Пирует Пётр. И горд, и ясен, и славы полон взор его».

И царский пир его прекрасен»).

Проте у поемі навіть натяку немає про той кривавий «бенкет», який цар влаштував у гетьманській резиденції – Батурині, вирізавши з поплічниками і знівечивши все населення столиці Мазепи. Пушкінська муза, уславлюючи військову потугу російської імперії, зовсім не торкнулася відтворення жорстокої сутності збройного міжетнічного конфлікту та масового кровопролиття (численних людських жертв) як жахливого наслідку цього конфлікту. Тому, зрозуміло, що поема «Полтава» проектується як гімн великому правителеві Петру I, знаходячи своє втілення у музиці П. Чайковського, зокрема у симфонічному антракті «Полтавська битва», який звучить перед фінальною дією опери «Мазепа». Ця батальна частина передає три моменти великої

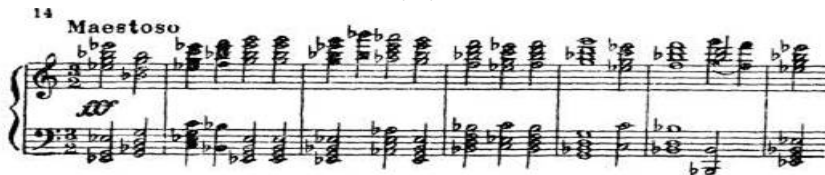
битви: бій росіян із шведським та українським військом; радість перемоги; тріумф імперії. Чайковський же змоделював інший план фіналу – від гучної кульмінації до поступового стихання.

Починаючи з *fortissimo*, композитор відразу вводить слухачів у сильний розпал битви. З перших акордів відчувається руйнівна сила завдяки різким акцентам напружених співзвуч, стрімким пасадам, бойовим фанфарам мідних інструментів. Блискавичний, сповнений вогню хвилеподібний рух голосів у протилежних напрямках, що перетинається безперервними імітаціями – все це передає наступ військ, біг коней, атаки, перестрілку артилерійських загонів. Відповідником до цих музичних фраз є рядки з поеми «Полтава».

*«И грянул бой, Полтавский бой!
В огне, под градом раскалённым,
Стеной живою отражённым,
Над падишим строем свежий строй
Штыки смыкает. Тяжкой тучей
Отряды конницы летучей,
Браздами, саблями звуча,
Шибаясь, рубятся плеча.
Бросая груды тел на гряду,
Шары чугунные повсюду»*

(«Полтава», песнь 3)

Таке безперервно-мінливе, багатопланове море звучання слугує підготовкою до другого розділу симфонічної картини (величавого епізоду мі-бемоль мажор – *Maestoso*), уславлюючи могутність російської армії і генія Петра. Звучить знаменита музика «Слави», знайома у російській класичній музиці ще з 1790 року, зрештою вона осмислюється як велич національного духу.



Церковним мотивом «Спаси, Господи, люди твоя» композитор підводить слухачів до третього розділу картини, в якому домінує мелодія урочистого маршу, увиразнюючи переможний похід Петра.



Маршова музика звучить парадно і дзвінко, але, поступово затихаючи, (*diminuendo*) створює враження віддалення військової процесії.

Отже, відтворюючи Полтавську битву, П. Чайковський повніше використав як переваги музичного мистецтва, так і власні композиторські резерви, тому в його опері «Мазепа» ця частина набула більшої цілісності і ваги, ніж у фрагментарних епізодах поеми Пушкіна. Зрозуміло, чому Д. Чутро і Л. Цегельський скориставшись чудовим музичним матеріалом із властивим йому запальним войовничим потенціалом, «достосували» свою версію оперного дійства до музики Чайковського, і насправді уславлювали (за логікою сюжету) визвольну місію, але Мазепи, а не Петра I. У їх інтерпретації урочиста маршова тема репрезентує похід українського козацтва, що виступає проти своїх гнобителів. Проходять відділи сердюків, народ з пошаною поклоняється Мазепі, хоча дія відбувається ще напередодні Полтавської битви.

Благословення Архимандритом Мазепи та його війська сприймаються як освячення священної боротьби українського народу за свою незалежність і свободу. У митців української діаспори ця сцена стала фінальною. Вони свідомо обрали таке вирішення, немов призупинивши історію, і поглянувши на її ходу з позиції «якби»: якби не зрада у Батурині, не поранення короля Карла XII перед відповідальним боєм, не панічні дії шведської армії та незгуртованість українських вояків..., то за логікою всіх історичних і загальнолюдських процесів мазепинська ідея мала б здобути остаточне утвердження. А з такого погляду «Полтавська битва» Чайковського мала б звучати во славу Мазепи, а не Петра I.

Тому правомірно переосмислили Чутро і Цегельський оперу Чайковського і використали його музику в своїй інтерпретації. Прихильники української національної ідеї, напевно, мали право на таку реінтерпретацію, для якої придався і художній вимисел. Це відповідало їхньому бажанню бачити саме такий історичний сенс тих подій.

Важливою подібністю, яку можна відчутти в темпоральності обидвох видів мистецтва, що почали своєрідну змагальність, є можливість розгортання потенційних повторень, які звучать на різних рівнях. Ці повторення є вирішальними, бо вони увиразнюють самодостатність естетичних відношень між фазами музики і літературного тексту, відношень, які можуть набувати форм паралелізму, варіацій, контрастів.

Найвиразніші з-поміж повторів, створених темпоральним виміром, – тематичні, такі як «тема», «фраза», «мотив» у ресурсі обидвох мистецтв. Як у літературі, так і в музиці, «тема» – об'єднувальний інтегруючий принцип, який відразу впізнає реципієнт.

На прикладі згаданих творів – (опери та роману) – простежимо функціонування провідних тем у музичному та літературному творах.

Оперу «Мазепа» П. Чайковського та роман «Мазепа» Б. Лепкого споріднюють переплетення двох сюжетних ліній. Одна з них – зображення історичних подій (змова Мазеви проти Петра I та російської держави, виступ проти залежності України від Російської імперії), друга – драма юної доньки Кочубея Мотрі, яка покохала Мазепу всупереч природі і звичаям. Ці події, будучи сконцентрованими конфліктними «згустками», у своєму переплетенні динамізують інші сюжетні лінії, які то паралельно, то перехресно поєднуються, зумовлюючи поліфонічну організацію як літературного, так і музичного творів.

Серед такого розмаїття «мов», що звучать то узгоджено, то контраверсно, вирізняється лейтмотив Мазеви. У Чайковського – це символ Фатуму, невідворотності Долі, у Лепкого – символ боротьби за Волю і Незалежність. У такому конфлікті взаємоінтерпретацій, що виник між проросійською і проукраїнською ідейно-естетичними версіями осягаємо (усвідомлюємо) буття постаті Мазеви.

Відомо, що серед вимог П. Чайковського до оперного сюжету була умова домінування одного драматичного мотиву. В «Мазепі» таким психологічним мотивом є протиставлення приреченої особистості і насильства з боку когось стороннього (ремарка «Марія – Мазепа»). Втручання «теми Мазеви» в оперному організмі завжди тлумачиться як прояв злої сутності гетьмана – «персонажа, який несе в собі головний заряд «контрдії» і спрямовує все до повного розладу і краху. Але цим не вичерпується музичне втілення конфлікту. В міру музично-сценічного розвитку все більш очевидним стає те, що дія Долі не співпадає з однією лише фатальною роллю Мазеви. Очевидна і дія більш загальної, надсвітової, непізнаваної сили – загальної приреченості, яка не щадить нікого, в тому числі і Мазеви» [19, 149].

Уже в перших тактах інтродукції різко і суворо звучить (перша)
«тема Мазепи» –



Презентована могутніми унісонами в низькому регістрі оркестру з різкими акцентами і тривожною ритмікою, ця тема сприймається як узагальнюючий образ злого Фатуму, що тяжіє в опері «Мазепа» абсолютно над усім. Далі «тема Мазепи» широко розвивається, її фрагменти повторюються в різних групах оркестру.

Грізно і розлого звучить вона у I дії, 1 картині у сцені сварки Мазепи з Кочубеєм, а також у завершальній її частині після моменту вибору Мотрі, демонструючи авторитарну силу і владу гетьмана.

У II дії, карт. 1 тривожна, хвилююча тема, що супроводжує гіркі думи Кочубея, різко контрастує із знайомою «темою Мазепи», що набуває нового драматичного розвитку на початку 2 картини у важких роздумах гетьмана про трагічну долю Кочубея. Звучить монолог Мазепи, що інтонаційно розмежований на два контрастних полюси: розмірено світла декламація, сповнена спокою і ліризму, та збуджені репліки, що є проявом важкої душевної боротьби. Мазепа з жахом думає про те, що буде з Мотрею, коли вона дізнається про втрату батька.

У сцені розмови Мазепи з Марією започатковується інша «тема Мазепи». Це грізний марш, що ілюструє честолюбство гетьмана, його прагнення до владарювання.



Розвиваючись під час монологу Мазепи про політичні плани, маршова тема честолюбства досягає апофеозу. Ця тема звучить і в завершальній частині 1 картини, коли Марія усвідомлює плани Мазепи щодо страти її батька, та у 3 картині, протягом наростання тріумфального маршу, що передає всеохопне хвилювання натовпу до моменту страти Кочубея та Іскри. Знову різко звучить провідний лейтмотив опери – «тема підступного Мазепи», акцентуючи увагу на винуватцеві скоєного. У фінальній частині опери невелика оркестрова картина будується на основному «лейтмотиві Мазепи», який набуває значного драматизму. Зустріч Мазепи й Андрія стає для останнього фатальною. Маршова «тема честолюбства» ще раз звучить у сцені з божевільною Марією як підсумок руйнівної концепції Мазепи.

Отже, партія Мазепи в опері Чайковського розгорнута всебічно і якнайширше.

Основні риси Мазепи, які задаються в лібрето – самовпевненість, жорстокість, суворість – втілюються в оркестрових лейтмотивах, перший з яких набуває функції «головної теми», проймаючи музику опери драматизмом. Другий лейтмотив менш масштабний, але також несе в собі головний драматизм, супроводжуючи сцену страти. За слухним спостереження мистецтвознавця, «В мелодике Мазепы при сохранении характерной для него интонационной сферы мельчайшие изменения эмоционального состояния героя находят отражения в различных нюансах интоном при тонком следовании речевым интонациям» [8, 126].

Якщо в опері П. Чайковський подає особистість гетьмана в основному амбівалентно – як жорстокого і суворого володаря та пристрасного коханця – водночас, то Б. Лепкий в епопеї «Мазепа» простежує і розкриває багатогранний характер гетьмана, демонструючи різноманітні його прояви. Це вдумливий політик, державотворець, мужній воїн, дипломат, аристократ, полководець, людина з високими естетичними вподобаннями та ідеалами. У романі відтворено майже всі головні моменти Мазепиною правління (взаємини із запорожцями, незгода з політикою Івана Самойловича і Семена Палія, страта Кочубея та Іскри, розрив з царем, союз з Карлом XII, плондрування Батурина, поразка під Полтавою), що впродовж тривалого часу викликало суперечливі оцінки й часто використовувалося упередженими щодо гетьмана істориками. Головного героя твору характеризують у творі Лепкого представники різних соціальних верств, національностей, позицій (російський цар, шведський король, українські старшини, шведські і російські офіцери, прості козаки, селяни). Для цього Лепкий за-

стосовував такі засоби характеротворення, як авторську мову, внутрішні монологи та роздуми, звернення гетьмана до старшин, до народу, численні діалоги. Як зазначає Т. Литвиненко, «У зображенні гетьмана існує три взаємопов'язаних плани, які, щоправда, не мають чітких меж, – зовнішній, внутрішній і опосередкований. До першого плану належить портретна характеристика героя, його поведінка і поведіння з людьми. Ці чинники характеротворення пов'язані з засобами психологізації образу другого плану: внутрішніми монологами, спогадами, роздумами. Опосередковані зображально-виражальні характеристики – це різні оцінки гетьмана іншими персонажами і авторами [15, 104].

Головною «темою Мазепи» у Б. Лепкого є ідея визволення України з-під царського гніту, боротьба за свободу, незалежність, суверенітет. Гетьман у романі чесно виконує свій обов'язок державотворця, справжнього правителя-патріота, який докладає всіх своїх зусиль для добра і вольності рідного краю. Прямуючи до реалізації своєї заповітної мети – здобуття незалежності України, – Мазепа все віддає державі, яка вимагає від нього великої і неподільної любові. Захищаючи державні інтереси, він був змушений постійного грати, критися зі своїми справжніми думками і намірами. На думку письменника, гетьманова хитрість була невід'ємною складовою його політичного мистецтва. Тож Мазепа, мудро підходячи до вирішення державних, дипломатичних справ, не міг поводитись інакше: «Життя не довіряти навчило. Лиш хитрістю, лиш увагою великою можна в нас пробиватися вперед» («Мотря», с. 453) Протягом усього свого життя гетьман прагнув щирості і цінував її, не міг собі дозволити поводитися відповідно, аби не нашкодити справі визволення України. Мазепа у Лепкого не хитрун і фарисей, а талановитий дипломат, який своєю політикою приніс Україні багато користі як у матеріальному плані (загальний добробут країни, нові церкви, школи тощо), так, і це найголовніше, в духовному.

З роману постає образ гетьмана як вольової і розважливої людини, яка ретельно обдумувала всі нюанси задуманої справи, а, розпочавши її, завжди домагалася логічного завершення.

Як зазначила Т. Литвиненко, Мазепа у творі Лепкого провадить витончену, багатоаспектну політику, кінцевою метою якої було визволення з-під московського ярма. Задля цього гетьманові доводилося чинити й супроти свого серця. Як у випадках з Семеном Палієм, Кочубеєм та Іскрою, які протидіяли Мазепі, за що він змушений був суворо їх покарати: «Невблаганним треба бути до себе і для других, щоб

до цілі дійти. Так розум велить, хоч серце другого бажає». («Мотря», с. 453). Підкупи, що їх широко практикувала царська адміністрація в Україні, заохочення до доносів змушували Мазепу бути вкрай обережним, приховувати свої плани до слушної нагоди.

Тому концепція лепківського Мазепи найкраще розкривається у монологів-зіставленнях, де переконливо мотивується поведінка українського гетьмана. «За кого він (Петро I) має Мазепу? За нікчемного самолюба, за служку гнучкошийного чи за продажливого амбітника, котрий за нагороду малу і найбільшого злочину не зжахнеться? («Не вбивай», с. 60). Та у відповідь-спростування звучить наступний монолог гетьмана: «Та що я таке? Представник тієї частини нашої землі, яка бажає волі і за те бажання готова постояти аж до кінця («Полтава», с. 242). Такий роздум далі проводиться і на сторінках «Батурина»: «Ти московський цар, а я український гетьман. Ти будуєш нову царську державу на кістках сотні поневолених народів, я рішивсь будувати свою, незалежну від деспотії твоєї. Я зрадив тебе, бо не хотів зрадити власної ідеї. А хоч би мені й не довелось остоятися в бою з тобою, хоч би й прийшлося зложити свою голову стару і стурбовану, так останеться Мазепина ідея. Вона житиме під попелом і кістками, поки грядущі покоління не відгребуть її, не піднімуть високо на свій прапор і не заткнуть його біля престолу вільної та незалежної від московських царів української держави» («Батурин», с. 254).

Важливе значення для розуміння намірів Мазепи має передсмертний монолог гетьмана як справжнє одкровення людини, своєрідна сповідь перед Богом: «Дай нам, Боже, вольними бути!» – останками голосу промовив і горілиць повалився на постелю» («З-під Полтави до Бендер», с. 239). Цей фрагмент твору пройнятий особливим пафосом, бо в ньому сконцентрований весь письменницький концепт образу Мазепи.

Варто на цьому місці заакцентувати те, що музична тема часто оприявнюється тими самими чи подібними прикметами і таким чином легко «впізнається» у музичному творі, а в проведенні літературної теми автор намагається уникати дослівних повторень і вона з'являється в різних формах і синонімічних виявах. Простежуючи розгортання «теми Мазепи» в романі-епопеї Б. Лепкого, переконуємось, що письменник використовує широкий спектр мистецьких засобів для увиразнення державотворчої місії Мазепи.

Зіставляючи різножанрові твори обох авторів зауважуємо, що і зміст музики, як і зміст лібрето та літературних творів Лепкого значно ширший від любовної фабули, бо вони охоплюють історичні події,

побут, дух епохи. А в опері Чайковського кохання Марії до Мазепи є лише приводом до жорстокої боротьби між Кочубеєм та іншими представниками «московської орієнтації», з одного боку, і бунтівним гетьманом, який мріяв посісти владу за сприяння шведського короля Карла XII, – з іншого.

На тлі історичних подій подано драму особистої долі. Для цього на перший план висунутий трагічний жіночий образ. Приреченість вільного людського вибору, кохання – все співзвучне з головною спрямованістю опери. Проте любовні сцени Марії і Мазепи з гострим драматичним розвитком не просвітлюють трагізму. Це – любовна лірика, що контрастує з подіями, у плетиві яких вона звучить і розгортається. Чайковський тому дещо змінив характер Марії. Вона ніжніша, ліричніша, але й трагічніша, ніж у Пушкіна. В поемі «Полтава» дочка Кочубея «скромная и разумная», «свежа, как вешний цвет, взлелеянный в тени дубравной». Водночас Марія «любила конный строй, и бранный звон литавр, и клики пред бунчуком и булавой малороссийского владыки», вона ж і «млада преступница». Героїня Чайковського – уособлення чистоти і ніжності, це найпоетичніший світлий жіночий образ у світовій оперній спадщині. Марія Чайковського як центральний ліричний персонаж опери, в своєму образі динамізується згідно з розвитком сюжетної лінії.

В І картині оперного синтезу «тема Марії» презентується м'якою хвилеподібною широкою мелодією, яка чітко артикулюється аріозо «Какой-то властью непонятной» та в дуєті з Андрієм. Інтонаційна сфера музичного образу поєднує інтонації туги і душевної скорботи. Широка протяжність мелодичних ліній із короткими затримками підкреслює пристрасний характер Марії. Хоча виразна кантілена здається зовсім незалежною від мовної інтонації, проте (як зазначає Л. Красінська) при уважному прослуховуванні схоплюється органічна єдність «спрямовуючої» виражальної та «відображальної» епічної тенденції.

В основі тексту аріозо Марії – пушкінські вірші:

1. Какой же властью непонятной
2. К душе свирепой и развратной
3. Так сильно ты привлечена?
4. Кому ты в жертву отдана?
5. Его кудрявые седины,
6. Его глубокие морщины,
7. Его блестящий впалый взор,
8. Его лукавый разговор

9. Тебе всего, всего дороже:
10. Ты мать забыть для них могла,
11. Соблазном посланное ложе
12. Ты отчей сени предпочла.
13. Своими чудными очами
14. Тебя старик заморозил.
15. Своими тихими речами
16. В тебе он совесть усыпил.

(«Полтава», песня І)

Проте випущені лібретистом 2, 10, 11, 12 і 16 рядки (тут їх набрано жирним шрифтом. – Ред.) значно пом'якшують жорсткість гетьмана.

Аріозо Марії у Чайковського звучить від І особи.

1. Какой-то властью непонятной
2. **Я к гетману привлечена,**
3. Судьбой нежданной, безвозвратной
4. **Ему я в жертву отдана.**
5. Своими чудными очами,
6. Своими тихими речами
7. Старик меня приворожил!
8. Люблю в нем все: его седины,
9. Его глубокие морщины,
10. Его блестящий впалый взор,
11. Его лукавый разговор.
12. Люблю в нем все, люблю в нем все!
13. Какой-то властью непонятной
14. **Я к гетману привлечена,**
15. Судьбой нежданной, безвозвратной
16. **Ему я в жертву отдана.**

У лібрето Д. Чутра і Л. Цегельського читаємо (у перекладі по-українськи) їхню трансформацію:

1. Якоюсь силою дивною
2. **Гетьман** мене зачарував
3. І невідкладною судьбою
4. Йому в щастя-радість віддана.
5. Своїми ясними очами,
6. Своїми тихими словами
7. **Гетьман** мене цілком заморозив.
8. В нім все люблю: і сивину,
9. Чола глибокі зморщини,

10. Очей його орлиний зір,
11. Його розумний розговор...
12. В нім все люблю, в нім все люблю
13. Якоюсь силою дивною
14. **Гетьман** мене зачарував
15. І невідкличною судьбою
16. Йому в щастя-радість віддана!

(Лібрето Д. Чутра і Л. Цегельського).

У Б. Лепкого усвідомлення глибокого і незворотного почуття Марії до гетьмана подається з внутрішнім монологом героїні та не-власне прямою мовою письменника: «Ось і він... В короткім червоному каптані, стрільба через плече, ніяких оздоб, ніхто б і не вгадав, що це гетьман. А все ж таки пізнати. Не по вбранню, бо другі краще вбрані, а по тій достойності, якою пройнятий його хід, кожний рух, кожний зворот гарної, мов вирізьбленої, голови... Чому ж вона нікого другого не бачить? ... Чому ж лиш гетьман стає перед нею, водить за нею своїми дивними очима і всміхається тою привабливою усмішкою, перед котрою годі встояти? Чому? Невже ж це любов?...»

Він для неї тая мрія, без котрої життя – одна скука, одна пустиня, байдужність...» («Мотря», с. 163).

Б. Лепкий портретними деталями Мазепи акцентує особливе ставлення Мотрі до гетьмана, що перегукується зі щойно цитованими текстами (уривок з пісні «Полтава» О. С. Пушкіна та аріозо «Какой-то властью непонятной» у Чайковського, аріозо «Якоюсь силою дивною» у Д. Чутра і Л. Цегельського). Завдяки такому інтертексту це місце звучить значно глибше.

Мелодія епізоду «Своими чудними очима» у Чайковського розподіляється за певними синтагмами тексту. У першому двотакті виділяється слово «чудними» (сильна доля такту, потрійна тривалість). Другий двотакт – чітке повторення першого, що відповідає тексту, в якому о-словлено риси Мазепи. Доцільним є і логічний наголос на слові «тихими». Неподільність синтагми «старик меня сумел приворожить» підкреслює те, що ці слова і в мовному, і в мелодійному потоці вимовляються злитно – на одному диханні.

Вербалізовані в 5–11 рядках прикмети гетьмана відповідають повторам у мелодичному малюнку. Мовна інтонація зберігає ритм і цезури, що відповідають логічному наголосу і міжсинтагмовному членуванню.

І в Чайковського, і в Лепкого колізії образу Марії заявляють про себе вже на початку твору. Марія відчуває потяг до Мазепи, хоча ін-

стинктивно передчуває, що ця пристрасть не принесе їй щастя. «Щастя, щастя, невловима мріє, хто спіймає тебе, пригорне, у жменю затулить, в серце сховає, щоб ти не втекло? Щастя, падаючи зоре, де почин твоїй і який твоїй шлях?

Любове, пожежо грізна. Втікати перед тобою, спасатися чи, як Пречиста на образі Благовіщення, спустити очі додолу і ждати. Хай буде воля Господня?» («Мотря», с. 349).

«Тема Марії» в опері звучить як тема протистояння «темі Мазепи», тому сприймається як контраст між мороком і світлом, коханням і зрадою, надією і втратою.

У такий спосіб започатковується ця лірична тема в інтродукції, яка приходить на зміну картині демонічного галопа Мазепи на коні. Світла мелодія, нав'яна спокоєм і щастям, звучить ніжно і мелодійно як втілення почуття кохання Мазепи і Марії.



Відголоски цієї любовної теми вчуваються в оркестровому супроводі до першого аріозо Мазепи (I дія), в якому гетьман сповіщає про намір одружитися з дочкою Кочубея. Після ліричного аріозо Мазепи у II дії, 2 картині в оркестрі знову проходить ніжно-тріпотлива «тема Марії». Ця ж тема далі прозвучить і в фінальній сцені опери як спомин про втрачене кохання.

У розкритті образу Марії П. Чайковський скористався принципом конфліктності, який передає внутрішню суть образу як у зіткненні з іншими образами, так і загостривши інтонаційну побудову образів. Так, фрази Марії: «Как успокоить боляще сердце родной? Как умолю мнѣ отца, чтоб пустил и простил?», – збігаються з низхідною хвилеподібною лінією, характерною саме для її інтонаційної сфери. Під час сварки Мазепи і Кочубея, в репліці Марії: «Отец! Пан Гетман! Прекратите ссору, я умоляю!», – настає кульмінаційна напруга її душевних сил. У мелодії наявні інтонації тривоги (різкі стрибки на октаву

вгору з емпфазною довготою і наголосом на слові «отец» в динаміці fff). Найширше і багатогранно увипуклюється образ Марії в 4 картині у сцені з Мазепою.

У любовному трикутнику, як зазначала О. Михайлова, вершинами якого в опері є Марія–Андрій–Мазепа, особливо відчутна дія різноспрямованих прагнень та поривань, що затьмарені усвідомленням неможливості щастя героїв. Для Марії – це неможливість кохання з Мазепою через родинні перешкоди. Для Андрія – це нерозділене, нещасливе кохання, що породжує ненависть до суперника. Нарешті, Мазепа підпадає під владу типово романтичного роздвоєння, але, на відміну від звичайного романтичного героя, розлад в образі Мазепа ґрунтується на зіткненні фатального і людяного первнів. Останнє проявляється в моментах рефлексії – сумніву, каяття, які з'являються, мабуть, під впливом образу Марії і облагороджуючої сили любові [18, 150].

Трагізм долі Марії, за оперою Чайковського, полягає в усвідомленні, що Мазепа – не той ідеал, якому варто віддати всі свої душевні сили. Найвиразніше це виявляється в заключній картині опери. У хворій уяві Марії безперервно стикаються реальне та ірреальне. Зміни внутрішнього стану героїні відображені в музиці, що сягає значного напруження.

Щодо образу Мотрі в Б. Лепкого, то це не сентиментальна страдниця Є. Аладїна, не наївна Мотренька Д. Мордовцева, не демонічна Матрона Р. Готтшала та й не романтична пушкінська Марія, що збожеволіла від пристрасного кохання до старого гетьмана «Лепкий схаактеризував її як незвичайно індивідуальну постать, що має в собі щось із рис характеру героїнь давньої Гелляди, Тірци і Кассандри... і подібна до своїх попередниць в історії, як Марта Борецька з Новгороду та жінка сотника Зависного під час облоги Буші...» [9, 220].

Уже на початку творів О. Пушкіна, П. Чайковського, Б. Лепкого стає очевидним те, що Марія – особлива дівчина, вона вирізняється з-поміж інших не лише привабливою зовнішністю («в Полтаве нет красавицы, Марии равной». «Полтава», песнь I; «Славна із своєї краси на цілу Україну». Б. Лепкий «Мотря», с. 77), а й щирою вдачею і мудрістю («везде прославилась она девицей скромной и разумной. – «Полтава», песнь I; «прихильна до дівчат, нікого не кривдить і її дуже люблять. – «Мотря», с. 75).

Та якщо О. Пушкін мимохідь натякає на її особливість, то П. Чайковський і Б. Лепкий акцентують на цьому. У першій картині опери композитор вдало творить психологічний портрет героїні на тлі

задушевної дівочої пісні «Я завью, завью венок мой душистый». Марія, дивлячись у слід дівчатам, співає іншу пісню. Душа її переповнена почуттям до гетьмана. Їй не до вподоби дівочі забавлянки, ворожіння, співи. У Марії одне бажання «Слушать речь Мазепы и видеть гордый лик его» (П. Чайковский. «Мазепа», дія I, карт. I). Про це вона співає у своєму романтично-схвильованому аріозо «Какой-то властью непонятной»:

5 *Allegro moderato*
f ad lib. *a tempo*

Ка
я к гет ма ну при вле че на,

Відповідником до цього музичного фрагмента є слова Б. Лепкого, вкладені в уста самої героїні: «...тепер мені вже замало голки й нитки, замало навіть барвінкового вінка, я більшого бажаю» (Б. Лепкий, «Мотря», с. 95).

Те, що вона *інша*, «небуденна» помічають близькі люди, які знають Мотрю ще з дитинства. Любов Хведорівна бачить, що дівчині треба іншого товариства. «Мотрі душно в хаті, її душа рветься до великого діла...Вона журиться долею України, розуміє твою небезпеку, що грозить нам» («Мотря», с. 153).

Молодий козак Іван Чуйкевич, кохаючи Мотрю з дитинства, порівнює її з «незглибимим» морем, що й важко збагнути. «У неї жіноча врода, але мужицька вдача. Це якась незвичайна дівчина. Як вона слухала його оповідання, аж горіла ціла, сіяла, руки її дрижали, затискалися, ніби шукали шаблю. Це якась амазонка» («Мотря», с. 82).

Та й сама Мотря, почувавши себе у батьківському домі, як «птаха в золоченій клітці, розуміє, що «хочеться щось робити..., щось путне, якесь діло гідне людини, а не раби» («Мотря», с. 99).

Її почуття до гетьмана посилюються паралельно з усвідомленням того, що найвищою турботою для неї стає доля України. Мотря хоче бачити рідну землю «не приниженою і не опльованою, а вольною і славною» (Мотря», с. 95).

На відміну від П. Чайковського – В. Буреніна Б. Лепкий розширює внутрішній діапазон Мотриної вдачі, вивівши її за рамки лише романтичного персонажа. У романі Мотря – це дівчина – ідейна, палка патріотка, лицар волі, символ краси і мудрості українського жіноцтва. Якщо в опері «тема Мазепи» і «тема Марії» – це втілення діаметрально-протилежних первнів: мороку і світла, підступності і кохання, жорстокості і ніжності, то у Б. Лепкого – це паралельні лінії, які звучать в унісон щодо розуміння суті української справи. Стосунки Мотрі і Мазепи у романі розгортаються поступово. Спочатку – це різні долі, різні дороги. Мазепа – уже досвідчена людина, за плечима якої понад 60 літ із стійкими прагненнями і переконаннями. Марія – молода, палка, свавільна і ледь «хімерна» дівчина, яка на початку твору, шукаючи ідеалу, лише наближається до розуміння сенсу життя. Впродовж твору відбувається трансформація образу Мотрі від образу дівчини до образу-жінки, яка переймається ідеєю, аж до самоотожнення з нею.

З першої зустрічі Мотрі з Мазепою читачеві зрозуміло, що це не випадковість, а знак долі, який віщує злиття двох яскравих особистостей. Оцінне ставлення до них передається словами І. Чуйкевича: «Глянув угору – бачив гетьмана, глянув униз – Мотрю. Ніби два сонця сяяли перед ним. Оба для його очей сліпучо-ясні й оба дорогі його серцю» («Мотря», с. 133).

Варто наголосити, що доля І. Чуйкевича в романі не є трагічною. Будучи вірним канцеляристом і залишаючись непохитним до кінця, він не помирає на Марієних руках від кулі гетьмана (як у Пушкіна–Чайковського), а, навпаки, одружується з нею, і в шлюбі з Мотрею разом продовжують спільну справу.

Не раз державні думки облишали гетьмана, натомість промовляв голос серця: «Люблю її, як осіння природа любить ясне сонце. Може, воно й чи довго буде мені світити, але я його слово понесу з собою до могили». («Мотря», с. 208). Драматизм кохання поймав і серце Мотрі, яка спочатку лякалась своїх власних гадок, страшилася тієї думки, що любить його: «Невже вона дійсно любить старого гетьмана, свого хресного батька?» – запитувала себе і сама ж відповідала: «Так. Він для неї тая мрія, без котрої життя – одна скука, одна пустиня, байдужість» («Мотря», с. 63).

За словами Б. Лепкого, Мотря для Мазепа була не просто коханою дівчиною-красунею, вона ставала «піснею високосферною», «платонським ідеалом», втіленням краси рідної країни, великою землею благодаттю, найсвітлішим Божим дарунком. Тільки вона «читала тайне письмо його душі». Вони не сподівалися безтурботного щастя, мов стоячої води. Вони хотіли справжнього – такого, яке пливе, мерехтить і грає. Обоє горіли бажанням волі й слави, охотою порвати пута, котрими була зв'язана Україна. Мотря і Мазепа мріяли про законний шлюб; прагнули жити, як одна душа в двох тілах, як одне бажання в двох серцях, як мрія, що здійсниться».

Про це свідчать численні діалоги, монологи героїв, що переповнюють твір, зокрема листи «безсмертного кохання», цитовані автором роману. Вершини кульмінаційного напруження ці стосунки сягають тоді, коли Мазепа розкриває справжні свої наміри і задуми щодо вільної української держави. Слушно пише Т. Литвиненко: «Відтоді відбувається своєрідне злиття в Мотрі традиційної української національно-визвольної ідеї з Мазепиною національною державною ідеєю» [15, с. 66].

Цього моменту не минули ні О. Пушкін, ні П. Чайковський, ні Д. Чутро з Л. Цегельським, ні Б. Лепкий. Цей момент-одкровення стає однією з найяскравіших сторінок як опери, так і роману, що засвідчує порівняння текстів. Тут очевидні майже буквальні збіги:

Б. Лепкий «Мотря»
(С.413–414).
(Лібрето. – С.26. – Ч.12)

«Щоб ти, – Мотрю, знала, як люблю тебе і як я довіряю тобі, слухай. Почуєш, чоґо ні Орлик, ні, Войнаровський не знають, чоґо догадувалась одна тільки людина на світі, – моя мати. Царське ярмо надто угнітає народ і мене. Проливасмо кров не за будуче наше Ми гнулись довго, мов щастя, а лиш за гіршу недолю. Помагаємо Петрові побити шведа, а забуваємо,

МАЗЕПА – МОТРЯ
П. Чайковський
(дія II, карт 2)

Мазепа:

«Давно замыслили мы дело; Тепер оно кипит у нас Благое время нам приспело; Борьбы великой близок час; Без милой вольности и славы Склоняли долго мы главы Под покровительством
Варшавы
Под самовластием Москвы. Но независимой державой Украине быть уже пора: И знамя вольности кровавой Я подымаю на Петра. Готово всё: в переговорах Со мною оба короля; И скоро в смутах, в бранных

Д. Чутро і Л. Цегельський

Давно задумали ми діло, Тепер воно кипить у нас, Воно тепер уже наспіло, Та боротьби надходить час, близький час... Без волі, свободи й слави раби,
Чи під панованням Варшави,
Чи самоволею Москвы, та самостійною державой Вже Україні стать пора. І прапор гетьманський, булаву
Я підймаю на царя. Готове все! В переговорах

що буде це також перемога над нами. Побідоносний цар запряже нас до свого триумфального воза, як рабів, щоб тягли його колісницю».

Мотря стрепенулася. Її очі, перед хвилиною повні бездонного смутку, скинули з себе імлу, роз'яснилися, побільшали. Уста розхилилися злегка, пальці нервово дрогнули. Вона повисла на гетьма нових устах, ніби від того, що вони тепер скажуть, залежить її доля й недоля...

«Злегка нав'язую нитки через третіх людей з Карлом і Станіславом, щоб, як прийде час, долю свою зв'язати з ними. Не заради власного пожитку, навіть не тому тільки, щоб тебе на престолі посадити, лиш для визволення країни, для її будучого добра, – клянусь Богом святим!»

спорах,
Быть может трон воздвигну я
Друзей надёжных я имею:
Княгиня Дульская и с нею
Мой езуит, да нищий сей
К концу мой замысел
приводят
Чрез руки их ко мне доходят
Наказы, письма королей.
Вот важные тебе признанья.
Довольна ль ты?
Твои мечтанья
Рассеяны ль?»

Марія:

«О милый мой,
Ты будешь царь земли родной.
Твоим сединам так пристанет
Корона царская!»

Зо мною оба королі.
І скоро в битвах, з війни
диму
України трон засяє мені
Чи рада ти?
Чи прикрі думи розсіяні?

«О милый мій, майбутній
України пан
На сивій голові твоїй
корону бачу,
корону владаря,
корону владаря!»

Драматично склалися стосунки гетьмана зі своїм давнім товаришем, генеральним суддею, батьком коханої Мотрі – Василем Кочубеєм. Будучи безвольним і морально нестійким, підбурований своєю дружиною та полтавським полковником Іскрою, Кочубей доносив на Мазепу і надсилав інформацію до Москви. Та їхнім намірам не судилося здійснитися. Цар Петро I не повірив наклепам, засудив зловмисників до страти. Їм довелося ціною власного життя поплатитися за свої гріхи.

У сюжетній лінії Мазепа – Кочубей синтезується зіткнення протилежно спрямованих характерів, поглядів, переконань, внаслідок чого загострюється протистояння особистих інтересів і почуття державного обов'язку.

Російські митці інтерпретують образи Мазепи і Кочубея з позиції суголосної з офіційною царською політикою. Тому в поемі О. Пушкіна «Полтава» гетьман – це «героїчний злодій», зрадник батьківщини, натомість донощик Кочубей постає позитивним героєм, який став жертвою жорстокості Мазепи.

Близькими до пушкінських першоджерел є оперні характеристики гордого та великодушного Кочубея у В. Буреніна – П. Чайковського. Та якщо в поемі «Полтава» не подається безпосереднє зіткнення між Мазепою і Кочубеєм, то в опері, наче увиразнюються пушкінські задуми, і сцени сварки та бунту розвинуті і набули форм гостроконфліктних.

Образ Кочубея в опері дуже близький до пушкінського, про що свідчить майже дослівне включення авторського тексту у 2 і 3 картинах оперного дійства. Зате у Д. Чутра і Л. Цегельського причина конфлікту між двома героями зміщена з особисто-побутових на державно-політичні.

Б. Лепкий також широко розгортає тему взаємин між Кочубеєм та Мазепою, глибоко психологізуючи її.

Спільним для всіх вищезгаданих творів є констатація достовірного факту дружніх стосунків між гетьманом і генеральним суддею:

*«Так! Было время: с Кочубеем
Был друг Мазепа: в оны дни,
Как солью, хлебом и елеем,
Делились чувствами они».*

(О. Пушкін «Полтава», пісня I, с. 189)

*«В былые дни,
Когда с Мазепой хлебом и елем,
И чувствами мы, как друзья, делились,
Нередко долгие мы с ним вели беседы».*

(П. Чайковський, лібрето до опери
«Мазепа» дія I, карт. 2, с. 41).

*«Раніш бувало це,
Коли вдвох з Мазепою
Хлібом і думками,
Ми, як брати, ділились,
І часто довгі разом
Ми вели розмови.*

(Д. Чутро і Л. Цегельський, лібрето
до опери «Гетьман України Іван Мазепа». Образ II, част. 8, с. 13)

«Він (Кочубей) любив гостей, а гетьман не тільки гість, але й честь. Не можна сказати, щоб він не любив Івана Степановича як чоловіка. Його годі було не любити. До того вони не одну крихту хліба з собою ділили, не одну дощову годину під тим самим оком перестояли...»

(Б. Лепкий «Мотря», с. 89)

Гетьман, будучи улюбленим гостем у домі Кочубеїв, виявляє своє тепле ставлення до цієї сім'ї. Василь Леонтійович та Любов Федорівна урочисто вітали Мазепу з усіма почестями, за що гетьман низько вклонявся господарям дому.

О. Пушкін як автор поеми, згідно з вимогами жанру, не вдався до опису таких побутових сцен, в яких деталізуються ставлення героїв один до одного. Тому в його творі відсутні діалоги між Мазепою та Кочубеєм. Автор відразу розводить героїв у діаметрально-протилежні сторони, лише кількома штрихами згадавши природу їх товариських взаємин.

На відміну від О. Пушкіна, П. Чайковський, Д. Чутро і Л. Цегельський, Б. Лепкий приділяють пильну увагу цим стосункам, демонструючи не стільки їх розвиток від товариських до ворожих, скільки вказуючи на причину виникнення конфлікту. Якщо у В. Буреніна/П. Чайковського – це вибух Кочубеєвих емоцій з приводу несприйняття Мазепиного кохання до Мотрі, то у Д. Чутра/Л. Цегельського – це ворожа настороженість щодо ризикованих політичних планів Мазепи; а у Б. Лепкого як автора епічного твору – це переплетення особистісних ставлень та державотворчих інтересів, що найбільше відповідало дійсним реаліям та історичним фактам.

Тому сцена зустрічі, що переростає у сварку між Мазепою і Кочубеєм, знайшла своєрідне втілення і в опері П. Чайковського, і в пристосованому лібрето Д. Чутра/Л. Цегельського, і в розділах «Троянди», «Бандура» епопеї Б. Лепкого «Мотря».

Після розмови Мазепи і Кочубея різко погіршилися їх стосунки, що призвело ці образи до протилежного розвитку.

Сповістивши Кочубея про свої наміри («Отдай Марию за меня. Её люблю я всей душой!» (П. Чайковський) – «Ти знаєш: Карл дав слово. Рішитись треба нам тепер!» (Д. Чутро і Л. Цегельський), Мазепа спричинився до загострення конфлікту між старими друзями. Він стверджує, що Марія любить його і дає згоду на шлюб. Кочубей відповідає: «Я не позволю дочь свою порочить, бесчестить милое дитя моє» (П. Чайковський); «Я не зламаю присяги ніколи. Цареві вірний буду завше я» (Д. Чутро і Л. Цегельський). Генеральний суддя про-

силь Мазепу покинути його дім. Гнів Мазепи проривається у словах: «Как! Ты меня из дома выгоняешь? Меня, но ты забыл, кто я!» (П. Чайковський); «Як? Ти мені згоди не даєш? Мені, мені! Та ти забув, хто я?» (Д. Чутро і Л. Цегельський).

На шум збігаються Любов Федорівна, Марія, Іскра, Андрій. Всі присутні по-різному виявляють свої почуття. Розлючений Мазепа кличе на допомогу озброєну охорону. Відбувається зіткнення між гетьманськими сердюками та слугами Кочубея, які відступають перед натиском сили. Гетьман дає можливість Марії зробити свій вибір: «Пусть дочь твоя свободно выбирает, что любо ей» (П. Чайковський); «Бажаю думку твою знати! Мотре, любя! Будь ти зо мною» (Д. Чутро і Л. Цегельський). Марія після важких роздумів кидається в обійми Мазепи.

У музиці П. І. Чайковського сцена сварки між Мазепою і Кочубеєм «оформляється» таким чином: в оркестрі грізно і суворо звучить лейтмотив Мазепи, знайомий з перших тактів увертюри (низький регістр оркестру, різкі акценти, відповідна ритміка). З'являється стрибок на збільшену кварту вниз, заповнений динамікою на тон-півпівтора тони в пунктирному ритмі із затримкою на слові «дома» (у репліці «Как? Ты меня из **дома** выгоняешь?»). Інтонема гніву простежується у словах «меня, меня, да ты забыл, кто я». У партії Мазепи переважають гостро пунктирні ритми, протяжні паузи, короткі синтагми, різкі зміни тривалостей, стрибки в мелодичній лінії. Драматично діалогізована ансамблева сцена (партії Любов Федорівни, Іскри, Мазепи, Кочубея, Андрія) передає бурхливі емоції, що переростають у гострий конфлікт між Мазепою і Кочубеєм.

Важливим аспектом у розкритті внутрішньої суті героїв та розуміння мотивів їх поведінки є авторські характеристики персонажів. Для прикладу наведемо поетично-зображальний ряд, що характеризує в поемі «Полтава» Мазепу: «гордый злодей», «мощный злодей», «Иуда», «коварная душа», «гетман старый», «гетман скрытный», «старик болтливый», «старик надменный», «изменник русского царя», «враг Мазепа», «враг России», «святой невинности губитель», «любовник жестокий», «страдалец хилый», «груп живой».

Дослідження Л. Масенко вказують, що у негативний семантичний ряд вводять образ Мазепи і розгорнуті пушкінські характеристики гетьмана: «Чем Мазепа злей, чем сердце в нем хитрей и ложней...», «И с кровожадными слезами, В холодной дерзости своей, Их казни требует злодей», «Но где ж гетман? Где злодей? Куда бежал от угрызений Змеиной совести своей?», «В груди кипучей яд нося, В

светлице гетман заперся», «И на коварные седины Елей таинственный течет».

Натомість образ Кочубея, супротивника гетьмана, Пушкін змальовує художньо-виражальними засобами протилежного ряду. Він «богат и славен», «жертва смелой правоты», «орлиным взором В кругу домашнем ищет он Себе товарищей отважных, Неколебимых, непродажных», «С миром, с небом примиренный, Могущей верой укрепленный, Сидел безвинный Кочубей».

Прикметно, що до демонічних рис образу гетьмана Пушкін, трактуючи його холоднокровним і безжальним циніком, відносить також готовність Мазепи пролити ріки людської крові для задоволення своїх політичних амбіцій:

*«Не многим, может быть, известно,
Что он не ведает святыни,
Что он не помнит благостыни,
Что он не любит ничего,
Что кровь готов он лить как воду,
Что презирает он свободу,
Что нет отчизны для него».*

(«Полтава», песнь I)

Це відповідає загальній концепції «Полтави», зокрема, мотивам Мазепиною зради.

На противагу їм Богдан Лепкий в епопеї конструє образ Кочубея, надаючи йому рис слабкої і хисткої особистості. З болем у серці зізнається Мотря своїй тітці, що її батько – «генеральний суддя, пан великих маєтків, а в хаті, як дитина, на ремінці Любові Хведорівни ходить. Вона пан, вона мужчина, а він бозна-що!» («Мотря», с. 121).

На відміну від Мазепи, що був розумним, освіченим, дипломатично завбачливим, досконало володів мистецтвом слова, «Кочубей, – як наголошував Лепкий, – не був бесідником. Він це зазначив і просив гетьмана, щоб вибачив йому, бо не всякого Бог обсилав різними талантами так щедро, як Івана Степановича Мазепу» («Мотря», с. 136).

У 60-річному віці за добру службу Мазепа призначив Кочубея генеральним писарем, а в 1700 році йому присвоїв титул стольника. Мазепа подарував Кочубеєві села Ярославець, Рудівку та Диканьку в Полтавській губернії. Отож Кочубея вважали надзвичайно багатим (сам же він намагався переконати всіх у протилежному).

Та чи був щасливим від цього багатства сам Кочубей? Відповідь на таке запитання звучить у внутрішніх роздумах у романі Б. Лепкого: «Куди не глянув, усе його, усе Кочубеївське. Багато над-

бав, та чи в тім надбанню щастя? Щастя у совісті чистій, в певності, що нікому кривди не зробив. А чи він певний того? І чи певний він свого добра? Чи не виховзеться воно з його рук, як яка слизь... Бог його зна, що йому робити? («Мотря», с. 161).

Слабкість характеру Кочубея проявляється при вирішенні долі його доньки. Отримавши звістку від Мазепи з пропозицією одружитися з Мотрею, Василь Леонтійович не дав заперечної відповіді. Знаючи гетьмана, Кочубей розумів: «З Мазепою не виграєш справи. Він ще ніколи не програв. До того чи не краще мати зятем гетьмана, ніж якогось там молодого чоловіка, котрий хто зна, чи й полковницького пірнача доскочить. Тому-то Кочубей широко притакнув словам Мазепи» («Мотря», с. 327).

Натомість відповідно до лібрето Буреніна і концепції Пушкіна у П. Чайковського всі музичні характеристики Кочубея демонструють рішучість, гордовитість, вимогливість того. Так, у сцені сватання (дія I, карт. 1) звучать сміливі репліки Кочубея: «Власти твоєї не боюсь», «Нет, узы нашей дружбы разрываю, Мой честный дом прошу тебя оставить!» тощо. Вони насправді не властиві безвольному і слабкому Кочубеєві, що, за Лепким, «всеціло оставався під впливом своєї завзятої дружини. Не перечив їй, сліпо робив, що вона йому веліла» («Мотря», с. 84).

У П. Чайковського «благородний» образ Кочубея став символом героя, що гине за честь і правду. Це найповніше відбито у сцені в тюрмі (дія II, карт. 1). Центральним епізодом в його партії є речитатив і аріозо. В антракті, що звучить перед цією сценою, у музиці передаються страждання Кочубея, його біль і душевні муки. Контрастний лейтмотив Мазепи поглиблює трагізм і приреченість Кочубея. Речитатив і аріозо «Три клади» увиразнюють «благородство» Кочубея. Його образ розгортається протягом всієї сцени. Це особливо помітно у розширенні форми, що спостерігається при повторенні попередньої музичної побудови. Якщо спочатку плин музики спокійно і швидко приходить до каденції, то вдруге – виникає напруження і наростання на органному пункті, яке веде до більш драматичної кульмінації, демонструє обурення й гнів.

Аріозо Кочубея – це його відома відповідь Орликові про три цінності генерального судді. У Чайковського – три скарби: це честь самого Кочубея, честь Марії і «святая месть». Цілком зрозуміло, чому Д. Чутро і Л. Цегельський усувають імперські мотиви, тому Орлик у їхній інтерпретації не допитується, де сховані скарби Кочубея, а намагається дізнатися імена зрадників.

П. Чайковський (О. С. Пушкін)
*Так, не ошиблись вы, три клада
В сей жизни были мне отрада
И первый клад мой честь была,
Клад этот пытка отняла.
Другой был клад невозвратимый:
Честь дочери моей любимой;
И день и ночь над ним дрожал.
Мазепа этот клад украл!
Не сохранил я клад последний,
Мой третий клад, святую месть.
Ее готовлюсь Богу снести,
Ее готовлюсь Богу снести.*

(дія II, карт. 1)

Д. Чутро і Л. Цегельський
*Так, не помилились ви,
це зрада...
життя могого є вірада
і були в мене спільники,
вірні для мене козаки.
Та я вам їх імен не скажу,
Хоч я і в домовину ляжу,
Я день і ніч думав про те,
Мазепа ворог мій лютий.
Оце говорю вам востанне:
помсти Мазепа ще зазна,
Мазепу помста ще зазна!*

(лібрето, ч. 9, 20)

Своєрідний пошук поєднання державних потреб і загальнолюдських цінностей здійснює Б. Лепкий у романі «Мазепа», зокрема в 3 книзі «Не вбивай». Особисті інтереси Кочубея, Іскри, Любові Федорівни та інших змовників домінували над державним обов'язком, тому тортури і муки в Приображенській в'язниці і наступний смертний вирок грянув Божою карою для них.

Нелегко доводилося (за Б. Лепким) і самому Мазепі. У душі його боролися розум і серце. «Серце пригадувало Мотрю, розум казав покінчити раз і назавжди з Кочубеєм. Гетьман бився з гадками. Пригадувався йому Пилат і вмивання рук. Не хотів того. Шукав якоїсь розв'язки» («Не вбивай», с. 155).

Простивши зрадникам гріх, Мазепа пропонував їм втечу. Та було вже запізно, і вони самі віддали себе до рук катів, спокутуючи великий гріх перед державою, а ще більший – перед гетьманом. «В наболілій душі Кочубея була окрема рана – гетьман. Вона його не боліла, пекла» («Не вбивай», с. 193).

У розкритті обставин покарання Кочубея та Іскри, як зауважує Т. Литвиненко, Б. Лепкий вирізняється з усіх письменників, що писали про той період правління Мазепи. Важливою є символіко-психологічна сцена взаємопокаяння Мазепи і Кочубея, в якій перший пояснює неможливість порятунку свого товариша, а другий зворушливо говорить про свою внутрішню зміну та усвідомлення важливості державних інтересів. Цей епізод має глибоке смислове навантаження, бо тут переплелися релігійність, моральність і символічність. З першою пов'язане очищення від гріха перед смертю. З неї постає мораль-

ний сенс: зрада Вітчизни – найтяжчий гріх перед Богом і перед історією. За трактуванням Б. Лепкого, як і Р. Готтшала, і деякою мірою Д. Мордовцева, смерть Кочубея та Іскри, з точки зору Божої справедливості, є гріхом, тому вона також певним чином спричинила трагічний фінал визвольної справи.

Отож, у пенталогії «окреслюється один із основних поглядів Б. Лепкого стосовно ролі божественного фактора в історичному процесі – доля окремих людей невід’ємна від загальної долі держави» [15, 55].

Множинність поглядів як характерна ознака сучасної епохи сприяє пошукам нових інтерпретацій для осмислення традиційних явищ. Однією із найбільш суттєвих особливостей культури нашого часу є зміна позиції мислителя (митця чи дослідника). «Всякий раз он тепер – не столько нашедший сколько ищущий. И размещает себя не у самого средоточия единственной из возможных истин, а допускает оправданность и другого угла зрения, так что Истина заведомо мыслится разнгранной совокупностью, не доступной ни одному из обладателей отдельных истин – частичных её составляющих» [8, 16].

Аналізуючи буття образу Мазепи в контексті європейської культури крізь синтез і взаємодію різних видів мистецтв (літератури і музики), виявляємо різні – неоднозначні та суперечливі тлумачення багатогранної постаті українського гетьмана. Це зумовлено як історичними, соціальними, національними обставинами виникнення творів про нього, так і специфікою характеротворчих засобів окремого з видів мистецтва.

Кожен мистецький твір є виявом авторської концепції вираження ідеї, що презентується у різних варіантах – чи у вигляді літературного тексту, чи нотного запису. Завдання дослідника полягає у виявленні логічних взаємозв’язків тексту, а також докладній інтерпретації тих асоціацій, алюзій, паралелей, які він (твір) може будити, у розшифруванні та тлумаченні відповідної символіки, прийнятої чи в дану епоху, чи в певній національній школі, чи в творчій манері митця, котра «оформилась» як відповідник певного змісту.

При зіставленні літературного і музичного творів, що об’єднані спільним знаком «Мазепа», відбувається перехід з однієї семантичної системи в іншу, що дає підставу говорити про діалог як елементарний і специфічний механізм подолання «конфлікту інтерпретацій».

Визначивши учасників діалогу – П. Чайковського і Д. Чутра, Л. Цегельського, ми намагалися виявити приховані в текстах потенції і розшифрувати «текстові гени» (розкодувати тексти). У результаті

аналізу виявлено збіги не лише загального вектора руху образів, а й динаміку їх розбіжностей, перегуків фабульних мотивів і зміни смислових акцентів у реінтерпретації відомих творів про Івана Мазепу.

Література

1. Асафьев Б. О. О музыке Чайковского. Избранное. – Л.: Музыка, 1972. – С. 243–258.
2. Асафьев Б. О. Об опере. Избранные статьи. – Л.: Музыка, 1985. – 344 с.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 365 с.
4. Богдан Лепкий – видатний український письменник / Збірник статей і матеріалів урочистої академії, присвяченої 120-річчю від дня народження письменника / Відп. ред. проф. Гром'як Р. Т., доцент Ткачук М. П. – Тернопіль, 1993. – 189 с.
5. Богданов-Березовский В. Оперное и балетное творчество Чайковского. Очерки. – Л.–М.: Искусство, 1940. – С. 6–18, 49–63, 104–115.
6. Ванслов В. В. Об отражении действительности в музыке. – М.: Искусство, 1953. – 235 с.
7. Великовский С. Культура как полагание смысла // Одиссей: Человек в истории. Исследования по социальной истории и истории культуры. – М., 1989. – С. 16–20.
8. Красинская Л. Э. Оперная мелодика П. И. Чайковского. – Л.: Музыка, 1986. – 244 с.
9. Лев В. Богдан Лепкий: 1872–1941. Життя і творчість. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто: НТШ, 1976. – 396 с.
10. Лепкий Б. С. Мазепа: трилогія. Мотря: історична повість у 2 т. – Львів: Червона калина, 1991. – 424 с.
11. Лепкий Б. С. Мазепа: трилогія. Не вбивай. Батурын: Історичні повісті. – Львів: Червона калина, 1991. – 450 с.
12. Лепкий Б. С. Мазепа: трилогія. Полтава: Історична повість у 2 т. – Львів: Червона калина, 1991. – 407 с.
13. Лепкий Б. С. Мазепа: трилогія. З-під Полтави до Бендер: Історична повість. – К.: Дніпро, 1992. – 241 с.
14. Лібретто до опери «Гетьман України Іван Мазепа». Музика П. Чайковського. Достосували до історичної правди і переложили Д. Чутро і др Л. Цегельський. – Філадельфія: Пенсильванія США, 1933. – 35 с.
15. Литвиненко Т. Історіософська концепція пенталогії Б. Лепкого «Мазепа» та її художня реалізація. – Суми: Слобожанщина, 2000. – 156 с.
16. Литература в системе искусств. Методология междисциплинарных исследований Ленинградской конференции / Отв. ред. Н. В. Тишунина. – Санкт-Петербург: Изд-во гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена, 2000. – 91 с.
17. Литература и музыка. Контакты и взаимодействия / Ленинградский гос. ун-т им. А. А. Жданова; отв. ред. Б. Г. Реизов. – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1975. – 226 с.
18. Мазепа. Опера в трех действиях / Либретто В. П. Буренина. В переработке П. И. Чайковского по поэме А. С. Пушкина «Полтава». Музыка П. И. Чайковского. – М.: Музыка, 1964. – 87 с.

19. Михайлова О. Г. Мовою «легкого дихання» (про оперу «Мазепа»). *Чайковський та Україна / Тематичний збірник наукових праць / Гол. ред. І. Д. Безгін.* – К.: Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського, 1991. – С. 141–162.
20. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства // *Слово і час.* – 2003. – № 5. – С. 10–18; № 6. – С. 7–19.
21. Нестъев И. В. *Мазепа П. И. Чайковского.* – М.: Государственное музыкальное издательство, 1959. – 55 с.
22. Побережна Г. І. П. І. Чайковський. – К.: Віпол, 1994. – 358 с.
23. Протопопов В., Туманина Н. *Оперное творчество Чайковского.* – М.: Издательство АН СССР, 1957. – 368 с.
24. Соколова В. В. *Національно-патріотичне і загальнолюдське в історичному романі Богдана Лепкого «Мазепа»:* Дис. канд. філолог. наук: 10.02.01. – Одеса, 1997. – 193 с.
25. Чайковский П. И. *Мазепа: Опера в 3-х действиях.* – М.: Музгиз, 1953. – 325 с.
26. Чайковський П. І. *Мазепа: лібрето до опери / Зіст. Д. Чутро, Л. Цегельський.* – Філадельфія – Пенсильванія США, 1933. – 35 с.

Розділ 4.

ПЕРЕКЛАД ЯК ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

4.1. Перекладознавчі пошуки в розвитку герменевтичної думки

Терменевтика як галузь гуманітаристики ставить з-поміж інших за мету уникати хибного тлумачення, чи не найбільше з усіх теоретико-літературознавчих підходів до словесності заторкує проблеми художнього перекладу. «Як мистецтво робити зрозумілим сказане однією іноземною мовою, шляхом оформлення цього сказаного мовою іншою, герменевтика цілком справедливо названа за ім'ям Гермеса, тлумача послань... Коли вдаватися саме до такого пояснення назви й поняття герменевтики, стане однозначно зрозумілим, що справа стосується мовного феномена, перекладу з однієї мови на іншу, а отже, й відношення між двома мовами» [10, 10].

Проблеми перекладу крізь призму герменевтики постають саме у такому заломленні. Тут на перший план виходить аспект індивідуального розуміння твору та його інтерпретації, а перекладач є не лише читачем, що трактує твір для себе, він є інтерпретатором оригіналу для інших читачів. Питання осмислення чужих думок, а тим більше їх художнього втілення у мистецтві, є досить складним. У Канта знаходимо справедливий погляд, що «геніальність творення дорівнює геніальності розуміння» [11, 63]. У своєму вченні він пов'язував це з тим, що до «естетичних ідей» домислюється «багато неназваного» [11, 94], тобто він відходив від трансцендентальної чистоти естетичного. У процесі сприймання простір «неназваного» повинен заповнюватися, що є своєрідним «доповненням» до твору. Яким чином це буде відбуватися, залежить від рівня розуміння/нерозуміння того, хто сприймає. Але при перекладі інтерпретатор не повинен у своїй версії

долучати власне бачення «неназваного», воно у такому ж вигляді має поставати перед іншомовними читачами.

Таким чином, розвиваючись як наука про інтерпретацію, герменевтика досі широко опрацьовує проблеми перекладу як сферу розуміння та трансляції художніх текстів. Традиційно точкою відліку новітньої літературознавчої герменевтики вважається діяльність Ф. Д. Шляєрмахера, який у своїх працях акумулював та осмислив багатомісячний досвід античної та біблійної герменевтики. З-поміж попередників Шляєрмахера найбільше вирізняється постать Фрідріха Аста, ряд ідей якого, попри певні розбіжності в поглядах, знайшли широке застосування у герменевтичній моделі Шляєрмахера. Надзвичайно плідною виявилась ідея Аста і про *герменевтичне коло*. Сформульована на основі вчення Ф. Шлегеля [26, 215] про циклічність критичного прочитання, про циклічний метод у філології, ідея Аста полягала в тому, як було показано в першому розділі, що не може бути розуміння цілого без розуміння його окремих частин і, навпаки, відтак пояснення окремого елемента заздалегідь передбачає осягнення цілого. На думку Аста, будь-яка частина є образом цілого, яке водночас задане в кожній його частині.

Схема герменевтичного кола набула цілісного вигляду у викладі Ф. Д. Шляєрмахера, який докладно обґрунтував тезу про те, що навіть у межах певного твору його окремі частини можна зрозуміти лише виходячи із цілого; тому цілісне розуміння твору завжди має передувати глибшій його інтерпретації. Не менш активно він використовував й інші ідеї Аста, зокрема про єдність зовнішнього та внутрішнього – форми та змісту – а також про вирішення герменевтом завдання досягнути трьох можливих форм розуміння: 1) *історичного* (що забезпечує розуміння змісту); 2) *граматичного* (що забезпечує розуміння мови); 3) *духовного* (що забезпечує розуміння поглядів автора та цілісне розуміння «духу» епохи).

У герменевтиці Шляєрмахера було розгорнуто уявлення і про універсальність досвіду непорозуміння. Таке непорозуміння чи «чужість» частіше трапляється в художній та письмовій мові, аніж в розмовній в усному вияві. І якщо до Шляєрмахера подібні думки розглядалися лише в контексті можливості осягнення традицій та передання у сукупності філософських та естетичних ідей минулого, то Шляєрмахер оприявнив нове бачення цього питання, вважаючи, що в універсальному розумінні «чужість становить даність, що неподільно зв'язана з індивідуальним «Ти» [11, 170]. Автор іншомовної версії завжди повинен проєктувати всі спроби розуміння не на себе, а на

«Ти» автора. У цьому й полягає суть психологічної інтерпретації. Перешкоди виникають не лише тому, що автор першотвору «розмовляє чужою мовою» у граматичному сенсі. «Справжня проблема розуміння вочевидь надламується там, де під час спроби досягти змістового розуміння виникає рефлектуюче запитання: а яким чином він дійшов своєї думки? Адже зрозуміло, що така постановка запитання свідчить про чужість, і то зовсім іншого роду, означаючи, в кінцевому підсумку, відмову від загального смислу» [11, 171]. Через неможливість досягнення повного розуміння, німецький дослідник пропонував розглядати герменевтику не як науку, а як мистецтво, і вважав за необхідне долучити до процесу інтерпретації моменти вільної творчості. Посилювалась ця думка поглядом на розуміння твору як безперервну саморефлектуючу діяльність.

Уже у формулювання Аста, а згодом Шляєрмахера цих фундаментальних герменевтичних завдань та ідей на кожному етапі їх розробки чітко простежується тісний зв'язок досвіду мистецтва інтерпретації з проблемами художнього перекладу. Художній переклад як акт розуміння та інтерпретації тісно пов'язаний з граматичним та психологічним методами і в цілому є складнішим, ніж звичайне тлумачення тексту, бо має справу з двома мовами.

З огляду на особливу увагу, яку Шляєрмахер у своїй діяльності приділив проблемам художнього перекладу, він може вважатися засновником герменевтичного перекладознавства. Основоположною та програмною у цьому сенсі стала його праця «Про різні методи перекладу», у якій він заклав основи загальної теорії розуміння й виклав власні погляди на феномен перекладу. У той час в Німеччині активно обговорювались питання, пов'язані з природою творення та функціонування художніх перекладів. Ключова дилема була викладена у постулаті Гете. Його думка полягала в тому, що перекладач або залишає якомога незмінним автора першотвору і наближає до нього читача, або ж залишає у спокої читача, наближаючи до нього автора. Багато вченими тієї епохи обстоювалися погляди щодо необхідності «одомашнення» іноземних творів у процесі їх трансляції іншими мовами в інші культурні системи. Ряд дослідників допускали можливість «змішування» позицій читача та автора. Ф. Д. Шляєрмахер не поділяв цих варіантів. Натомість він вимагав «відчуження» художніх перекладів. Його позиція полягала в тому, що перекладач повинен зберегти дух оригіналу та дух мови, а перекладений твір повинен сприйматись іншомовними читачами таким, яким він постає в мові

оригіналу: з усіма екзотичними, незрозумілими, незвичними елементами.

У зв'язку з Гетівським постулатом Шляермахер окреслив власну ідею про два відмінні методи перекладу: *перший* – коли незмінним залишається автор – він називає *перефразою*; *другий* – коли незмінним залишається читач – *імітацією*. У першому випадку перекладач повинен докладати усіх зусиль, щоби компенсувати брак розуміння мови оригіналу читачем, але при цьому не вносити навмисних зміни у текст першотвору задля того, аби зробити його більш зрозумілим та прийнятним для читачів іншомовної версії. Переклад повинен передати читачеві той самий образ, те саме враження, яке він через знання мови оригіналу отримав від читання першотвору. Тобто він повинен «підводити читачів до своєї точки зору, яка є фактично чужою для них» [48, 42]. Метою перефрази є подолання ірраціональності мов, однак цього можна досягти лише механічно. Тобто навіть за відсутності в мові-реципієнті потрібних слів чи фраз, варто шукати додаткових засобів, аби обійти проблемні моменти, пов'язані з невідповідністю мов, що спричиняють ефект «засильно» чи «заслабо». Ціль цього методу полягає в тому, щоби відтворити неповторність мови, відчуття того, що тільки автор, живучи у свій час міг так сказати. Такий метод, вважав Шляермахер, пропонує підходити до мови як до математичних символів, де можна додавати і віднімати, шукати шляхів зв'язку думки, але він не дає можливості передати емоції, дух мови та оригіналу. Виконаний таким методом переклад, як би точно він не відтворював реалії першотвору, завжди сприйматиметься саме як переклад, бо в ньому розривається, а тому втрачається жива плінність мови та мовлення.

З іншого боку, імітація «підпорядковується ірраціональності мов», яка полягає в тому, що жодної репліки словесного мистецтва не вдається відтворити з абсолютною точністю іншою мовою. Це пов'язано з відмінностями мов та мовних картин світу, з тим, що навіть різномовні відповідники по своїй суті є не ідентичними, а синонімічними. Тому навіть людина, яка знає кілька мов, по-різному думає й розмовляє кожною з них. У цьому зв'язку ще А. Шопенгауер [51, 34] висловлював думку про те, що вершиною перекладацького вміння є здатність людини перекладати не книги, а себе з однієї мови на іншу, не втрачаючи при цьому власної індивідуальності. Тому перекладачеві, який прагне відтворити емоції автора, не залишається нічого іншого, як імітувати цілий твір із окремих частин, відмінних від оригіналу, але допустимих в його рамках. Такий підхід не дає можли-

вості читачеві відчутти дух мови оригіналу: чужість першотвору долається трансформованою підміною. У цьому випадку перекладач, перекладаючи твори, скажімо, Таціта повинен створити таку німецькомовну версію, яку б міг написати сам Тацит, якби був німцем і сучасником німецькомовних читачів. Такий підхід, на думку Шляермахера, переміщаючи автора у світ німців, перетворює його на одного з них. Тому перекладений твір стає наближеним до них, сприймається іншомовною публікою як оригінальний, дає можливість справити на них таке ж враження, як оригінал на читачів першотвору. Такий метод більшою мірою дає можливість відтворити емоції, але не може задовольнити смаків вишуканого читача, для якого найважливішим залишається глибина та неповторність мови автора, через яку просвітлюється і авторська індивідуальність, світ його думок і почуттів, і особливий світ його епохи. Однак навіть вдаючись до імітації, перекладач повинен для себе визначити, *яке саме* розуміння мови та духу оригіналу він хоче імітувати.

Щодо можливості поєднання обох, то Шляермахер ставив під сумнів продуктивність такого підходу, позаяк вважав, що через несумісність думки та мови у різних мовно-культурних системах точно можна відтворити лише одне – або індивідуальне мовлення, або його емоційний стан. Він покладався на власний досвід, «коли ми відчуваємо, що в наших устах ті самі слова мали би зовсім інше значення, подекуди більшу чи меншу вагу, і що ми би використовували зовсім інші слова та фрази, якби самі хотіли передати речі, сказані іншим... це стає в нас думкою, яку ми перекладаємо. Інколи ми повинні перекладати навіть свої власні слова, коли захочемо зробити їх знову своїми» [48, 36–37]. Міркуючи так, Шляермахер глибоко сумнівався, чи вдасться змусити говорити Таціта по-німецьки ті самі речі, про які він говорив по-латині, і чи взагалі Тацит був би таким і міг би написати свої твори, якби був німцем. У цьому виявляється нероздільність мови, думки, людської індивідуальності.

Інші погляди на працю перекладача як інтерпретатора відчитуються в ряді власне герменевтичних досліджень Шляермахера. Не можна оминати увагою того факту, що усі вимоги, висунуті німецьким вченим до праці герменевта, рівнозначним чином стосуються й аспектів перекладознавства. Так у своєму «Компендіумному викладі 1819 р.» [47, 103–105] Шляермахер сформулював сім головних правил інтерпретації за допомогою так званого «технічного» принципу. Як побачимо, усі вони можуть досі сприйматись і як інструкція для перекладача.

Перше правило полягає в тому, що будь-яке тлумачення повинно починатися загальним оглядом, який забезпечує розуміння єдності твору та його основних рис. На цьому етапі досягається тема твору та своєрідність її індивідуального опрацювання автором, композиція твору, мова.

Друге правило передбачає звернення до принципу «герменевтичного кола» – рівнозначної уваги до цілого та його окремих частин та застосування в обох випадках тих самих прийомів та методів. Доконачність залучення до процесу перекладу феномена герменевтичного кола – очевидна. Адже перекладач не може братись за роботу без розуміння цілого та частин мови, твору, мистецького доробку письменника. Разом з тим його праця також передбачає відтворення цілого та його окремих елементів, де кожна деталь вимагає особливої уваги до себе, бо несе на собі печать цілого. Це певною мірою нагадує взаємопосередкування індукції та дедукції в логіці: від окремого до загального та навпаки. Через розуміння індивідуального значення кожного слова та фрази, кожного окремого компонента твору, через розуміння суб'єктивної основи мовних модифікацій автора можна досягнути та розкрити хід авторських ідей. Усі аспекти психологічної інтерпретації взаємодіють між собою і необхідні для якомога точнішого осягнення твору в цілому.

Третє правило полягає у необхідності досконалого розуміння стилю, що виявляється не лише у розумінні індивідуального користування мовою, а й у розумінні способу мислення митця. Досягнути цього можна лише внаслідок проникнення в мову та психологію автора. Це є найскладнішим, адже обидві величини є безмірними та безконечними, ніколи не розкриваються повністю.

Четверте правило тісно пов'язане з попереднім і полягає в тому, що з огляду на нездійсненність остаточного проникнення в таємниці мови та психології митця, дослідник (у нашому випадку перекладач) може лише приблизно досягнути розуміння чи відтворення стилю автора. Цим правилом Шляермахер дещо «спростив» працю інтерпретатора, увиразнивши критерії його роботи, відкривши тим самим можливість вільної творчості. Однак межі такої «співпраці» окреслені наступним правилом.

П'яте правило проголошувало, що необхідною умовою успішного здійснення герменевтичної процедури є «зрівнювання» позицій дослідника та автора. Дослідник мав стати «на рівень автора», тобто повинен «прирівнятися» до нього і знанням мови і знанням його внутрішнього та зовнішнього життя. Оволодіти цими знаннями дослідник

може у процесі роботи над текстом, що також передбачає знання стану літератури до і в час появи твору, а також детальне вивчення творчої біографії автора та визначення в ній місця цього конкретного твору. Мабуть, зайвим було б ще раз наголошувати на важливості цього етапу в процесі здійснення художнього перекладу.

Шосте правило обґрунтовувало необхідність використання у процесі інтерпретації двох методів – *дивінаційного* та *порівняльного*. *Дивінаційний* (чи інтуїтивний) метод передбачає прояви творчої активності, емпатії, безпосереднього «вживання» в дух твору, втілений в ньому індивідуальний зміст. *Порівняльний*, у свою чергу, дає можливість визначити у творі загальне та своєрідне на різних рівнях: мови, тематики, змісту, творчості письменника. Окреслюючи перший метод як жіночий, а другий – як чоловічий, дослідник підкреслював необхідність їх поєднання та взаємодії, що забезпечувало б правильне розуміння єдності та особливостей у кожному окремому випадку.

Сьоме правило передбачало врахування чинників, які впливають на розуміння ідеї твору, особливо змісту твору («матерію») та адреса та й контекст у ширшому розумінні («коло діяння твору»). У багатьох випадках авторська ідея формується не лише у конфігурації художнього явища як такого, а й визначається аудиторією, на яку спрямований твір, його оточенням, традицією. Надзвичайно важко, а то й неможливо осмислити твір відчужений чи й «відірваний» від традиції: «...твір мистецтва, вирваний зі своєї первісної співвіднесеності, коли вона історично не збережена, втрачає у своїй значущості» [49, 84]. У процесі перекладу відірваність від контексту, традиції виявляється надзвичайно гостро. Шляермахер усвідомлював цю проблему, як і непосильність її вирішення: «Отже, власне твір мистецтва закорінюється у свій ґрунт, у своє оточення. Він позбавляється значення, якщо його виривають із цього оточення і вводять в обіг; тоді він нагадує щось таке, що було врятоване від вогню, але зберігає на собі сліди опіків» [49, 84].

Учений вважав, що для досягнення кращого розуміння інтерпретаторові (герменевту чи перекладачеві) слід подолати часову дистанцію й досягти стану «тотожності з першочитачем». А таке ототожнення з першочитачем допомагає досягти ще вищого рівня – ототожнення з автором. Завдяки такому близькому відчуттю художній текст розкривається як своєрідна маніфестація життя автора. У цьому процесі людина, яка інтерпретує художній твір, може зрозуміти автора краще, ніж він сам себе розумів, тобто має навчитись зрозуміти не лише чужу думку, чужу мову, а й чуже минуле.

Головний недолік концепції Шляєрмахера, на який вказували його послідовники та дослідники, полягав у тому, що для засновника літературної герменевтики проблема розуміння минулого крилась більше у розумінні «Ти» автора, аніж в розумінні історичної епохи, в яку він жив і творив. Фактично, із окресленої Астом тріади *історичне – граматичне – духовне* Шляєрмахер ґрунтовно опрацював лише дві останні ланки, що були узагальнені ним як *психологічне*. Його герменевтичну методу можна окреслювати як «позаісторичну», оскільки, на думку вченого, інтерпретація не має фіксованого виходу в історію і в кінцевому результаті не може визначатись історичними особливостями тексту, тому звільняється від історичної зумовленості та залежності. У цьому ключі була вибудована і його концепція перекладу. У ній основна увага відводилася мовно-психологічним аспектам художнього тексту як прояву творчої індивідуальності.

Історичну нішу герменевтики, яку певним чином оминув увагою Шляєрмахер, заповнив його видатний послідовник Вільгельм Дільтей. Він поділяв абсолютно усі постулати Шляєрмахерової герменевтики щодо ролі психології як універсальної теоретичної основи розуміння. Тому Дільтей детальніше розпрацьовував проблеми осягнення світу окремою особистості, розуміння чужого досвіду, «проникнення» в чужу реальність, співпереживання різних обставин життя. У його концепції, як і в талановитого попередника, твір розглядається як вия живої думки автора і його світогляду, що об'єктивує його індивідуальний досвід, відкриваючи зовнішні та внутрішні грані життя. У цьому сенсі життя та творчість поєднуються в єдиний герменевтичний процес. Відтак читання стає проєкцією себе на розуміння іншого, наближення до «душі автора», а інтерпретація мистецтва постає аналогією до інтерпретації життя.

Однак В. Дільтей знову звернувся до першого аспекту, визначеного Астом, – історичного, і в осмисленні герменевтичних завдань пішов значно далі, ніж його вчитель. До цього його інспірувало прийняття підтвердженого романтиками постулату, що мовою ніколи не можна остаточно вичерпати смислу; як і усвідомлення того, що текст може бути зрозумілим і в тому разі, коли його автор невідомий (тому невідомі й обставини його життя). Отже слід було шукати іншої підстави кінцевого розуміння мистецьких явищ. Такою підставою, на думку В. Дільтея, є історія у ширшому та вужчому сенсі, адже кожне життя, окремий внутрішній досвід – це можлива історія. Оскільки історичний дух виявляє себе усюди – у мисленні та пам'яті людини, у її мові, асоціаціях та уяві, на кожному етапі становлення та творчості,

то історична перспектива тексту повинна знаходитись у центрі уваги герменевта. Життя письменника, його текст та історія настільки взаємопроникають та пов'язані між собою, що їх неможливо розглядати відокремлено: у тексті мають відчитуватися життя та історія, водночас, історія, історичний світ повинні розшифруватись як текст.

Поєднання психологічного та історичного дає плідний синтез, який Дільтей окреслив як *світобачення епохи*, яке відіграє вирішальну роль при формуванні життєвих уявлень, розумінні характерів та почувань минулого. Воно «...надає значимості дії... відкриває широкі перспективи. Воно створює певного роду єдність... І все це воно здійснює саме на основі фактів спорідненості, контрасту, структурної єдності, взаємодії, які надає в його розпорядження життя епохи» [13, 413]. На основі цього учений сформулював поняття «історичних типів техніки», до якого залучив не лише змістові елементи, а й суто поетикальні, стильові. У цьому сенсі техніку письма будь-якого історичного періоду неможливо зрозуміти поза тими умовами, за яких вона виникала та розвивалася. Тому німецький вчений наполягав на необхідності першочергового реконструювання історичної ситуації виникнення тексту.

Шукаючи спільного коріння, можливості поєднання психологічного та історичного методів у герменевтиці, В. Дільтей розширив поле діяльності інтерпретатора, сформулював ще одне завдання – трактувати тексти, виходячи з їх нерозривного зв'язку з історичним минулим. Для перекладача це поставало ключовим завданням: відтоді його праця не мислилася без ґрунтовного вивчення та осмислення історичного минулого, відбитого у творі, та тієї епохи, в яку жив автор, відтак, – зв'язку з традицією. Водночас, «герменевтика історії Дільтея значною мірою спиралася на ... психологічний, суб'єктивно-антропологічний фундамент: на індивідуальну свідомість, здатність індивіда сприймати психічний зв'язок та зрозуміти його в іншому, її завдання віднайти адекватне співпереживання та співрозуміння, з якого і складається, за Дільтеєм, історичне знання» [22, 119–120].

Концепцію Дільтея про зв'язок історії з психологією, можливість історичного пізнання та зв'язок такого знання з традицією Г.-Г. Гадамер коментував так: «...історична свідомість – це не стільки самозабуття, скільки підвищене самовладання, що відрізняє його від усіх інших формотворень духу. Так, історична свідомість, будучи якнайтісніше пов'язаною з ґрунтом історичного життя, на якому вона зростає, тут набуває власної можливості історично ставитися, історично зрозуміти... Історична свідомість більше не розглядає традицію, в

рамках якої вона міститься, як межі для власного розуміння життя, продовжуючи традицію таким простим та наївним засвоєнням всього впадкованого. Навпаки, вона усвідомлює себе у рефлектованому стосунку до самої себе та до традиції, в якій вона перебуває. Вона розуміє себе, виходячи з власної історії. *Історична свідомість є способом самопізнання»* [11, 120].

Для того, щоби правильно осягнути текст, зрозуміти задум письменника, треба подумки перенестись у його епоху і перебувати з ним в одному часі. Адже, за Дільтеєм, «тріумф філологічного методу полягає в тому, що треба зрозуміти минулий дух як сучасний, а чужий – як близький» [11, 225]. І хоча для Дільтея інтерпретація минулого мислилася справою багатьох поколінь, у кінцевому підсумку він уявляв дослідження історії швидше у формі розшифрування, ніж історичного досвіду. У центрі такого розшифрування чи герменевтичного процесу вчений помістив тріаду *переживання – вираження – розуміння*. Важливе місце у концепції Дільтея відводилося передусім переживанню. Вчений у своїх працях неодноразово підкреслював, що «творчість поета завжди спирається на енергію переживання ... Таке переживання переходить в наше повне володіння лиш тоді, коли воно приводиться у внутрішній зв'язок з іншими переживаннями і його значення осягається ... через співвіднесення з цільністю людського існування, його можна зрозуміти у його сутності, тобто у його значимості. Переживання ... з нього і складається усяка поезія, із нього складаються і поетичні елементи, і форми їх поєднання» [13, 298–299].

Однак найважливішим з-поміж елементів тріади постає, безумовно, розуміння, оскільки воно замикає герменевтичне коло. У сфері розуміння Дільтей виокремив два аспекти, окресливши їх як *реконструюче* розуміння та *інтерпретуюче*. Перше передбачало необхідність «розшифрувати» та відтворити задум автора, його ідеї, погляди, викладені ним у творі; друге – дати їм належне тлумачення. Водночас ці два аспекти співвідносились поміж собою як елемент об'єктивного та елемент суб'єктивного. Інтерпретатор завжди має можливість «вчитати» певну об'єктивну інформацію з тексту, однак, на її осмислення не може не впливати його суб'єктивний досвід, індивідуальні переживання. Тому його інтерпретація ніколи не може уникнути «домішки» суб'єктивної оцінки, елемента вільної творчості мистецької думки.

Таким чином, підхід, закладений у тріаді переживання – вираження – розуміння, передбачав активне залучення психологічних факторів реагування на текст, індивідуального враження, чуттєвої оцін-

ки. У Дільтея, як і в його попередників, об'єднуючим фактором цієї тріади виступає мова, оскільки і процес переживання відбувається через артикуляцію в мові, і вираження досягається через художньо-поетичні засоби, і процес розуміння неминуче поєднує мислення з мовою. Інтерпретатор (у нашому випадку – перекладач) не може обминути жодного елемента цієї тріади. Стосовно процесу перекладання надзвичайно плідною, на наш погляд, є думка Дільтея про те, що на кожному етапі герменевтичної процедури мовна артикуляція може бути або безпосередньою та спонтанною, або виваженою та ретельно підбраною. Такий підхід, з одного боку, ґрунтувався на концепції Шляєрмахера про порівняльний та дивінаційний методи (перекладу та імітацію при перекладі), а, з іншого, – був повністю суголосний з пошуками доби Романтизму про усвідомлений та інтуїтивний (сентиментальний та наївний/інтровертний та екстравертний) типи творчості.

Герменевтичну модель Дільтея слушно називають динамічною, оскільки в ній виявлене розуміння постійного й безперервного руху, що відбувається у процесі інтерпретації. Герменевтичне коло в концепції Дільтея набуло вигляду руху між історично різними культурами («типами життя») та змінною позицією інтерпретатора, який то намагається «вживатись» у ці культури, то надає їм свого власного мінливого змісту. Розуміння, що відбувається в межах герменевтичного кола, «завжди залишається відносним й ніколи не може бути завершеним» [26, 259]. Воно постійно розширює горизонт історичного бачення, змінюючи та перетворюючи його. Водночас, «герменевтичне коло у Дільтея щоразу постає по-новому між конкретним текстом та конкретним інтерпретатором. При цьому інтерпретатор є своєрідним посередником між життєвою, історичною традицією, в яку сам уписаний, і тим, чого стосується текст, а по суті справи – заломленим у себе» [28, 150]. Тому герменевтичне коло ніколи не завершується.

У подібному ключі викристалізувалась герменевтична концепція ще одного німецького послідовника Шляєрмахера – Йогана Густава Дройзена, чия увага ще більше, ніж у Дільтея, була зосереджена на проблемах історичної інтерпретації. Беручи за основу теорію Романтизму про акт історичного порозуміння, Дройзен вбачав в історії лише напівстерті сліди, що зберігають пам'ять «не про минулі речі, які зникли, а про речі, які ще присутні тут і тепер, чи то згадки про те, що існувало в минулому, чи спогади, про події, які колись відбувалися» [38, 11]. Дослідник послуговувався поняттями «джерела», «пам'ятки» та «залишки», вважаючи все, що вони позначають, ознаками минулого, які уможливають прочитання історії та створених у її плінності

текстів: «Залишки – це частини минулих світів, які збереглися і які таким чином допомагають нам духовно реконструювати той світ, залишками якого ми є... джерела сприяють мовному успадкуванню, а отже, слугують розумінню мовно пояснюваного світу» [10, 11]. Мовний, відтак інтерпретативний аспект тут також набуває важливого значення, бо забезпечує передачу та успадкування творів мистецтва, дає змогу цим творам промовляти до різних поколінь. «Позаяк те, що ми звемо мовою твору мистецтва, заради якої цей твір існує і передається, це мова, яку генерує сам твір мистецтва, незалежно від того, чи має цей твір мовну основу, чи ні» [10, 11]. Такий підхід робить можливим здійснення перекладу не лише в царині вербальних сфер мистецтва. Через тексти, «сліди колишніх світів» минуле проектує себе на теперішнє. Однак через втрати багатьох сполучних ланок між елементами, існує постійна загроза, що під час передачі тексту посередником буде щось змінено, щось буде втрачено, а щось додано від себе.

Свої погляди на проблеми інтерпретації Й. Г. Дройзен виклав у «Доктрині методу» [37], де запропонував чотири методологічні підходи: 1) *прагматична інтерпретація*; 2) *інтерпретація умов*; 3) *психологічна інтерпретація*; 4) *інтерпретація ідей*.

Прагматична інтерпретація передбачала аналіз текстового матеріалу, проблем та фактів, викладених у ньому. А це неможливо без залучення принципів порівняння та аналогії, окреслених Шляєрмахером у методах порівняння/дивінації. Внаслідок здійснення такої процедури, на думку Дройзена, виникає колообіг, пов'язаний із зіставленням відомого та невідомого, що потребує з'ясування при наступних кроках аналізу. Таким чином, прагматичний підхід мав заповнювати прогалини між фактами, встановлювати зв'язки між елементами тексту, забезпечувати основу для його цілісності та безперервності.

Інтерпретація умов повинна забезпечити досягнення найправдивішого викладу інформації, бо її суть полягає у виявленні ідеальних умов, за яких викладені факти могли бути можливими до найточніших деталей. Це передбачає виявлення параметрів дії та фактів – часу та місця дії, факторів, пов'язаних з ними, та можливих впливів – «умов», які формують історію. Внаслідок цього підходу з'являється ще одне коло, яке забезпечує постійний зв'язок між часом та простором викладених у тексті подій.

Психологічна інтерпретація заглиблює герменевта в мотиви дій та вчинків, викладених у тексті, можливі впливи та сили, що спонукали до їх скоєння чи регулювали хід подій. Задля аналізу цієї сфери Дройзен передбачав ще одне коло, яке він окреслив як «коло в собі»,

котре забезпечує постійний зв'язок між людською психікою у всіх її проявах та волею і людськими вчинками, які визначаються та скеровуються її психікою. Тому психологічний підхід дає можливість усвідомити, що будь-яку історію творять люди і кожен текст неминуче пов'язаний з суто людськими психічними проявами.

Інтерпретація ідей дає можливість виявляти усі виміри та особливості світу (морально-етичні засади, естетичні норми тощо), створеного митцем; а також визначати співвідношення між світами: того світу, в якому живе автор, та того світу, що живе в авторі. Це передбачає неминуче заглиблення у проблеми моралі, становлення характерів, поглядів та ідей.

Хоча кожен із методів є до певної міри обмеженим, оскільки акцентує увагу на якомусь аспекті проблеми, однак всі вони разом забезпечують глибокий аналіз кожного тексту. Стосовно власне праці перекладача слід вказати на те, що ці підходи необхідно залучати не лише у процесі написання іншомовної версії, а й, можливо ще більшою мірою, у час підготовки до її здійснення. Застосування запропонованих Дройzenом підходів та методів при аналізі тексту, який береться для перекладу, може забезпечити добре підґрунтя для найадекватнішого викладу твору іноземною мовою.

Згодом метода інтерпретації, запропонована Дройzenом, у герменевтиці набула визначення «*принцип нагромадження кіл*». До опрацьованого Шляєрмахером «герменевтичного кола» Аста, що забезпечує зв'язок між частинами та цілим, додалися кола, які забезпечують зв'язок між минулим та теперішнім (що можна розглядати на кожному етапі викладу твору); між часом та місцем дії (а також параметрами хронотопу в тексті); між психологією персонажів/автора та описаними вчинками; між ідеями, що взаємодіють у тексті; зрештою, між різними можливими інтерпретаціями тексту. Усі ці кола пов'язані між собою, накладаються навзаєм, створюючи мережу взаємозв'язків та взаємовпливів. І перекладач, праця якого не дуже відрізняється від праці герменевта, «потрапляє» у ці кола тексту і не повинен нехтувати жодним із чинників у своїй роботі. Відповідно усі окреслені Дройzenом методи та принципи можна успішно залучати до аналізу перекладних текстів.

Продовжувачем герменевтичної традиції у ХХ ст. став Ганс-Георг Гадамер, який доповнив перелік Дройzenа ще одним колом, що забезпечує рух між традицією і новаторством; і на основі теорії помноження герменевтичних кіл вибудував власну концепцію про концентричну природу кіл. Завдання інтерпретатора, на його погляд, «полягає в

тому, щоб концентричними колами розширювати спільність зрозумілого змісту» [11, 271]. Гадамер розумів, що окреслені його попередником герменевтичні кола схематично можна розмістити одне в одному за тим принципом, щоби кожне наступне щось додавало до розуміння попереднього. Ключовим моментом у процесі інтерпретації вчений також вважав розуміння історії, тому важливе місце у своєму вченні відводив проблемам історичної дистанції, історичного мислення, історичним конотаціям тексту. Для нього історія це не лише *vita memoriae* (життя пам'яті – вислів Цицерона), а й збереження традиції, неперервність духовного та культурного досвіду людства. Інтерпретація поставала як безконечне концентричне доповнення сенсів, що здійснюється в контексті історії та впливу традиції.

Водночас Гадамер повернувся до розпочатих Дільтеєм пошуків у царині естетичних та етичних засад герменевтики. Увага до тексту з боку герменевта передбачає увагу і до цих його аспектів. Тому для дослідника мистецтво інтерпретації поставало також і як можливість відчитування (та й збереження) естетичних ідей минулого, моральних цінностей різних епох та народів. Відтак будь-яке тлумачення немислиме без наявності в людини, яка береться за цю справу, таких ознак, як здатність до логічних суджень (знання про доречне чи недоречне у кожному випадку); естетичний смак (розуміння й переживання ідеалу краси та естетичних засад мистецтва) і розуміння моральних цінностей (тут в першу чергу йдеться, звичайно, про загальнолюдські цінності).

Такий підхід переводив герменевтичні проблеми перекладознавства у нову площину. Вимоги, висунуті Гадамером, стосувалися й праці перекладача, успіх роботи якого також цілковито залежить від сформованого ним доброго мистецького смаку та досягнення морально-етичних та естетичних цінностей. Смак німецький герменевт визначав як «духовну здатність до розрізнення» [11, 43] й, водночас, як «відображений смак» [11, 49], який абсолютно пов'язаний із «відчуттям стилю» та розумінням повноцінного ідеалу краси, який полягає у «вираженні морального» [11, 53]. Саме таке (у дусі Канта) вчення про красу як символ моральності готує місце для розуміння суті мистецтва. Перекладач повинен володіти не лише історичним чуттям, а й мати здатність до досягнення та відтворення моральної ідеї, вираженої в оригіналі.

Щоб збагнути історичне, естетичне та моральне передання, закріплене у тексті, перекладач мав би «захистити» і себе, і читача своєї версії від того, що заважає зрозумінню цього передання «з точки зору самої справи». Це, знову ж таки ускладнюється тим, що кожен інтер-

претатор закорінений у власній історичності, власній естетичній та етичній системах, замкнений у власній мові. «Різниця між мовою тексту й мовою тлумача, або прірва, що відділяє оригінал від перекладача, аж ніяк не є третьорядним питанням. Навпаки: проблема мовного вираження є проблемою самого розуміння. Кожне розуміння – це витлумачення, а кожне витлумачення розгортається в середовищі мови, яка, з одного боку, прагне виразити у словах сам предмет, а з другого – є мовою самого тлумача» [11, 360]. Попри здатність кожної мови усе виразити, множинність мов створює непоборну проблему. Тому «труднощі, пов'язані з перекладом, базуються врешті-решт, на тому, що слова оригіналу видаються невідривними від самого тексту, так що дуже часто перекладачеві, аби зробити текст зрозумілим, доводиться описувати й витлумачувати його, а не перекладати у власному розумінні слова. Що сприйнятливіша наша історична свідомість, то гостріше сприймає вона неперекладність чужого» [11, 372]. Відтворити текст зможе лише той перекладач, який зуміє знайти відповідну мову та надати відповідного вираження тому предметові, що його відкриває оригінальний текст.

Переклад, за словами Гадамера, подвоєює, отже ускладнює герменевтичний процес: «переклад, подібно до всякого витлумачення, означає перевисвітлення, спробу подати щось у новому світлі. Той, хто перекладає, мусить брати на себе виконання такого завдання... Він повинен сказати з усією точністю, як саме він розуміє текст» [11, 357]. Утім, через неможливість охопити усі елементи, відтінки та виміри першотвору, кожен переклад залишається примітивнішим за оригінал: «...переклад наче вирівнює сказане іноземною мовою. Воно немовби лягає на площині, тож смисл слів і форма речень перекладу копіюють оригінал, але переклад ніби не має простору. Йому бракує того третього виміру, де первісне, тобто сказане в оригіналі, відбудовується у своїй сфері смислу. Це неунікна перепона для всіх перекладів. Жоден перекладач не може замінити оригіналу... Тому завдання перекладача завжди має полягати в тому, щоб не відобразити сказане, а налаштуватися в напрямку сказаного, тобто – на його смисл» [12, 139].

Герменевтична концепція Гадамера передбачає врахування ще ряду важливих сфер, на які треба зважати і в перекладознавчих студіях. Мабуть, найвагомішою з них можна вважати залучення задля поглиблення розуміння різних контекстів – історичного, філософського, психологічного, релігійного, культурного тощо. Це – контексти, які формують те середовище, в якому знаходяться автор/перекладач або твір/його іншомовний відповідник. Кожен контекст пропонує іншу

перспективу тексту, відтак поглиблює його зміст. Тому для розуміння перекладач повинен занурити смисл тексту в його автентичне середовище. Однак, для збереження смислу в перекладі текст має бути перенесений в *інший* контекст – контекст іншої мови, іншого світу, де він набуває іншого вираження.

Проблема історичного виміру інтерпретації та контекстуальної залежності заторкує ще один плідний для перекладознавства аспект, пов'язаний з проблемою асоціативних полів. Адже кожен контекст створює власне асоціативне поле. У тексті ці асоціативні поля, закорінені на різних рівнях та площинах мови й тексту у різні конотації, накладаються навзаєм, взаємодіють поміж собою, створюючи можливий додатковий простір для інтерпретації, а для перекладача – неподоланні перешкоди у процесі праці. Це – той випадок, коли, говорячи мовою Гадамера, «ступені неперекладності загрозливо зростають, нашаровуючись один на одного, як осадові породи при утворенні гір» [10, 149].

У цьому ракурсі насамкінець варто згадати ще одне питання, пов'язане з усвідомленням та розумінням підтексту. Тут маємо на увазі не просто додаткові сенси, породжені різними контекстуальними зв'язками, а зумисний підтекст як намагання приховати і те, що текст щось приховує, і те, що в ньому говориться щось заборонене. В тогочасній герменевтиці проблема розуміння підтексту як і його відтворення в процесі перекладання не набула належного висвітлення. Це залежало не лише від її надзвичайної складності та відсутності можливих засобів її подолання, а й зумовлювалося тим, що саме явище підтексту набуло яскравих виявів лише в тих національних літературах, які розвивалися за умов тоталітарних режимів. Лише з падінням цих режимів та усуненням стін, що відділяли ці літератури від цивілізованого світу розпочалося детальне вивчення явищ, пов'язаних із замовчуваннями, евфемізмами, політичними та ідеологічними натяками та алюзіями. У сфері перекладознавства ці аспекти ще чекають свого глибокого дослідження.

Загалом розвиток літературної герменевтики як мистецтва інтерпретації художніх текстів у XIX – першій половині XX ст. засвідчив, що усі компоненти тексту – мовні, історичні, психологічні, пов'язані з їх тлумаченням, об'єднані єдиною спільною концептуальною проблемою – проблемою розуміння. Ця проблеми стала центральною в наукових пошуках усіх вчених, які досліджували герменевтичні питання, працювали у проблемній сфері потрактування текстів. Ключове місце вона зайняла й у царині перекладознавства, бо, поєднавши

аспекти розуміння та інтерпретації (відтак – мови, мислення та вираження) вона дала змогу значно глибше осягнути феномен художнього перекладу сконцентрувати увагу дослідників на тих його аспектах, які раніше залишалися поза межами їх поля зору.

4.2. Герменевтичний феномен розуміння як проблема саморозуміння та взаєморозуміння

Центральною проблемою герменевтичних пошуків був не феномен інтерпретації, а феномен розуміння як основа процесів сприймання і трактування. Цю проблему ставив уже Шляермахер, який зазначав, що «непорозуміння виникає само собою, а розуміння в кожному пункті треба хотіти і шукати» [11, 175]. Водночас Шляермахер усвідомлював, що розуміння твору не може ґрунтуватися лише на розумінні мови чи тексту, оскільки «розумінню підлягає вже не тільки дослівний текст з його об'єктивним змістом, але також індивідуальність того, хто промовляє або пише» [11, 176]. Тому німецький дослідник шукав вирішення проблеми у поєднанні граматичного й психологічного тлумачень і вважав, що справжній герменевт може і повинен розуміти твір краще, ніж його автор, бо має змогу аналізувати його відсторонено й у ширшому контексті. Акт розуміння постає як реконструктивне здійснення творчого процесу, завдяки якому інтерпретатор може усвідомити те, що творець усвідомити не міг. Таким чином, «філолог «пізнанням психологічної закономірності» спроможний поглибити пізнавальне розуміння до концептуально збагненого, розкриваючи казуальність, генезу твору красномовного письменства, механіку письменницького духу» [11, 183]. Шляермахер вважав, що міцним фундаментом кожного розуміння завжди має бути дівінаційний акт конгеніальності, можливість якого ґрунтується на первісному зв'язку всіх індивідуальностей. Він висловлював думку, що насправді кожна особистість – це маніфестація всього життя, тому «кожний носить в собі певний мінімум кожного, а дівінація відповідно до цього дістає імпульс від порівняння з самим собою» [11, 179]. Тому інтерпретатор повинен працювати немов «перетворивши себе на іншого».

У Дільтея це – «Я й Ти» – моменти одного і того ж життя. Тому можливість досягнення об'єктивної інтерпретації лежить в основі ро-

зуміння. «У ньому індивідуальність інтерпретатора та індивідуальність автора не протистоять як два непорівнюваних факти: обидва сформувалися на основі загальнолюдської природи, і завдяки цьому спільному буттю людей створюється можливість для мовлення та розуміння» [35, 329]. Таким чином Дільтей «влонив» герменевтичний принцип розуміння, який водночас був співзвучний з підходом Шляєрмахера: «Усі індивідуальні розбіжності в кінцевому результаті зумовлені не якісною відмінністю особистостей одна від одної, а лише різним рівнем їх душевних процесів» [9, 91]. Як і Шляєрмахер, Дільтей вважав, що усі особистості пов'язані між собою тим загальнолюдським, що знаходиться в основі кожної індивідуальності, і що є підґрунтям та запорукою всякого розуміння. Інтерпретація, як і кожна творчість, є плодом індивідуального мистецтва, і оволодіння нею залежить від геніальності герменевта. Відтак геніальність інтерпретатора чи перекладача повинна бути співрозмірною з геніальністю автора твору.

Це – не єдина аксіома, яку перейняв Дільтей у Шляєрмахера. Услід за своїм наставником Дільтей (до речі, як і Август Бек та Штейнталь) визнавав, що філолог розуміє оратора і поета краще, аніж він сам себе розумів, і краще, ніж його розуміють сучасники, адже він доводить до їхньої свідомості те, що в них було неусвідомленим фактом. Це – той рівень розуміння, на якому, говорячи Дільтейською термінологією, «життя осягається життям», коли інтерпретація постає як глибинне осмислення та предмет «безмежної праці багатьох поколінь». На його переконання, вирішальну роль при цьому відіграє герменевтичне мистецтво інтуїції та історичного «чуття», де розуміння залежить від безпосереднього «вживання» суб'єкта у предмет розуміння. Крізь призму загальнолюдських цінностей інтерпретатор повинен відчувати багатство життєвої дійсності, яка його оточує, той «історичний потік», що постає як історія життя душі, як розвиток душевної структури. У цьому історичному потоці, – вважав Дільтей, – слід розгадати таємницю історичного дійства, хід історії, у центрі якої стоїть особистість з її внутрішнім життєвим світом. Особистість з її цінностями та історія – два ключові концепти герменевтики Дільтея.

З одного боку, розуміння – це водночас розуміння і себе, і інших, оскільки лише розуміючи себе, люди приходять до розуміння інших. Це дає їм змогу усвідомити певну спільність, що існує між індивідуальностями чи різними духовними формами. Це явище Дільтей окреслював поняттям «об'єктивний дух», вбачаючи в ньому об'єктивацію суб'єктивного духу в чуттєвому світі. *З іншого боку*, кожен текст є час-

тиною історії і несе на собі її відбиток. Тому до тексту треба ставитись так, як до історичного минулого, яке, фіксуючись в теперішньому, дає змогу відтворити колишнє. Відтак кожна зустріч з текстом є водночас заглибленням в історію. Це – зустріч і з самим собою, і з Іншим. Розуміння твору можна порівняти з розумінням «Ти». Осягаючи історичне минуле та порівнюючи себе з іншим, проникаючи в психологічну та історичну цілісність тексту, людина має змогу пізнавати і збагачувати свою власну індивідуальність. Щось подібне відбувається у значно більших масштабах, коли через переклади одна література чи нація пізнає іншу, а то й глибше починає розуміти саму себе. Спільність людської природи, людського духа дає змогу, на думку Дільтея, говорити про певні приховані схеми людського життя. Але, пізнаючи іншого, пізнаючий суб'єкт не може осягнути нічого такого, чого би не було в ньому самому, тобто усвідомити та зрозуміти в іншому ми можемо лише те, що вже є в нас самих. Саме це виступає передумовою всякого розуміння.

Згідно з концепцією Дільтея, інтерпретатор повинен могли «перенести» чужі переживання у своє власне життя, або «перенестись» у чуже життя і пережити його як власну можливість. У цьому полягає зв'язок між вираженням та переживанням: щоби зрозуміти себе, слід звернутись до іншого, порівняти себе з ним, поставити себе на його місце; але, щоби зрозуміти іншого, треба перекласти його внутрішній світ на власну мову, на мову власних переживань. Водночас Дільтей вимагав, аби інтерпретатор переживав й історичні події, як свої власні.

У подібному ключі відбувалися пошуки й інших тогочасних герменевтів. Так, Дройзен вважав, що люди розуміють себе тільки через історію, яка виступає найпотужнішим джерелом генерування розуміння. Водночас історичне передання, накопичення знань людством є накопиченням знань про самих себе. Говорячи про таємниці мистецтва, О. Білецький вслід за Шпільгагеном, який вважав, що процес особистої творчості покритий завісою, якої ніхто і ніколи не піднімав і не підніме, зазначав: «У своїй творчості поет пізнає свій власний мікрокосм: поетичне пізнання є перш за все самопізнання. Це один круг; другим окреслюється весь оточуючий, близький до поета світ – його середовище, його час, однолітки, сучасники. Але і «малий» і «середній» світ – це шляхи, що ведуть до пізнання світу великого, що лежить за межами чуттєвої достовірності, макрокосму, чий елементи на мові різних епох і різних класів носять різні назви «Бог», «людство», «всесвіт» і т. п. Вивчаючи ось ці три круги пізнання, визначаючи їхній характер, ми наблизимось до розуміння «таємниці єднання автора з

його героями... таємниці процесу особистої творчості» [6, 139]. З огляду на час висловленої думки та тогочасні умови маємо сміливу точку зору вітчизняного дослідника, у якій виявляється зв'язок із національною традицією у сфері науки (про когнітивну функцію мистецтва та самопізнання у процесі творчості у психолінгвістичній теорії О. Потєбні), і у релігійно-філософській сфері (зокрема вченням Сковороди про три світи). Попри те тут є прозорий натяк на вирішення окреслюваних нами питань: в першу чергу розуміння слід шукати на рівні третього світу, макрокосму, що об'єднує індивідуальності та ідеї.

Дещо згодом суголосну позицію щодо проблеми розуміння зайняв й Г.-Г. Гадамер. Він поділяв думку Шляєрмахера, що «герменевтика не має права забувати, що митець, який створив образ, ніколи не може вважатись його визначним інтерпретатором. У ролі саме інтерпретатора він не постає найвищим авторитетом, не має жодної принципової переваги над реципієнтом» [11, 182]. Утім він погоджувався з Дільтейвською точкою зору щодо неможливості герменевтичної процедури без залучення інтуїції та історичного чуття: «Хто володіє естетичним чуттям, той уміє розрізнити прекрасне й потворне, добру чи погану якість, а хто володіє чуттям історичним, той знає, що можливе, а що неможливе для конкретної епохи, й володіє почуттям інакшості минулого відносно сучасності» [11, 25].

Як і в герменевтів XIX століття, у вченні Гадамера феномен розуміння мистецтва постає водночас і як саморозуміння, і як взаєморозуміння. Адже, як це було окреслено ще І. Кантом, мистецтво є очною ставкою з самим собою, бо показує людині її ж саму; у мистецтві людина зустрічає себе, віднаходить себе, тому естетичне пізнання – це і спосіб саморозуміння, і можливість самоінтерпретації. Водночас «твір, який щось каже нам, ... чужий для нас у тому сенсі, що сягає за межі нас самих. Відповідно розуміння повинне здолати подвійну відчуженість» [10, 12]. Відтак усяка інтерпретація – це зустріч з «Ти», намагання його зрозуміти. Однак для Гадамера важливо, щоби людина, яка заглибилась в чужу мову і літературу, була здатна кожної миті повернутися до себе самої, тобто одночасно перебувати «і тут, і там». Тобто «зрозуміти текст – означає постійно застосовувати його до нас самих, усвідомивши, що будь-який текст, хай його й завжди можна зрозуміти по-іншому, залишається тим же самим текстом, тільки розкривається до нас інакше» [11, 368].

Гадамер погоджувався з поглядами своїх попередників щодо універсальності порозуміння на основі подібності життєвого досвіду та його віддзеркалення у писемному мистецтві: «Те, що зраховується

до світової літератури, знаходить своє місце у свідомості кожного. Воно належить світові... Достеменно так само й існування перекладної літератури доводить: у цих творах представлено щось таке, що все ще, завжди й для всіх, має істинність і чинність» [11, 156]. Отже, ключовим концептом герменевтики Гадамера також постає проблема розуміння, пошуки можливостей оволодіння таким розумінням, у процесі якого відбувається зворотне перетворення «мертвих слідів змісту» на живий зміст.

У цьому зв'язку виникає запитання: яким чином можна «захистити» текст від хибного розуміння? І чи взагалі у процесі перекладу можливо уникнути нерозуміння? Представники літературної герменевтики часто висловлюють погляд про важливість відкритості до художнього твору з боку того, хто сприймає: «хто прагне зрозуміти текст, той і готовий його вислухати, той і дозволяє йому говорити. Тому герменевтично вихована свідомість повинна від самого початку бути сприйнятливою до іншого тексту» [11, 250]. Але чи повинна ця відкритість думкам іншого «Ти» зводитись до того, що реципієнт повинен забути всі свої попередньо сформовані уявлення щодо змісту прочитаного, відмовитись від власних думок з цього приводу і сліпо підкоритись думкам і баченню автора? Можливість такого погляду на сприйняття тексту викликає сумнів, тим більше неможливо уявити перекладу з таким «типом сприймання». Тому навіть сама ідея «відкритості» передбачає не відмову від свого «Я» і власного бачення (це означало би самознищення), і не «нейтралітету» щодо висловлюваного (це дорівнювало би байдужості, небажанню розуміти).

Подібна відкритість означає, що читач повинен звести чужу думку до відповідності з цілісністю власних думок, або ж навпаки, висловити несумісність свого бачення з точкою зору автора. В останньому випадку маємо справу з розумінням щодо протилежних позицій (тобто реципієнт розуміє, про що говорить інший, але не поділяє його поглядів). У цьому разі про переклад не може йти мова, адже, як засвідчує практика, ніхто не береться перекладати того автора, з думками якого не погоджується. Якщо ж інтерпретатор береться за переклад, то це передбачає, що він повинен не лише сам розуміти твір, а й зробити його зрозумілим для людей, які володіють мовою перекладу (чи, принаймні, окремої їх частини). Це означає, що він повинен «звести до спільного знаменника» думки, погляди, ідеї автора першотвору із власними та з поглядами тих людей, на яких націлений переклад. А зробити це тим важче, наскільки більшою є віддаль від автора до перекладача, відповідно – від оригіналу до іншомовної версії.

Проблема також і у тому, що «кожна епоха розуміє текст, що дійшов до неї, по-своєму, бо він належить до цілісності історичного передання, яке становить для неї фактичний інтерес і в якій вона прагне зрозуміти саму себе. Справжній, повернений до інтерпретатора зміст тексту... постійно визначається історичною ситуацією, в якій перебуває інтерпретатор» [11, 275]. Говорячи «віддаль», маємо на увазі не лише просторову відстань між країнами – тої, де живе автор, і тої, де живуть читачі, на яких спрямований переклад. Сюди можна віднести також і часову дистанцію (якщо оригінал був написаний в минулу епоху), і релігійну (якщо, приміром, автор є вихідцем із християнського світу, а перекладач та потенційні читачі створюваної ним версії – з мусульманського), і розбіжності в рівні історичного розвитку, культурах, сферах етики та моралі, естетичних нормах. Це дає підставу говорити про можливість різної віддалі між автором/твором й перекладачем/іншомовною версією у різному сенсі (особистісному, мовному, історичному, естетичному, культурному, соціальному).

Гадамер вважав, що цю дистанцію слід розглядати не як прірву у розумінні, а як міст між подіями, як позитивну й продуктивну можливість розуміння, як фільтр, який допомагає здійснювати відбір фактів та елементів, зберігаючи лише найвагоміші з них. Перекладачеві потрібно подолати цю віддаль й використати її продуктивну сторону – адже саме ця віддаленість дає змогу бачити кожне окреме явище у ширшому контексті. Утім німецький герменевт не поділяв думки своїх попередників, що це дає змогу розуміти твір краще, ніж розумів його автор. Смісл тексту перевищує авторське розуміння у тому сенсі, що розуміння є не лише репродуктивним, але й продуктивним ставленням, тобто відкриває простір для «співтворчості». Тому «хибно було б говорити про те, ніби ми розуміємо краще... Досить сказати, що ми розуміємо інакше – *якщо розуміємо взагалі*» [11, 276]. Тому, хоча й існують різні рівні розуміння, немає жодної суперечності в тому, щоби існували різні інтерпретації (переклади), які допускає текст, і при цьому кожна з них можна було б вважати певним «пошуком», наближенням до першотвору. У другій половині ХХ ст. ця теза була розширена та опрацьована Стенлі Фішем, який вважав, що у тексті стільки ж смислів, скільки й можливих інтерпретацій, і що неможливо визначити правомірність чи неправомірність тої чи іншої інтерпретації.

Однак згодом Дональд Девідсон [15] окреслив вищий рівень розуміння, на якому інтерпретацію можна вважати «істинною». У той час, коли завдання герменевта постає як виявлення умов, за яких відбувається та досягається розуміння, завдання перекладача полягає у

тому, аби виявити, за яких умов відбувається «істинна» інтерпретація. Свого часу з цього приводу К. Ясперс висловився так: «Усе істинне лише наполовину. Передусім, знання мови не є гарантією розуміння текстів. Віламовіц вказував, що можна добре знати грецьку мову, однак слабо розуміти Платона, або мислити не так, як мислили греки, а по-сучасному, і бути зв'язаним таким мисленням навіть не підозрюючи про це. Мовне вираження (Sprachkunde) повинно бути пов'язане з вираженням суті справи (Sachkunde)... При розумінні суті справи від найменшого доторку, самих лише натяків можуть викрешуватись іскри. Переклади можуть викликати в тому, хто, йдучи їм назустріч, знає суть справи, те, про що і не підозрює найкращий знавець мови» [31, 175].

У підсумку всі герменевтичні дослідження з цього приводу [11, 171] дають однакову відповідь: розуміння – це насамперед взаєморозуміння, тому досягти бажаних результатів у процесі інтерпретації можна лише за умови досягнення взаєморозуміння. Це, на думку дослідників, не є недосяжним завданням: «Сама інтерпретація розкриває глибинний намір подолати дистанцію, культурне віддалення, а також враховує сенс сучасного розуміння, який людина творить сама» [23, 289]. Отже «ми спроможні розкрити себе назустріч вимогам тексту, які вищі за нас самих, і розуміючи його, відповідати його значенню» [11, 289]. Така постановка проблеми – розуміти і відповідати – шукати взаєморозуміння – переводить проблему порозуміння у русло теорії діалогізму, що виявилась надзвичайно плідною у царині і літературознавства, і науки про переклад.

4.3. Художній переклад і теорія діалогізму

У новітній літературній герменевтиці теорія діалогізму має тривалу передісторію. Точкою відліку її помітного становлення можна також вважати епоху Романтизму (насамперед вчення Шляєрмахера та Гумбольдта) з центральною для неї концепцією Фіхте «Я – Інший». Саме романтики з їхнім поглядом на діалог як розмову з самим собою, з іншим, з універсумом, прийшли до думки про те, що розуміння та інтерпретація заторкують загальну співвіднесеність людей один з одним та зі світом. Тому не випадково апологети тієї епохи підхопили і закріпили окремий жанр діалогу, що

упродовж значного періоду у них залишався одним з улюблених жанрів.

Досліджувана філософами та філологами ХІХ ст. давня проблема діалогізму окреслилась як цілісна концепція у вченні Мартіна Бубера, який, узагальнивши пошуки своїх попередників, підтвердив їхні аксіоми стосовно діалогічного характеру людського буття («бути – значить спілкуватися»). М. Бубер розглядав цю проблему у трьох вимірах – діалог між людиною і Богом, між людиною та людиною, між людиною та світом. Згодом М. Бахтін у виробленій ним теорії діалогізму дав антропологічне ґрунтування діалогу, який для вченого був передусім подоланням монологічності буття. Людина має абсолютну потребу в іншій людині, у спілкуванні. Тому для Бахтіна важливим аспектом було ставлення до чужого слова як такого, що має надзвичайно велику вагу. Таким чином, на протигагу формалістам, які розглядали текст як монолог, була вироблена діалогічна динаміка тексту та творчості в цілому. У межах літературної теорії різні види діалогу модифікуються у форми спілкування між автором і читачем, між мистецькими індивідуальностями, відтак – між людиною і твором (мистецьким світом автора, світом окремої епохи, окремою національною літературою).

Уже в концепції М. Бахтіна твір розглядався як ланка у ланцюгу спілкування, де зрозуміти автора твору означає зрозуміти іншу свідомість та її світ, і де для слова людини немає нічого гіршого, ніж «безвідповідальність» – відсутність відповіді (адже лише відповідь робить слово словом). Тому твір як репліка спрямований не просто на розуміння, яке може виявлятися по-різному, а й на відповідь іншого. У цьому сенсі кожен художній переклад може також розглядатись як відповідь на висловлювання автора оригіналу, яку дає перекладач стосовно розуміння сказаного та власного бачення, як утвердження позиції перекладача й водночас як репліка-перепитування «чи правильно я зрозумів первинний текст?»

Ряд ключових моментів теорії діалогізму Бахтіна безпосередньо можуть бути застосовані до перекладу. Такою зокрема є проблема «аури» свого та чужого слова, а саме: важливість урахування не лише того, *що* було сказано, а й того, *як саме* це було сказано. Головною рисою «стилістичного ореолу» тексту як діалогічної репліки є його психологічна експресія, що виявляється у смислових акцентах, логічних наголосах, інтонації, міміці. Власне ця сфера процесу сприймання чи не найменше досліджена, оскільки вимагає спільної праці психологів, лінгвістів, літераторів. Стосовно перекладу вона спеціально не

вивчалась у літературознавстві (окремих її аспектів торкалися представники Празького лінгвістичного кола, зокрема Я. Мукаржовський, а також російські формалісти), хоча саме ці аспекти можуть створювати значні перешкоди при інтерпретації, адже вони знаходяться в позатекстовій площині і на письмі ніяк не відображені.

Від правильного прочитання перекладачем художнього тексту з відповідними авторськими акцентами та позатекстовою інформацією багато в чому залежить відповідність його іншомовної версії. Але й при вдалому вирішенні цього завдання немає гарантії, що всі читачі перекладу зможуть «прочитати твір правильно». Це пов'язано з тим, що аналіз слів та текстів не може обмежуватись лише оцінкою граматичної точки зору. Тобто неможливо говорити про чисто мовний смисл інтерпретації, наче вона існує без інтерпретації світоглядної, естетичної, психологічної (без експресії, емоційно-оцінного ставлення мовця до висловлюваного). Психологічну сферу слова М. Бахтін окреслив як «стилістичний ореол», «обертони смислу, стилю», як експресію, що чужа для значення слова, але народжується у процесі його вживання у конкретному висловлюванні, що належить не слову мови як такому, а тому жанрові, в якому воно функціонує. Експресія є відлунням цілого, що звучить у слові. В художньому перекладі це стосується не лише важливості відтворення експресії кожної фрази твору, кожної репліки автора чи персонажів, але й необхідності відтворити стиль мови твору в цілому, ставлення письменника до кожної висловленої думки. А це, у свою чергу, пов'язане з проблемою відтворення стилю у найширшому його вияві (у межах жанру, літературного напрямку, епохи).

Другий ключовий момент теорії Бахтіна, пов'язаний з попереднім, і на який вказували чи не усі дослідники діалогічних відношень, полягає у врахуванні ситуації, в якій відбувається взаємний обмін думками та поглядами. Йдеться про необхідність врахування того, в якій часовій системі координат розглядається літературне явище. Такий підхід дає змогу впритул підійти до проблеми контексту та дискурсу, яку М. Гайдеггер окреслив тезою, що слова «надаються для розуміння тільки з того виміру, з якого вони були вимовлені» [8, 232].

Згодом з цього приводу неодноразово висловлювався й Г.-Г. Гадамер, який беззаперечно поділяв думку про те, що герменевтичний феномен має структуру *питання – відповіді* й що кожен текст ставить запитання перед інтерпретатором, котрий повинен на нього відповісти. Зрозуміти текст – це зрозуміти запитання, яке він ставить. Однак відповісти на нього можна лише усвідомлюючи й інші можливі від-

повіді. Незважаючи на те, що мова є середовищем домовленості та порозуміння, смисл відповіді корелюється із поставленим запитанням й неминуче виходить за межі чисто мовного вираження.

Отже, «запитання й відповідь розігруються між текстом та його інтерпретатором» [12, 10]. Інтерпретатор, який хоче зрозуміти твір, ставить запитання до нього та до себе, прагнучи почути відповідь від нього: «це рух по колу, під час якого відповіді перетворюються на запитання й провокують нові відповіді. Цим зумовлені тривалі зупинки біля твору мистецтва – хоч би який він був» [12, 11]. Для перекладача вирішальним є хист уловлювати ці запитання, бо у кожному запитанні криється відповідь. А розгортання діалогу відкриває нові перспективи у той спосіб, що при цьому увиразнюються і стають відчутнішими нові запитання та можливі нові відповіді. Тому у діалозі криється творча сила. Однак Гадамер акцентував на тому, що «кожне висловлювання має свій обрій смислу в тому, що воно походить від запитальної ситуації» [12, 51]. Вивчення цієї ситуації знову повертає нас до врахування контексту. Важливе значення тут має не тільки контекст окремого твору, а й контекст творчості автора, епохи, історичний контекст, загальнолітературний контекст окремої національної літератури, мовний дискурс. Кожен контекст у творі виступає додатковим джерелом образотворення, поглиблення думки, коли окреме слово черпає допоміжну інформацію та нове забарвлення з цілого у формі художньо-поетичних засобів, асоціативних зв'язків, алюзій тощо.

Водночас заакцентуємо думку Гадамера, що «переклад – це дещо більше, ніж розмова» [10, 173]. Для перекладача ситуація діалогу між ним та автором оригіналу, першотвором триває упродовж його роботи над іншомовним відповідником. Із завершенням цієї праці він повинен стати посередником між автором (його думками, висловленими у тексті) й іншомовним читачем. У цьому сенсі художній переклад можна порівняти з розмовою між двома різномовними людьми, котрі спілкуються за допомогою перекладача (чи перекладачів – у разі, якщо для автора іншомовної версії інший перекладач писав підрядник). Тут доречно говорити про те, що співрозмовники начебто втратили свою самостійність. У цьому разі «треба змиритися з невідповідністю між точним смислом того, що сказано однією мовою й відтворено іншою мовою, невідповідністю, що її ніколи не щастить побороти. Процес взаєморозуміння відбувається в таких випадках не поміж співрозмовниками, а між перекладачами, бо вони дійсно перебувають в одному й тому ж мовному світові» [11, 356]. Під таким кутом зору не парадоксальним виглядає навіть те, що в українському слові «не-

відповідність» водночас криється сенс «не відповідь», «відсутність відповіді», адже в будь-якому спілкуванні відповідність запитання й відповіді залишається чи не найвагомим чинником.

Утім, для створення перекладної версії перекладач повинен зрозуміти автора оригіналу, його точку зору, викладені ним думки і, як посередник між двома агентами, постійно дистанціюватися від обох позицій. Перекладач повинен прагнути «врівноважити» права обох, хоча, як підтверджують дослідження, завжди існує тенденція до того, щоби стати на бік власної мови та тієї позиції, яку вона відстоює. Ускладнення виникає тому, що автор іншомовної версії повинен «забути» власні думки та попередньо сформовані уявлення про зміст, бути відкритим лише до тексту, налаштовувати читача на те, що передає текст, і при цьому залишатися непоміченим. «Інтерпретатор не має жодної іншої функції, ніж повністю зникнути в досягненні розуміння. Тому говоріння інтерпретатора не текст, а тільки *служить* тексту» [12, 313]. Водночас він повинен нести відповідальність за створення адекватної мовленнєвої ситуації у процесі спілкування. І попри те, годі сказати заздалегідь, що виявить ця «бесіда», тобто як буде сприйматися переклад іншомовним читачем.

Стосовно досягнення розуміння під час діалогу погляди вчених розходяться. Одні дослідники (особливо Д. Девідсон) вважають, що правильно інтерпретувати слова іншого можна лише у межах подібності точок зору: «Ми викривляємо розуміння слів іншої людини, якщо в процесі розуміння вважаємо, що вона явно помиляється. Звичайно, відмінності можуть існувати, але лише на основі єдності поглядів» [15, 279]. Тому перекладач мав би приймати уявлення про світ автора оригіналу, і ця подібність у судженнях та поглядах необхідна як фундамент подальшої комунікації.

Існує й протилежна позиція (її відстоював Т. Адорно, а щодо перекладознавства – тепер Ю. А. Сорокін). Адорно заперечував можливість порозуміння через мову, бо вона – «і складова частина мистецтва, і його смертельний ворог» [1, 156]. Тому «кожен твір працює проти себе» [1, 148], більше того, – «кожен художній твір – смертельний ворог іншому; єдність історії мистецтва – це діалектична фігура рішучого заперечення» [1, 55]. Думка Сорокіна суголосна бо полягає в тому, що при перекладі взагалі не можна досягти взаєморозуміння, тому цей процес швидше постає не як діалог, а як суперечка: «Художній переклад є не що інше, як маскування зон незгоди, що виникають в результаті зіткнення двох самодостатніх креативних установок, які намагаються асимілювати одна одну. Це суперечка двох особистостей

(автора оригінального тексту й перекладача), заздалегідь не згідних на паритетні відносини, і відтак, суперечка текстів, що використовують різну аргументацію. Перекладацькі аргументи завжди (чи майже завжди) виявляються фальсифікованими у порівнянні з «істинами» оригіналу. Перекладацькі аргументи обманюють, але це обман задля спасіння себе й тих, хто намагається у ньому розібратись. Вони – міражі, в які необхідно повірити» [25, 46].

Обидві позиції зрозумілі й мають право на існування; у кожній з них є певне раціональне зерно і кожен з поглядів до певної міри повсюбому правильний. Більше того, обидва підходи можуть бути спрямовані на пошуки істини, порозуміння, і як результат – продовження спілкування.

Головна герменевтична перешкода полягає в тому, що «жоден твір мистецтва ніколи не звертається до нас однаково. Внаслідок цього і ми змушені щоразу відповідати інакше» [12, 11]. Цим іноді можна пояснити існування кількох перекладів одного твору, здійснених тим самим перекладачем, який щоразу дає відповідь на виклик оригіналу. Художній твір стає викликом нашому розумінню, бо він знову і знову «ухиляється від усіх інтерпретацій», чинить постійний опір, і розмаїття відповідей ніколи не вичерпується. Тому навіть ті дослідники, які відстоюють «просту теорію» про можливість досягнути взаєморозуміння, погоджуються з тим, що «жодна проста теорія не може привести носія мови й перекладача до абсолютної згоди, тому ця теорія повинна передбачати час від часу помилку зі сторони одного чи іншого. Тому головний методологічний припис полягає в тому, що хороша теорія інтерпретації максимізує згоду. Чи, враховуючи допоміжні міркування, кращим словом могло би бути – *оптимізує*» [15, 241]. Деякі розбіжності в розумінні можуть бути більш згубними, ніж інші, але талановитий перекладач – це той, хто спроможний запропонувати «оптимальний» варіант.

Розроблені у XIX–XX ст. герменевтичні моделі стали міцним підґрунтям для розвитку теорії діалогізму. Найпліднішими у цьому сенсі були схеми герменевтичних кіл, нагромадження яких спонукало до того, аби говорити вже про «герменевтичні гнізда». Водночас це відкривало нові перспективи для аналізу можливих діалогічних відносин всередині твору (між внутрішніми голосами і позиціями, між частинами та цілим, між контекстами та ін.) та у його зовнішніх зв'язках з іншими творами цього ж письменника чи інших авторів, а також між текстом та метатекстами, між жанрами у синхронному та діахронному зрізах, між літературними стилями, напрямками, епохами, між ми-

нулими та сучасним, між традицією та новими тенденціями у мистецтві тощо.

За цим розмаїттям голосів та «розмов», зіткненням смислових потоків та кодів можна розгледіти певну приховану полеміку, в якій тим не менше безконечна множина діалогів зливається в єдине полілогічне поле. До цього спонукає вже сама поліфонічна гетерогенність тексту, його амбівалентність, де кожне слово знаходиться на перетині інших слів та текстів, інших мистецьких феноменів, де «кожне висловлювання співвідноситься не з загальним для них центром, а лише з іншим висловлюванням, і у цьому взаємному висвітленні безлічі автономних точок зору, які безконечно заперечують одна одну, і полягає «істина» поліфонії» [18, 44]. У межах такого поліфонічного поля всі голоси є учасниками діалогу і всі голоси формують простір, в якому він відбувається.

У другій половині ХХ ст. проблеми діалогізму перейшли у вищу площину – стали розглядатися не лише з позицій спілкування між окремими індивідуальностями (автором і читачем, письменниками, митцями різних творчих сфер), а почали вивчатися з огляду абсорбування творів, творчості авторів, стилів та напрямів на рівні національних літератур (Д. Дюришин), тобто діалогу між націями, їх культурами, між центром та периферією, між Заходом та Сходом. Наприкінці ХХ ст. до цих досліджень долучилися й інші пошуки, пов'язані з комунікативним підходом до мови та тексту – від автокомунікації (Ю. Лотман) та двомовності як діалогу світоглядів (Г. Гачев) до комунікації між текстами у сенсі інтертекстуальності (Ю. Крістева), комунікації між культурами, метатекстами і дискурсами (Ю. Габермас) та феномену «інтертекстуального діалогу» (У. Еко), задля якого кожен учасник повинен бути носієм інтертекстуальної енциклопедії. У такому контексті надзвичайно вагома роль відводиться сфері перекладання та перекладацькому феноменові в цілому.

«Діалогічно» націлений аналіз процесу створення іншомовної версії та його результатів виявляє додаткові аспекти досліджуваного явища, водночас порушує нове коло питань. У світлі новітніх досліджень найпростіша інтерпретація редукується на діалогізацію: діалог між інтерпретатором і текстом, де, утім, з герменевтичних міркувань перекладач і автор/переклад і першотвір інтерпретують один одного. При цьому кожна іншомовна версія розширює поле інтертекстуальності, де, за Р. Бартом, кожен переклад є «цитатою без лапок». У такому контексті надзвичайно важомими є дослідження ієрархії голосів оригіналу та перекладів. Вони спрямовані на вирішення питань про те, чи

не повинен голос оригіналу домінувати над голосами усіх існуючих перекладів, або ж одних перекладів над іншими. Тут, знову ж таки, можливі різні погляди щодо того, за якими критеріями надавати перевагу тому чи іншому перекладному відповіднику: чи за часовою ознакою його виникнення (в епоху, коли був написаний оригінал чи в наш час), чи за авторитетом перекладача (у порівнянні з його попередниками чи сучасниками).

Дотичною до цього постає проблема нерівності умов і в межах однієї літератури для різних перекладачів, і в межах різних епох та різних національних літератур. Зараз час все частіше звучить думка про те, що, попри проблему мистецької якості та естетичного рівня різних перекладів, усі іншомовні версії – одномовні та різномовні, синхронні та різночасові – є рівноправними учасниками літературного діалогу. Стосовно діалогізму інтерпретацій подібну думку відстоює й Ц. Тодоров. На його переконання, у цьому сенсі усі інтерпретації є однаково вартісні й жодна з них не повинна домінувати над іншою. Водночас висловлюються думки й з приводу певних меж доцільності нових іншомовних версій. Гадамер визнає, що «ми повинні... використовувати переклад і дбати про нього, але лише в тому разі, коли усвідомлюємо, що новий текст мусить промовляти до читача повному» [10, 173].

Значення сказаного змінюється й поглиблюється й тоді, коли висловлене замикає лише в межах епохи та культури його створення: повнота його розкривається лише у великому часі (термін М. Бахтіна). «Великий час» та «малий час» – це різні структури історичного та культурного часу. Тривалість має тільки малий час, в якому все відбувається та оцінюється хронологічно, в якому все з'являється і неминує проминає, гине. Людська свідомість та світосприйняття – це своєрідний «малий час». У «великому часі» відсутня тривалість та послідовність епох. Це – модус, де у будь-якій точці можлива зустріч усіх сенсів, і де до діалогу щоразу приєднуються нові «голоси», чим і досягається подолання замкнутості «малих часів». Тут хронологічно розкидані в різних епохах мистецькі постаті та явища постають разом елементами одночасної людської культури як універсального світу сенсів. Постійне єднання «великого» та «малого» часів, минулого, теперішнього та майбутнього, внутрішнього та зовнішнього, свого та чужого забезпечує бінокулярність погляду та здатність бачити кожне явище рельєфно – у більше, ніж двомірній системі координат.

Якщо взяти за основу Бахтінський погляд на діалог як модель творчості, то, безперечно, художній переклад є таким видом діяльно-

сті. Адже у його процесі перекладач вступає в діалог з текстом, з автором першотвору, його культурою, епохою, іншими метатекстами. Водночас він «проникає» у внутрішній діалог твору, що ведеться між його персонажами, наративними голосами. Для цього він сам повинен вивчати потенціал слова, щоби мати змогу відчитувати недомовки, натяки, підтекст, замовчування, проникати у «пам'ять тексту» (Ю. Лотман), бути носієм інтертекстуальної енциклопедії (У. Еко). Лише за цих умов можна досягти позитивного результату, адже, на думку М. Бахтіна, відбувається вічне повернення значення, яке постає зі свого попелу, через діалог народжується новий сенс – новий виток життя традиції та тексту. У діалозі з'являється унікальна можливість глибше зрозуміти себе через погляд іншого (як це було детально проаналізовано Ю. Габермасом).

Художній переклад активно долучається до різних сфер у комунікативному просторі світової літератури, помножуючи безконечну палітру її поліфонії. Часто саме завдяки іншомовним версіям повертається, відновлюється значення оригіналам минулого, в іншомовному, іншокультурному середовищі народжується новий сенс, що стає поштовхом до відродження традиції та нового етапу життя першотвору. Часто, як це обґрунтовано у працях Д. Дюришина, міжлітературні та міжкультурні переклади стають найпродуктивнішим засобом міжнаціональної комунікації. У процесі цього діють ті ж закони діалогічності, що були окреслені у концепції М. Бахтіна, де не можна визначити ні першого, ні останнього сказаного слова, ні меж контексту, в якому відбувається комунікація, і де діалог здійснюється у всіх напрямках, змінюючи та коригуючи усе, сказане в минулому, та усе, що може бути сказане в майбутньому. Тому кожен оригінальний твір відкритий для безлічі можливих іншомовних перекладів, і в жодній мові не може бути сказано кінцевого і остаточного слова чи єдиної загальновищаної інтерпретації, яка би з часом не була заперечена. Тут багатоголосся різних версій може репрезентувати розмаїття ідеологічних, культурних, естетичних, історичних та ін. позицій, і поліфонія може розглядатись як безконечний мистецький пошук, як теорія творчої динаміки.

Надзвичайно ефективною в сенсі перекладознавчих пошуків є висловлена М. Бахтіним думка про те, що учасниками діалогічних стосунків є не лише «Я» та «Інший»: «Кожен діалог відбувається немовби на фоні зустрічного розуміння незримо присутнього «Третього», який стоїть над учасниками діалогу (партнерами)» [4, 338]. Третім учасником, – вважає російський дослідник, – може бути і емпірич-

ний реципієнт (слухач або читач), і – Бог. У руслі перекладознавчих студій достатньо обґрунтовано можна розглядати постать перекладача як «третього» учасника діалогу між автором та іншомовним читачем. До речі, чим вищий рівень його майстерності, тим швидше його статус можна окреслити як «незрима присутність». Адже чим менше в іншомовній версії явних ознак «чужого» втручання, тим більше вона зберігає риси оригіналу.

У контексті проблематики художньої інтерпретації надзвичайно плідною є ідея російського вченого про *«ненавмисну діалогічність»*. Це – феномен, який виникає між текстами чи окремими висловлюваннями, що віддалені один від одного у часі та просторі й «не знають» про існування один одного, однак між ними існує певна «смилова конвергенція». Найчастіше такі «перегуки» простежуються між різночасовими чи різномовними перекладними версіями одного твору. Вони можуть виявлятися не лише у подібності думок (до чого спонукає першотвір), чи побудови висловлювань (до чого навертає система мови), а й трапляються тотожні речення, поетичні рядки тощо. У багатьох випадках є незаперечні підтвердження того, що автори не знали про існування «паралельних» версій. У будь-якому разі, коли маємо справу з художнім перекладом, то неможливо остаточно позбутися у тексті «діалогічного відтінку».

Залучення ідей теорії діалогізму до сфери перекладознавства дало змогу, з одного боку, – перевірити та підтвердити усталені філологічні аксіоми, з іншого, – окреслити нові горизонти досліджень. Говорячи про підтвердження існуючих в літературознавчій науці поглядів, передусім маємо на увазі те, що діалогічний підхід у перекладознавстві дав змогу по-новому виявити діалогічну природу слова у мові та слова мистецького навіть у внутрішньому герметичному спілкуванні. Співвідношення між автокомунікацією та діалогом у справжньому сенсі М. Бахтін окреслив поняттями «я-для-себе», «я-для-іншого» та «інший-для-мене». При такому підході оригінал сприймається як такий, що потребує реакції на себе. Причому кожен новий переклад поглиблює його зміст, дає можливість подивитися на нього по-іншому. У цьому виявляється окреслена Ю. Лотманом потреба спілкування з Іншим, незалежно від того, розуміє він нас чи ні: «Саме це зіткнення розуміння та нерозуміння, ця трагічна боротьба створює безконечну необхідність одного для іншого... Ми потребуємо нерозуміння так само, як і розуміння. Ми потребуємо іншого так само, як і свого. Ми потребуємо того, без чого ми не можемо, так само, як і того, без чого ми можемо, і що може без нас. Ми потребуємо постійної напруги, пе-

реходу зрозумілого в незрозуміле, геніального в незначне... Нам потрібний весь великий, різноманітний та різномовний світ. Різомовний – у цьому суть справи» [19, 446]. «Текст як генератор смислу..., щоби бути уведеним в дію, потребує співрозмовника... щоби активно працювати свідомість потребує свідомості, текст – тексту, культура – культури» [20, 67]. У цьому й виявляється спадкоємність літературної традиції та міжкультурних запозичень, що багато в чому підтримується завдяки художнім перекладам. Такий погляд був підтвердженням давно виявленої істини, висловленої в епоху Романтизму: «подивись вільним і повним поглядом на кожного і ти побачиш, що кожен потрібний кожному; ніхто не позбавлений астрального зв'язку, кожен – митець і може передати іншому те, що йому, власне, передали інші у всесвіті» [2, 439].

З іншого боку, підхід до художнього перекладу як діалогу, в якому перекладач зустрічається не лише з першотвором та його автором, а й з іншими інтерпретаціями та інтерпретаторами, загострив проблему того, що різні люди говорять та мислять по-різному. Тому художній переклад – це не вимога поставити себе на місце Іншого, а досягнення розуміння та майстерності у тому вимірі, який М. Бубер окреслив як «між». «Між» – це простір поміж «Я» і «Ти», поміж двома мовами, культурами, національними традиціями. Такий постулат абсолютно суголосний з думкою Ф. Д. Шляермахера [48, 44] про те, що процес перекладу – це той випадок, який змушує перебувати посередині між двома креаторами, причетними до ситуації. Хороший переклад не повинен бути заземлений в жодній зі сторін діалогу, а повинен повністю належати комунікаційному полю «між». У цьому сенсі, як зазначав М. Бубер, у діалозі (в інтерпретації та перекладі як його різновиді) повинна досягатися згода поміж «інакшостями».

У другій половині ХХ ст., й М. Бахтін спростував тезу про те, що для кращого розуміння чужої культури треба мовби «переселитися» в неї, забувши свою, дивитися на світ «очима чужої культури». Він відстоював думку про те, що творче розуміння не відмовляється від власної позиції, свого місця і часу, нічого не забуває. Творче розуміння як джерело новизни та мистецького збагачення повинно базуватися на «позазнаходжуваності» (рос. вненаходимости) суб'єкта розуміння. Тому одну культуру можна по-справжньому збагнути лише у дзеркалі іншої саме завдяки тому, що вона інша. Так між цими культурами розпочинається діалог, у процесі якого долається їхня замкнутість та односторонність: «Ми ставимо перед чужою культурою нові запитання, яких вона сама не ставила перед собою, і чужа культура відповідає

нам, розкриваючи перед нами свої нові сторони, нові глибини сенсу. Без *своїх* запитань не можна творчо зрозуміти нічого іншого та чужого... При такій діалогічній зустрічі двох культур вони не зливаються й не змішуються, кожна зберігає свою єдність і *відкрити* цілісність, і вони взаємозбагачуються» [5, 334–335].

У такий спосіб герменевтика розширює власні межі, виступаючи засобом подолання нерозуміння в комунікації, водночас не вимагаючи тотожності автора і перекладача. Саме діалогічний – а в ширшій перспективі – полілогічний, поліфонічний – підхід допускає співіснування різних голосів, за кожним з яких закріплене право на самовираження та «інакшість» у порівнянні з іншими.

Існуючі дослідження не вичерпують означеної проблеми. До нових пошуків спонукає феномен поліфонічного багатоголосся, безконечність діалогу в літературі та мистецтві, де кожне нове вирішення заперечує та змінює минулі, кожна наступна інтерпретація вступає у «боротьбу» з попередніми. У. Еко з цього приводу зазначав: «Писати – значить розхитувати сенс світу, ставити сенс світу під питання, на яке письменник не дає остаточної відповіді. Відповіді дає кожен з нас, привносячи в них свою власну історію, свою власну мову, свою власну свободу; але, оскільки історія, мова і свобода безконечно мінливі, то безконечною буде і відповідь світу письменникові; ми ніколи не перестанемо відповідати на те, що було написано поза межами будь-якої відповіді: сенси утворюються, конкурують, змінюють один одного, смисли приходять і відходять, а питання залишаються» [29, 337].

Ще один надзвичайно вагомий аспект, який не можна оминати в окреслюваному контексті, полягає в тому, що теорія діалогізму виявила необхідність неминучого залучення до процесу читання та інтерпретації постаті адресата. Адресат як той, для кого «говорить» автор – учасник діалогу і на кого спрямована увага автора, постає ключовою фігурою чи не у всіх діалогічних концепціях; адресованість виявляється однією з найсуттєвіших ознак кожного художнього твору. Оскільки зміст твору не підлягає однозначному тлумаченню і може набувати різного значення для різних читачів, то ті, хто прислухається до висловленої автором думки, постають в ролі адресата, якого автор твору шукає і передбачає. Такий адресат може бути різного характеру, різних ступенів близькості, спільності поглядів з автором. На думку М. Бахтіна, «Питання про концепцію адресата мовлення (як відчуває і уявляє його собі мовець, або той, хто пише) має величезне значення в історії літератури. Для кожної епохи, для кожного літературного напрямку та літературно-художнього стилю, для кожного лі-

тературного жанру у межах епохи і напрямку характерні свої особливості концепції адресата літературного твору, особливе відчуття та розуміння свого читача, слухача, публіки, народу» [3, 415].

Питання про концепцію адресата є також не менш важливим і для перекладознавчих студій. Його розгляд переводить проблему інтерпретації з герменевтичного простору у площину досліджень школи рецептивної критики. Водночас літературознавчі аспекти діалогічного підходу до проблем художнього перекладу дають підстави розглядати цей феномен не лише з позицій діалогізму/полілогізму між митцями та текстами (у ширшому сенсі – між напрямками, жанрами, історичними та літературними епохами, мистецькими світами та національними культурами), а й в суто теоретичному плані – у сенсі діалогізму та полеміки перекладознавчих теорій між собою.

4.4. Проблема суб'єктивізму: художній переклад крізь призму ідей рецептивної естетики

Наукові пошуки, пов'язані з проблемою рецепції художніх творів, здійснювались у руслі герменевтичних досліджень, однак, в їх основу було покладено протилежність між мисленням та сприйманням, між об'єктивними та суб'єктивними моментами мистецького осягнення літератури. Літературознавство усвідомлювало і верифікувало помилковість твердження, ніби твір передбачає лише одну правильну інтерпретацію; як і те, що значення твору як єдине ціле «не вичерпується жодним поясненням, оскільки значення – це те, що твір означає для різних вдумливих читачів» [30, 300].

Поштовхом до активізації наукових розвідок у цій царині в ХХ ст. стали напрацювання у галузях психології творчості та рецепції, розробки ідей психоаналізу, що мали вихід на проблеми мистецтва, та інші дотичні наукові пошуки, які пов'язували креативну сферу з актами сприймання мистецтва. Зрозуміло, що ці пошуки сягають корінням значно давніших часів. Зокрема Г.-І. Гадамер цитує думку дослідника кінця ХVІІІ ст. Хладеніуса, який дійшов висновку про те, що розуміння твору не може вичерпуватися лише розумінням мови тексту: «Оскільки люди не все здатні передбачити, то їхні слова, мова й твори можуть означати щось таке, про що вони самі не збирались го-

ворити чи писати», – й отже, «прагнучи зрозуміти їхні твори, можна думати, до того ж цілком обґрунтовано, про речі, що не спадали на думку їхнім авторам» [11, 174]. Це, на думку Хладеніуса, пов'язане також і з тим, що «всі книжки людей та їхня мова містять у собі щось незбагненне» [11, 174], і ці «незбагненні моменти» можуть спонукати до різних думок, на перший погляд «неплідні елементи» можуть пропонувати несподівані продуктивні рішення. Але це може відбуватися лише за певних умов, коли вони будуть саме так сприйняті тим адресатом, що зуміє вкласти в них цей особливий зміст.

Постать адресата з його особливостями в процесах сприймання художніх творів є центральною категорією рецептивної критики. Саме вона визначає та спрямовує прочитання текстів та їх можливу інтерпретацію. Найбільша увага проблемі адресата та концепції рецепції художнього твору приділена у працях представників школи рецептивної естетики (зокрема Г. Р. Яусса та В. Ізера). На їх думку, кожен текст зорієнтований на свого реципієнта, і твір трансформує читання у творчий процес, складніший, ніж проста рецепція написаного. Виходячи із засад рецептивної естетики, літературний твір трактується як такий, що скеровує сприйняття, а всі його елементи – з точки зору їх сутєвних можливостей, здатності пробуджувати активність читача, взаємодіяти з його свідомістю задля досягнення певних результатів. Оскільки кожен художній твір матеріалізований у мові, то читач може сприймати його тільки через літературний текст у різних його виявах – від читання до сценічної чи кінематографічної постановки.

Дослідження естетичного сприйняття – невіддільне від дослідження художньої творчості як цілісного процесу, в якому виділяють три стадії: виникнення ідеї у свідомості автора і робота над твором; результат цієї роботи у вигляді завершеного твору; сприйняття цього твору. З точки зору теорії діалогізму це – складний довготривалий процес спілкування між автором і реципієнтом; підґрунтям цього процесу є художній твір. Саме він уможливує стосунки між письменником і читачем, відповідно спрямовує читацьке сприйняття. Така характеристика твору окреслюється поняттям *потенціал сприйняття*, який і є категорією, що повсякчас визначатиме, які саме функціональні можливості, закладені в художньому тексті, будуть актуалізуватися. Основою для цього служить відношення: автор – дійсність – процес художнього освоєння дійсності – текст твору. Це фундаментальне відношення (автор – художній твір), через мову визначає загальну для всіх літературних творів спрямованість потенціалу сприйняття.

Перший момент, що пов'язує проблему рецепції зі сферою художнього перекладу, полягає в тому, що мова є головним джерелом та підґрунтям для розкриття потенціалу сприйняття тексту. Будь-яка мова має власний потенціал, що мовби «передається» чи «закладається» у структури окремих літературних явищ. При перекладі, зі зміною цього джерела відбувається «переорієнтація» тексту та його значення на інший (часто абсолютно відмінний) потенціал, запропонований іноземною мовою. Цей потенціал може по-різному себе виявляти у різних жанрах навіть у системі однієї мови, однак, в межах іншомовного простору «варіативна здатність» мовного матеріалу ще більше посилюється.

Німецький дослідник М. Науман окреслює цю категорію як мовленнєво зумовлений потенціал сприйняття, вважаючи, що «в структурах різних родів і жанрів закладені передумови естетичного впливу, які випливають із предметних можливостей художнього освоєння світу через і в матеріалі мови» [21, 49]. Але твір сам собою не взмозі виявити ці можливості, які реалізуються лише у відношенні твір – читач.

Завершення авторського творення художнього тексту є початком інтервалу між літературним твором і його рецепцією. Заключним етапом є сприйняття твору читачем, яке потрапляє в епіцентр нового відношення: автор – літературний процес. Багатогранне взаємовідношення (автор – дійсність – художній твір – читач – літературний процес) не фіксується і не рангується якоюсь певною часовою послідовністю. Навпаки, творчий процес характеризується тим, що названі моменти тісно переплітаються між собою. Важливо те, що характер їх взаємозв'язку має вирішальне значення для потенціалу сприйняття, і що читач може реалізувати для себе той чи інший твір тільки в силу можливостей, окреслених потенціалом сприйняття твору. Необхідно враховувати ще і той факт, що водночас у процесі читання структура художнього твору, актуалізуючись у свідомості читача, модифікується і оприсутнює неповторний феномен.

Таким чином, читання тексту (осягнення твору), зумовлене низкою різноманітних факторів, (світогляд реципієнта, його освіта, культурний рівень, естетичні запити; його вік і стать; його ставлення до різних видів мистецтва, родів і жанрів літератури та ін.), багатошарово, детермінує, індивідуалізує різне розуміння літератури. До того ж, з огляду на вплив емоційного стану на розвиток думки, навіть випадковий характер особистої ситуації, в яку потрапляє читач, також впливає на процес і результат читання. Суб'єктивні надзвичайно різноманітні ситуації сприйняття роблять його ще більше варіативним.

Процес значно ускладнюється, коли мова йде про сприйняття художнього твору іншомовним читачем у перекладі. У такому випадку в ряд відношень автор – дійсність – художній твір – читач – літературний процес включається ще й особа перекладача, а також ті процеси, які відбуваються в його свідомості при перекладі, – рецепція, осмислення, відтворення іншою мовою; та трансформації тексту, до яких вони призводять.

Безпідставно вважати, що перекладач включається в ці відношення на якомусь певному етапі. Навпаки, він реагує на кожен окрему ланку в цих відносинах, хоча, на початкових етапах виступає в ролі читача чи реципієнта художнього твору, а пізніше, під час своєї роботи над літературним перекладом і після її завершення, – постає вже як співавтор. Причому це не означає, що він перестає бути читачем. Навіть тоді, коли робота над перекладом завершена і твір став доступним для іншомовної аудиторії, перекладач може знову і знову повертатися до оригіналу, перечитувати його, по-новому осмислюючи і навіть з часом змінюючи своє ставлення до власного перекладу. Незаперечним є той факт, що у процесі повторних відчитувань на текст дивляться з позиції іншої перспективи. Тому природним і досить поширеним явищем є існування кількох перекладів одного твору, здійснених одним і тим же перекладачем на основі різного життєвого та естетичного досвіду. Адже «у підоснові міркувань про «досвід» прихована аксіома про те, що сприйняття того самого твору *не може бути двічі одним і тим же*, точно так само, як не можна двічі (адекватно) втілити в образ ту саму ідею. У цьому плані можемо говорити про паралельний за своїми «продуктивними» і рецептивними формами процес творчості і сприйняття, що об'єктивно закладено, гадається, у програму процесу рецепції і що можна визначити як паралельність між виробленням і відтворенням «породжуючих смислів» [27, 41].

Говорячи про сприймання тексту та конструювання художньої дійсності, маємо на увазі, що жоден літературний твір не допускає однозначного розуміння. Багатоплановість художніх образів може бути досягнута завдяки багатозначності граматичних структур, неоднозначності метафор. Невизначеність значення забезпечує повну свободу читача в процесі сприймання тексту, тому смисл цілого набуває різних акцентів, які залежать і від контексту, і від мовно-літературного дискурсу. Полівалентність художнього образу часто наперед передбачена автором, але структурні елементи чи лексеми, які входять у структуру образу, також можуть містити додаткове семантичне значення, про яке автор і не підозрював у процесі своєї праці. Кожен чи-

тач, в залежності від його підготовки і конкретної ситуації, може сприйняти одне зі значень чи певну суму значень, і дуже рідко, чи майже ніколи, не осягає всієї множини сенсів, закладеної письменником у створений образ. Ймовірним є й те, що до сприйнятого смислового спектру реципієнт додасть ще деякі свої власні значення, яких не мав на увазі автор.

Окреслені нами дві смислові множини можуть у певних моментах перетинатися, накладаючись одна на одну більшою чи меншою мірою. Чим більше дотичних вони містять, тим розуміння читача є ближчим до розуміння значення, закладеного автором в художній образ і твір в цілому. Але не виключається і така ситуація, коли множина значень читача та письменника зовсім неконгруентні чи мають лише одну точку дотичності – в основному змісті. Більше того, залежно від кожного окремого випадку різне значення може вважатись основним, адже кожною окремою людиною по-різному ставляться акценти. Відмінні світоглядні позиції визначають подальшу диференціацію смислу окремих художніх образів. Тим більше, кожен по-різному заповнює ті прогалини в мистецькому моделюванні, що передбачають співдію уяви, фантазії, ілюзій реципієнта. Це – те «неназване» (за Кантом), яке Ізер називає лакунами в тексті: «Ці лакуни мають різний вплив на процес антиципації та ретроспекції і відповідно на «гештальт» можливого виміру, оскільки їх можна заповнювати різними шляхами. Тому один текст потенційно здатний на кілька різних реалізацій, і жодне читання ніколи не може вичерпати всіх потенційних можливостей, оскільки кожний індивідуальний читач заповнюватиме прогалини в тексті на свій смак, вилучаючи багато інших можливостей; у процесі читання він робить власний вибір способу заповнення лакуни. І саме в акті цього вибору виявляється динаміка читання. Роблячи вибір, читач відкрито визнає невичерпність тексту, водночас це є саме та невичерпність, що спонукає його зробити власний вибір» [17, 354]. Позаяк «семантичні можливості тексту завжди залишатимуться багатшими, ніж будь-яке конфігуративне значення, яке витворюється у процесі читання» [17, 358], то будь-яка інтерпретація знаходиться у «загроженому стані, оскільки існують інші варіанти «інтерпретацій», що викликає новий простір невизначеності» [17, 360].

Проблемі відчитування художніх текстів було приділено надзвичайно багато уваги ще у працях Р. Інгардена 1930-х років. На думку польського дослідника, ця проблема впливає з художньої природи мистецтва, особливо словесного. Адже саме в літературі найбільше виявляється незавершеність побудови художнього твору, ознаками

якого є у ряді реляцій певна невизначеність предмета, відтак – неповнота репрезентації. Це посилюється диспропорцією між мовними засобами зображеннями художнього світу та тим, що повинно бути у тому світі, а також умовами естетичного сприймання літератури. Втім така «схематичність» кожного твору, зумовлена існуванням у ньому натяків, «місць недоокреслення», має певне художнє значення і додає динамічності до процесу рецепції. Адже часто під час читання навіть неназиване виступає в ролі «діючого фактору всього твору». Складність осягнення літературного тексту, як доводив Р. Інгарден, пов'язана і з багатовимірністю художнього твору, де «в *одному* вимірі ми маємо справу з *послідовністю* фаз – частин твору, які змінюють одна одну; а в *другому* – з великою кількістю різнорідних компонентів («пластів»), які сукупно виокремлюються» [16, 22–23]. У зв'язку з процесом осягнення цих компонентів та художнього твору в цілому Р. Інгарден увів в науковий обіг два нових терміни – актуалізація та конкретизація, що стали ключовими у його естетичній концепції.

Актуалізація пов'язана з «опредмечуванням» елементів, деталей та епізодів художнього тексту. Актуальні компоненти – реальні та потенційні – закладені у зміст твору його автором, можуть бути сприйняті та «оживлені» у ході відчитування тексту або ж реалізовані за допомогою контексту (контекстів). Актуалізуватися може лише те, що дано (зазвичай у «згорнутому» вигляді) самим твором. Тобто актуалізація більшою мірою стосується площини тексту.

Конкретизація більше стосується феноменів рецепції читача (його обізнаності, рівня його уяви та фантазії, творчого підходу), і пов'язана з тим, що літературний твір не можна вважати *конкретним об'єктом* естетичного сприймання. Він, за словами Інгардена, становить собою лишень «кістяк, який у ряді відносин *доповнюється* чи *заповнюється* читачем, а у деяких випадках зазнає *змін* чи *доповнень*. І тільки у цьому новому і більш конкретному (хоч і тепер не повністю конкретному) образі твір разом із внесеними до нього доповненнями стає безпосереднім об'єктом естетичного сприймання та насолоди» [16, 72–73]. Саме те ціле – доповнене та змінене читачем у процесі читання – Інгарден називає конкретизацією твору.

Якщо актуалізація пов'язана з потенціалом, закладеним автором, то конкретизація часто виходить за межі того, що міститься у тексті, і радше є його доповненням. Найбільше вона виявляється при заповненні лакун, чи, як їх називав Інгарден, – «місць недоокреслення», коли, наприклад, читач «додумує» неописану письменником зовнішність, або ж минуле персонажів, про яке не говориться у тексті; «уточ-

нює» деталі: які саме дерева росли в лісі, згаданому в тексті; який одяг носили герої; як саме виглядало приміщення, в якому відбувались описувані події.

Складність цього явища пов'язана з багатшаровістю художнього твору, де головними, за визначенням Інгардена, є верства звучання, мовна верства, предметна, верства значень та сенсів. Конкретизація (як і актуалізація) може відбуватися на кожному рівні. Читач може конкретизувати не лише елементи предметного рівня, а й емоційні прояви персонажів, їхні жести, міміку. Часто вирішальна роль належить конкретизації тону голосу. Польський дослідник визнавав, що в кожному творі існує певний потенційний діапазон «правильних» версій озвучення тексту. Однак, в кожному з цих «добрих» варіантів з огляду на іншу вимову (інтонацію) буде виявлятися дещо інше розуміння тексту, відтак – інше художнє ціле. «Інший тон» є вираженням іншого стану, що призводить до формування іншого предметного пласту, спричиняє певні зсуви в координації та взаємодії рівнів твору, що викликає інші художні ефекти. При цьому джерелом інформації постає не лише сам текст, а й індивідуальний досвід читача.

Р. Інгарден наголошував, що конкретизація літературного твору є «результатом взаємодії двох різних факторів: самого твору і читача, особливо творчої відтворювальної діяльності останнього, що виявляється у процесі читання» [16, 73]. Зумовлюючись складністю художнього твору, його багатшаровістю, конкретизація залежить від освіти та поглядів читача, від його смаків, характеру психіки, уміння читати, суб'єктивної ситуації та умов читання. Реалізуючись на різних рівнях художнього тексту, кожне читання супроводжується іншою конкретизацією, яка відрізняється і від усіх інших прочитань, і від самого твору.

Попри те, що у тексті нема нічого випадкового: одні елементи для когось є більш важливими, а для когось – менш важливими, тому кожен читач створює власний синтез (вигляд, валентність, за Р. Інгарденом) усіх елементів. Акцент тут робиться на необхідності читачького відгуку, активності читача, залученні його уяви, фантазії, чуттєвої сфери – усього, що допомагає йому реконструювати твір, доповнити художній світ. Саме при цьому виникає загроза естетичному сприйманню, адже реципієнт може так «заповнити» недоокреслені місця, що це буде суперечити і задумові автора, й історичним, культурним, естетичним реаліям текстової дійсності, тому буде викривляти й спотворювати твір. Найпростішими прикладами такого недоречного «співавторства» є випадки, коли читач уявляє героя в

одязі, невластивому його епосі, його стану чи тій ситуації, в якій він знаходиться; коли доволіно уявляється природне оточення, архітектура чи інтер'єри приміщень, поведінка чи емоційні стани тощо.

У цьому зв'язку не можна обминути порушеної К. А. Кнаутом проблеми «інваріантності» та «варіабельності» тексту, що криються в його полівалентності. Це розуміється як «споконвічна присутність у самому тексті породжених авторським задумом «елементів мінливості», і текстової «інваріантності», яка при рецепції розпадається і розчиняється в численних суб'єктивних формах сприйняття» [27, 19]. Мовний шар твору та шар його звучання (з алітераціями та асонансами) завжди постають як такі, що майже не надаються для перенесення у вимір іншої мови, тому неминуче змінюються при перекладі. Складним постає осягнення площини значень та сенсів, що пов'язаний з багатозначністю, підтекстами, натяками.

Ознайомлення перекладача з твором неодмінно супроводжується конкретизацією. Однак жоден з компонентів не актуалізується повністю: частина його змісту завжди залишається потенційною. Потенційність змісту у свою чергу пов'язана з приблизністю вираження, що спричиняє мінливість елементів значення. Приблизність та потенційність значень на різних рівнях завжди зберігає відкритим спектр можливих прочитань. Тому, з одного боку, кожна конкретизація характеризується більшим чи меншим відхиленням від ідеалу оригіналу; з іншого ж, – при кожній конкретизації твір повертається до читача іншою стороною, що стає більше та чіткіше окреслена, увиразнена у порівнянні з іншими сторонами, які на цей час залишаються «в тіні».

По завершенні ознайомлення з текстом перекладач може усвідомлювати різні можливі його реалізації. Але головна вимога щодо перекладу полягає в тому, щоби іншомовна версія була якомога менше схожою на конкретизацію. Тобто перекладач повинен відтворювати лише основну вісь твору – ту, яку Р. Інгарден окреслив як «кістяк» – з представленим у ньому специфічним співвідношенням активних у творі сил. Це співвідношення може остаточно порушуватись, якщо при перекладі буде зміщено «центр тяжіння» і втратиться рівновага та гармонія значимих (валентних) чинників твору на різних його рівнях. Центральна «вісь» літературного тексту служить для формування цілісного образу, що «скріплює» усі інші компоненти. Порушення рівноваги призводить до розпаду твору на окремі його частини, до появи дисгармонії. При читанні такого іншомовного відповідника читацька здатність сприймання розсіюється, відсутність зв'язку між елементами не дає можливості охопити цілого, заглибитись «у принаду того,

що не може бути названо, але сприймається як неповторна своєрідність твору, що становить його художню та естетичну вартість» [16, 45]. Таким чином, перекладач, відтворюючи схему, «кістяк» твору, залишає простір для його актуалізації та конкретизації з боку іншомовного читача. Однак і це не надто спрощує поставлене перед ним завдання, позаяк не позбавляє інтерпретатора права вибору.

Під час читання і, тим більше, при створенні художнього перекладу проблема вибору загострюється. Селективний характер такого виду творчої діяльності вимагає постійних вирішень на різних рівнях тексту – від вибору та приписування єдиного значення окремим словам і висловлюванням (особливо коли маємо справу з багатозначністю) до наповнення сенсами художніх образів та об'ємних іконічних зображень. Отже, реципієнт перебуває у постійному процесі групування різних планів тексту в єдину цілість для встановлення консистенції, абсорбування непізнаного світу тексту у свій власний. Таке абсорбування розцінюється В. Ізером як ідентифікація читача з тим, що він читає (з образами, подіями, висловлюваннями тощо), що створює ілюзію подібності художньої «реальності» твору до життя. Н. Фрай [42, 3] вказував на роль такої ідентифікації при виборі пласту літератури для читання, вивчення (у нашому випадку – для перекладу). Канадський дослідник вважав, що для реципієнта найважливішими є саме ті твори, мистецькі надбання письменників, літературних напрямів чи епох та саме ті сфери знання, з якими він себе ототожнює або прагне ототожнювати.

Мистецька ідентифікація передбачає узгодження власних думок з авторськими, відмову від чогось у своєму «Я», зміну чогось у собі, що при набутті нового досвіду, – як вказував на це В. Ізер, – створює ілюзію, ніби ви щось втратили. Подібне відчуття «чогось втраченого» залишається і після здійснення художнього перекладу. Воно пов'язане з усвідомленням того, що, зупиняючись на тому чи іншому виборі, людина вимушена автоматично відкинути усі інші можливі варіанти. Тому кожне рішення при перекладі мовби обмежує широту, запропоновану оригіналом, ставить його у певні межі.

Водночас кожне прочитання чи можлива інтерпретація є поглядом з певної перспективи, тому в ній завжди може відкритися щось нове і недосяжне з інших точок зору. Відтак, щоби збагнути текст чи якомога більше наблизитись до його схвального прочитання, необхідно враховувати усю можливу площину поглядів на нього. Використання різних перспектив, запропонованих текстом, надає творові динаміки і уможливує розгортання його динамічного характеру. Тому

у процесі читання інколи виявляється, що герої, події, тло, на якому вони відбуваються, змінюють своє значення та смислове наповнення. «Якщо це відбувається, – зазначає В. Ізер, – то тільки тому, що інші «можливості» починають дедалі виразніше окреслюватись, і ми глибше починаємо їх усвідомлювати. Звичайно, це є саме та зміна перспектив, яка спонукає нас відчувати, що роман щоразу стає більше «подібним до життя». Поки таке існує, ми самі встановлюємо рівень інтерпретації і переходимо з однієї інтерпретації на іншу, проводячи наші операції балансування, і ми віддаємось текстові, вбачаючи у ньому динамічну подібність до життя, яка примушує нас абсорбувати ще непізнаний досвід у наш приватний світ» [17, 360]. Хоча літературний текст і постає як цілість, читач обирає та співвідносить між собою текстові перспективи, щоби визначити власну точку зору, яка, однак, теж постійно змінюється. Такий «блукаючий ракурс» [53, 173] дає можливість обирати з-поміж схем можливих значень та різних інтерпретацій, і в перекладі повинна зберігатись широта вибору, запропонована оригіналом.

У цьому зв'язку надзвичайно продуктивним виявилось опрацювання представниками школи рецептивної естетики запропонованого феноменологією поняття *горизонту*. Уведено в науковий обіг Е. Гуссерлем, котрий цим поняттям прагнув окреслити перехід інтенційності думки у нескінченність цілого, в герменевтичних студіях воно набуло дещо іншого значення. Зокрема Гадамер зазначав, що всякий потік переживань має характер свідомості універсального горизонту. Такий характер має і всяка творча діяльність. Горизонт не є застиглою межею, а пересувається разом із особистістю, запрошуючи до подальшого руху. Його лінія завжди зміщується, відкриваючи у відстані якісну різницю між минулим і теперішнім досвідом, між уже пізнаним і новим.

Розробка концепції горизонту виявила подібні вимоги, що й теорія герменевтичного кола. Так само, як у герменевтиці довелося говорити про помноження герменевтичних кіл у творі та під час його інтерпретації, ученим не вдалось оминати необхідності визнати існування різних горизонтів тексту – історичного, релігійного, культурного, психологічного (особистісного) тощо. Тобто твердження, що «кожен горизонт... є системою потенційних горизонтів, які він містить» [32, 375] є не тільки визнанням, що за кожним горизонтом врзнобч відкриваються все нові і нові обрії, а й розумінням того, що у самій лінії, яка окреслює межу видимого, зливаються різні контури. Якраз

накладання цих контурів один на один і творить єдиний горизонт будь-якого явища.

У такому висвітленні відбувалось подальше опрацювання ученими-герменевтами концепції горизонту в тексті, – через спробу об'єднати можливі та існуючі поодинокі обрії. Вважаючи, що Гуссерль «іще недостатньо розумів значення феномена світу», Гадамер висунув ідею світового горизонту, висловлюючи думку, що «світ» як феномен горизонту сутнісно співвіднесений з об'єктивністю, тому може існувати серед «мінливої ситуативності»: «Із нескінченного руху історично-людських світів навіть неможливо усвідомлено скласти нескінченну ідею дійсного світу. Безумовно, можна поставити питання щодо структури того, чим охоплені всі, будь-коли пережиті нами світи й що становить просто можливий досвід світу, й у такому розумінні цілком доречно говорити про онтологію світу» [11, 231].

Саме те, «чим охоплені всі світи», і є спільним знаменником для певного розуміння та прийнятного перекладу. Аналізуючи думку Ніцше щодо різноманітності історичних горизонтів, Гадамер приходять до такого висновку: «Коли наша історична свідомість переноситься до історичних горизонтів, то йдеться зовсім не про відхід у якісь чужі світи, нічим не пов'язані з нашим власним: ні, всі вони, разом узяті, складають один великий, внутрішньо рухомий горизонт, що, виходячи за рамки сучасності, охоплює історичні глибини нашої самосвідомості. Отже, насправді існує лише один обрій, що обіймає собою все те, що містить у собі історична свідомість. Наше власне й чуже нам минуле, до якого звернена наша історична свідомість, бере участь у побудові такого рухомого горизонту, яким завжди живе людське життя і який визначає його як різновид і передання» [11, 283]. Переклад теж можна розглядати як різновид передання. У процесі своєї праці перекладач будує горизонт для себе і для читачів своєї версії. Якщо він ставить себе на місце іншої людини, то має змогу розуміти її, усвідомити її іншість, її неподільну індивідуальність. «Поняття горизонт тут ще й дає вираження тій піднесеній далекоглядності, якою має володіти той, хто розуміє. Набути горизонт завше означає: навчитися бачити далі, за межі близького та найближчого, – не для того, аби тільки втратити його з поля зору, а для того, ... щоб побачити його краще» [11, 283]. Навпаки: «Той, хто володіє широтою горизонту, здатен правильно зважувати значення всіх речей, що містяться всередині цього горизонту, з точок зору віддаленості й близькості, великого й малого» [11, 281]. Це все необхідно задля того, щоби знайти та-

кий горизонт, у якому те, що ми хочемо зрозуміти, постало перед нами у своїх власних пропорціях.

У праці перекладача такий підхід доцільний. Він допомагає усвідомити ту різницю, яка виникає через різну перспективу погляду у просторі та часі: сучасний спостерігач не тільки дивиться по-іншому, а й бачить інше – не те, що бачив спостерігач у минулому; від однієї особистості, нації, епохи, національної літератури до іншої обриси овидів змінюються, переміщуються. На цю зміну впливає надзвичайно багато чинників, пов'язаних і з індивідуальними естетичними смаками та цінностями, і з закоріненими в традицію усталеними культурно-суспільними нормами.

При дослідженні процесу інтерпретації тексту з позицій його реценції надзвичайно важливо також враховувати той факт, що при сприйманні завжди фігурує два «великих» горизонти: горизонт твору (який містить у собі сплав горизонтів історичної епохи, автора, жанру, естетичної, психологічної, філософської позицій тощо) та горизонт інтерпретатора (відповідно, з іншим спектром можливих обрисів). Під час читання чи перекладання відбувається своєрідне «вимірювання» горизонту Іншого та вибудовується смисловий горизонт розуміння, який, з огляду на вище сказане, не може бути обмежений ні тим, що мав на увазі автор, ні об'єктом того адресата, котрому первісно був призначений текст. На думку Гадамера, будь-яке осягнення є завжди злиттям горизонтів.

У літературному тексті досягнення розуміння невіддільне від читачького сподівання, що у рецептивній естетиці стало пов'язуватись з поняттям Г. Р. Яусса «горизонт сподівання». У своїй праці «Естетичний досвід та літературна герменевтика» Яусс обґрунтував правомірність такого терміна та відмінність його значення від того, яке вкладалося в розуміння поняття «горизонт» попередниками вченого. Такий горизонт є не ретроспекцією, що створює текст, а перспективою, окресленою самим реципієнтом. Він важливий для розуміння твору, тлумачення якого постає як поєднання горизонтів, і пов'язаний з антиципацією реципієнта. У цьому процесі «розуміння, по суті, означає ніщо інше, як переклад» [32, 372], коли інтерпретаторові вдається вирізнити чужий горизонт від власного.

Звісно, справа перекладача полягає не лише в тому, аби виявити відмінності між контурами, окресленими двома горизонтами, не у виявленні чи скороченні відстані між ними. Своїм горизонтом сподівання перекладач бодай пунктирно намічає потенційний горизонт сподівання іншомовного читача, а він не повинен бути занадто віддалений

чи наближений більше, ніж того вимагає сам твір. Перекладач мав би усвідомлювати, що жоден переклад не може бути абсолютно співвіднесений ні з горизонтом тексту, ні з горизонтом інтерпретатора. Він знаходиться між ними і творить власний горизонт на лінії їх злиття.

Ідея про зустрічний рух горизонтів певним чином перегукується з теорією зустрічних течій О. Веселовського. У схематичному зображенні горизонт художнього перекладу може бути більше чи менше наближений до обрїю, заданого першотвором. Чим ближчий він до першотвору, тим більше він віддалений від горизонту іншомовної аудиторії; чим ближче він до іншомовного читача, тим він менше конгруентний з текстом оригіналу. Виконуючи роль посередника між горизонтами тексту та інтерпретатора, переклад повинен поважати інтенцію твору. На думку Яусса, «ідентичність істини тексту можна буде врятувати тільки тоді, коли шукати її у зміні горизонтів історичного досвіду й усвідомлювати як поступову, завжди тільки парціальну конкретизацію смислу» [32, 372]. А це – повсякчасна готовність визнавати Іншого в його інакшості, коли задля злиття горизонтів власний досвід коригує і поширює досвід іншого.

Художній переклад вимагає балансування між інтенційністю двох горизонтів, які ніколи не можуть бути сталими, застиглими ні у просторі, ні у часі, ні в естетичній дистанції. Цей динамізм ускладнює процес «схоплення», фіксування меж між ними. Відкритість горизонту тексту уможливує відкритість художнього твору, так докладно проаналізовану У. Еко: «Твір мистецтва, що постає як форма, завершена і замкнута у своїй строго вивірєній досконалості, – також є відкритим, даючи можливість тлумачити себе на тисячі ладів і не втрачаючи при цьому своєї неповторної своєрідності. Таким чином, будь-яке художнє сприймання твору є його *потрактуванням та виконанням*, оскільки у кожному такому сприйнятті він оживає у своїй неповторній перспективі» [29, 28]. Негативні ознаки цього явища – множинність та стереофонію тексту – Р. Барт у праці «Від твору до тексту» називав «демонічністю самої текстури», що може спричинити глибокі зміщення та впливи при прочитанні. Націлений на адресата, літературний твір дає йому змогу відтворювати світ, представлений у тексті, що потенційно незмірно більший, ніж будь-яка його індивідуальна реалізація, оскільки виявляє потенційну різноманітність зв'язків між явищами у просторі та часі.

Відкритості горизонту тексту відповідає незамкнутість з іншого боку – відкритість горизонту інтерпретатора, який, попри власні смаки, погляди та уподобання, готовий до нового, незвіданого досвіду.

Відтак кожне осягнення форми першотвору відбувається в певній індивідуальній перспективі, з огляду якої інтерпретатор в єдності з авторськими думками відкриває твір по-новому – і для себе, і для іншого читача.

Відкритість горизонтів забезпечує можливість отримання безлічі ймовірних інтерпретацій. Цей процес поглиблюється за рахунок читачької фантазії, творчої уяви, індивідуальних асоціацій, творення суб'єктивно мотивованих образів та заповнення «лакун» тексту, що робить кожну інтерпретацію неповторною і схожою на авторську творчість. На означення здатності мистецтва до несподіваних та провокаційних рішень Яусс запропонував термін *віртуальний смисл*. «Виявляючи віртуальні «гарячі точки» твору і пов'язуючи їх з певними образами, читач формулює «ненаписаний смисл тексту»... Цей процес активізує декодуючі можливості, які тепер стають однією з умов існування тексту, внаслідок чого читач сприймає сформульований ним смисл як свій власний досвід» [14, 95]. Свобода вибору призводить до того, що горизонт сподівання «включає в себе не стільки передбачення очікуваного, скільки очікування непередбачуваного» [29, 165]: «Читача надихає свобода твору, його безконечна здатність до розростання, багатство його внутрішніх поєднань, захоплюючих позасвідомих проєкцій, заклик не піддаватися причинним зв'язкам і уникати спокус однозначного, втягуючись в трансакцію, багату на відкриття, усе більше непередбачувані» [29, 184].

Художній переклад у подібній проєкції порівняно зі звичайним прочитанням, зрозуміло, володіє меншою мірою «свободи». Адже, чим більше «свободи» проявляє у своїй праці перекладач, тим його версії віддаленіші від оригіналу, і тим швидше продукт його діяльності можна назвати «вільними перекладами» або ж «переспівами». Правда, і при дотриманні найсуворіших вимог, ніколи неможливо уникнути певного суб'єктивізму.

Отже реалізація будь-якого мистецького явища відбувається в межах та за умов референтного поля (С. Фіш) суб'єктивної парадигми, опрацьованої представниками школи критиків Баффало [34]. Реципієнт, навіть мимовільно піддавшись такому силовому полю, вибудовує власний *«геитальт»* твору. Кожне прочитання, наскільки б воно не збігалось з інтенціями оригіналу, є лише його окремим «виконанням». Так і кожен переклад: наскільки би він не сприймався цілісним, усе-таки залишатиметься незавершеним, оскільки не вичерпує усіх інших можливих розв'язок. Тому усі різномовні та різночасові

версії лише доповнюють одна одну, і є рівноправними у полі можливих прочитань першотвору.

Тут маємо справу з тією сферою інтерпретації, у межах якої існує численна кількість відмінних один від одного текстів, з яких кожен певною мірою є перекладом першотвору та кожного його іншомовного варіанту. При цьому є очевидним, що при здійсненні зворотного перекладу в жодному випадку не отримаємо вихідної версії. Тому доводиться визнати, що художній переклад є виявом творчого мислення та служить для виникнення нових текстів; як і те, що перекладання – це пошуково-евристичний процес, суб'єктивна форма висловлювання про оригінал, яка репрезентує його перекладацьке розуміння, моделювання та формування тексту (С. Фіш) чи, за визначенням критиків школи Баффало, є своєрідним «читацьким відгуком», відтворенням власної особистості у творчому процесі, копіюванням себе (Н. Голланд), детермінацією тексту відповідно до власної індивідуальності. А всі ймовірні інтерпретації як можливі *ginezezi* першотвору будуть відноситися щодо первинного тексту як «безліч до одного».

Надзвичайно продуктивною є думка феноменологів про поступальний рух горизонту, відтак, – кожного прочитання. Г. Р. Яусс у такий спосіб трактував процеси осягнення мистецьких явищ, виокремивши у поступальному перебігу три головні стадії: 1) *poesis*, 2) *aestesis*, 3) *catharsis*. Перша стадія передбачає застосування творчих здібностей реципієнта при зустрічі з мистецьким твором та проникнення його у «поетичну» сферу кожного окремого явища. Друга – співвідноситься з рецептивним потенціалом естетичного досвіду і пов'язує процес інтерпретації зі сферою мистецьких смаків та естетичних цінностей. Третя – є кульмінацією взаємодії між твором та тим, хто його сприймає, і полягає у емпатії, співпереживанні, ототожненні, співвіднесенні себе з персонажами та подіями тексту. Для того, щоби процес рецепції відбувся повновартісно, читач повинен пройти усі три стадії. Перекладач, пройшовши їх сам, відкриває таку ж можливість і для читача. В цьому окресленому Яуссом акті пізнання кожен обирає свій власний шлях, на якому наступний етап заглиблення в художній текст підсилює міру суб'єктивності. Апогею можна досягти у стані катарсису, однак, як вказує Яусс, вже сама ідентифікація може набувати абсолютно різних форм і виявлятися завдяки асоціаціям, захопленню, співчуттю, іронії тощо. Залежно від вибраної позиції твір у цілому постає в іншому світлі, його окремі частини і ціле набувають іншого звучання, іншого тону голосу та інтонації.

Здійснюючи дослідження у вище окреслених напрямках, рецептивна критика дала свого часу поштовх до проголошення «смерті автора» (Р. Барт) і народження читача як центру творчої активності. Однак її пошуки щодо критеріїв «ідеального читача» не увінчалися загальноновизнаним успіхом. Окреслюючи цю категорію в системах «імпліцитний читач» (В. Ізер), «зразковий читач» (У. Еко), «архічитач» (М. Ріффатер), «інформований читач» (С. Фіш), «уявний читач» (Е. Вульф), дослідники не змогли переконливо вирішити головної дилеми, котра полягала в тому, що ідеальний читач повинен володіти абсолютно ідентичним кодом з кодом автора: суб'єктивні парадигми обох повинні бути ідентичними. Недосяжність цього унеможливує й існування ідеального перекладача – адже жоден недосконалий читач не може стати досконалим інтерпретатором. Навіть за умови існування «ідеального» читача і перекладача не можна було б досягти абсолютної адекватності перекладу у його порівнянні з оригіналом.

Така суперечність не лише пов'язана з категорією читача, а й зумовлена художньою специфікою самого твору. Це виявляється у тому, що через приблизність його значення сприйняття ніколи не може бути вичерпним: полівалентність тексту веде до безконечного генерування нових значень, інших конкретизацій. Тому рецептивна естетика окреслила процес прочитання як специфічне відношення змінної величини (реципієнта) до постійної (тексту), як опозицію між об'єктивністю тексту та суб'єктивністю читача, протиставивши «об'єктивній парадигмі тексту» формалістів «суб'єктивну парадигму твору». Незаперечним та визнаним в сучасній науковій думці є той факт, що «у таку відносно відокремлену загальнофілологічну дисципліну, як теорія перекладу, рецептивна теорія також вносить суттєві доповнення чи, точніше, ракурси (у свою чергу набираючи певного досвіду і з неї)» [27, 25].

Продуктивним в перекладознавчих студіях виявляється розробка ідей, пов'язаних з тим, що будь-яка рецепція «фільтрується» через мову та власний досвід сприймаючого. У полі зору постає сфера ідентичності перекладача – вікова, гендерна, релігійна, соціальна тощо, – а це виводить вивчення об'єктивних та суб'єктивних аспектів перекладання на межу з когнітивною психологією. Ще одним важливим ракурсом рецептивної теорії у річищі перекладознавства є проблема кореляції художнього твору. У межах одномовної рецепції текст переміщується у часі і корелюється ним, перебудовується відповідно до своєї аудиторії. У міжнаціональному просторі текст переміщується не лише в часі, а й з однієї національної літератури, культури, мистець-

кої системи в іншу й, відповідно, корелюється, що часто відбувається в умовах конфлікту різних історичних перспектив, мистецьких шкіл та напрямків, естетичних та морально-етичних систем, суспільних аудиторій. При такому підході навіть кожен читач стає своєрідним перекладачем, який «перекладає» твір на мову своєї епохи, власного досвіду, власної системи поглядів та цінностей.

Водночас, вийшовши за межі власне «чистої герменевтики», прихильники рецептивної теорії утворили спільну думку про те, що «інтерпретація цінна лише тоді, коли читач може назвати її своєю» [30, 301]. А для цього замало лише знання фактів (які можуть щось додати до розуміння, однак не можуть замінити власного враження); як і замало знання біографії автора (яка дещо привідкриває шлях до розуміння, але водночас може перевести увагу з твору на його автора). Такі пошуки були співзвучні з думкою Т. С. Еліота про те, що не слід сплутувати знання – фактичну інформацію про епоху, мову, культуру, життя письменника з розумінням його творів. «Таке знання фактів інколи необхідне як попередній крок... Однак, що стосується оцінки поезії, тут воно може лише підвести нас до дверей, а вхід ми повинні знайти самі. Бо метою такого знання є не вміння спроектувати себе у віддалену епоху і здатність сприйняти вірші так, як би це міг вчинити сучасник поета... Головне – звільнитися самим від обмежень свого часу і звільнити поета, чий вірші ми читаємо, від обмежень тієї епохи, доторкнувшись до його поезії, отримати живий досвід» [30, 304]. Такий досвід, на думку англо-американського дослідника, є спільним для всіх людей різних часів та мов, які здатні порадити мистецтву, зазнавши насолоди від його сприймання.

Однак, такий підхід виявив ряд нових питань. До сьогодні рецептивна естетика на межі з перекладознавством не дала остаточної відповіді на те, чи не є кожна інтерпретація спробою пристосувати текст до своєї свідомості та до власних вимірів суб'єктивної парадигми. Невирішеною також залишається проблема «надлишкового значення» тексту, заповнення лакун, розміщення/зміщення акцентів, різної конкретизації у перекладі. Глибший аналіз цієї проблеми повинен дати відповідь з приводу того, чи усі без винятку інтерпретації можна вважати «рівноправними», чи, можливо, «адекватними» (вартісними) є лише ті переклади, які, хоч і перебувають у «сфері можливої мінливості» (Р. Інгарден), але знаходяться все-таки «у рамках допустимих відхилень» [16, 66]. У другому випадку, очевидно, доводиться говорити й про те, у який спосіб і хто може визначати ці рамки. Актуально залишається й проблема співвідношення герменевтики та рецеп-

тивної критики, яка в перекладознавстві пов'язана з визначенням того, на чому ставиться домінантний акцент – на розумінні твору чи на отриманні насолоди від читання. З приводу цього залишається доречним застереження Еліота про те, що «якщо робити наголос лише на *розумінні* – нам загрожує небезпека рано чи пізно зійти на просте пояснення... З іншого боку, переоцінюючи *насолоду*, ми ризикуємо впасти в суб'єктивність та імпресіоністичність...» [30, 305].

Відкритими залишаються і деякі інші аспекти. Однак здебільшого вони пов'язані з іманентною багатозначністю змісту, полівалентністю та різновекторною спрямованістю кожного літературного явища, тією дилемою, яку Е. Гуссерль називав «енігмою суб'єктивності» [45, 5], Р. Барт називав «демонічністю текстури», а П. Рікер – «конфліктом інтерпретацій». Вирішенням цього конфлікту наприкінці ХХ ст. були зайняті представники багатьох шкіл та літературознавчих напрямків. Отримані в ході цих досліджень висновки кинули нове світло на когнітивну та психологічну сфери мистецтва й відкрили нові перспективи для наступних теоретико-літературних та перекладознавчих студій.

4.5. Подолання «конфлікту інтерпретацій» через повернення до витоків «чистої» герменевтики

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

При цьому не можна було ігнорувати усвідомленої стабільності вербального значення, яка забезпечує певну визначеність тексту, і без

якої сама його відтворюваність була б неможливою. Як (і навряд чи) автобіографічні, історичні, культурні, соціальні моменти, авторські інтенції в тексті можна було вважати «нейтральними». Відповіді на ці питання слід було шукати не у вирішенні поодиноких завдань, а у комплексному підході до проблеми. Цілісним підходом до розв'язання окресленого «конфлікту інтерпретацій» стала, на наш погляд, герменевтика Еріка Доналда Гірша, яка відкрила прямий вихід нових літературознавчих концепцій у сферу перекладознавства.

Вихідним положенням концепції Гірша є його переконання про необхідність повернення у сферу інтерпретації постаті автора й прийняття позиції того за точку відліку. Міркування ученого такі: ті вчені, що заперечують роль автора, зігнорували очевидне, що значення формується свідомістю, а не словами. Якщо б текст означав тільки те, що говорять його слова, то він не означав би нічого конкретного. Хоча мова/мови і свідомість можуть забезпечувати різні сенси тексту, однаке пошуки «найкращого» його значення (відтак, – «найкращої» інтерпретації) повинні ґрунтуватися на тому, що найкращим значенням тексту є авторське значення. Інакше, на якій підставі можна вважати когось іншого (інтерпретатора, критика) автором «найкращої» інтерпретації? Уникнути автора неможливо, оскільки це б означало скасування єдиного стійкого нормативного чинника, який забезпечує стабільну основу для інтерпретації: «Бо якщо значення тексту не є авторським, то жодна інтерпретація не могла б співвідноситись із певним значенням тексту, оскільки текст не міг би мати ні визначеного значення, ні такого, яке можна було би визначити» [43, 5–6]. Якщо ж значення тексту щоразу інше, і авторське значення не є нормативним чинником інтерпретації, то не залишається жодної можливості встановлення точної інтерпретації чи розрізнення адекватного й неадекватного тлумачення. Оскільки незаперечним залишається факт, що в різних історичних епохах, культурах, соціальних чи психологічних досвідах текст набуває нових сенсів, Гірш пропонує розмежувати поняття «значення тексту» і «реакція на текст», «відгук». Це дає змогу усвідомити, що при різному досвіді змінюється не значення тексту, а ставлення до нього; що відмінності у прочитанні, пов'язані з різними контекстами, – це відмінності у «взаєминах з текстом», а не виробленням різних його значень.

Значення тексту єдине, і закладається самим автором у його свідомих та позасвідомих проявах (при цьому позасвідоме не можна вважати тим, чого автор зовсім не мав на увазі). Однак жоден текст не може охопити усіх значень, які автор мав на увазі, коли писав свій

твір, а інтерпретатор не може проникнути в авторську свідомість, щоби переконатися, що саме мав на увазі автор. Тому на цьому етапі відкритим залишається питання – що таке інтерпретація і чи можливе якимось прийнятним розумінням чи точним перекладом художнього тексту. Е. Д. Гірш пропонує шукати відповіді на підставі того, що нам відомо. Це «відоме» полягає не лише у знанні біографії автора, історичних, культурних, соціальних та ін. фактів, а – в першу чергу – у тому, про що ми дізнаємося зі слів самого автора. Оскільки інтерпретувати/перекладати можна лише те, що передається словами, то наявною підставою тлумачення слід вважати вербальний вимір тексту. Автор сам вибирає слова для передачі того змісту, який він вкладає у твір. І навіть якщо у процесі роботи твір розгортається не так, як спочатку планував його творець, це не заперечує того факту, що саме автор (а не мова чи інші чинники) є тим, хто задає значення. Вербальним значенням слів, які добирає і використовує автор, їх послідовністю і поєднанням, він визначає і формує значення тексту.

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

Власною мовою автор не лише конститує вербальне значення; його мова здебільшого виступає контролюючим фактором, який встановлює межі можливого вербального значення. У відомому сенсі на-

віть Гумбольдтова концепція мови як *energeia* не заперечує, що унікальне використання мови є завжди конституюванням унікального значення. На цьому етапі розгляду проблеми труднощі перекладання пов'язані зі співвідношенням у тексті вербального значення й позавербального. Саме тому, на думку Гірша, технічні та нехудожні тексти значно легше піддаються перекладу іноземними мовами: їхнє значення цілковито міститься у вербальній площині. Значення художніх творів презентує текстова та позатекстова сфери, тому й перекладати їх важче. Незмінною залишається закономірність: чим більше вербального значення і менше позавербального, тим простіше досягається потрібне значення при відтворенні іншою мовою.

При перекладі тексту будь-якого характеру природа вербального значення така, що потенціал мови є кінцевим і визначеним у кожен момент процесу праці над текстом. Але, якщо вербальне значення передається, то воно існує; інакше люди не розуміли б один одного за допомогою мови. Тому точно чи наближене до точного значення можливо відтворити. «Відтворюваність (*reproducibility*) є якістю вербального значення, яка робить інтерпретацію можливою: якби значення не було відтворюваним, воно не могло б бути актуалізованим кимсь іншим і тому не могло би бути зрозумілим чи витлумаченим» [43, 44]. Від себе можемо додати, що відтворюваність це і є перекладність. Відтворюваність – та риса, яка визначає, що текстова реальність є такою, що можна перекласти, її значення можна передати. Якби значення було невизначеним, то воно не мало б меж чи самоідентичності, і жодна людина не могла б його ідентифікувати. Це водночас не перешкоджає тому, що часто значення буває нечітким чи неоднозначним, особливо, якщо йдеться про художні твори. Як переконаний Гірш, багатозначність чи амбівалентність є таким же окресленням меж тексту та його окремих компонентів, як і при однозначності. Полівалентність знаходиться у значеннях, які повинен відтворити перекладач. При цьому інтерпретатор зорієнтовується не на те, що «говорить» текст для нього, а на те, що мав на увазі автор, і що він заклав у свій твір, тобто – на авторську визначеність значення. Винятком не можуть бути навіть анонімні твори чи ті, авторство яких невідоме. У цьому випадку всеодно не варто обмежуватися тими даними, що пропонує текст як такий. Необхідно доповнювати їх знаннями, отриманими з інших джерел, які корелюють з текстом, й тими позатекстовими чинниками, які можна «вчитати» з тексту, щоби визначити авторську ситуацію та зміст, закладений ним у творі.

Говорячи про визначеність вербального значення, Гірш завжди наголошує, що значення – це самоідентична сутність; більше того – це сутність, що залишається незмінною, є такою ж в кожен момент часу. Якби вона була мінливою, невловною, її не можна було би ні зрозуміти, ні відтворити. Водночас, американський вчений не міг не усвідомлювати, що вербальне значення тексту – це лише видима частина айсбергу. Він глибоко знайомився з опозиційними теоріями про відносність текстового значення, рецептивними підходами до інтерпретації, можливостями різних прочитань одного і того ж тексту в межах різних історичних епох, культур, релігій та політичних систем, індивідуальних психологічних досвідів. Він визнавав можливість існування «симптоматичних» значень окремих фраз, текстів у цілому.

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

За Е. Д. Гіршем, при врахуванні та розрізненні значення та значимості, можлива демаркація змісту та досягнення єдиного стабільного визначеного сенсу тексту. При цьому різниця між значенням та значимістю є такою ж, як відмінність між об'єктом знання та контекстом, в якому він знаний. Значення тексту завжди залишається сталим, змінюватись може лише його значимість – вона є іншою для іншої історичної епохи, соціальної групи, окремого читача чи навіть автора оригіналу в інший час його життя та творчості. Таким чином, значення пов'язане з розумінням як осягненням вербального пласту тексту, сконструйованого автором, – ні більше, ні менше. Тому перекладач повинен бути націлений на відтворення саме тієї іпостасі тексту. Для цього йому необхідно визнати детермінуючу волю автора у процесі роботи над оригіналом у визначенні значення твору. У той час, коли значення повністю перебуває у межах інтерпретації та перекладу, значимість співвідноситься зі сферою критичного аналізу та можливих різних підходів до нього й перебуває у царині літературної критики. Така точка зору суголосна з теорією П. де Мана, який подібним чином розмежував поняття значення (*meaning*) та цінність (*value*),

де перше пов'язане зі сферою історичною, а друге – зі сферою естетичною.

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

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

На підставі розрізнення значення й значимості (знання й цінностей) Гірш виокремлює два типи інтерпретації: **1) внутрішня** – власлива текстові, що базується на основі стабільного та незмінного його значення й співвідноситься зі змістом, закладеним у твір його автором; **2) зовнішня** – не притаманна текстові, що корелює з системою категорій та цінностей того контексту, в якому розглядається текст. Другий тип інтерпретації забезпечує різні ймовірні тлумачення тексту, для підтвердження яких треба шукати додаткові мотиви, які б пояснювали їх правомірність, і які завжди закорінені в системі інших цінностей, що робить їх нелегітимними. Лише внутрішня – притаманна тексту інтерпретація може бути «ратифікованою» чи «легалізованою», оскільки має міцне підґрунтя в самому тексті. Така інтерпретація задовільно обґрунтовує переклад, як і, до речі, стає основою переконливої, дієвої та ефективної літературної критики. Такий підхід за-

безпечує перевагу вагомості й обґрунтованості над релевантністю й водночас уможливорює пошуки чітких законів для прийняттого прочитання текстів та доцільних критеріїв їх інтерпретації.

Першим таким критерієм, на думку Гірша, є *легітимація* чи узаконеність: «певне прочитання мусить бути допустимим у межах суспільних норм мови, в яких був складений текст» [43, 236]. *Другим* критерієм є *відповідність*: читання повинно враховувати кожен лінгвістичний компонент у тексті. Щоразу, коли один із компонентів ігнорується, або ж якщо з ним не рахуються, читання чи інтерпретація перестають бути адекватними. *Третій* критерій окреслюється як *жанрова співвідносність* і полягає в тому, що кожен жанр має власні закони мови, стилю, побудови, конструювання сенсів на різних рівнях тексту, і вимагає врахування цього при інтерпретації. *Четвертим* критерієм, що забезпечує досягнення ефекту правдоподібності, є *узгодженість*. Саме цей останній чинник при роботі над «проблемними» текстами залишає простір для можливих рішень – вибору тієї чи іншої альтернативи, при якій значення є «очевидним» і не суперечить іншим критеріям.

Хоча закони узгодженості є певною мірою варіативними, вони залежать від цілісного значення й загального контексту. Значення одного компонента узгоджується з іншим/іншими, тоді коли воно «вписується» в цілісне авторське бачення й закладене автором розуміння. Тоді значення слів співвідноситься із значенням словосполучень та речень, окремих частин і цілого твору; а цілісне значення чи контекст є референтним з кожним окремим елементом. Ця процедура набуває функцій герменевтичного кола у його первісному вияві. Коло циркуляція могла би бути безконечною, однак Гірш висловлює думку, що «магічне коло можна розімкнути» [44, 6]. Він пропонує «розірвати» це коло, помістивши в нього авторський первинний зміст як точки початку й кінця, і встановивши цим найбільш ймовірний горизонт самого твору. На переконання вченого, «це не лише єдиний шлях, яким ми можемо визначити релевантну узгодженість прочитання, а й єдиний спосіб, аби уникнути чистої циркуляції у витворенні сенсів тексту» [43, 238]. Головне завдання у процесі верифікації полягає в тому, щоби реконструювати авторський суб'єктивний стан, який був би релевантним для конкретного тексту. При цьому найкраща можливість довести, що одне прочитання (інтерпретація) є більш правдоподібним, ніж інше, полягає в тому, щоби показати, що за критеріями авторського горизонту більше правдоподібним є його цілісний контекст. Кожен вмілий інтерпретатор повинен верифікувати власне читання,

щоби встановити контекст, найбільш узгоджений з авторським баченням. Саме в цьому інтерпретативна вимушеність/примусовість перекладача повинна переважати над його творчою свободою. Такий підхід дає можливість відокремити адекватні переклади від інших можливих прочитань того ж тексту.

Як можна досягти консенсусу стосовно текстового значення, коли відомо, що кожна інтерпретація тексту певним чином відрізняється від усіх інших його тлумачень? Американський вчений не заперечує правильності стандартної відповіді, що кожна поодинокі інтерпретація не може вичерпати усіх значень тексту і завжди є частковою, через що вітають розмаїття різних інтерпретацій одного тексту, позаяк вони доповнюють аспекти значення і додають дещо до кращого розуміння. Однак Гірш приймає таку позицію із певним застереженням: «Я спробую описати..., як різні інтерпретації можуть і підтримують одна одну і як вони можуть поглибити наше розуміння. Ця відповідь є неправомірною лише тоді, коли не береться до уваги необхідність розрізнення між сумісними та несумісними інтерпретаціями. Складається враження, що така відповідь припускає, що усі «ймовірні» чи «значимі» інтерпретації є сумісними лише тому, що вони усі можуть бути підтверджені самим текстом. Тим не менше, не всі ймовірні інтерпретації є сумісними» [43, 128]. Вчений приходить до висновку, що, «хоча різні інтерпретації і можуть бути примирені, однак не тому, що вони взаємодоповнюють, а тому, що вони інколи вибирають різні шляхи до того самого спільного значення. При тім «...інколи ті загальні значення, які окреслюються інтерпретаціями, є несумірними. Тому мріяти, що всі фахові інтерпретації є врешті членами однієї щасливої сім'ї, це відмовлятися від будь-якого критичного мислення» [43, 167]. Незмінність та стабільність первинного значення повинна забезпечувати певну «синонімію» перекладу з оригіналом та різних іншомовних версій поміж собою; і ця синонімія повинна бути дотримана на всіх рівнях тексту. Незначні зміщення у спектрі значень можуть знаходитись у визначених межах, як, приміром, червоний колір може набувати різних відтінків і при цьому мати зафіксоване за собою значення, незалежно від того, як його уявляє окремий читач. Таким чином, різні реалізації потенціалу тексту, рефлексії різних його аспектів, як різні інтерпретації можуть вважатись онтологічно рівноцінними лише з огляду значимості твору. Але щодо рівня його первісного значення вони жодним чином не можуть бути рівноправними, і набувають різного статусу. Завдання інтерпретатора зводиться до того, щоби верифікувати, обґрунтувати значення тексту як «ймовірно

істинні на основі того, що відоме» [43, 171]. Більше того, необхідно підтвердити не лише, що «інтерпретація є ймовірною, а й що вона серед усіх існуючих є найбільш вірогідною» [43, 171].

Як бачимо, концепції Е. Д. Гірша є своєрідним поверненням до витоків «чистої» герменевтики. Підтвердження цьому знаходимо і тих у працях вченого, в яких він неодноразово висловлює думку про необхідність знову звернутись до герменевтичних законів Шляєрмахера, вважаючи їх «загальними канонами універсального застосування до всіх текстів» [43, 200]. У тому і полягає головне завдання науки про інтерпретацію, щоби вона виробила єдиний перелік правил та методів тлумачення: «Та інтерпретативна модель чи методологія, яка не є коректно описовою чи нормативною для всіх текстових інтерпретацій, не є також коректно описовою чи нормативною для менших груп текстів» [44, 17]. Тому вчений доволі критично ставиться до можливості розвитку «галузевих» герменевтик, таких, як окремі інтерпретативні моделі для поетичних чи драматичних творів, чи, тим більше, окремих жанрів. На перший погляд, вони можуть виглядати більше практичними та корисними, ніж загальна теорія інтерпретації, однак це враження часто виявляється оманливим. З іншого боку, якщо якусь теорію неможливо застосувати до окремого твору, то навряд чи вона буде придатною для ширшого застосування. «Загальна герменевтика проголосила принципи, які виявилися чинними щодо текстової інтерпретації. Ось чому загальна герменевтика є поки що єдиним аспектом інтерпретації, який заслужив право називатися «теорією» [44, 18].

Повернення до витоків літературної герменевтики виявилось і у новому проголошенні авторського значення тексту найкращим і первинним у творі, у визнанні першоосновою значення історичну, психологічну та мовну ситуації автора. Не другорядним стало і повторне запровадження в науковий обіг колись окресленої Дільтеєм категорії цінностей, що змушує розглядати інтерпретацію між двома полюсами – знанням та цінностями, розумінням та ставленням.

У багатоаспектній та різновекторній науковій сферах інтерпретаційних досліджень з розмаїття альтернативних гіпотез, кожна з яких генерує інше розуміння тексту, Е. Д. Гірш [44] виокремив три основні підходи, які мали і матимуть в майбутньому найбільший вплив на розвиток герменевтичної думки. Такими, на його думку, є:

– **Інтуїтивізм** – яким окреслюється сфера трансцендентного, духовний процес, що починається зі слів і полягає у промовлянні духа до духа, де мова виступає лише у ролі посередника, провідника. Тут важлива єдність розуміння букви і духу, й того, що буква дає можли-

вість глибокого розуміння тієї духовної сфери, яка стоїть за нею. При такому підході найпильніша увага звертається на інтуїтивне осягнення ідеї, задуму, стилю автора, його думок. Кредо цього підходу – «буква вбиває, а дух оживляє» – утверджує віру в перемогу духу над буквою.

– **Позитивізм**, при якому звертається увага тільки на букву, на тотожність того, що позначає буква – ні більше, ні менше, і повністю нехтується містичне розмежування між буквальним і духовним пластами. При такому підході інтерпретаторові не залишається нічого іншого, як «ігнорувати дух у вербальній машині і просто тлумачити так, як фактично функціонує вербальна машина» [44, 22]. Таке порівняння інтерпретації з механістичним процесом було не випадковим. Саме позитивістський підхід з його намаганням виявити «механізми» мови й розуміння став основою розробок «механізації» інтерпретації та розвитку галузі машинного перекладу. Їхнє кредо – «дух вбиває, а буква оживлює» мало утвердити перемогу букви над духом. Однак вади цього підходу виявились уже на початку роботи у сфері механічного транслітерування. Тоді з'ясувалося, що цей підхід може бути певною мірою вдалим хіба що для найпростіших (чи технічних) текстів, в яких повністю відсутнє фігуративне значення. Процес розробки перекладних механізмів показав, що у машину можна закласти відомості про лексичне значення слів, структури речень і т. п., однак значно важче задати програми здійснення нею правильного вибору з-поміж існуючих альтернатив, узгодження слів чи збереження поправного зв'язку між ними. І виявилось взагалі неможливим розробляти ті принципи, які би стосувалися таких явищ, як алегорія, іронія чи підтекст, при яких цілісний твір чи його фрагмент означає зовсім не те, що представлено співвідношенням слів у тексті. Наявність чи відсутність таких компонентів у тексті не міняє нічого, крім фундаментального значення самого тексту. Їхня присутність не завжди відображена на рівні стилю, тим більше жодним чином не фіксується «владою букви». Для їх відчитування і відтворювання треба мати «відчуття» іронії чи підтексту. Тому можна висловити неприхований сумнів з приводу того, що таке завдання посильне машинному перекладу, адже за допомогою мовних правил та норм, переведених у механічний процес, жодними технічними засобами неможливо встановити, чи висловлювання є іронічним, алегоричним або ж містить підтекст.

Підтвердженням цієї думки є дослідження Дж. Л. Остіна [33] про ілюкативну силу слів, інтонації, емоційного та оцінного ставлення. Навіть найпростіше висловлювання на кшталт «Ви їдете до Лондона»

в залежності від обставин може бути наказом, проханням, питанням, виявом жалю або ж мати чітко виражений іронічний характер, якщо воно сказане людині, котра помилково сіла у потяг, що їде в іншому напрямку. Тому у більшості випадків, особливо коли мова йде про переклад художніх творів, позитивістський підхід може виявитись абсолютно недієвим.

– **Перспективізм** є третім методом, який Е. Д. Гірш виокремлює в історії інтерпретації. Він сам вибрав цю назву для означеної тенденції, і не випадково: «Перспектива – це візуальна метафора, яка акцентує на інакшості об'єкта, коли він розглядається з різних точок зору» [44, 27]. Цією метафорою, як вказує вчений, можна окреслити основні різновиди сучасного герменевтичного скептицизму – *психологічний* та *історичний*: Прихильники психологічного відгалуження говорять, що «значення тексту не може бути тим самим для мене і для тебе, тому що ми дивимось на текст з різних суб'єктивних точок зору» [44, 27], а представники історичного відгалуження пропонують цей самий аргумент для інтерпретаторів та авторів, які стоять на різних позиціях у культурному часі та просторі. В обох випадках наголошується на тому, що інтерпретація є співвідсною з інтерпретатором, тому усі вторинні версії врешті-решт є хибними тлумаченнями. При цьому не слід забувати, що «відстань між одним історичним періодом та іншим є дуже малим кроком у порівнянні з величезною метафізичною прогалиною, яку потрібно заповнити, щоби зрозуміти перспективу іншої особи в будь-якому часі чи місці» [44, 42].

Тому, залучаючи для доказів результати експериментів Піаже, Гірш пропонує глибше проаналізувати явище перспективи, яким воно постає у житті та досвіді людини. Від народження людина володіє подвійною перспективою, однак вона має навчитися нею користуватись. «Щоб навчитись інтерпретувати світ візуально, кожна дитина повинна пройти довгий, виснажливий, сповнений помилок процес, поки вона навчиться компенсувати ефект перспективи. У проходженні цього процесу їй значною мірою допомагає вроджений бінокулярний зір. Дитина від самого початку володіє подвійною перспективою: вона постійно дивиться на світ з двох точок зору. Оскільки дистанція між цими двома точками є постійною, вона поступово вчиться реінтерпретувати викривлення при погляді на світ з перспективи одного ока» [44, 37]. Через надзвичайну складність такого процесу, – вважає Гірш, – закони перспективи були так пізно виявлені на основі *camera obscura* і описані Дюрером у його «Демонстрації перспективи». Саме тому лише у XIX столітті з'явилися такі метафоричні терміни, як по-

зіція (1836 р.), ставлення (1837), ментальна перспектива (1841), точка зору (1856). Яким би складним не видавався цей процес, кожна людина, що не має вад зору, досить швидко вчиться користуватись ефектом перспективи.

Американський вчений пропонує перенести таке поняття перспективи й на інші сфери інтерпретації. Цим він обстоює психологічно-когнітивну модель розуміння, яка полягає у тому, що людина може навчитися правильно розуміти та інтерпретувати будь-яке явище (у тому числі й мистецьке), так само, як вона вчиться з дитинства сприймати світ. «Говорити вслід за Гердером, що люди та культури є досить часто відмінними одна від одної, не означає відректися того, що людина може зрозуміти когось іншого, чия перспектива є значно відмінною від її власної» [44, 41].

Однак Е. Д. Гірш заперечує науковість перспективізму в сенсі релятивізму, оскільки такий підхід суперечить теорії універсальності людського знання. Якими би не були різними перспективи погляду на один і той же об'єкт, і яким би різним цей об'єкт не поставав з різних кутів зору, від цього він не змінюється і залишається тим самим об'єктом. Так само й різні інтерпретації відрізняються лише значимістю, якою вони наділяють те саме значення. Попри окреслену Кантом та осмислену Дільтеєм універсальну структуру людської суб'єктивності, незаперечним залишається універсальний людський досвід та здатність кожної особистості уявляти себе кимсь іншим та усвідомлювати себе в іншій психологічній чи культурній можливості. Якщо ми розглядаємо об'єкт, який не може бути повністю видимий з *жодної* перспективи, ми все-одно сприймаємо його як цілий: «Через уявне розширення ми завжди візуально доповнюємо і коригуємо часткове зображення, яке ми отримуємо з одної перспективи, так само, як бінокулярний зір доповнює та коригує монокулярні ефекти перспективи. Якщо я бачу тільки один бік будівлі, я все-одно знаю, що існують інші її сторони, і що об'єктом мого сприйняття є ціла будівля, а не лише та сторона, яку я бачу» [44, 47]. При цьому ефекти перспективи не обов'язково повинні викривляти те, що ми і так розуміємо. До того ж реальність художнього світу влаштована таким чином, що у ній представлені усі сторони одночасно, і для правильної рецепції не потрібно, як у реальному світі, обходити об'єкт навколо, – уся інформація задана задалегідь.

Важливо враховувати той факт, що перспективізм передбачає, що «вербальне значення існує *лише* завдяки тій перспективі, яка забезпечує йому існування. Але це змушує погодитись, що вербальне зна-

чення може існувати лише завдяки одній перспективі» [44, 48]. Незважаючи на те, що деякі критики наполягають на думці, що читач може стати «уявним автором», «текст не можна інтерпретувати з перспективи, відмінної від тієї, яка належить авторові оригіналу... Усяка інша процедура є не інтерпретацією, а авторством» [44, 49]. Однак щоби у процесі інтерпретації бачення було не плоским, а об'ємним, то погляд з цієї позиції має бути не монокулярним (вектор лише автора, або тільки перекладача), а біокулярним: «Кожен акт інтерпретації включає принаймні дві перспективи – тобто автора та інтерпретатора. Ці перспективи поєднуються в одну, як при нормальному біокулярному зорі... Таке злиття двох перспектив в одну є підґрунтям будь-якої людської взаємодії» [44, 49]. При перекладі не можна обмежитись однією матрицею духовних категорій, оскільки перекладач одночасно буває і тим, хто слухає/сприймає, і тим, хто говорить. При цьому збереження однакової дистанції між двома точками дає можливість «бачити» і сприймати інтерпретовану дійсність якнайчіткіше, із фіксуванням усіх пропорцій та відстаней. Саме перспективізм, – переконаний Е. Д. Гірш, – є найдоцільнішим герменевтичним підходом у сфері інтерпретації мистецьких творів. У його межах інтерпретація здійснюється за загальними моделями, що узгоджуються з когнітивними законами та практиками, навіть на підставі Гайдеггерівської схеми розуміння та прерозуміння.

Таку точку зору – зумисне чи принагідно – підтримали інші визнані науковці. Найвагомішими та найавторитетнішими з цього приводу є окреслена раніше концепція Г.-Г. Гадамера про злиття горизонтів та суголосна з нею позиція Ж. П. Сартра, який у своїй знаменитій розвідці «Що таке література?» писав: «А оскільки свобода автора і свобода читача шукають одна одну і через увесь світ прямують назустріч одна одній, то з таким же успіхом можна сказати, що читача до прийняття рішення спонукає зроблений автором вибір певного образу світу, і навпаки, вибираючи собі читача, письменник тим самим приймає рішення стосовно теми свого твору. Таким чином, усі продукти розумової праці містять у собі образ читача, для якого вони призначалися» [24, 69–70].

Не менше переконливою і вагомою є з цього приводу позиція У. Еко. Він також визнає, що при прочитанні твору необхідно відняти і зайняти саме ту позицію, яка наперед визначена і задана автором оригіналу: «Автор є тим, хто пропонує певну кількість перспектив і можливостей, які раціонально організовані й доповнені деталями для правильного розвитку» [41, 62]. Кодами власного письма автор зазда-

легідь задає читачеві необхідну перспективу і в зворотній взаємодії проектує текст на «правильного» читача. У «Поетиці відкритого твору» італійський вчений детальніше обґрунтовує власну точку зору, суголосну з пошуками в цьому напрямку. Приміром, він вказує, що уже древні розуміли, що сприйняття твору передбачає взаємодію між суб'єктом, який «бачить», і твором, як об'єктивною даністю. «Платон у своєму «Софісті» відзначає, ...що митці задають пропорції не у відповідності з об'єктивним станом речей, а у співвідношенні з тим кутом зору, під яким глядач сприймає образи; Витрувій розмежовує *симетрію* та *евритмію*, розуміючи останню як узгодженість об'єктивних пропорцій із суб'єктивними вимогами споглядання; розвиток теоретичного уявлення про перспективу, її практичне осмислення свідчать про поглиблення розуміння того, яку роль відіграє суб'єктивність у витлумаченні твору» [29, 30]. Навіть будучи теоретиком ідеї відкритого твору, У. Еко вважає, що саме ефект перспективи є своєрідним лімітуючим фактором. «Такі погляди, – писав він, – однаковою мірою змушували діяти проти *відкритості* на користь *замкнутого характерові твору*: різноманітні перспективні хитрощі становили собою не що інше, як поступку, якої вимагало розташування глядача у просторі, і сенс якої полягав у тому, щоби він побачив зображення єдиноможливим і правильним чином, саме таким, до якого автор (вдаючись до візуальних трюків) намагався його підвести» [29, 30–31]. Іншими словами, для глядача/перекладача створені усі умови, щоби він не помилився. Йому, у свою чергу, потрібно піти «на поступку», щоби зайняти позицію, визначену для нього автором.

Подібне ставлення чітко простежується і в інших працях У. Еко, особливо там, де окреслюється проблема можливих меж інтерпретації [40]; а також у ряді сучасних розробок, у тому числі й суто перекладознавчих. Ключова позиція, постульована у них, полягає в тому, що «кожен маляр, письменник чи композитор заклав конкретну перспективу бачення у свій твір, втілення якої також залежить від можливостей і чіткого дотримання вимог відповідним посередником. У сфері мови перекладач повинен охопити не лише те бачення, яке автор хотів дати у творі, а й реальність, що кожна мова сама собою пропонує шлях бачення» [52, 32]. Найсучасніші герменевтичні дослідження підтверджують думку, що основні науково-аналітичні методології повинні ґрунтуватись на базі перекладацького мислення [52, 31–45]. Ця думка докладно артикульована В. Ізером, і врешті зводиться до того, що інтерпретація – це і є перекладність [46, 5]. Учений говорить про лімінальний простір, який демаркує кожен твір, відкриваючи і скеро-

вуючи межі інтерпретації. На перший погляд, цей простір протидіє перекладові, однак, саме в ньому закладена та сила, що може дати поштовх до подолання такої протидії. Його реєстр є подвійно кодований: «Він містить точки зору і припущення, які забезпечують той кут, під яким треба підходити до досліджуваного предмета, і водночас від окреслює ті параметри, в межах яких цей твір повинен перекладатись, щоби бути сприйнятним» [46, 6]. При цьому, «диференціал переміщення стає адекватним методом для того, щоб охопити безконечність конкретними термінами» [46, 7].

Як бачимо, наприкінці ХХ ст. не лише суто герменевтичні дослідження, а й розробки у сфері рецептивної поетики були чітко скеровані до первинних витоків «чистих» законів інтерпретації. Прихильники суб'єктивістських теорій були вимушені порушувати питання про припустимість/неприпустимість інтерпретаційної «сваволі». Багатьом з них довелося визнати, що «смерть автора»... відбувається лише в тому випадку, якщо перетворюючи... «авторське письмо» в «текст» чи, наступний етап, – у «твір», ми будемо це робити, як заманеться, а не так, як того хотів автор, тобто в такому випадку ми виявимося для цього автора або поганими партнерами, або навіть зовсім нездатними до партнерства. Обов'язок професіонала – не знищувати автора, а воскресити його. Тому, коли ми доходимо до «авторського письма», витворюючи з нього якусь рецептивну «похідну», то насамперед варто чесно відповідати на запитання: ми хочемо зрозуміти те, що *сказано* автором, чи ж для нас важливіше те, що *бачимо ми*?... В ідеалі швидше за все мова може йти не про перевагу якого-небудь одного з цих сюжетних моментів у рецепції, а лише про збіг напрямку вектора нашого розуміння з вектором авторського задуму» [27, 42–43].

У такий спосіб, навіть у рецептивній естетиці та поетиці довелося визнати, що засаднича формула інтерпретації така: «Твір є в першу чергу *автор* і навіть *символ автора*» [27, 44]. Чи потрібно шукати інших аргументів про повернення рецептивної естетики в лоно герменевтики, якщо навіть провідний теоретик відкритого твору зізнається: «Мені не соромно визнати, що я надаю значення старому і все ж іще вагомому «герменевтичному колу» [39, 64].

Безперечно, і в герменевтичному таборі науковців, і у таборі прихильників рецептивного підходу ще передчасно говорити про однаковість поглядів щодо можливостей досягнення «точної» інтерпретації чи «адекватного» перекладу. Незважаючи на відмінності у теоретичних підходах до спільних проблем дослідження, серед представників чи не всіх літературознавчих напрямів можна помітити дві,

окреслені Е. Д. Гіршем, тенденції – оптиміста та циніка. Перший робить усе задля того, щоби ближче підійти до спільної для різних інтерпретацій волі першотвору, а другий однаковою мірою не вірить усім існуючим тлумаченням. Оптиміст намагається знайти шляхи примирення, виявити між різними тлумаченнями можливу «сферу згоди», відшукати можливості уникнення суперечностей. Однак, він також спроможний побачити моменти незгоди, тому уникає «відповідальності раціонального вибору». Цинік же визнає, що незгода є «остаточною і непримиренною». Він вважає, що один інтерпретатор рідко визнає (якщо взагалі визнає) іншого, оскільки думає, що, як і він сам, кожен переконаний у слушності власної позиції. Тому правомірність інтерпретації, на його думку, не може бути об'єктивно обґрунтованою, – вона може лише співвідноситись із суб'єктивністю інтерпретатора. В результаті, кожен вибір циніка під час читання повинен зводитись до його власних преференцій. Саме це дає підстави розглядати всі вторинні версії одного і того ж тексту як рівнозначні, хоча (здебільшого) «рівнозначно неправильні». Думається, що така розмитість виникає через відсутність точки опори. Нею мала б стати позиція автора, яка б забезпечувала і перспективу, і об'ємне бачення.

У широкому контексті ці два підходи були розгорнуті в форматі літературознавчих концепцій та моделей інтерпретації. Прибічники скептичного погляду («когнітивні атеїсти», – як їх характеризує Гірш) виробили та запровадили в наукову практику концепції, суть яких полягає в недовірі до смислу тексту, неможливості вивести кінцеві значення, у правомірності суб'єктивізованого читання, безконечній циркуляції інтерпретації, розростання та нагромадження текстових сенсів аж до «демонічності текстури». Прихильники «оптимістичної» лінії, ґрунтуючись на витоках «чистої» герменевтики, продовжили пошуки можливих шляхів виходу з кризи «конфлікту інтерпретацій». На такій бінарній основі розгортались наступні дослідження та перекладознавчі підходи.

Література

1. Адорно Т. *Теорія естетики*. – К.: Основи, 2002. – 518 с.
2. Арнім А. фон. *З народних пісень // Мислителі німецького Романтизму*. – Івано-Франківськ: Лілея, 2003. – С. 420–446.
3. Бахтин М. *Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* – Львів: Літопис, 2002. – С. 415.
4. Бахтин М. М. *Собр. соч.* – Т. 5. – М., 1996. – С. 338.

5. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.
6. Белецкий А. И. В мастерской художника слова. – М.: Высшая школа, 1989. – С. 160.
7. Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма: Гельдерлин, Шлейермахер. – М.: Наука, 1989. – 160 с.
8. Гайдеггер М. Навіщо поети? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів: Літопис, 2002. – С. 230–249.
9. Герменевтика: история и современность. – М.: Мысль, 1985. – 304 с.
10. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. – К.: Юніверс, 2001. – 288 с.
11. Гадамер Г.-Г. Истина і метод: у 2-х томах. – Т. 1. – К.: Юніверс, 2000. – 464 с.
12. Гадамер Г.-Г. Истина і метод: у 2-х томах. – Т. 2. – К.: Юніверс, 2000. – 480 с.
13. Дильтей В. Собр. соч. в 6-ти т. – Т. 4. – М.: ДИК, 2001. – 532 с.
14. Дранов А. В. Виртуальный смысл // Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США). – М.: Интрада-ИНИОН, 1996. – 318 с.
15. Дэвидсон Д. Истина и интерпретация. – М.: Практикс, 2003. – 448 с.
16. Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М.: Иностранная литература, 1962. – 572 с.
17. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, Літопис, 2002. – С. 349–366.
18. Косиков Г. К. Структура и/или «текст» // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. – М.: Прогресс, 2000. – С. 3–48.
19. Лотман Ю. «Нам все необходимо. Лишнего в мире нет...» // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – 548 с.
20. Лотман Ю. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с.
21. Науман Н. Введение в основные методологические и теоретические проблемы // Общество, литература, чтение (Восприятие литературы в теоретическом аспекте). – Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1975. – М.: Прогресс, 1978. – С. 21–83.
22. Одуев С. Ф. Герменевтика и описательная психология в «философии жизни» Вильгельма Дильтея // Герменевтика: история и современность. – М.: Мысль, 1985. – С. 97–120.
23. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів: Літопис, 2002. – С. 288–304.
24. Сартр Ж. П. Что такое литература? – СПб.: Алетейя, 2000. – 466 с.
25. Сорokin Ю. А. Переводоведение. Статус переводчика и психогерменевтические процедуры. – М.: Гнозис, 2003. – 160 с.
26. Тодоров Ц. Теории символа. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 384 с.
27. Червінська О. В. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади. – Чернівці: Рута, 2001. – 56 с.
28. Шулъга Е. Н. Проблема «герменевтического круга» и диалектика понимания // Герменевтика: История и современность. – М.: Мысль, 1985. – С. 143–161.
29. Эко У. Открытое произведение. – СПб.: Академический проект, 2004. – С. 384.
30. Элиот Т. С. Границы критики // Элиот Т. С. Избранное. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2002. – 528 с.
31. Ясперс К. Всемирная история философии. – СПб.: Наука, 2000. – 272 с.
32. Яусс Г.-Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика // Антологія світової літературно-критичної думки. – Львів: Літопис, 2002. – С. 368–403.

33. Austin J. L. *How to Do Things with Words*. – Oxford: Oxford University Press, 1962. – 166 p.
34. Bleich D. *The Subjective Paradigm* // Bleich D. *Subjective Criticism*. – London, 1978. – P. 10–37.
35. Dilthey W. *Gesammelte Schriften*. – Bd. 5. – Stuttgart, 1968. – S. 329.
36. Dilthey W. *Selected Writings*. – London, 1976. – 270 p.
37. Droysen J. G. *Historic* / Ed. by Peter Leyh. – Stuttgart, 1977. – 532 p.
38. Droysen J. G. *Outline of the Principles of History*, trans. E. Benjamin Andrews. – New York: Howard Fertig, 1967. – 122 p.
39. Eco U. *Interpretation and Overinterpretation* / Ed. by S. Collini. – Cambridge University Press, 1992. – 151 p.
40. Eco U. *The Limits of Interpretation*. – Indiana University Press, 1990. – 295 p.; Eco U. *Interpretation and Overinterpretation* / Ed. by S. Kollini. – Cambridge University Press, 1992. – 151 p.
41. Eco U. *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*. – London, 1979. – 273 p.
42. Frye N. *The Stubborn Structure*. – London: Cornell University Press, 1970. – 316 p.
43. Hirsch E. D. *Validity in Interpretation*. – New Haven and London: Yale University Press, 1967. – 287 p.
44. Hirsch E. D. Jr. *The Aims of Interpretation*. – Chicago: University of Chicago Press, 1976. – 177 p.
45. Husserl E. *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*, Evanston, Ill., 1970. – 405 p.
46. Iser V. *The Range of Interpretation*. – New York: Columbia University Press, 2000. – XV, 206 p.
47. Schleiermacher F. *Hermeneutik* // Schleiermacher F. *Werke*, I. 7, S. 29 f. Цум. за: Гадамер Г.-Г. *Истина і метод*. У 2-х т. – Т. 1. – К.: Юніверс, 2000. – С. 175.
48. Schleiermacher F. *On the Different Methods of Translating* // *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida* / Ed. by Rainer Schulte and John Biguenet. – London–Chicago: The University of Chicago Press, 1992. – P. 36–54.
49. Schleiermacher F. D. E. *Asthetik*, ed. Obedrecht, Hamburg, 1984. – 195 p.
50. Schleiermacher F. D. E. *Hermeneutic*. – Heidelberg, 1974. – 175 p.
51. Schopenhauer A. *On Language and Words* // *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida* / Ed. by Rainer Schulte and John Biguenet. – London–Chicago: The University of Chicago Press, 1992. – P. 32–35.
52. Schulte R. *Translation Studies: A Dynamic Model for the Revitalization of the Humanities* // *Translating Literatures. Translating Cultures. New Vistas and Approaches in Literary Studies*. – Stanford, California: Stanford University Press, 1998. – P. 32.
53. Shellenberg E. *Reader-response criticism* // *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*, – Toronto–Buffalo–London. – University of Toronto Press, 1993. – P. 170–174.

Розділ 5.

ГЕРМЕНЕВТИКА І ПРИКЛАДНІ АСПЕКТИ ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ

5.1. Інтерпретація художньої практики. В. С. Моем в Україні та Росії (порівняльно-типологічний аналіз)

Відтворення цілісності художнього образу першоджерела – це надзавдання, що змушує інтерпретатора по-новому осмислити вже раніше осмислене. Перекладач реалізує не тільки функцію посередника між творцем і читачем, а й поєднує в собі світи двох індивідуальностей (автора оригіналу та свій власний), намагаючись передати одне образне зображення іншим [11, 240]. Хоча майстерність перекладача передбачає оригінальність думки, та все ж вона, як правило, підпорядковується (бодай орієнтується) художньо-образному задуму автора. Широта діяльності перекладача в цьому сенсі обмежена певними рамками: «поза ними – вже переспів, вільний переклад або те, що попереджаємо прийменником «за» [12, 262].

Якісне, мистецьке тлумачення художнього твору в іншомовному озвученні вимагає від майстра перекладу навичок, що поєднують у собі цілий комплекс елементів психологічного характеру, особливостей художньо-естетичного значення, традицій країни писання і звичаїв мови-джерела. За цими елементами національного життя першотвору стоїть «характер образного мислення автора» [2, 120].

Розглянемо тут інтерпретації двох творів англійського письменника, які вийшли в українській та російській версіях, а саме «Місяць і гріш» («The Moon and Sixpence»), «Театр» («Theatre»).

Нашу увагу привернули ці книги англійського прозаїка з багатьох причин.

По-перше, ці художні твори були написані в різні періоди творчої діяльності В. С. Моєма («The Moon and Sixpence», 1919; «Theatre», 1937), і це дозволяє простежувати еволюцію художньої майстерності письменника.

По-друге, вони відіграли важливу роль у переоцінці критичного осмислення його творчості в англomовному світі. Саме після публікації роману «Місяць і гріш» («The Moon and Sixpence») про Моєма-романіста заговорив літературний англomовний світ. Роман «Театр» («Theatre») вийшов через 7 років.

По-третє, вибір цих творів для аналізу був зумовлений поліваріантністю перекладних текстів оригіналу.

5.1.1. Перекладацькі інтерпретації роману Моєма «The Moon and Sixpence» в першій половині ХХ століття

Перше знайомство читачів минулого століття з творчістю Моєма-романіста відбулося завдяки двом російськомовним інтерпретаціям його книги «The Moon and Sixpence». Перекладні версії цього роману вийшли майже одночасно в Москві (1927) та Ленінграді (1928). Різниця в межах одного року свідчить не тільки про певну незалежну позицію автора другого перекладу, а й про автономність кожної з версій. Таким чином, можемо констатувати наявність двох самостійних точок зору на одне і те ж літературне явище. З'явилися передумови для порівняльного аналізу художнього образу оригіналу та його відтворення. Згадані синхронні переклади зацікавили нас і як своєрідне явище історико-пізнавального характеру. Вони допомагають не тільки експлікувати теоретичні естетичні принципи перекладацької справи початку ХХ століття, а й визначити роль цих перекладів у літературному процесі свого часу, осягнути ступінь їх відповідності оригіналу.

Отож переклади роману В. С. Моєма «The Moon and Sixpence» довоєнного періоду аналізуємо з позицій сучасного літературознавства (відстань від появи перекладних текстів до їх сприйняття перевищує 70 років), щоб простежувати відтворення оригіналу в його цілісності (естетичній, ідейно-художній, сюжетно-стильовій). Спробуємо з'ясувати не тільки особливості сприйняття перекладачами

(Е. і Б. Лебедєви, З. Вершиніна) початку минулого століття іноземної літератури, зокрема творів В. С. Моєма, а й принципи відбору ними творів цього письменника для своїх перекладів згідно з метою, яку ставили перед собою перекладачі, і простежити, якими способами користувалися вони, прагнучи відтворити художній світ оригіналу, та наскільки їм вдалося «наблизитися, не віддаляючись» від першоджерела.

Прямих підтверджень, які б вказували на мотивацію вибору перекладачами цього твору, ми не знайшли. Очевидно, першорядну роль відіграла велика популярність в англомовній літературі того часу жанру «Künstlerroman» (роману про митця). Людина мистецтва ставала головним героєм низки художніх творів початку ХХ століття (Дж. Дж. Гіссінг «Записи Генрі Райкрофта» (1903), Д. Голсуорсі «Вілла Рубен» (1900), Х. Річардсон «Моріс Дж. Гест» (1908), Дж. Лондон «Мартін Іден» (1908), М. Остін «Жінка-геній» (1912), Д. Лоуренс «Сини і коханці» (1913), Ф. Норріс «Вандовер і звір» (1914), Т. Драйзер «Геній» (1915), М. Сінклер «Таскер Джівонс» (1916), Дж. Кеннен «Мендел» (1916), В. Льюїс «Тарр» (1918).

Очевидним залишається і факт впливу зростання зацікавленості творчістю англійського прозаїка в колишньому СРСР. Про це свідчать 8 публікацій перекладів творів Моєма, в яких були представлені п'єси, оповідання письменника, його повість «Кітті» («The Painted Veil»). Перекладачі пропонували російськомовним читачам познайомитися і з романом Моєма «The Moon and Sixpence», популярність якого в англомовному світі принесла визнання авторові. Той факт, що переклади «The Moon and Sixpence» з'явилися в колишньому СРСР з різницею у межах кількох років від моменту створення оригіналу (1919), говорить не тільки про високу художню майстерність його автора, а й про високу компетентність перекладачів, які зуміли вирізнити цю книгу як своєрідне явище в літературі того часу. Слушно твердив Конрад, що «подлинно значительные произведения какой-либо литературы быстро проникают в литературный мир другой страны и в какой-то мере становятся принадлежностью литературы этой страны» [3, 290]. Таке твердження поділяємо і спробуємо довести на прикладі двох перекладів одного твору В. С. Моєма.

Кожна з цих інтерпретацій має свої особливості, що були зумовлені завданнями, які кожен з перекладачів ставив перед собою. Відмінності полягали не тільки у відтворенні прізвища автора оригіналу: Могам (версія Е. і Б. Лебедєвих) та Могэм (переклад З. Вершиніної), а й у відтворенні прізвища головного героя книги: Стрикланд (Е. і Б. Лебедєви) та Стриклэнд (З. Вершиніна). Вже з наведених фактів видно,

що одні перекладачі намагалися передати іноземні антропоніми транслітерацією (1927), інша ж – за допомогою транскрибування (1928).

Інтерпретатори начебто вказують читачам, що події твору розгортаються в англомовному середовищі. Водночас, що стосується відтворення топонімів, а саме назв французьких вулиць, то Е. і Б. Лебедеви, додаючи елемент іншомовності, транслітерують їх; натомість З. Вершиніна перекладає. Наприклад, «Rue de Rivoli» відтворюється в одному випадку «Рю де Риволи» (у Е. і Б. Лебедевих) та відповідно «улиця Риволи» (у З. Вершинної). Цікавим є і той факт, що у версії 1927 року англійський художник носить «котелок» (a bowler), що є типовим головним убором чоловіків цієї країни. В інтерпретації 1928 року, мабуть, віддаючи данину тогочасній моді, перекладачка «одягає» на голову Чарльза Стріклєнда «кепку».

Для творчої манери Моема характерна двоплановість: подається видимість і реальність зображуваного. Цим пронизаний увесь твір. Такий прийом контрасту закладений і в назву книги «The Moon and Sixpence», яку відтворили російські перекладачі по-різному. Відшукуючи в рідній мові лексичні відповідники назви оригіналу, перекладачі в обох випадках вдавалися до буквального перекладу. З. Вершиніна дотримувалася чіткої лексичної відповідності і переклала дослівно «Луна и шестипенсовик». Переклад 1927 року має назву «Луна и грош». Е. і Б. Лебедеви при цьому не просто подали заголовок новоствореної версії як окремо взятої лексеми, а й відтворили у своєму тлумаченні авторський задум книги. На перший погляд, відмінні у назвах перекладів слова «шестипенсовик» і «грош» за своїм лексичним значенням – синоніми. Однак «шестипенсовик» своїм семантичним звучанням поступається останньому, особливо тоді, коли це стосується сталих виразів, де слово «грош» є ключовим. Подібне спостерігається не тільки в російській мові, а й в інших мовах слов'янської групи. Наприклад, у польській мові знаходимо такий фразеологізм: «bez grosza przy duszy» [14,107]. Слово «grosz» (грош) є основою цього висловлювання. Значення цього виразу – «o kimś nie mającym zupełnie pieniędzy, biednym» – «про когось, хто зовсім не має грошей, про бідного», за своєю семантикою збігається як з російським «без гроша за душой», так і з українським еквівалентом «не вартий ламаного гроша». Це слово відіграє своєрідну роль і в трактуванні Моемом образу головного героя книги. Адже в тексті семантичне значення такого виразу постійно супроводжує образ Чарльза Стріклєнда, увиразнює характерну прикмету. Так, спочатку він залишає свою

дружину «without a penny» [13, 52], «без гроша денег» [7, 41], «без пенни» [8, 65]. Стрікленд-художник – геній, талант якого визнали лише після його смерті, а за життя він не вартий був і ламаного гроша.

Тлумачення цього роману під назвою «Луна и грош», здійснене 1927 року московськими перекладачами Е. і Б. Лебедевими [7], не було першим зверненням перекладачів до творчості англійського письменника (Б. Лебедев був уже автором перекладу п'єси Моема «Обетованная земля», що вийшла з друку 1924 р.). Російськомовний варіант Е. і Б. Лебедевих супроводжувався передмовою, яка інформувала читачів про творчість англійського письменника, популярність його творів на батьківщині. Літературознавець також нагадував читачам, що художній доробок Моема вже здобув визнання і в СРСР (йшлося про вистави за творами письменника). Книгу, яка пропонувалася читачам для ознайомлення, анонімний автор передмови (Б. Л.), інтригуючи читачів, називав «останнім найбільш зрілим і досить майстерним твором англійського письменника» [7, 3].

Уже з перших сторінок версії Е. і Б. Лебедевих кидалася у вічі дещо вільна поведінка авторів з оригіналом запропонованого тексту. Це відчуття посилюється при ознайомленні з кожною новою главою перекладного тексту. Якби на титульній сторінці російського видання не зазначалося, що воно є авторизованим перекладом, (а це говорить про певну перевагу запропонованого тексту над іншими інтерпретаціями), то можна було б називати його скороченою версією оригіналу.

Сюжет роману побудований так, що закінчення книги змушує читача повернутися на початок. І все те, що раніше видавалося незначним, сприймається зовсім по-іншому. Трагічнішою видається читачам і доля художника Чарльза Стрікленда; таке враження підсилюється емоційно-коконативними лексемами «strange» (дивна), «terrible» (жахлива), «outrageous» (жорстока), «tormented» (вистраждана), «complex» (складна) і водночас «pathetic» (зворушлива). Інакше презентується початок твору Е. і Б. Лебедевими. Внесенні перекладацькі корективи послабили ключову роль зачину роману, не тільки деформували авторський задум, а й ускладнили сприйняття читачами художнього світу роману в його цілісності. Перші глави книги присвячені описам вигаданих праць, які висвітлюють творчість англійського художника вже після його смерті. Для більшої правдоподібності, документальності таких псевдовидань Моем подав коментарі, тим самим «стираючи» межі між реальним і вигаданим світом своїх героїв. Такий літературний прийом Моем запозичив у Дефо та Свіфта. У перших двох главах оповідач обґрунтовує, чим було викликане його рі-

шення написати про Чарльза Стріклєнда. До цього його стимулювали численні неправдоподібні інтерпретації життєвого і творчого шляху славетного вже художника. Бажання прояснити темні сторінки біографії митця, очевидно, стало основною причиною творення книги. Бо ж навіть праця сина Стріклєнда, пастора Роберта Стріклєнда, про свого батька була далекою від правди. При цьому відбувався перехід від сатиричного аналізу літературних праць про творчість Чарльза Стріклєнда. Так, одним із авторів монографії був психопатолог Вейтбрехт-Ротхольц, в аналізі якого відчувається неприхильне ставлення самого Моема до філософії З. Фрейда.

У тлумаченні Е. і Б. Лебедєвих твір англійського прозаїка представлений у формі подачі біографії художника-імпресіоніста Чарльза Стріклєнда. При цьому інтерпретатори намагалися дотримуватися чіткої послідовності при викладі життя головного героя книги, скорочуючи або переказуючи, а в деяких випадках усуваючи «зайвий» матеріал оригіналу, що, на їх погляд, був малозначним для читачів. На це вказує і той факт, що з 58 глав оригіналу перекладний твір складається лише з 48 глав.

Фраза з передмови до перекладного тексту стала ключовою в оцінці російськомовного варіанту (1927) «The Moon and Sixpence», бо в ній акцентовано, що це твір, в якому «описується життя французького художника Гогєна» [7, 6]. С. Моем ніколи не приховував, що прототипом головного героя книги був Поль Гогєн. Очевидно, на відтворення Е. і Б. Лебедєвими першотексту вплинули позатекстуальні чинники, зокрема, бурхлива полеміка в англійському літературознавстві навколо проблеми точності відтворення Моемом фактів біографії Поля Гогєна. Однак англійський прозаїк не брався проілюструвати життя певної творчої індивідуальності в душі книг А. Моруа або С. Цвайга. Моема більше цікавила доля людини мистецтва як такої, бо ж саме у творчих особистостях письменник убачав найвищу концентрацію людського духу. Моем зосереджувався не стільки на точності відтворення біографічних деталей з життя Гогєна, скільки на проблемах творчої особистості: «художник і суспільство», «художник і людина», «художник і релігія», «творець і мистецтво», «етика та естетика обдарованої людини», невідповідність високого гуманістичного призначення мистецтва у реальності.

Можна припустити, що перекладачі з англійської, які вже зверталися до творчості Моема, Е. і Б. Лебедєви були знайомі і з романом «Тягар пристрастей людських» (1915). Очевидно, той роман також відіграв певну роль і в російськомовній інтерпретації 1927 року, бо ж у

ньому автор вперше звертався до теми художника. Так, у розмові з Клаттоном головний герой Філіп Кері дізнається про художника, який «собирается ехать на Гаити. Ни гроша за душой. Был прежде d'affaires, биржевым маклером. Отец семейства, много зарабатывал. Все бросил, чтобы стать художником. Ушел из дома, поселился в Бретани, стал писать. Денег у него не было, чуть не подох с голоду. <...> еще себя не нашел. Но у него есть чувство света и декоративное чутье. Но дело совсем не в этом. Все дело в художественном темпераменте, а он у него настоящий. Он вел себя, как последний подлец по отношению к жене и детям, он со всеми ведет себя, как подлец; вы бы видели, как он обращается с людьми, которые ему помогают – а ведь иногда только добрые друзья и не давали ему умереть с голоду, – просто ужасно! И тем не менее он великий художник» [10, 278–279]. З подальшої характеристики випливає, що усі деталі, на яких акцентується увага у першому творі письменника «Тягар пристрастей людських», осмислюються і розкриваються найповніше в романі «Місяць і гріш». І, якщо читач спочатку знайомиться з головним героєм твору «Місяць і гріш», а потім читає «Тягар пристрастей людських», то сила впливу на читача зростає.

Обраний перекладачами метод інтерпретації першоджерела вимагав скорочення поданої Моемом інформації в російськомовній версії. Ось чому були вилучені або ж об'єднані певні глави книги. Так, наприклад, перші дві глави оригіналу у версії Е. і Б. Лебедевих відсутні. Однак вони відіграють неабияку роль не тільки у розкритті чисто інформативного матеріалу про авторський задум книги, сюжет твору, відтворюють своєрідність ідеостилю письменника, а й сприяють вираженню своєрідного світобачення письменника. Версія ж Лебедевих починається з об'єднаної інформації, якій відповідає скорочений зміст третьої та четвертої глав першотвору. Зосередивши увагу лише на перипетіях життя головного героя, інтерпретація 1927 року, на відміну від оригіналу, набуває дещо схематичного, однобічного характеру.

Інший варіант перекладу був представлений З. Вершиніною [8]. Книга Моема була своєрідним літературним дебютом молодій російській перекладачки. Вона поставилася до своєї роботи дуже відповідально. Добре володіючи мовою оригіналу, знаючи історію, культуру і звичаї іншомовної країни, маючи мистецький «дар відчуття» і просто поклавшись на свою інтуїцію, З. Вершиніна зуміла відтворити цілісність сюжетно-композиційної моделі, авторського стилю, атмосферу оригіналу.

Оповідь у романі ведеться від першої особи – професійного літератора. Він, з одного боку, є активним учасником подій, а з другого – оповідачем, який викладає відомі йому факти, створюючи ілюзію реальності. Він особисто знайомий з Чарльзом Стріклендом. Про все, що відбувається з головним героєм книги, читачі дізнаються, в одному випадку, через власні враження оповідача, в іншому ж – через спогади оповідача про розповіді людей, які зустрічалися з Чарльзом Стріклендом в останні роки його життя на Таїті. Отож оповідач вирішив розповісти читачам достеменну правду про складну, трагічну долю Стрікленда. Оповідач не дає жодних оцінок, він тільки констатує події, свідком яких він був. Ретроспекція Моема особлива, бо ж згадані події минулого опосередковуються досвідом старшої, досвідченої людини. Ось чому на сторінках роману оповідач неодноразово повторює, що він, тоді ще молодий письменник, не знав, що «man is incalculable» [13, 40] – (людина непередбачувана). З. Вершиніна перекладає цю думку автора «человек полностью непостижим» [8, 30]. У тлумаченні 1927 року ця фраза відтворюється з використанням російського еквівалента «чужая душа потемки» [7, 20].

Головний герой роману Чарльз Стрікленд – талановита, обдарована людина, однак він жорстокий, бездушний, аморальний чоловік: на добро відповідає злом, завдає горя, а почасти спричиняє смерть тим людям, з якими зустрічається. Вже на початку першої глави книги оповідач говорить про велич («greatness» [13, 3]) Чарльза Стрікленда. Офіційно визнану оцінку творчості Стрікленда «authentic greatness» [7, 4] влучно відтворює З. Вершиніна – «подлинное величие» [8, 3]. Оповідач згадує, що першим інтуїтивно відчув велич Стрікленда посередній художник Дірк Струве, побачивши його картини. У розмові з оповідачем він безупинно твердив: «a great artist» [13, 133], «a very great artist» [13, 134]. Перекладачі буквально відтворюють кожне слово, називаючи художника Стрікленда «великим артистом». Для читачів початку ХХ століття воно було цілком нормальним. Для сьогоденного ж читача слово «артист» має трохи інше семантичне навантаження і більше асоціюється з поняттям театру, естради. Отож перекладач сьогодення передав би вираз так: «артист справжній, великий художник» або ж «митець».

Дірк Струве, вмовляючи свою дружину дозволити хворому Стрікленду пожити в їхньому домі, додає: «He's a very great artist. He is genius» [13, 135]. Отож епітет «great» підсилюється словом «genius» (геній). Таке лексичне поєднання супроводжує головного героя упродовж усієї книги. Слово «геній» переважає у трактуванні Моемом об-

разу головного героя. Воно подається в книзі у різноманітних інтерпретаціях різних героїв. Оповідач згадує, що вперше слово «геній» він почув з уст дружини Стрікленда. При цьому наголошував: «He is awfully good and nice» [13, 30]. Перекладачі легко відтворюють перше речення характеристики. «Он не претендует на роль гения» [7, 14]. На жаль, Е. і Б. Лебедєвим не вдається відтворити тієї іронії автора, яка була закладена в другу частину виразу «awfully good and nice» (страшенно добрий і приємний) або ж (ужасно добр и мил). Не помітивши закладеного у вираз авторського стилістичного прийому, перекладачі відтворюють цей вираз таким чином: «очень мил» [7, 14]. У цьому епізоді З. Вершиніна не тільки відчула, а й передала у своїй версії авторську майстерність Моема-стиліста. Закладена тут авторська іронія мала в собі гірку іронію долі. Бо ж «awfully» підсилює значення слів «good and nice» і той, хто був «ужасно мил и добр» [8, 23], стане, насправді, жахливим у своїй поведінці.

Нелегкою, емоційно виснажливою для оповідача стала перша розмова зі Стріклендом у Парижі. Оповідач згадував, що для Стрікленда нічого і ніхто не мали жодного значення. Він залишив все заради єдиного – «just wants to paint» [13, 86]. Якась неземна сила оволоділа Стріклендом і поглинула його цілковито. Він залишив роботу, зрікся родини задля жаги творення. На запитання оповідача, що змусило головного героя залишити все і заради чого, Стрікленд відповідав: «I want to paint» [13, 86] (Я хочу малювати), а згодом уточнив: «I've got to paint» [13, 87] (Я змушений малювати). Впевнено і рішуче звучала остаточна відповідь Стрікленда: «I've got to paint» [13, 87]. У перекладі 1928 року ці відповіді охопленого пристрастю художника відтворюються з втратою і на лексичному, і на емоційному рівнях. Значною є різниця між вимушеною дією, яка подається в оригіналі висловом «have got to do something» (необхідно (повинен) щось робити), та звичайним бажанням «to want to do something» (хотіти щось робити). Нейтральний варіант З. Вершиніної «уже начал писать» [8, 56] порушує не тільки семантичний відтінок, а й створює читачам певний бар'єр для розуміння змальованої ситуації. На наш погляд, саме тут автор за допомогою метафори непомітно підводить читачів до думки про ту надприродну демонічну силу, яка охопила головного героя: «He seemed really to be possessed of a devil» [13, 190] (Здавалося, що він насправді був одержимий демоном). Жагу, що охопила Стрікленда, автор порівнює з диявольською, що ятрить плоть і душу художника. Через весь роман проходить символічний образ неземної сили, що керує Стріклендом: «Он одержим дьяволом, – думал рассказчик, – но

этот дьявол не дух зла, ибо он – первобытная сила, существовавшая прежде добра и зла» [8, 67]. Нічого вже не мало значення для Стріклєнда, окрім його нестримного бажання творити. Ось чому жодні вмовляння оповідача не змогли змусити Стріклєнда повернутися до родини. Він збайдужів до всього: дружини, дітей, суспільства. У розмові оповідач наголошує, що таке ставлення Стріклєнда до близьких людей – це поведінка «а blackguard» [13, 45] (негідника), «а perfect swine» [13, 79] (перфектна свиня), «utter blackguard» [13, 88] (абсолютного негідника), «а most unmitigated cad» [13, 89] (самий отьавлений хам). З. Вершиніна зуміла відтворити у своєму перекладі ці оцінні судження людей із врахуванням епітетів, які супроводжують словохарактеристику, дотримуючись наростання невдоволення: «негодяй» [8, 37], «первосортный негодяй» [8, 51], «совершенная свинья» [8, 53], «самый неисправимый бездельник и эгоист» [8, 58]. Е. і Б. Лебедеви, на жаль, у своїй версії перекладають ці слова з втратою означувального слова і подають його в усіх випадках як «негодяй» або ж замінюють на нейтральне – «он». Стріклєнд абсолютно байдужий до думки інших. На критичні зауваження він спокійно відповідає: «Now that you've got that off your chest, lets go and have dinner» [13, 88] (Тепер ви облегчили свою душу, тож пішли і пообідаємо). Реакція оповідача на поведінку Стріклєнда передається яскравою метафорою: «I had the appetite of youth and he of hardened conscience» [13, 89]. Переклад Вершиніної дуже вдало, лаконічно відтворює авторський стиль оригіналу, при цьому зберігаючи ту ж емоційну перспективу, що і в оригіналі: «У меня был аппетит молодости, у него – окаменелой совести» [8, 58]. Переклад же Лебедевих – зразок художнього прорахунку: «У меня был юношеский аппетит, а его аппетит, повидимому, лишь увеличился после тяжелого разговора» [7, 47]. Відсутність закладеної в оригіналі авторської оцінки зводить цю фразу до нейтральності, бо ж тут основна увага автора акцентується не на тому, в кого з героїв який апетит, а у ставленні Стріклєнда до ближніх. Задумавшись над поведінкою головного героя, оповідач виправдовує його: «He was blind to everything but to some disturbing vision in his soul» [13, 90]. На жаль, у перекладі 1927 року цей епізод опущено. У перекладному творі 1928 року ця характеристика така: «Он был слеп ко всему, кроме тревожных видений своей души» [8, 59].

Підкреслюючи ставлення Стріклєнда до ближньої людини, оповідач підсилює його численними тропами: «monstrous» [13, 75] (чудовищний), «heartless» [13, 76] (бессердечний), «inhuman» [13, 78] (бесчеловечний), «stiff conscience» [13, 89] (окаменелая совесть). Такими

ж емоційно забарвленими епітетами характеризує оповідач і пристрасть Стрікленда до живопису: «strong and overmastering» [13, 86] (мощное и неодолимое). Натомість у перекладній версії Е. і Б. Лебедєвих така емоційно-забарвлена характеристика героя відтворена лише частково.

Моем змальовує головного героя запеклим індивідуалістом. Чарльз Стрікленд зі зневагою ставиться не тільки до середовища, суспільства, в якому живе, а й до людей взагалі. Люди стоять на заваді до здійснення його мрії – займатися живописом. Парадоксальність характеру Чарльза Стрікленда відзначає оповідач при другій і останній їх зустрічі. «He was a sensual man, and yet was indifferent to sensual things» [13, 147]. У тлумаченні З. А. Вершинної це відтворено наступним чином: «Он чувственный человек, но в то же время равнодушен к чувствам других» [8, 125]. У варіанті Е. і Б. Лебедєвих це ключове для образу речення пропущено взагалі. Та образ Чарльза Стрікленда подається автором шляхом своєрідного накопичення і поєднання протилежних рис характеру героя, на яких акцентується увага читача упродовж усієї книги. Оповідач переконаний: «Strickland was an odious man, but I still think he was a great one» [13, 315]. У версії Е. і Б. Лебедєвих: «Стрикланд был отвратителен, но приходится сделать вывод, что он был великий человек» [7, 151]. На жаль, нехтування авторськими характеристиками робить такий висновок тлумачення не обґрунтованим. У перекладному тексті 1928 року подібну характеристику відтворено інакше: «Стрикленд был мерзким человеком, но в то же время я уверен, он был и великим» [8, 162].

Оповідач акцентує увагу на тому, що Стрікленд у своєму бажанні творити жив «a life wholly of the spirit» [13, 147] (життям, наповненим духом). «He lived in a dream, and reality meant nothing to him» [13, 147], – констатує автор. У версії З. А. Вершинної цю характеристику відтворено з урахуванням попередньої інформації: «Он жил в мечте, и реальность для него цены не имела» [8, 82]. Е. і Б. Лебедєви вдаються до буквального відтворення, використовуючи найуживаніше значення слова «dream» (сон): «Он жил как бы во сне, и действительность для него ничего не значила» [7, 71].

У художника не виникло найменшого бажання: ані виставляти свої полотна, ані продавати їх. Його мета – самовираження. «How can you care for the opinion of the crowd, when you don't care twopence for the opinion of the individual?» [13, 149], – стверджує Стрікленд. Дуже вдало відтворює таку думку митця З. А. Вершиніна: «Как можно заботиться о мнении толпы, когда в грош не ставишь мнение одного че-

ловека» [8, 85]. По-своєму відтворено це у перекладній версії Е. і Б. Лебедєвих: «Зачем мне нужно мнение толпы, раз я презираю мнение индивидуумов?» [7, 72].

У пошуках здійснення своєї мрії Стрікленд потрапляє на Гаїті. Саме там повністю розкривається його дар художника. Перед читачами постають картини Стрікленда, які сяють сонцем, різнобарвними відтінками фарб. Нехтуючи класичною формою і кольором, Стрікленд знаходить своє, неповторне, в чому полягає, на думку автора, безсмертя творів художника. Ось чому в романі автор порівнює Чарльза Стрікленда з «новим Прометеем» (new Prometheus [13, 307]), «самітником Фівейської пустелі» (an anchorite in the deserts of Thebes [13, 315]), «вічним прочанином» (мандрівником) (the eternal pilgrim [13, 394]), який несе людям вогонь краси. На жаль, останнє порівняння знову ж таки відсутнє у версії московських інтерпретаторів, хоча воно не тільки доповнює характеристику героя, а й виражає ставлення автора до цієї неординарної особистості. Оповідач не протиставляє кожен з епітетів, які характеризують Стрікленда, а нанизує їх, наповнюючи ще більшою емоційністю.

Моем переконаний, що тільки людина сама може визначати свою власну свободу. Для підтвердження такої думки автор у 50-й главі роману вводить історію про колишнього однокласника оповідача Абрагама. На цього талановитого студента-медика чекала блискуча кар'єра в одній з найпрестижніших лікарень Лондона. Абрагам відмовився від перспективного майбутнього заради власної свободи. Справжній сенс свого життя він знайшов серед простого люду Александрії. Таке рішення молодого лікаря було приголомшливим. Сам собою образ Абрагама не несе, на перший погляд, важливої інформації. Однак в романі він не випадковий і відіграє не тільки роль доповнення до образу Стрікленда. Абрагам, як і Стрікленд, байдужий до життєвих благ, вільний від влади грошей. Саме цей образ виражає новий смисл – Стрікленд не просто обдарована особистість, виняток з правила, бунтарський дух якого постає проти моралі свого суспільства, а узагальнюючий образ. Образом Чарльза Стрікленда Моем передав найхарактерніші погляди, ідеали групи митців, які «зі зневагою ставилися до всього, що не стосувалося мистецтва: грошей, суспільства і з особливою зневагою до політики. Їх засліпила божевільна мрія – бути в житті лише художниками» [15].

Дружина головного героя, місіс Стрікленд, «літературна дама», яка славилася тим, що організовувала обіди і запрошувала на них відомих людей. Найяскравішою рисою цієї «творчої» особистості був

«the gift of sympathy» [13, 27]. У перекладі 1927 року, на відміну від 1928 року, інтерпретатори буквально підійшли до відтворення авторської характеристики героїні. Використовуючи метод калькування, вони називають цей дар «даром сочувствия» [7, 11]. Натомість З. А. Вершиніна у своїй версії акцентує увагу на «дарі співчуття» [8, 21]. «Співчуття» місіс Стрікленд найбільше проявляється у її ставленні до чоловіка, який посмів залишити її. Своєю поведінкою вона вимагає єдиного – страждань. Так проявляється композиційна антитеза, контраст між внутрішніми та зовнішніми проявами людини. Відмовившись розлучатися, вона злорадіє, смакуючи неприємності свого чоловіка. Для підтвердження своєї думки оповідач підкреслює, що місіс Стрікленд – це жінка, яка поєднує в собі «so much vindictiveness in so charming creature» [13, 109]. Вершиніна відтворює так: «так много мстительности в таком милом существе» [8, 65]. Після такого зауваження йде невеликий пасаж, який підсилює попереднє висловлювання і характеризує героїню якнайкраще: «мелочность», «злоба», «ненависть». У перекладі Лебедєвих ця характеристика відсутня.

Смислові зміщення особливо позначились в останній главі роману. Дізнавшись від оповідача про трагічну долю й смерть свого батька, Роберт Стрікленд підводить підсумок неначе виносить вирок: «The mills of God grind slowly, but they grind exceeding small» [13, 425]. В обох російськомовних варіантах це інтерпретується майже однаково, окрім слова «God»: «жернова судьбы мелют медленно но мелко» [7, 216], «жернова судьбы мелют медленно, но очень мелко» [8, 262]. Прикметно, трансформація слова «God» в обох інтерпретаціях має своєрідний атеїстичний відтінок. Так, в одному випадку в перекладах всі вирази, де ключовим словом є слово «God» (Бог), перекладаються протилежним за значенням словом. В іншому ж вони усуваються. Розглянута перекладацька практика була не поодиноким явищем у колишньому СРСР.

Після цих слів молодого пастора Роберта Стрікленда, його мати (місіс Стрікленд) та сестра (місіс Роналдсон) «looked down with a slightly pious expression» [13, 425], з виглядом святош опустили долу очі, викриваючи себе: вони так довго чекали його смерті, що зраділи їй. І саме тут стає зрозумілим характеристика дітей родини Стріклендів на початку роману, що автор приховав за стилістичним прийомом. Характеризуючи дітей Стрікленда, автор акцентував увагу читачів на словах «extraordinarily nice, healthy young children» [13, 36] (надзвичайно милі, здорові діти), і у висновку стверджував: «awfully nice kids» [13, 36]. В обох перекладах відтворена характеристика «прекрас-

ные дети» втрачає своє емоційне звучання. Повторне вживання оксиморона жодним з перекладачів не відтворене в їхніх інтерпретаціях. При цьому послаблюється й іронія у ставленні автора до цих героїв наприкінці роману.

Роман характеризується високою емоційністю художнього світу. Сам автор був переконаним, що мистецтво є проявом людських емоцій. На цьому він наголошував ще на початку книги: «art is manifestation of emotion and speaks the language that all can understand» [13, 6]. З. Вершиніна вдало перекладала це авторське переконання: «...искусство есть проявление эмоций, а эмоции говорят языком понятным каждому» [8, 8].

Зазвичай оцінні судження в романі підсилюються емоційними епітетами. За описом на початку твору сімейного життя Стріклендів подано роздуми оповідача про проблеми шлюбу. Моральний клімат сім'ї багато в чому відбиває і моральний клімат суспільства в цілому. У суспільстві міщанства, наживи, фарисейства Моем убачав неможливість щасливого шлюбу. Шлюб, який базується лише на матеріальній зацікавленості, без почуттів, емоцій, викликав лише критичне ставлення автора. Наприклад, епітетами «pleasant», «neat», «cheerful», «bright» автор характеризував сімейну атмосферу родини Стріклендів. Однак за описом безтурботного й щасливого сімейного затишку подається розгорнута метафора, яка передає тривогу, налаштовуючи читача на трагічність змін: «It reminds you of a placid rivulet, meandering, smoothly through green pastures and shaded by pleasant trees till at last it falls into the vasty sea, but the sea is so calm, so silent, so indifferent that you are troubled suddenly by a vague uneasiness [...] I was not unprepared for jagged rocks and treacherous shoals...» [13, 38]. Вдало відтворює відчуття наближення біди З. Вершиніна: «она (семейная жизнь – Ред.) напоминает вам тихий ручеек, затененный прелестными деревьями, плавно извиляющийся среди зеленых пастбищ, пока он не впадает, наконец, в огромное море. Но море так спокойно, так молчаливо, так равнодушно, что вас вдруг тревожит смутное беспокойство <...>. Я был готов к скитаниям среди острых скал и предательских отмелей...» [8, 45]. Е. і Б. Лебедеви проігнорували цей уривок тексту, при цьому втративши своєрідний емоційний контакт з читачем. Таких прикладів в інтерпретації цих співавторів чимало.

У багатьох випадках Е. і Б. Лебедеви не вдається відтворити авторський задум оригіналу. Так, наприклад, описуючи зустрічі зі Стріклендом чи то в Лондоні, чи в Парижі, оповідач використовує слова, які підкреслюють його емоційність: «it seemed to me» (мені здавало-

ся), «I had the feeling» (мене огорнуло відчуття), «I had the idea» (я відчував) і так далі. Перекладачі опускаючи їх, змінюють і характер оповіді, яка несе в собі певну упередженість. Експресія емоційного впливу на читача з самого початку набуває своєрідних обертонів стурбованості, тривоги, а потім – відчаю, передчуття трагічного фіналу людини у внутрішній боротьбі особистості і суспільства. Такий експресивний потік емоцій безпосередньо впливає на читача, який стає вже реальним співучасником подій.

Порівнявши версії перекладачів з оригіналом, а також з іншим російськомовним перекладом (1928), доходимо висновку, що інтерпретація Е. і Б. Лебедєвих виходить за рамки «чистого (адекватного) перекладу» як відтворення художньо-образної системи, збереження сюжетно-композиційної структури оригіналу. Є підстави говорити про перекладну версію російських авторів, яка виконана зі значними скороченнями без урахування художньої цілісності авторського задуму. В цьому випадку йдеться про творчу співпрацю англійського письменника з російськими перекладачами Е. і Б. Лебедєвими. У результаті такої співпраці з'явився твір, в якому представленні «синтезовані властивості оригіналу й уяви перекладача» [52, 168].

Перекладна версія Е. і Б. Лебедєвих тяжіє до суб'єктивно-інтуїтивного способу відтворення або, за словами В. Коптілова, є так званим «волютаризмом», бо оригінал наділявся не властивими йому рисами. Характеризуючи тлумачення З. Вершиніної та Е. і Б. Лебедєвих з сьогоднішніх позицій, можна стверджувати, що особливості цих перекладних версій були зумовлені обмеженнями, цензурою творчих пошуків у тоталітарному суспільстві.

Перекладна версія З. Вершиніної за змістом і формою ближча до оригіналу. Однак і тут можна констатувати ряд неточностей. Так, наприклад: «I marvel at the felicity of their style; but with all their copiousness (their vocabulary suggests that they fingered Roget's «Thesaurus» in their cradles)...» [13, 16]. У перекладі З. Вершиніної така інформація звучить таким чином: «Я удивляюсь легкості их стиля (их словарь доказывает, что они перелистовали в детстве «Сокровищницу» Роджета)» [8, 13]. У цьому прикладі, на жаль, перекладач допустилася помилки у відтворенні власної назви одного з найпопулярніших словників синонімів і близьких за змістом слів «Тезаурус», автором якого був англійський вчений Пітер Роже (1779–1869). Цей словник неодноразово перевидавався, ним користуються і сьогодні. У наведеному вище прикладі повністю втрачено і авторський іронічний зміст всього виразу, який розміщений в дужках. В оригіналі йдеться

про таке: «Я дивуюся легкості їх стилю; але судячи з їх лексики (словникового запасу), можна було подумати, що вони ще в колисці гортали сторінки словника Роже». Не осягнувши іронії автора, перекладач змінила «колиску» на більш загальне поняття «детство», при цьому зменшуючи силу авторської іронії.

У передачі образних, метафоричних конструкцій перекладний текст З. Вершиніної набагато ближчий до оригіналу, ніж перекладна версія Е. і Б. Лебедевих, які представили новостворений твір англійського прозаїка, зумівши відтворити лише загальну тематику роману, представивши його в жанрі «роману про митця». Водночас їм не вдалося відтворити внутрішню тематику книги, її проблематику.

Отож у перекладах роману Моема «The Moon and Sixpence» у виконанні Е. і Б. Лебедевих, а особливо З. Вершиніної, представлені перші спроби творчого співавторства англійського прозаїка і російських перекладачів довоєнного періоду. Опубліковані перекладні тексти зацікавили і пересічних, і компетентних читачів. Версія 1927 року поступається перекладу 1928 року й у відтворенні сюжетно-композиційної структури, семантико-лінгвістичних особливостей, і у передачі художньо-естетичної вартості. У перекладі Е. і Б. Лебедевих не відтворена та тональність першоджерела, яка була закладена автором з метою викликати у читачів відповідний настрій, емоції, зацікавлення. Перекладачі часто вдавалися лише до відтворення лексем, а це надало твору ознак сухуватої інформативності. Перекладний текст З. Вершиніної виконано на вищому рівні. Інтерпретатор домоглася правдивої передачі художнього світу, враховуючи експресивність оригіналу.

Про вільний підхід Е. і Б. Лебедевих до оригіналу говорять, зокрема, і зміни в заключному реченні роману. Так, в оригіналі оповідач згадує: «My Uncle Henry, for twenty seven years Vicar of Whitstable, was on these occasions in the habit of saying that the devil could always quote scripture to his purpose. He remembered the days when you could get thirteen Royal Natives for a shilling» [13, 426]. (Мой дядя Генри, який двадцять семь лет был пастором Вайтстейбла, в таких случаях говорил, что дьявол мог всегда цитировать Библию в своих целях. Он помнил дни, когда вы могли приобрести тринадцать королевских устриц за грош). У перекладній версії Е. і Б. Лебедевих читаємо: «Мой дядя Генри, который в течении двадцати семи лет был пастором в Уистэбле, говорил в таких случаях, что дьявол всегда может цитировать из библии, когда желает доказать свою правоту, и что поэтому библейские цитаты ровно ничего не значат. По всей вероятности так оно

и есть» [7, 217]. Отож, очевидним залишається факт зміни і доповнення перекладачами оригіналу власним атеїстичним судженням.

В обох перекладних текстах також наявні слова, які позначають реалії того часу, як-от: «кооперативный магазин», «лавчонки», «кельнерша», «омнібус», «англосаксонские страны», «анфилада комнат», «писчебумажный магазин», «Микель-Анджело», «натюр-морт». З сучасного погляду, це архаїзми. Оскільки ж переклад був зроблений на початку минулого століття, то вони склали звичну лексику російськомовного населення і для тодішнього читача були словами повсякденного вжитку. Змінюється час, змінюється мова як засіб людського спілкування.

Та, незважаючи на недоліки у відтворенні цілісності першоджерела, аналізовані перекладацькі спроби були не тільки поштовхом для подальших творчих експериментів, а й стали тим необхідним матеріалом, на основі якого можна було напрацьовувати, вдосконалювати перекладацьку майстерність. Найголовніше вони не тільки познайомили читачів із зарубіжним автором, а й викликали великий інтерес до подальшого ознайомлення з творчістю В. С. Моема.

5.1.2. Творче осмислення українським та російським майстрами слова англійського роману «Theatre»

В. С. Моем осмислював постійно художню діяльність активних особистостей. Письменник на цю тему невдовзі представив новий твір з яким англійські читачі познайомилися 1937 року. Йдеться про роман «Theatre», який став черговим внеском автора в традицію «Künstlerroman» в англійській літературі.

Часовий простір у межах 30-ти років відділяє українську презентацію цієї книги: 1967 року у видавництві художньої літератури «Дніпро» окремою книгою з'явився роман «Лицедії» як українськомовний варіант моемівського «Theatre». Щоправда, українські читачі ще з початку 1966 року знайомилися з цією перекладною версією на сторінках журналу «Всесвіт». Творча робота досвідченого перекладача Мар. Пінчевського базувалася на лондонському виданні 1937 року (W. Somerset Maugham. Theatre. London. Doubleday). Україномовна версія супроводжувалася фаховою статтею Захара Лібмана «Коли життя – театр» [6]. В анотації до пропонованої книги читачам акцен-

тувалася увага на факті першості видання перекладного твору в Радянському Союзі. Читачам пропонувалося познайомитися з романом іноземного автора, який у своїх творах «виступає як майстер філігранного психологічного аналізу, як знавець життя англійських аристократичних та артистичних кіл, до яких належав сам і які з витонченим сарказмом викриває у кращих своїх творах» [9, 2].

1969 року російськомовні читачі також знайомляться з тлумаченням М. Єрмашової, яка їм запропонувала свою версію «Theatre». Скорочена інтерпретація англійського роману «Театр» була опублікована у книзі «Современная английская новелла». Аж через 10 років (1979) читачі змогли познайомитися вже з повною російськомовною перекладною версією роману «Театр» в інтерпретації Г. Островської. Її вперше було опубліковано в мінському видавництві «Мастацкая літэратура»: Мозм У.-С. «Малый уголок. Театр». Ця книга містила, крім художнього тексту, репрезентативну інтерпретацію у форматі просторої передмови І. Л. Левідової. Відтоді цей переклад неодноразово перевидавався.

У нашому дослідженні ми зупиняємося на двох перекладних варіантах роману Моема «Theatre» – у перекладі Мар. Пінчевського та Г. Островської. Інтерпретацію М. Єрмашової не розглядатимемо, оскільки вона зроблена зі значними, часто не обґрунтованими скороченнями, які унеможливають відтворення повноти естетичного впливу на читачів оригіналу.

Оскільки «пошуки об'єктивного смислу твору ведуть до проблемні його мовного вираження» [5, 292], то це яскраво відчувається у виборі перекладачами, власне, тлумачення заголовку новоствореної версії. Так, назва твору «Theatre» – мотивована вже тим, що в англійській мові слово «театр» вживається без артикля, вказуючи на розширення образності, що «передбачає лише загальні контури явищ чи понять, які у свідомості читача формують певні уявлення, що не обмежуються тільки зоровим чи слуховим сприйняттям, а стосуються всієї чуттєвої сфери» [4, 265]. Концепт театру відтак несе в собі філософський символічний зміст.

Назву своїй перекладній версії Пінчевський дав трансформовану: «Лицедій». На нашу думку, український інтерпретатор доречно зупинився на такій версії заголовку свого тлумачення з огляду на типологічну схожість суспільно-історичного моменту, який склався на період створення першоджерела, та часу його відтворення в Україні. Час «політичної відлиги» – єдиний прорив творчої думки, коли співавтор міг писати і тлумачити те, що турбувало його найбільше, і в діахрон-

ному зрізі показати «повторення» суспільно-політичної ситуації. Своєю перекладною версією «Лицедії» український перекладач вказує, що вади суспільства, на яких зосереджено увагу реципієнта, характерні не тільки для англійського суспільства середини 30-х років ХХ століття, а й для суспільства, так званого «розвинутого соціалізму», віддаленого і за географічними, і ментальними ознаками.

Період 60-х років минулого століття став першою можливістю заявити вголос про те, про що мільйони людей читали між рядками і не наважувалися озвучити. Переїнявшись ідеєю осмислення першотексту, Пінчевський почав відтворювати свій задум від заголовка новоствореної книги. Український перекладач зумів передати дух оригіналу – «зривання масок» відбувається не зразу і не відкрито, а зберігав при цьому і авторські прийоми театральності, що й відкривають справжню суть істини. Власне, театральність твору англійського прозаїка уможливила майстрам драми та кінематографа в усьому світі його інсценізацію.

«Лицедії» – узагальнююче явище, що характеризується безкомпромісним настроєм у відтворенні іноземного твору українським інтерпретатором. Співавтор неначе ставить знак оклику, акцентуючи увагу читачів на єдиному правильному розумінні змісту, а водночас на втіленій у твір авторській ідеї. З одного боку, він виносить вирок державі, а з іншого, попереджує всіх, що варто бути обережним з тоталітарним суспільством. Пінчевському вдалося поєднати і передати не тільки узагальнену репрезентацію художнього світу, а й критично осмислити реальну тогочасну дійсність.

Думка З. Лібмана, автора післямови, суголосна з думкою англійського автора і його українського співавтора: «Люди, отруєні нищою практикою буржуазного життя, скуті, мов кайданами, лицемірною, філістерською мораллю, люди, що до решти втратили здатність жити тим естетичним життям, яким їх обдарувала природа, обернулись на манекени, механічні ляльки, що байдуже розігрують блазеньський «маскарад життя». Ось чому жалюгідними лицедіями є, по суті, не актори, які живуть щовечора справжніми пристрастями й почуттями героїв, що в них їм дано перевтілитись, а непричетні до мистецтва філістери, що вбачають у фальшивості свого жалюгідного животіння ідеальний еталон людського буття» [9, 221].

Проаналізувавши позиції Пінчевського в осмисленні першоджерела, ми дійшли висновку, що український інтерпретатор відтворював не буквально слово, а суть, намагаючись розкрити і заголовком те, що мав на увазі англійський прозаїк. У цьому випадку, до речі, вважаємо,

що доцільніше було б вжити більш узагальнене поняття – «Лицедійство».

Для радянського читача звичною стала назва «Театр» у сприйнятті твору англійського прозаїка. Назва роману «Theatre» у російському варіанті, який з'явився 1979 року, відтворена інтерпретатором буквально – «Театр». Якщо український перекладач для назви першотексту використав образне слово, то Г. Островська звела художню семантику твору до поняття «Театр». Запропонований нею варіант тлумачення одразу підводить читача до розуміння того, де і з ким відбувалися події, описанні в романі. І читач не розчарований – все відбувалося начебто так, на що натякає заголовок твору. Та водночас вже в назві російськомовної інтерпретації проектується вплив на автора оригіналу творчості Чехова, за яким людство живе в «суспільстві-футлярі». І саме «театр» виступає таким футляром для англійського суспільства, і саме «театр», впустивши за лаштунки глядачів, викриває зворотний бік замаскованої реальності. Отож назва російської версії по-своєму заломлює образний зміст твору.

Роман «Театр» – продовження своєрідної трилогії творів про митців: «Місяць і гріш» (1917), «Радощі життя або сімейна таємниця» (1930), «Театр» (1937). У художній структурі кожної частини трикнижжя відчувається «своєрідна драматургія». Зокрема і «Театр» складається з низки епізодів, неначе п'єса з кількох актів. Перекладачі дотримуються своєрідної форми розповіді, відтворюючи у своїх тлумаченнях оригінальність авторського задуму. Роман починається так, як у театрі – піднімається завіса і починається дійство. Один за одним постають перед читачами образи героїв твору. І поступово виникає асоціативний образний ряд чи то масок, чи то лицедіїв. Усі вони – різні, індивідуальні, неповторні. Моем не сприймає безликоності, шаблону. Події, зображенні в романі, – неначе рефлексії пересічного, проте таємничого змісту.

На відміну від попередніх творів цього трикнижжя у новій книзі «Театр» Моем відійшов від улюбленого способу – викладу подій «зсередини», учасником чи свідком яких він був. Розповідь у романі ведеться від третьої особи і підсилюється статевою інтерференцією, ідентифікацією (автор книги – чоловік, головна героїня – жінка). Такий прийом дозволив автору не тільки бачити дії своєї героїні «ззовні», а й уможливив читачам простеження плинину її думок.

В образі головної героїні проявився улюблений моемівський принцип «видимого і дійсного». Джулія Ламберт-актриса вступила у суперечність в протиріччя з Джулією Ламберт-жінкою. Її справжній

внутрішній голос дисонує з поведінкою-грою в спілкуванні з іншими. Водночас саме образ Джулії Лемберт несе собою викривальну потенцію тодішнього суспільства, і ця характеристика не проводиться автором відверто.

Історія творчого становлення видатної актриси – це лише той поверхневий, видимий шар, який легко проглядається у творі. Водночас існує інший, прихований пласт, в якому викривається обмеженість, духовна порожнеча титулованої знаті, зриваються маски лицемірства, пихатості. Наприкінці роману Джулія Лемберт – не актриса, а жінка з багатим життєвим досвідом, сидячи після блискучої гри в ресторані і споглядаючи за присутніми, – доходить висновку: «All word's a stage, and all men and women merely players». But there's the illusion, through that archway; it's we, the actors, who are the reality» [15, 272]. Так трансформуючи шекспірівський вислів, героїня переносить свій театральний досвід на критичну оцінку реальності. В українській інтерпретації цей вираз відтворюється буквально: «Світ – це сцена, і всі люди – тільки актори, що грають на ній... Все, що я зараз бачу – ілюзія, а реальність – це ми, актори» [9, 212]. При цьому Пінчевському вдалося відтворити відому шекспірівську тезу з урахуванням загального контексту твору, не виокремивши її лапками, як це подано в оригіналі. Бо ж на початку своєї театральної кар'єри Джіммі Ленгтон, режисер, – людина, яка допомогла Джулії Лемберт стати справжньою актрисою, наголошував: «Не намагайтеся бути природними. Сцена для цього не підходить. Сцена – це місце, де грають. Але грайте так, щоб усе здавалось природним» [9, 14]. Щоправда, у варіанті Пінчевського авторські акценти оригіналу, що звертають на себе увагу, навіть без знання іноземної мови, спрощенні, тим самим зменшують і силу впливу інформації на читача. Порівняймо: «Don't be natural. The stage isn't the place for that. The stage is a make – believe. But seem natural» [15, 26]. Істинна суть не стверджується відверто, «чуже слово» лише натякає на неї, а погляд фіксує: «*будьте* справжніми в житті», «*здавайтеся* справжніми на сцені».

Ближчою до першоджерела виявилось тлумачення Г. Островської. Включений у внутрішній монолог Джулії вислів з комедії Шекспіра «As You Like It» одразу сприймається читачем як цитата в російськомовній версії: «Весь мир – театр, в нем женщины, мужчины – все актеры». Но то, что я вижу через эту арку, все-навсего иллюзия, лишь мы, артисты, реальны в этом мире» [10, 566]. Г. Островська інтерпретує своєрідність настанови Джіммі Ленгтона таким чином: «Не *будьте* естественны. На сцене не место этому.

Здесь все – притворство. Но извольте *казаться* естественными» [10, 370]. Однак втрата повторюваності слова «сцена», не сприяє передачі всієї повноти впливу графічно виділених слів.

Слово «театр» – ключове в оповіді, бо ж головна героїня – неперевершена актриса, порівняно з якою всі інші «look like a piece of cheese» (схожі на шматок сиру). «Мов дубові колоди» [9, 27] – тлумачення Пінчевського близьке і зрозуміле для кожного українця, вислів, який відтворює повноту образності, закладену в зміст оригіналу. Г. Островська відтворює порівняльну ситуацію, що виражається описовим перекладом: «все рядом с тобой ничто» [10, 382].

З перших сторінок книги слова «talent» (талант), «a great talent» (великий талант), «genius» (геній), на жаль, в російськомовному варіанті слово «genius» трансформується в «огромный талант», супроводжують головну героїню протягом усього твору. Для підтвердження і водночас для підсилення такої високої оцінки гри актриси, автор використовує паралельно прикметники, які вживає у найвищому ступені порівняння: «the best of the younger actresses» [15, 63], «the greatest actress in England» [15, 57], «la plus grande actrice d'Angleterre» [15, 206] «the greatest actress» [15, 220]. Українському перекладачеві вдається відтворити задум автора, і Джулія Лемберт постає перед читачами як «найкраща з актрис молодого покоління» [9, 45], «найкраща актриса в Англії» [9, 40], «найвидатніша актриса Англії» [9, 159], «найвизначніша акторка» [9, 171]. Тлумачення російськомовного варіанту натомість дещо збіднене, бо не скрізь враховує особливості оригіналу: «лучшая актриса младшего поколения» [10, 399], «лучшая актриса Англии» [10, 394], «величайшая актриса Англии» [10, 524], «величайшая английская актриса» [10, 512].

Для того, щоб стати хорошою актрисою, в Джулії Лемберт були всі фізичні характеристики. Її вроду оповідач порівнює з красою богині, що народилася з морської піни «like Venus rising from the waves» [15, 101]. Російськомовне тлумачення дослівно відтворює це порівняння: «как Венера, рожденная из пены» [10, 429]. В українській версії чарівна жіночність Джулії Лемберт ототожнюється з грецькою богинею: «немов Афродіта, що виходить з морської піни» [9, 75]. І навіть з роками її краса не в'яне. «Age cannot wither her, nor custom stale her infinite variety» [15, 173], – такий комплімент робить героїні її син. Пінчевський орфографічно виокремлює слова Роджера, тим самим полегшуючи читачам сприйняття: «Над нею час не має влади, різноманітністю своєю не надокучить вона ніколи» [9, 133]. Однак для неготовленого читача джерело цитати так і залишилося невідомим.

Зауважимо, що в російськомовному тлумаченні перекладач допустила недоречність поділу інформації: «Над ней не властны годы. Не прискучит ее разнообразие вовек» [10, 486]. При відтворенні прихованої цитати подано коментар, в якому Г. Островська не уникла помилки: «Вильям Шекспир. Цезарь и Клеопатра» [10, 486]. Відомо, що Шекспір не мав п'єси з таким заголовком. Цитовані у творі рядки взяті з трагедії Шекспіра «Антоній і Клеопатра» («Antony and Cleopatra»). Скоріш за все автор перекладу сплутав назву трагедії Шекспіра з назвою п'єси Бернарда Шоу «Цезар і Клеопатра» («Caesar and Cleopatra»). У цьому творі Моем дуже часто звертається до творів Шекспіра. Цитати з його творів подаються устами героїв книги. І хоча в тексті оригіналу вони не виділяються і є «прихованими», перекладачі вносять своєрідний елемент «відсебеньок». Для того, щоб полегшити сприйняття цитованих рядків у перекладеному тексті, вони беруться в лапки. Такий підхід, на нашу думку, є виправданим. І в російському, і в українському перекладах цитата супроводжується відповідним коментарем.

На сторінках роману можна зустріти чимало реалій, які є невід'ємною складовою історії розвитку театрального мистецтва Англії та Франції. Читачі постійно подибують імена акторів та актрис, відомих і маловідомих, серед яких імена Sarah Siddons, Charles Kean, Sarah Bernhardt, Margaret Kendal, Ellen Jenny, Gertie Lawrencet, Rejene Gabrielle та інші. Автор згадує імена прославлених драматургів кінця XIX – початку XX століття (Harley Granville Barker, Hermann Sudermann, St. John Emile Clavering). Колись в процесі читання роману ці власні назви мали додаткову інформативність, полегшуючи сприйняття твору. Сучасному ж читачеві ці імена нічого або майже нічого не говорять. Потрібно бути спеціалістом у галузі мистецтва, щоб усвідомити значення кожного з них у розвитку театрального мистецтва свого часу і зрозуміти ту роль, яку відігравали вони в художньому світі. Роль перекладача і полягатиме в тому, щоб допомогти сучасному читачеві полегшити сприйняття перекладного твору через розуміння, завдяки коментарям віддалених у часі театральних реалій іншомовного культурного середовища.

Слід зазначити, що зі всіх розглянутих нами інтерпретацій творів Моема у виконанні українських та російських перекладачів – Пінчевського та Островської – дозволяє констатувати професійність підходу до відтворення першоджерела. Ці тлумачення характеризуються ретельністю, уважним відтворенням художнього світу оригіналу, а сила

естетичного впливу цих перекладних версій на своїх читачів максимально наближена до першотексту.

Хоча кожен інтерпретатор по-своєму підійшов до відтворення особливостей ідеостилу англійського письменника, та спільною рисою тлумачень стала творча відповідальність за високий рівень запропонованих інтерпретацій.

Література

1. Б. Л. Предисловие // Могам В. С. Луна и грош. – М.: Круг, 1927. – С. 5–6.
2. Гайнічеру О. І. Поезія і мистецтво перекладу: Літературно-критичний нарис. – К.: Дніпро, 1990. – 212 с.
3. Конрад Н. И. Запад и Восток. Статьи. – М.: Главная редакция восточных литератур, 1972. – 496 с.
4. Лановик З. Художній переклад як проблема компаративістики // Літературознавча компаративістика. Навчальний посібник / Ред. Р. Т. Гром'як, упоряд.: Р. Т. Гром'як, І. В. Папуша. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. – С. 256–272.
5. Лановик М. Перекладознавчі проблеми компаративістики крізь призму літературознавчих теорій // Літературознавча компаративістика. Навчальний посібник / Ред. Р. Т. Гром'як, упоряд.: Р. Т. Гром'як, І. В. Папуша. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. – С. 272–309.
6. Лібман З. Коли життя – театр // Сомерсет Моєм. Лицедії. – К.: Дніпро, 1967. – С. 214–223.
7. Могам В. С. Луна и грош. – М.: Круг, 1927. – 217 с.
8. Могэм В. С. Луна и шестипенсовик. – Л.: Госуд. изд-во, тип. им. Н. Бухарина, 1928. – 263 с.
9. Моєм С. Лицедії. – К.: Дніпро, 1967. – 223 с.
10. Моем С. У. Собрание сочинений: В 5-ти томах. Т. 2. Луна и грош: Роман; Пирог и пиво, или Скелет в шкафу: Роман; Театр: Роман: Пер. с англ. – М.: Худож. лит., 1997. – 571 с.
11. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 229–242.
12. Содомора А. Під чужою тінню. – Львів: Літопис, 2000. – 355 с.
13. Maugham W. S. The Moon and Sixpence. – Vintage, 2002. – 428 p.
14. <http://lib.bigmir.net/>
15. Maugham W. S. Theatre. – N. Y, Bantam Books, 1964. – 184 p.

5.2. Поезія Марини Цвєтаєвої в Україні: рецепція, переклади

Художній переклад є одним із видів міжлітературної рецепції. Однак порівняно з іншими видами такої рецепції художній переклад водночас розглядають крізь призму культурної взаємодії [9, 608]. При осмисленні закономірностей художнього перекладу та складників перекладацької майстерності виникає одна з головних проблем перекладознавства: можливість/неможливість адекватного художнього перекладу. Останнє А. Ткаченко трактує як «перекладацький песимізм» і «перекладацький оптимізм» [18, 329]. Перекладацький песимізм ґрунтується на тому, що мистецтво є явищем неповторним, тому «комбінацію» слів у різних мовах неможливо відтворити. Прихильники перекладацького оптимізму, спираючись на типологічні подібності психології мистецтва, говорять про можливість перенесення словесних кодів однієї мови на ґрунт іншої. Ймовірно, що під час перекладу можливі, так би мовити, «втрати», але перекладач їх відшкодує за рахунок додаткових образних ресурсів своєї національної мови. Однак, для досягнення цього перекладач повинен максимально повно володіти мовою першотвору, а також бути обізнаним із культурою, літературою та звичаями народу автора оригіналу. Лише за таких умов можливо відчутти національний дух оригіналу, а також індивідуальний авторський стиль.

Історія перекладознавства засвідчила те, що здебільшого переклади стимулюють власну творчість і спонукають до засвоєння нової тематики, літературної техніки, сюжетів тощо. Водночас переклади, зберігаючи своєрідність оригіналів, стають помітними явищами національної літератури і досить часто сприймаються як оригінальні твори.

Зіставлення двох різномовних літературних творів – оригіналу і перекладу – вимагає урахування, за П. Ньюмарком, наступних моментів: 1) короткого аналізу тексту першотвору; 2) оцінки перекладацьких методів та аналізу інтересів можливої читацької аудиторії; 3) репрезентативно-детального порівняння перекладу з оригіналом; 4) самооцінки перекладу; 5) оцінки місця перекладу у приймаючій мові/культурі [23, 186].

Усе вище сказане апробується в огляді перекладів цвєтаєвської поезії як однієї з форм україномовної рецепції.

На сучасному етапі розвитку українського перекладознавства досі достеменно невідомо, кому належать перші спроби перекладів віршів М. Цветаєвої українською мовою, хоча Н. Лисенко вважає, що перший український переклад поезії М. Цветаєвої здійснений П. Тичиною [10]. Справді, поет переклав деякі рядки її віршів і використав їх у своїй поемі «Зустріч з Мариною» (1967 р.).

У поемі відтворена зустріч П. Тичини, П. Панча і Б. Пастернака із М. Цветаєвою у 1935 р. Ця зустріч відбулася під час поїздки радянської делегації до Парижа на Всесвітній конгрес захисту культури. Чимало письменників з різних куточків світу об'єдналися, щоб застерегти людство про загрозу фашизму, яка нависала над усією Європою. У щоденниках П. Тичини знаходимо багато фактичного матеріалу про цей конгрес, а у творчій спадщині – поему «Зустріч з Мариною». Поема написана у формі уявного діалогу між М. Цветаєвою та Б. Пастернаком, але М. Цветаєва говорить рядками своїх віршів, що були написані саме у той період.

Одразу зазначимо, що у поемі найчастіше використовуються рядки із цветаєвського «Сада». П. Тичина у перекладі зберігає мотиви самотності, які оприявлені в оригінальному тексті. Безсумнівно, що збереження повторів і порівнянь, сприяють відтворенню загальної настроєвості. Зіставимо оригінал і переклад.

М. Цветаєва

*На старость лет,
На старость бед:
Рабочих – лет,
Горбатых – лет...
На старость лет
Собачьих – клад:
Горячих лет –
Прохладный сад...
Для беглеца
Мне сад пошли:
Без ни – лица,
Без ни – души!
Скажи: – Довольно мўки, – нá
Сад одинокий, как сама*

[20, 338].

П. Тичина:

*На старість літ,
На старість бід!
Робочих літ,
Горбатих літ...
На старість літ
Собачих – клад:
Гарячих літ –
Тинистий сад:
Для втікача
Мені сад пошли:
Щоб він – мовчав,
Щоб – ні душі...
Скажи: вже досить мўки, – нá
Сад одинокий, як сама*

[17, 349].

Як бачимо, український поет переклав віршові рядки максимально наближено до оригінального тексту, зберігши загальну інтонацію і

римування вірша, зумів в українському варіанті передати й важливу для цих рядків анафору. Водночас при максимальному збереженні лексичної наповненості кожного рядка, поет доклав зусилля для збереження і відтворення особливостей цветаєвського синтаксису. М. Цветаєва у своїй поезії часто використовувала тире, вважаючи, що за допомогою цього розділового знака можна найекономніше сугестувати почуття ліричного героя. П. Тичина у перекладі точно передав версифікаційну техніку російського поета у синтаксисі, при цьому ані трохи не відступаючи від предмета мовлення.

Далі у поемі М. Цветаєва говорить рядками з вірша «Никуда не уехали – ты да я...». Ця строфа досить промовиста, оскільки відбила душевний стан М. Цветаєвої. Відомо, що у період написання цих рядків поетеса все більше почала відходити від еміграційного літературного життя, газети і журнали не друкували її поезій, втрачалася надія на зустріч із своїми читачами. Такий настрій винахідливо передає вдалий український переклад:

М. Цветаєва:

*Нищеты бесконечная сухомять!
Снова лето, как корку,
всухую мять!
Обернулось нам море – мелью:
Наше лето – другие съели!*

[20, 354].

П. Тичина:

*Старцювання одвічна,
черства сухом'ять!
Знову літо, як скоринку суху м'ять!
Обернулось на море – міллю:
Наше літо – вже інші з'їли!*

[17, 349].

Перекладач зумів передати характерний звукопис і поділ слова на значимі складові («сухомять», «всухую мять» – «сухом'ять», «суху м'ять»). Знаходження українських аналогів дозволило П. Тичині наочно продемонструвати цветаєвську поетичну мову.

У поемі П. Тичина також використав рядки вірша «Иду на несколько минут...» (з циклу «Надгробие»).

М. Цветаєва:

*Опрашиваю весь Париж.
Ведь в сказках лишь, да в красках лишь
Возносятся на небеса!
Твоя душа – куда ушла?*

[20, 342].

П. Тичина:

*Я опитаю весь Париж,
бо ж у казках та в барвах лиш
Підносяться на небеса!
Твоя душа – куди пішла?*

[17, 349].

У цій строфі П. Тичина майстерно передав почуття суму, туги та втрати рідного краю М. Цветаєвою. Навіть заміна форми дієслова (теперішній час у М. Цветаєвої і майбутній у П. Тичини) і використання

особового займенника «я» не спотворює перекладу. На думку І. Вороновської, заміна дієслів не викликає у читача непорозуміння, адже «дія тут мислиться як передбачувана, гіпотетична, про що свідчить поєднання дієслів у тексті» [3, 88].

Отже, українські переклади окремих віршів М. Цветаєвої, здійснені П. Тичиною, можемо вважати прекрасним зразком для орієнтації майбутніх поетів-перекладачів. У перекладах максимально збережена цвєтаєвська тональність і лексична наповненість кожного слова, звукозапис і багатогранність синтаксису. У вірші-перекладі читач одразу може впізнати індивідуально-авторську манеру творця оригіналу.

До перекладу поезії М. Цветаєвої українською мовою звертався також і Василь Стус. Зокрема, у його перекладацькій спадщині маємо вірш-переклад «Неподрозжаемо лжет жизнь». Факт перекладу цвєтаєвського вірша В. Стусом досить вражаючий, адже, як відомо, коло поетів, чії вірші він перекладав обмежене. За словами М. Борецького, В. Стус «підходить до поетів, котрих береться перекладати, дуже вибірково: вони мусять бути в чомусь близькими йому духом, їх світобачення мусить перегукуватись з його власним світосприйняттям» [1, 96]. Як бачимо, звернення В. Стуса до вірша М. Цветаєвої є виявом духовної близькості, спільності емоційного настрою та світосприйняття українського поета з російським поетом. У цій ситуації перекладач цілковито розуміє автора, а розуміти – означає усвідомлювати в цій царині самого себе, і лише в другу чергу – виявляти погляд іншого з цього питання [4, 478].

Василь Стус переклав вірш поетично майстерно, що дозволило йому максимально наблизитися до першотвору. Але при цьому вніс до загальної тональності вірша і свою, авторську пачуттєвість, здійснив деякі зміни в метричній схемі віршування. Тому пропонуємо порівняти оригінал із перекладом.

М. Цветаєва:

*Неподрозжаемо лжет жизнь:
Сверх ожидания, сверх лжи...
Но по дрожанию всех жил
Можешь узнать: жизнь!*

*Словно во ржи лежишь: звон, синь...
(Что ж, что во лжи лежишь!)
– жар, вал...*

*Бормот – сквозь жимолось
– ста жал...*

Радуйся же! – Звал!

В. Стус:

*Ну й химерує лжа життьова!
Правду мурує? З брехонь? – Ова!
Жили вузлами в'яжи – це й є
Справжнє життя твоє.*

*Ніби в житті лежиш: дзвін, плин.
Все, небожителю, геть все
– лжа!*

*Вже і за жимолоттю
– сто жал...*

– Тим і радій! – Жаль.

*И не кори меня, друг, столь
Заворожимы у нас, тел,
Души – что вот уже: лбом в сон,
Ибо – зачем пел?*

*В белую книгу твоих тишизн,
В дикую глину твоих «да»
Тихо склоняю облом лба:
Ибо ладонь – жизнь.*

[20, 155].

*Не жури мене, друже, і не кори,
Нам зачаровано души став.
Отже. Чоло в сон занури,
Бо ж – нащо співав?*

*До білої книги твого німоття,
До глини воль твоїх спроквола
Покірно схилию улам чола,
Бо ж долоня – життя.*

[16, 43].

Автор перекладу відтворив для українського читача ритміку і тональність оригінального тексту. Таке відчуття підсилює зберігання звукопису, а саме, алітерації. Так, у першотворі приголосний «ж» зустрічається 20 разів, і у В. Стуса аналогічно – 20 разів; приголосний «з» зустрічається 10 разів, у В. Стуса – 6 разів. При цьому перекладач намагався зберегти гру звуками у кожному рядку, наприклад, у М. Цветаєвої – «Словно во ржи лежишь: звон, синь...», у В. Стуса – «Ніби в житті лежиш: дзвін, плин». У наведеному прикладі також важливу роль відіграє голосний «і», який чергується із приголосним «ж». Таке поєднання сприяє розкриттю філософічності вірша, оскільки звук «ж» викликає асоціації із життям, а звук «і» – це розкриття життя у всіх його проявах.

Але В. Стус у вірші не пунктуально відтворив метричну схему оригіналу, а запропонував свою. Цветаєвська строфа побудована за наступною схемою: три рядки – два дактилі та один спондей з двома наголосами, четвертий – один дактиль та один спондей. В. Стус не дотримався такої схеми, кожна його строфа має іншу метричну будову. Проте спираючись на праці М. Рильського, у яких лейтмотивом проходить думка про те, що перекладач на повинен виконувати роль майстрового, оскільки процес перекладу передбачає момент творчого вибору, можна вважати, що недотримання еквіметричності першотвору дозволило В. Стусу не втратити як творчої індивідуальності М. Цветаєвої, так й його власної поетичної індивідуальності. (Рильський М. Т. Художній переклад з однієї слов'янської мови на іншу (1958); Рильський М. Т. Ясна зброя. Проблеми художнього перекладу (1971); Рильський М. Т. Мистецтво перекладу: Статті, виступи, нотатки (1975) [12–14]. Саме така метрика вірша уможливила В. Стусові максимальне наближення до ритмомелодики оригіналу, відтворення

емоційного настрою, тональності усіх строф та збереження власної творчої індивідуальності.

Водночас В. Стус максимально зберіг цвєтаєвську чоловічу риму. Наприклад, у другій строфі у М. Цвєтаєвої «вал – жал – звал», відповідно у В. Стуса – «лжа – жал – жаль»; у третій строфі останній рядок у М. Цвєтаєвої «пел», у В. Стуса – «співав»; у четвертій строфі маємо: «да – лба» – «спроквола – чола». Римовані ж слова перекладач зберіг лише тричі: «жал» – «жал» у другій строфі, «пел» – «співав» у третій, «жизнь» – «життя» у четвертій строфі. У решті строф український поет запропонував власні рими і слова, які римуються. Якщо у М. Цвєтаєвої «жизнь – лжи», то у В. Стуса – «життьова – овва!»; у М. Цвєтаєвої «жизнь – жил», у В. Стуса – «це й є – твоє». Запропоновані зміни вражають своєю доречністю і багатством.

В. Стус зберіг у перекладному тексті цвєтаєвські поетичні мотиви та образи. Навіть у тих рядках, де відбулася своєрідна трансформація, перекладач не розгубив цвєтаєвських тональності і настрою. Наприклад, «лет жизнь – лжа життьова», «по дрожанию жил – жили вузлами в'язи», «можеш узнать жизнь – це й є життя твоє», «словно во ржи лежишь: звон – ніби в житі лежиш: дзвін», «бормот – сквозь жимолось – ста жал – вже і за жимолоттю – сто жал», «радуйся – радій», «не кори меня, друг – друже, і не кори», «в дикую глину твоих «да» – до глини воль твоїх спроквола» тощо.

Таким чином, зіставлення першотвору та перекладу продемонструвало, що В. Стус максимально зберіг художню форму оригіналу, його емоційну атмосферу, особливості ритмомелодики та найважливіші поетичні образи. На нашу думку, саме про таку перекладацьку манеру писав один із дослідників теорії перекладу О. Гайнічеру: «Перекласти вірш не означає передати засобами іншої мови образи, вихоплені окремо, окремі ритміко-інтонаційні нюанси (хай навіть досить тонкі) – потрібно створити цілісну поетичну структуру, в якій головні ідейно-художні компоненти взаємодіють між собою аналогічно тому, як це відбувається в самому першотворі» [5, 55] Ймовірно, у ході перекладацької діяльності В. Стус зумів у собі поєднати читача, поета і перекладача. Стус-читач побачив і відчув серцем і душею настрої ліричного героя, Стус-поет увібрав і розділив цвєтаєвське світосприйняття, а Стус-перекладач зумів, не порушуючи цвєтаєвської індивідуальної манери, її стилю, не змінюючи її поетичних образів, представити читачеві прекрасний зразок перекладу засобами української мови.

До перекладу віршів М. Цветаєвої на українську мову звертався й Роман Скиба. Йому належить вірш «В старого дзеркала в очах» (російською «Хочу у зеркала, где муть»).

М. Цветаева:

*Хочу у зеркала, где муть
И сон туманящий,
Я выытатъ – куда вам путь
И где пристанище.*

*Я вижу: мачта корабля,
И вы – на палубе...
Вы – в дыме поезда... Поля
В вечерней жалобе...*

*Вечерние поля в росе,
Над ними – вороны...
– Благославляю вас на все
Четыре стороны!*

[20, 44].

Р. Скиба:

*В старого дзеркала в очах,
В тумані вічності,
Я хочу видивитись шлях,
Що Вам провіщений.*

*І бачу: щоглу корабля,
У небо впечену,
І сивий поїзд, і поля
В жалобі вечора.*

*Поля в росі, в росі, в росі,
Над ними ворони.
Благословляю Вас на всі
Чотири сторони.*

[15, 23].

Це – яскравий приклад відображення засобами іншої мови поетичних образів, мотивів, емоційної атмосфери та настрою оригіналу. На другий план в українському варіанті відходить пошук точних словесних відповідників і синтаксичних конструкцій. Р. Скиба запропонував читачеві трансформацію деяких поетичних образів. Наприклад, порівняємо перший рядок першої строфи: «хочу у зеркала, где муть» – «в старого дзеркала в очах». У російському варіанті постає образ дзеркала, який символізує розкриття таємниці прийдешнього життя людини, це своєрідна проміжна ланка між теперішнім і майбутнім. Однак картина майбутнього вкрита серпанком невідомого. Перекладач дотримався загальної концепції, проте українська версія відтворює і його світобачення. Лірична героїня намагається розгледіти далеке майбутнє у своїх очах, що відбивались у дзеркалі (фольклорний мотив ворожіння за допомогою дзеркала). Ймовірно, це зумовлювало появу в третьому рядку цієї ж строфи дієслова «видивитись», що є заміною цветаєвського дієслова «выпытати».

Деякі зміни спостерігаємо і у другій строфі, зокрема, відсутність умовчання (три крапки) і тире, що призвело до збільшення лексичної значимості кожного слова. Важливу роль у цій строфі відіграє сполучник «і», що повторюється три рази. З його наявністю перекладач передав цветаєвське дроблення фрази на окремі смислові відтинки, які перебувають у нерозривній єдності в розумінні загального.

гвождена») і «Моїм пісням, написаним так рано...» (російський варіант «Моим стихам, написанным так рано»). А в збірнику «Творчість Марини Цветаєвої в контексті культури Срібного віку – матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 105-річчю від дня народження М. Цветаєвої» (1998) знаходимо ще декілька віршів-перекладів Мирона Борецького.

Звернемо увагу на поезію «Моим стихам, написанным так рано» М. Цветаєвої і порівняємо її з перекладом М. Борецького «Моїм пісням, написаним так рано...».

М. Цветаєва:

*Моим стихам, написанным
так рано,*

*Что и не знала, что я – поэт,
Сорвавшимся, как брызги
из фонтана,*

*Как искры из ракет!
Ворвавшимся, как маленькие черти,
В святылице, где сон и фимиам,
Моим стихам о юности и смерти
– Нечитанным стихам! –*

*Разбросанным в пыли по магазинам
(Где их никто не брал и не берет!),
Моим стихам,
как драгоценным винам,
Настанет свой черед.*

[20, 32].

М. Борецький:

*Моїм пісням, написаним
так рано*

*Що і не знала я, що я – поет,
Що вирвались, як бризки
із фонтана,*

*Як іскри із ракет.
Що увірвались чортиками зрання
В святылице, де сон і фіміам.
Моїм пісням про юність і сконання
– Нечитаним пісням! –*

*Розкиданим по різних магазинах
(Де не бере ніхто їх і не брав!)
Моїм пісням,
немов коштовним винам,
Прийде своя пора.*

[21, 1].

М. Борецькому вдалося відтворити особистісне начало оригіналу, зумовлене переконанням російського поета, що її вірші ще тривалий час не матимуть свого читача. Загальний настрій цього твору – біль, гіркота і приреченість – змінюються в останній строфі на надію завдяки словам, які пророкували, що настане час і для її віршів. Автор перекладу, на наш погляд, дав змогу українському читачеві максимально відчувати цветаєвську гру звуками, вагомість кожного розділового знака. Складається враження, що з читачами заговорила сама Марина Цветаєва українською мовою.

Є лиш один нюанс, якого не можна оминати увагою: у перекладі М. Борецького відбулась заміна «стихам» на «пісням». Звичайно, можна сперечатися щодо правомірності саме такої заміни. Але припускаємо, що під час пошуку еквівалентної заміни слова «стихи»

М. Борецький не випадково обрав слово «пісні». Вірш «Моим стихам, написанным так рано» є яскравим прикладом прояву індивідуально-авторської манери вже у початковому періоді цвєтаєвської творчості. Кожен новий її твір розкривав читачеві таємниці слова, захоплював афористичною чіткістю і завершеністю. Водночас її поетичні рядки були сповнені такого звучання, що нагадували музичну п'єсу. У поезіях М. Цвєтаєва зуміла вишукано поєднати слово і музику. Одним із доказів мелодійності поетичної мови слід вважати наявність значної кількості пісень на її вірші. Ймовірно, саме музичність цвєтаєвської поезії послужила приводом для вживання у перекладі слова «пісні».

Далі звернемося до перекладу «Хто створений з брили, хто створений з глини» (російський варіант «Кто создан из камня, кто создан из глины»), який здійснений також М. Борецьким.

М. Цвєтаєва:

*Кто создан из камня,
кто создан из глины, –
А я серебрюсь и сверкаю!
Мне дело – измена, мне имя –
Марина,
Я – бренная пена морская.*

*Кто создан из глины,
кто создан из плоти –
Тем гроб и надгробные плиты...
– В купели морской крещена –
и в полете
Своем – непрестанно разбита!*

*Сквозь каждое сердце,
сквозь каждые сети
Пробьется мое своеволие.
Меня – видишь кудри
беспутные эти? –
Земною не сделаешь солью.*

*Дробясь о гранитные
ваши колена,
Я с каждой волной – воскресаю!
Да здравствует пена
– веселая пена –
Высокая пена морская!*

[20, 137].

М. Борецький:

*Хто створений з брили,
хто створений з глини, –
А я, наче срібло, сіяю!
Я обаю про зміни, зовусь
Марина,
Я – тлінна піна морська.*

*Хто створений з глини,
хто створений з плоти –
Тим гріб і надгробній плити...
– У купелі моря хрещена,
в польоті
Своїм – безустанку розбита!*

*Крізь будь-яке серце,
крізь будь-який невід
Проб'ється моє самовілля.
Мене – бачиш ці непутящі
кучері? –
Земною не зробиш ті сіллю.*

*Розбившись на ваших
гранітних колінах,
Я в хвилі новій воскресаю!
Хай піна живе
– життєрадісна піна –
Висока піна морська!*

[2, 101–102].

Український автор відтворив смислові акценти, інтонації першотвору, за якими криється цвєтаєвський підтекст, авторське ставлення та оцінка. М. Борецький відчув натяки, метафоричність та інакомовлення М. Цвєтаєвої. Урахування та правильне розуміння цих елементів оригіналу дозволяє твердити про адекватну іншомовну (українську) версію. Під час читання перекладу спостерігаємо збереження еквіритмічності оригіналу. Знову складається враження, що М. Цвєтаєва заговорила без посередників з українським читачем. Досить точно перекладач зміг відтворити цвєтаєвське римування. Наприклад, повністю це йому вдається у першій строфі (пор. «глины – смеркаю – Марина – морская» з «глини – сіяю – Марина – морская»), другій строфі (пор. «плоти – плиты – полете – разбита» з «плоті – плити – польоті – розбита»), а також частково у третій і четвертій строфах (пор. «колена – воскресая – пена – морская» з «колінах – воскресая – піна – морская»). При цьому необхідно звернути увагу на той факт, що для передачі цвєтаєвської інтонації М. Борецький дещо змінив закінчення прикметників. Так, «тлінная» замість «тлінна», «морская» – «морська», «високая» – «висока». Вважаємо, що подібна заміна правомірна, адже за її допомогою М. Борецький зумів зберегти у перекладі жіночу риму М. Цвєтаєвої. Внаслідок здійсненої заміни маємо найточніше відтворення ритмічного малюнка оригіналу, наближення перекладу до поетичної мови М. Цвєтаєвої і певною мірою перегукування з нею.

Цікавим, на нашу думку, є зіставлення кількох перекладів, де можна простежити як подібності, так і відмінності у трактуванні одного й того ж оригіналу. Для прикладу, порівняймо переклади вірша М. Цвєтаєвої «Пригвождена», здійснені М. Борецьким та В. Богуславською.

М. Цвєтаєва:

*Пригвождена к позорному столбу
Славянской совести старинной,
С змеєю в сердце и с клеймом на лбу,
Я утверждаю, что – невинна.*

*Я утверждаю, что во мне покой
Причастницы перед причастьем.
Что не моя вина, что я с рукой
По площадям стою – за счастьем.*

*Пересмотрите все мое добро,
Скажите – или я ослепла?
Где золото мое? Где серебро?
В моей руке – лишь горстка пепла.*

*И это все, что лестью и мольбой
Я выпросила у счастливых.
И это все, что я возьму с собой
В край целованый молчаливых.*

[20, 134].

В. Богуславська

*Прикута до ганебного стовпа
По-праслов'янському сумлінно,
З таврованим чолом, напівсліпа,
Я стверджую, що – безневинно.
Я стверджую, що спокій у мені
Причетної – перед причастям.
То проща, що простоювала дні
На площах, руку тягнучи за щастям.*

*Он перегляньте скарб, що в мене є.
Скажіть – бо серце захолоне –
Де моє срібло? Золото моє?
Самий лиші попів у долоні...*

*Оце і все, що в щастя для біди
Я випрохала за усі жебрання.
Оце і все, що я візьму туди,
В край мовчазного цілування.*

[22, 171].

М. Борецький

*Розп'ята на ганебному стовпі
Слов'ян одвічного сумління,
З змією в серці, знаком на чолі,
Я стверджую, що я – невинна.
Я стверджую, що знаю супокій
Причасниці перед причастям.
Невинна, руки тягнучи свої,
На площах стоячи, – за щастям.*

*Пригляньтесь до всього мого добра,
Скажіть – а, може, я сліпенька?
Де золото моє, мої срібла?
В моїй руці – лиші праху жменька!*

*І це усе, що в лестощах й мольбі
Я випросила у щасливих.
І це усе, що я візьму собі
В край поцілунків мовчазливих.*

[2, 100–101].

Кожний рядок вірша М. Цветаєвої представляє собою певне кодування, загадковість, недомовленість, таємничість і метафоричність. Множинність значень, кожної деталі, кожного розділового знаку, кожного звуку – все це апелює до чуттєвості перекладача, до його здатності відчуті приховані переживання героїні та передати їх у повному спектрі. У вірш необхідно вчитатись і занурятись, пам'ятаючи про умови його написання. Через почуття ліричної героїні поет передала свій душевний стан у 1920 році, а саме, біль втрати молодшої доньки, невідомість про місце перебування її чоловіка, духовну боротьбу, що була викликана соціально-політичними змінами у країні.

В. Богуславська і М. Борецький намагалися адекватно відобразити настрої ліричної героїні і найменші нюанси її почуттів завдяки вмілому підбору контекстуальних відповідників. Проте певну відмінність у перекладах спостерігаємо. Перекладацька версія М. Борецького, на наш погляд, більш наближена до оригіналу, адже у ній автор максимально зберігає цветаєвські розділові знаки, римовані слова та

ритми, поетичні мотиви. У вірші важливу роль відіграє особовий займенник «я», який М. Цветаєва вжила 6 разів. М. Борецький не відійшов від задуму вірша і також вжив займенник 6 разів. Показовим є той факт, що наявність займенника «я» простежується у кожному рядку згідно з оригіналом. Винятком є четвертий рядок першої строфи (пор. «Я утверждаю, что – невинна» з «Я стверджую, що я – невинна») і третій рядок другої строфи (пор. «Что не моя вина, что я с рукой» з «Невинна, руки тягнути свої»).

В. Богуславська зменшила кількість займенника до 3. Також авторка перекладу певною мірою проявила власну поетичну самобутність, оскільки здійснила деяку трансформацію цветаєвських образів та мотивів. Зокрема, порівняємо у М. Цветаєвої «С змеєю в сердце и с клеймом на лбу», у В. Богуславської «З таврованим чолом, напівсліпа», у М. Борецького «З змією в серці, знаком на чолі»; у М. Цветаєвої «Скажите – или я ослепла?», у В. Богуславської «Скажіть – бо серце захолоне», у М. Борецького «Скажіть – а може, я сліпенька?». Як бачимо, В. Богуславська замінила «я ослепла» на «серце охолоне», проте вела у другий рядок першої строфи «напівсліпа». Отже, українські автори постали перед проблемою вибору слова зпоміж лексем з різними конотаціями. Це зумовлювало певну відмінність у сприйнятті всього твору, адже надання переваги тому чи іншому словесному еквіваленту спрямовує і форматує читачку рецепцію. Зокрема, В. Богуславська передала читачеві певну жорстокість, що чергується із болем, гіркотою і безвихідністю в оригінальному тексті. Проте ми не зовсім погоджуємось із заміною М. Борецького, адже цветаєвське риторичне питання втратило згадувані ознаки.

По-різному переклали українські автори й перший рядок третьої строфи. Порівняємо: у М. Цветаєвої «Пересмотрите все мое добро», у В. Богуславської «Он перегляньте скарб, що в мене є», у М. Борецького «Пригляньтесь до всього мого добра». Використане В. Богуславською дієслово «перегляньте», на наш погляд, точніше відображає цветаєвське «пересмотрите», бо сприяє адекватному відтворенню тривалості дії і вказує на завершеність у часі. Проте словниковий еквівалент «пригляньтесь» означає незавершеність і неповноту діє.

Особливу увагу, на нашу думку, необхідно звернути на один нюанс, який здавався другорядним. Вірш «Пригвождена» написаний жінкою-поетом, яка заговорила від імені мільйона жінок. Проте, за словами М. Лановик, «тут вирішальну роль відіграє не стільки статеві приналежність автора оригіналу й перекладача, скільки їх психологічна сумісність – спільна основа світовідчуття та світобачення» [8, 193].

Тому вважаємо, що Мирон Борецький, як представник протилежної статі, зумів передати засобами художньої мови емоційність, душевний біль і наростаючу безвихідь ліричної героїні.

Отже, навіть наявність певних відмінностей у перекладах дозволяє мовити про майстерність Валерії Богуславської і Мирона Борецького. Їхні перекладацькі версії виступають посередниками у міжлітературному спілкуванні, бо знайомлять українського читача з творчим доробком російського поета ХХ століття.

Підкреслимо, що великий вклад у розвиток перекладознавства внесла саме В. Богуславська. Її збірка «Марина Цветаєва. Вибране. Вірші, поеми, драма / У перекладах Валерії Богуславської» (Київ, 2002) на сьогоднішній день – єдина в Україні, що найповніше презентує творчість російського поета українською мовою.

У книгу увійшло 168 віршів, «Поема Застави», «Поема сходів» «Поема гори», «Поема кінця», драма «Аріадна». Однак структура добірки відрізняється від загальноприйнятої: не збережений хронологічний порядок віршів. Напевно, у цьому полягав задум перекладача. Відкривається книжка віршем «Моїм рядкам, написаним так рано», що, на нашу думку, є свідченням певної данини традиції у виданні поетичних збірників Марини Цветаєвої.

В. Богуславська в основному переклала вірші, написані М. Цветаєвою з 1913 р. до 1925 р. (близько 143), а написаних з 1926 по 1932 рік надто мало (6); 14 поезій з 1933–1941 років. Цифри демонструють зацікавленість перекладача тією частиною творчого доробку М. Цветаєвої, що написана у період перебування в Росії.

Характерна прикмета усієї добірки – легкість читання. В. Богуславська знайшла «золоту середину», оскільки її переклади і не «українізовані», і не зумисне «оросійщені». Сама авторка у передмові до видання констатувала, що «можливості української мови – безмежні. Інколи, мені здається, навіть більші, ніж російської. Вона вабить своєю більшою близькістю до першокоренів, першоджерел звучання, мовних зворотів – і це полегшує переклади саме з Цветаєвої, яка й сама тяжіє до цього» [22, 7]. Кожен вірш вражає точністю і винахідливістю відтворення звукової організації, його інструментовки, емоційного настрою, специфіки художньої форми, особливостей цветаєвського синтаксису.

Для прикладу наведемо вірш «С. Е.».

Отже, переклади В. Богуславської дозволяють нам говорити про органічний талант і непогамовану енергію перекладача, уміння максимально повно і точно відтворювати поетичний світ поезії, їхню специфіку художньої форми, ритмомелодіку, поетичні образи та мотиви. Українська авторка зуміла «звести до спільного знаменника думки, погляди, ідеї автора першотвору із власними та з поглядами тих людей, на яких націлений переклад» [7, 289]. У збірці Валерії Богуславської поезія Марини Цветаєвої з'явилася перед сучасним читачем у новому світлі. Усі згадані ознаки дають підставу стверджувати, що добірка перекладів стала помітним явищем сучасної української літератури.

Окрім проаналізованих перекладів, український шанувальник творчої спадщини М. Цветаєвої має змогу ознайомитись і з перекладами інших авторів. Версії розміщені у всесвітній електронній мережі Інтернет, на сайті <http://poetry.uazone.net/tsvetv.html>. Зокрема, там знаходимо переклади таких авторів: **М. Тарнавської** («*Поезіям, написаним так рано...*», «*Той з каменя створений...*», «*Твоя душа моїй душі близька...*», «*Якщо душа вродилась крилата...*», «*Я – сторінка для твого пера...*», «*Дякую, Боже, за дар...*», «*В чоло цілувати – турботу стерти...*», «*Знову тут вікно...*», «*Хто спить по ночах? Ніхто не спить!...*»); **О. Кирилової** («*Ти ідеш на світло заграви...*», «*Так у світі одвіку-віку й донині...*», «– *О, тільки будьте, благу! – І я безсило...*», «*І був той перший день. Свавілья те дитинне...*», «*Не самозванка – вдома в себе я...*», «*Ночі без коханого...*», «*Руки, що пестити не хотів...*», «*Щоб переповісти тобі...*», «*В світі чужих...*»); **Н. Тучинської** («*Я розповім тобі про величність брехні...*», «*Я на лутку вилізла з ногами...*», *Пам'яті Сергія Єсеніна*, «*До Ейфелевої – рукою...*»); **Є. Чуприної** («*Вже скільки їх поглинула безодня...*») (<http://poetry.uazone.net/tsvetv.html>) [24–27]. Сам факт наявності поруч із віршами інших поетів світу перекладів цветаєвської поезії українською мовою в електронній мережі Інтернет, на нашу думку, свідчить про зростаючий інтерес в Україні до цього російського поета. Люди різні за віком, освітою, фахом, інтересами тощо щоденно відвідують цей сайт з метою ознайомлення із перекладацькими текстами. Вважаємо, що в сучасному світі технологічного прогресу подібні сайти мають непроминальне значення для масового читача.

Отже, усі перекладачі цветаєвської поезії намагались не лише у тій чи іншій формі зберегти та відтворити еквілінеарність і ритмічний малюнок першотворів, особливості цветаєвського індивідуально-авторського стилю, а також передати їх ідейно-естетичну своєрідність

як цілісного явища та характер образного мислення російського поета ХХ століття. На прикладах перекладів цвєтаєвських віршів бачимо, що перекладна поезія стала набутокм літератури-реципієнта – української літератури. Перекладачі продемонстрували, що поезія М. Цвєтаєвої вписалася в український контекст, збагатила її новими мотивами, темами, образами, складниками художньої форми.

Література

1. Борецький М. І. Василь Стус як перекладач вірша Марини Цвєтаєвої «Неподражаето лжет жизнь» // *Творчість Марини Цвєтаєвої в контексті культури Срібного віку. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 105-річчю від дня народження М. Цвєтаєвої.* – Дрогобич, 1998. – Частина 2. – С. 96–99.
2. Борецький М. І. Вірші Марини Цвєтаєвої в перекладах Мирона Борецького // *Творчість Марини Цвєтаєвої в контексті культури Срібного віку. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 105-річчю від дня народження М. Цвєтаєвої.* – Дрогобич, 1998. – Частина 2. – С. 99–107.
3. Вороновская И. В. Марина Цвєтаєва в українських перекладах // *Творчість Марини Цвєтаєвої в контексті культури Срібного віку. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 105-річчю від дня народження М. Цвєтаєвої.* – Дрогобич, 1998. – Частина 2. – С. 88–96.
4. Гадамер Г. *Істина і метод.* – К.: Юніверс, 2000. – Т. 2. – С. 478.
5. Гайнічеру О. І. Про комплексний підхід до проблеми поетичного перекладу // *Радянське літературознавство.* – 1980. – № 10. – С. 55–65.
6. Дюришин Д. Посредническая функция художественного перевода // *Теория сравнительного изучения литературы.* – М.: Прогресс, 1989. – С. 125–134.
7. Лановик М. Перекладознавчі проблеми компаративістики крізь призму літературознавчих теорій // *Літературознавча компаративістика: Навчальний посібник.* – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. – С. 272–309.
8. Лановик М. Феміністичні тенденції та гендерні проблеми теорії художнього перекладу. // *Наукові записки. Серія: Літературознавство.* – Тернопіль: ТНПУ, 2005. – Вип. XVI. – С. 188–202.
9. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства.* – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С. 608.
10. Лисенко Н. Зустріч з Мариною Цвєтаєвою // *Літературна Україна.* – 1992. – 8 жовтня.
11. Рецкер Я. Й. *Теория перевода и переводческая практика.* – М.: Просвещение, 1974. – С. 214.
12. Рильський М. Т. *Художній переклад з однієї слов'янської мови на іншу.* – К.: Вид-во АН УРСР, 1958. – 50 с.
13. Рильський М. Ясна зброя. *Статті.* – К.: Рад. письменник, 1971. – 285 с.
14. Рильський М. Т. *Мистецтво перекладу: Статті, виступи, нотатки.* – К.: Рад. письменник, 1975. – 344 с.
15. Скиба Р. *Хвороба росту: Збірано – вибране (Поезії 1988–1997 рр.).* – К.: Смолоскип, 1998 р. – 240 с.
16. Стус В. *Золотокоса красуня: Вірші.* – К.: Слово і час, 1992. – 47 с.
17. Тичина П. *Зібрання творів: У 12 т.* – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 3. – С. 349.

18. Ткаченко А. *Різномовні переклади одного вірша як матеріал компаративіста // Літературознавча компаративістика: Навчальний посібник. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. – С. 318–336.*
19. Цветаева М. *Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес / Перекл. Бруда М., 2004 (рукопис).*
20. Цветаева М. И. *Стихотворения. Поэмы. Проза. – Владивосток, 1990. – 792 с.*
21. Цветаева М. *Розп'ята. «Моїм пісням, написаним так рано...» / Переклад М. Борецького // Зарубіжна література. – 1997. – № 9 (25). – С. 1–4.*
22. Цветаева Марина. *Вибране. Вірші, поеми, драма / У перекладах Валерії Богуславської. – К., 2002. – 286 с.*
23. Newmark P. *A textbook of translation. – Longman, 2003. – 290 p.*
24. Кирилова О. *Переклади віршів М. Цветаєвої // <http://poetry.uazone.net/tsvetv.html>*
25. Тарнавська М. *Переклади віршів М. Цветаєвої // <http://poetry.uazone.net/tsvetv.html>*
26. Тучинська Н. *Переклади віршів М. Цветаєвої // <http://poetry.uazone.net/tsvetv.html>*
27. Чуприна Є. *«Вже скільки їх поглинула безодня...» Переклад вірша М. Цветаєвої // <http://poetry.uazone.net/tsvetv.html>*

Розділ 6.

РІЗНОВЕКТОРНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ МИТЦЯ (прозова спадщина Миколи Вінграновського)

Серед шанувальників української новітньої літератури Микола Вінграновський добре знаний і вже поцінований передусім як актор і поет-шістдесятник. І хоча він у пресі здавна виступав з новелами та оригінальними повістями, все ж його талановита лірика до певного часу залишала прозові жанри поза читачькою увагою і симпатіями. Тільки завершення історичного роману «Наливайко» (1986–1992 рр.) і поява цього твору друком у журналі «Вітчизна» (1993 р. – №№ 1, 2) переконала всіх у тому, що, за словами Івана Дзюби, Вінграновський відчував органічну потребу плекати «історичний міф», бо письменник «творив тільки з внутрішньої потреби, не інакше, тільки як душа сама озветься» [23, 5]. Це означає, що митець був справжнім майстром у глибинному сенсі цього слова. Визначаючи «духовну міру таланту» поета, той же І. Дзюба 1986 р. помітив «велику композиційну «переорбітовку» поетичної думки Вінграновського. Але і в її «мікроструктурі» маємо справу, як у світі елементарних часток, з постійним і непередбаченим «перескакуванням» з орбіти на орбіту, яке сповнене часто таїни й сенсу, дає химерні й гострі, часом зглибока схоплені співвідношення речей у їхній строкатості і хаотичному нагромадженні <...> Поезія Вінграновського одним підходом розтоплює всі дистанції <...> усі вони часто зливаються в густомінливу цілісність» [22, 16]. Свідченням цьому є і прозові тексти письменника, яких ми частково торкалися раніше [69; 70; 71], і давні спроби літературної критики привернути увагу фахівців до незвичної манери Вінграновського-оповідача [33; 35; 54; 57; 63; 68; 72]. Йшлося тоді і про раннє оповідання «Бинь-бинь-бинь» (1964 р.), і про оповідання 1980 р. «Наш батько», і про повісті «Сіроманець», «Перві-

нка», «Кінь на вечірній зорі»... Але якщо тепер, після смерті письменника, взяти до уваги **весь корпус** книжок М. Вінграновського в порядку їх публікації (1962, 1967, 1978, 1980, 1982, 1984, 1985, 1986, 1987, 1989, 1990, 1993, 1996, 2003) [83–98], і не зважати на повторні публікації чи іншомовні версії, – то отримаємо своєрідну «кардіограму» його духу серця – отієї цілісності.

Поміж ліричні поезії поставатимуть прозові повісті («У глибині дощів», 1980, 1985) «Кінь на вечірній зорі», 1987 і аж роман «Наливайко», який писався з 1987 по 1992 рік, з'явившись на людях 1993 р., відтак книжка «Манюня», що помістила під своїми обкладинками повісті, оповідання, есе. Так з великими часовими перервами текстуалізований художній світ митця, який успішно працював у різних літературних родо-жанрових структурах, видах художньої творчості (мистецтва), – реально в українській культурі представив феномени насправді духовно єдині – континуумно перервно-безперервні. Тому той з читачів, який регулярно і постійно стежив за його креативною активністю (За Ю. Лотманом, «вибухами»), він інтуїтивно «відчуває» індивідуальний стиль Вінграновського: ставши поінформованим, компетентним читачем-реципієнтом, йому легко «впізнавати» (відчитувати) ті чи інші мотиви, концепти, образи, наскрізні лейтмотиви тощо), які можна групувати («типологізувати»). Іншими словами кажучи, прокреслювати своєрідні лінії-вектори в цьому духовному світі, що його маємо у вигляді спадщини кіноактора, режисера, поета, прозаїка Миколи Степановича Вінграновського. Хай це буде умовна процедура (певний дослідницький експеримент), але вона сприятиме компетентному читачеві орієнтуватися не тільки у книжках (збірках, жанрах, переформатовуванні-укладанні «вибраного», нових видань відповідно до нового історичного контексту, різновікових груп читачів).

Визнаним фактом сучасної української культури і непроминально-змінним фактором її динаміки слід, безперечно, розглядати на цю пору Вибрані твори Вінграновського у 3-х томах 2004 року [98]. Хто б не був причетним до укладання тритомника в Тернопільському видавництві «Богдан», у серії «Маєстат слова», але такі визнані в Україні літературознавці, як Іван Дзюба, Тарас Салига чи редактор Борис Щавурський, – вони явили художній світ митця, незважаючи на те, що хронологія, позначена під творами у кожному томі (чи відсутність подекуди такої), не збігається з маркуванням М. С. Вінграновського.

З позиції *цілісності художнього світу* митця, як той концепт цілісності представив у східнослов'янському просторі літературознавства М. М. Гіршман [14], виходячи з праць М. М. Бахтіна [4], корелю-

ючи свої міркування з Б. О. Корманом [41; 42], з Ю. М. Лотманом [47; 48; 49], як уже згадувалося вище в першому розділі, стає для нас очевидним і правомірним, що концепти «герменевтичного кола» і «цілісності» є не тільки сумірними, але й нині чинними щодо підходу до корпусу художніх творів Вінграновського і зокрема його прозової спадщини. Тому, трактуючи цю спадщину як цілісно-континуумну множину, – художній світ митця, – будемо далі об'єднувати в окремі підрозділи тексти різножанрових творів за тематичними, хронотопними вимірами. Ця традиційна літературознавча парадигма мислиться наразі умовним прийомом. Водночас на неї буде проектуватися парадигма наратологічно-терміносистемна.

**6.1. Пам'ять з часів війни
(Багатосуб'єктна гетерогенна нарація
у художньому світі М. Вінграновського:
повість «Первінка»
і новели «Бинь-бинь-бинь»,
«Наш батько», «Женя»)**

Повість «Первінка» з'явилася друком 1971 року. Не була вона пробою пера прозаїка, бо ще 1964 р. надруковано новелку «Бинь-бинь-бинь», а перед нею були «Світ без війни» і «Президент» як «уклін покірливому учнівству», як «заявка на право голосу у прозі» [35, 13]. Як справедливо скаже тоді ж О. Климчук, «проза Вінграновського виростала з його поезії» [35, 13] і звичність такого шляху у літературу підтвердять критики В. Мельник («Это немного удивило, но воспринялось как лирическое воспоминание автора о собственном детстве последнего года войны» [54, 269]), М. Слабошпицький («Характерно, що вже в перших своїх прозових речах Вінграновський звертався до теми дитини і війни» [68, 174]), М. Сулима («Дитячий доробок М. Вінграновського вже чималий і озирати його слід ще з початку 1960-х років» [72, 120]). Михайло Слабошпицький, говорячи про помітних деб'ютантів кінця 50-х – початку 60-х років ХХ століття, вдався до зрозумілої типології: «Їх нарікли дітьми війни. В кожного з них у віршах, повістях, оповіданнях відлунить голос тієї страшної війни, кожен осмислюватиме шлях покоління дітей крізь війну» [68, 174]. Так була знайдена парадигма та її назва, яку найочевидніше вчитуємо в художньому світі і Миколи

Вінграновського. Для критиків 70-х років вона була зручною і тематично, і біографічно, і стилістично, бо навіть герой-персонаж у повісті «Первінка» звався Миколкою. Підліток, степовик «Миколка добігав до райцентру, Околичні вулиці степового райцентру були без хат і дерев – купи цегли, та глини, та уламків» [98, 145]. Колону полонених німців вели «наші хлопці, майже хлопчики, з червоними зірками на сірих шапках, у куфайках, підперезаних брезентовими поясами» [Там само]. Відразу ж заявлена читачам до болю знайома стильова тональність, зображальна чіткість світосприйняття, а перед літературознавцями постала впізнавана міметична парадигма – конкретна, реалістична. Звична і впізнавана художньо-образна текстова достовірність заактуалізувала і такий же літературознавчий пасаж, що в основних своїх вимірах репрезентований 1989 року: «Проте до теми випробування людини війною Микола Вінграновський підійшов по-своєму, по-новому. Дитина і війна – це, мабуть, найсуттєвіша площина його прози, де відбуваються складні соціально-психологічні драми, формуються характери його героїв і випробовуються злидними умовами побуту. Навіть за найлихших обставин вони не розгублюють тих високоморальних якостей, що успадкували від батьків» [63, 136].

Як бачимо, наведений словесний пасаж у словесно-термінологічних позначеннях не стосується того, що заявлено критиком: «по-новому», «по-своєму» письменник, мовляв, підійшов до «теми випробування людини війною». Як «по-новому»? «По-своєму» – це як? Літературознавець уникає конкретної відповіді на такі питання, натомість відсилає цікавих читачів до «соціально-психологічних драм», до «злидених умов побуту» тощо. Видимість аналізу того, **як** це робить письменник, знову підміняється переказом фабули, переліком персонажів, їх моральних якостей, а сам оприявнює свої оцінкові і смакові судження, як-от: «М. Вінграновський знаходить для своєї оповіді такі свіжі (!) і неповторні (!) штрихи, деталі, які в художній белетристиці аналогічної тематики є буквально унікальними (!). Він вміє кількома фразами (!), навіть кількома словами відтворити промовисту (!) ситуацію або зафіксувати певні (?) почуття героя [63, 37]. Щоправда, навівши дві цитати (по одній з кожного твору) без будь-якої їх експлікації, літературознавець завершив: «Що й казати, оці дитячі мрії, які так невимушено (!) і природно (!) фіксує прозаїк, варті цілих сторінок драматичних колізій та епізодів [63, 138].

Маємо такий зразок «буцімто аналізу», який скептично демонстрував ще І. Франко, згадуючи того критика, який «не мотивував свого осуду, або в найліпшій разі вдовольнявся тим, що приводив па-

ру віршів або пару рядків прози з критикованого автора, додавав від себе пару окриків вроді: ось як сей пише або: ну, що сказати про такий уступ! – і лишав тобі самому до волі осудити, як же властиво пише той автор [76, 45]. Звернімо увагу на те, що Франко говорив не «що сей пише», а «як сей пише»; і не «лишав тобі самому доволі осудити», а у Франка йшлося про намір будь-якого творчого суб'єкта «*піддати, сугестувати* другим якісь думки, чуття, виображення». Отже, творець-продуцент не підмінює активності, співтворчості реципієнта, а сприяє йому, полегшує діяльність того, причому цю діяльність згадує не сумарно-розпливчато, а структурує у психологічному зрізі: йшлося про а) «думки», б) «чуття», в) «виображення», що лексично увиразнював Франко а) раціоналістичний, б) емоційний і в) сенсорно пластичний моменти. «Кошти» активізації, артикуляція так семантично-виокремлених «продукції сугестування» – наслідків діяльності – були «досить неоднакові». Якщо ще в 1898 р. Франкові вдавалося засобами мови наголошувати на семантичних відтінках, поіменовуючи їх з допомогою вербальних маркерів (позначень), то зараз тим більше – тодішню тенденцію не годиться занедбувати, а варто вдосконалювати. Цьому прислуговуються ресурси семіозису, семіосфери, дискурсивних практик. Ці словесні неологізми також укладаються в Франкову передбачливість, яка узагальнювала досвід тогочасних гуманітаріїв – «конечність витворювати наукову термінологію, звичайно дику (!), варварську (!) в очах філолога, або звичай уживати для такої термінології чужих слів, відрізнених від *живого зв'язку* тої мови, в яку їх вплетено...» [76, 47].

І. Франко, таким чином, окреслив свого часу найзагальнішу парадигму, яка діє донині в літературознавстві, йшлося тоді, як і тепер, про необхідність створити і поповнювати наукову термінологію, незвичну для загалу, який контактує з літературними текстами («конечність витворювати», за Франком). Ця термінологія здається «дикою і варварською» компетентному філологові, якщо «вплітати» її у живе функціонування мови. Одначе, якщо пам'ятати те, як виник той «звичай» і що він удосконалювався після Франка, то стає самозрозумілим, що читацький фонд такої пам'яті складає *попередні* знання, враження, уявлення, які за тривалий час «спресувалися» – узагальнилися – і тепер уможливають кожному, хто спілкується в певному середовищі, миттєво розуміти так укладений кимсь текст, за яким багаторічна культура закріпила знакові семіотичні маркування (виміри, контури тощо) як у цілісності, так і щодо кожного елемента цієї цілісності у його термінологічних поіменуваннях: «метафора», «метонімія», «си-

некдоха», «притча» тощо. Водночас суб'єкт духовної діяльності, який виокремлюється термінологемою «філолог», конкретизованою за законами логіки іншими термінологемами типу «письменник», «критик», «літературознавець», «вчитель» скеровує свою увагу на певний предмет («денотант») об'єктивної дійсності чи видуманої («фікційної») реалії, часточки «художнього світу прозаїка» або співвіднесеної з ним дискурсивної практики того типу, який акцентується в системі інших термінологем такими термінами, як «код», «перекодування», «інтерпретація», «реінтерпретація», «парадигма». Потрапляючи в таку, за словами І. Дзюби, «переорбітовку» мислення, когнітивної діяльності, сучасний філолог, набуваючи статусу компетентного реципієнта, наратологічно поінформованого, не розгубиться з трьома текстами Миколи Вінграновського «Бинь-бинь-бинь», «Первінка», «Наш батько»: навпаки, відразу, як мовиться, «подумки» скласифікує їх, кваліфікуючи, що це прозові художні тексти, які репрезентують історії часів Другої світової війни крізь модус людської пам'яті, яка передає сучасним учасникам української культури свідомість дітей, підлітків і дорослих, і що та пам'ять виявляється різними домінантами – «художніми деталями», «метоніміями», «порівняннями» («гетерогенними» тропами), «викладовими формами», «нарративними стратегіями», «наратологічними засобами». Одначе у такому форматі – лексико-семантичному і водночас понятійно-термінологічному – ми навмисно поєднуємо (з історичного погляду *еклектично*) різні парадигми, різні дискурси.

З одного боку, зберігаємо залишки міметичної парадигми, яка панувала у 60–80-х роках ХХ століття, сформувавшись на ґрунті філософської «теорії відображення», гносеологічної моделі теорії реалізму як правдивого зображення дійсності з домішками (конотаціями) психологізму і матеріалістично трактованого естетизму (мовляв, художнє пізнання об'єктивної дійсності включає в себе узагальнення-типізацію, не тільки відтворення реально існуючої дійсності, а й перетворення, пересотворення її під впливом «відльоту фантазії від дійсності»).

У такому естетико-художньому полі формувалася і свідомість молодого Миколи Вінграновського, який при всій своєрідності, спонтанності та інтуїтивно-вибуховості свого образного мислення явив читачам 1964 року «Бинь-бинь-бинь», 1971 року «Первінку», а 1984 року оповідання «Наш батько». За реалістичною тодішньою естетикою, всі вони відображають період війни і повоєної відбудови сільського/колгоспного господарювання. В центрі образної системи –

стоять характери підлітків. Одначе відразу домагається озвучення «поправка», що в усіх текстах не зображуються ні події, ані характери в прямолінійному їх розумінні. Уточнення, що це начебто «лірична проза», «твори для дітей», мало що проясняють, бо ні герой «Бинь-бинь-бинь», ні персонажі «Нашого батька», ні центральний протагоніст Миколка у «Первінці» не звичні події презентують, а фабули і сюжети, які можна з цих творів абстрагувати-вичленити, не дають матеріалу для називання хрестоматійно відомих з основ теорії літератури (літературознавства) компонентів, композиційних елементів. Однозначно можна виділити хіба лише те, що всі постаті згаданих і прочитаних творів чуйно, надчутливо реагують на доквілля і багато говорять про те, що сприймають, згадують, пригадують, мріють, сподіваються, очікують. Свідомість кожної постаті не тільки *спрямована* на «щось», а й *безперервно звернена* до «когось», *націлена* на конкретику візуальну, аудіозвукову, чуттєво-дотикову, тактильну і внутрішньо-відчуттєво уявну. Ці постаті і *переживають* як за когось, так і щось пере-живають, про-живають, пере-бувають звичне, несподіване, подумки «зреалізоване» в говорінні, у снах, у маренні – тобто у внутрішніх монологах, діалогах чи у відтворюваній письменником невласне прямій і прямій мові-мовленні.

Микола Вінграновський як актор, режисер під керівництвом такого вчителя як Олександр Довженко уже навчився, вмів «грати», «вдавати», щось і когось імітувати, наслідувати, пародіювати, зображати, втішаючи присутніх отаким своїм умінням. І виходила процесуальність буття-переживання, коли доводилося у своїй свідомості щось «констатувати» («Вечора наче і не було. І мами десь не було»), щось знічев'я чинити («Кинув гайкою по гильняку, так собі кинув, щоб кинути»), а з того вийшов несподіваний наслідок-результат («упав сич. Упав уже не живим»), інспірувавши зацікавлення-допитливість («І де він там сидів на гильняку, і як я оце його вбив?»). Для дитини все цікаво – починається пізнання світу («Кинув, а він упав»), і немає кому ні похвалитися, ані поскаржитися на необачність («А тут ще мами десь нема, і вечір не вечір – одні румуни та німці»). Отаке несподіване і, здавалось би, не мотивоване зіставлення задає якісь виміри середовища, присутності інших, чужих тобі людей («Та осінь сіра, хоч прикидається ще жовтуватою»), напастей і загроз, отож само собою виріває рішення кудись рушити («Тиф, та руді миші, та води у криниці нема, черпаеш відром одну мокру глину, і мами десь нема. Піду...»). У такий спосіб презентується так звана експозиція прозового твору (новели? ескізу? оповідання?) [99, III, 314]. Ця експозиція не сягає

виразної кульмінації і розв'язки, бо йшлося не про втечу, зникнення циганів і не вбивання, спалювання ластівок, а про усвідомлення фікційного світу, в якому хлопчик з Нериком, що «тихо скімлить», здогадно побачивши останки улюбленого телятка («у ластів'ячому попелі лежать кісточки і копитця нашого бині...»). Останній акорд звучання емоційно-естетичної грані того художнього світу подається як звернення хлопчачої свідомості до улюбленого телятка за кличкою – звуконаслідуванням: «Биньочку мій, биню мій дорогесенький! Бинь-бинь-бинь...» [99, III, 319]. Отже, художню семантику цього твору читачам таки «піддав, сугестував» Вінграновський, який як актор справді «навіяв» подібний, емоційний стан читачам, які не тільки збагнули однозначно, де сталася ця подія («даленіє в степу»; «батько ще головував»; «перекотиполя назбираю», «на цій дорозі перекинулася наша гарба з соломою», «ніч на весь світ, велика ніч з зорями», «прийде батько з війни»), читачі розуміють, коли вона відбувалася («одні румуни та німці», «повне село циганів, румунів, німців», «біля церкви вже італійці з мадярами зупинились»); хлопчик чужинців розрізняє за запахами («від італійців пахне солодким», «румуні... пахнуть цвілою картоплею», «чим пахнуть мадяри ще не знаю»), за харчами. Він, хлопчик, не тільки відчуває отак реальність, а й минуле/прийдешнє («а я тим часом росту-росту, роблюсь великим...»), рідне/чуже («І все говорять не по-нашому, не по-нашому! І німці не по-нашому, і румуни не по-нашому. А от цигани, так ті вже почали говорити і по-нашому»); від діда Рятушняка переймає свої житейські, сказати б, національні орієнтації («Не треба, – каже (дід. – Ред.) його на батюшку. Він про Сагайдачного знає. Забирайте, батюшко, цукор і валянки, і не доводьте до гріха мою душу»), все, що його оточує, виміряє, оцінює, за зразком «баби Рятушнячки», «діда Рятушняка», свого батька, найближчого зрозумілого світу («Літаки летять! Сірі, з хрестами. Літаки летять здорові, і мов не живі, і наче не летять, а наче щось тягне їх – гу-гу-гу. То ж птиці літають, крилами мах-мах. А ті не махають, а летять»).

Якщо крізь призму дитячого світосприймання і світорозуміння, як він їх проговорює, о-словлює, – потрактувати репрезентований Вінграновським художній світ, то подана вище словесна картина виявиться, як ми це в заголовку позначили, полісуб'єктивним наративом, який можна й називати – термінологізувати у світлі наратології своєрідною нарацією – *розповіддю-оповіддю*, суть і характерні ознаки якої увиразняться, як нам здається, не складанням українськомовних слів, різних граматичних категорій (чи то іменників, чи дієслів), а з допо-

могою загальнонаукового терміна «гетерогенна нарація», що етимологічно пов'язується із семантикою різнорідного, різнотипного розповідання/мовлення, продуцентом якого є різні мовці, різні типи суб'єктів: оповідь від першої особи, яка бере участь у реальних чи вдуманих подіях-історіях (гомодієгетична нарація), розповідь від третьої особи (гетеродієгетична нарація). Вони у художніх творах не подаються окремо суцільним масивом, а постійно *взаємодіють*, взаємонакладаються, за аналогією до інтерференції у фізичному світі.

На функціонально-сміслові прикмети цих двох стихій оповідно-розповідного («повествовательного») переконливо вказує В. Шмід [80, 195–198], а поки вони чітко проартикулювалися цим наратологом, уже 1971 року В. В. Кожинів обговорював «проблеми повествования» як «взаимодействие голоса автора и голосов персонажей» [62, II, 195], наголошуючи, що, «сплетаясь, пересекаясь, контрастируя, эти «голоса» создают сложную ткань художественного повествования, определяют ее выразительность и смысловое богатство» [Там само]. Вчений демонстрував уміння це робити на прикладі оповідання М. Шолохова «Судьба человека». Для нас, крім повчальної ілюстрованості реалізації реалістичної парадигми саме тоді, коли М. Вінграновський презентував свою «Первінку», важливо підкреслити таку тезу В. В. Кожинова: «...художественная речь не бывает ни излишне всеобщей <...>, ни чрезмерно индивидуализированной (как в интимных формах речи), ибо и то и другое нарушало бы ее уравновешенность и полноту» [62, II, 213].

Якщо із свідомості безіменного хлопчика, який має братика Дмитрика і сестричку Галинку (важливо, що із зменшувально-пестливим суфіксом – *к*) відлунюють людські голоси телятка «Бинь-бинь-бинь», песика Нерика, якому хлопчик нагадує: «Думай сам. Тобі буде видніше», Галинка у поросі подає голос: «угай! угай!», а самому мовцеві чутно, як хоча немає в печі борщу, а він все одно йому «булькотить і сичить», а сад уві сні «цвіте з усієї сили», – натомість свідомість трохи старшого від нього Миколки («Первінка») більше «фокалізована» і монологізована. Миколку «цікавили не німці. Його цікавили наші» [99, III, 145]. Його погляд надто реалістично (сказати б – «міметично») спрямовується з боку (третьособова нарація). «Сухим нервовим поглядом він придивлявся до кожного бійця в сірій шапці під червоною зіркою, сподіваючись зустріти кого треба». Оскільки «бажаного обличчя не було», то Миколка зустрів під однією з «хаток-ліплянок» теж дівчинку і хлопчика, які на його звертання до них, покликали жінку «руки її по лікті були в глині».

Бачення розповідача-оповідача такі ж прискіпливо точні, достеменні, а бажання по-селянськи несподівані: «капніть мені духами за шию, а я вам цілу десятку дам»; «у Миколки потекла під щоками слина, хоча він ніколи ковбаси і не їв»; Миколка, нагледівши корів, «почалапавав своїми жовтими чунями до них» і купив «чорненку і ріжки віночком» – «ну просто тобі і не корова, і не коза». І з тієї хвилини корівка сподобалася йому, за характеристикою автора, «вона йому сподобалася так, що навіть, де не візьмись, духи – і ті знову запахли під носом» [98, III, 151]. Він, як і його ледь молодший за віком ровесник хлопчик-персонаж, бесідував з корівкою: «А як тебе звати?». Розмовляв хлопчик із Собацюрою, дорікаючи часто за будь-що: «Ось тобі й маєш. – сказав йому Миколка, а ще кажеш! Хто ж так плигає на куріпку? Що вона тобі – вовк. Краще шукай мишачі купи. Вони не бігають і не літають. Шукай» [99, III, 163]; як з живими істотами поведився з різними сортами грушок, розрізняючи їх за назвами, за вдачами, за інтенціями, немовбито дерева перейняли норів тих, хто їх садив. Персонаж їм не дорікав, але дивувався: «Груші-сагачки терпляче стримували себе, щоб не зацвісти, бо хоч горобці й порозпускали хвости та крила, але не треба поспішати з цвітінням. Бо зацвітеш, а тут морози. Отоді й спробуй зацвісти вдруге...» [99, III, 166]. Як бачимо, Вінграновський вживається в свідомість Миколки, який не просто оповідає про тварин і рослин, а міркує від їх «імені», радить, як поводитися їм. Звичайно в міру того, як сам розуміє життя – його свідомість-мовлення наскрізь *анімастичні*. Тому видимі і уявні співрозмовники Миколки (тварини, дерева, хмари) – персонажа з «Первінки» – розуміють, йому співчують і навіть вгадують його наміри, фантазії.

Такий художній світ Вінграновського за своїми прадавніми первинями: не тільки персоніфікований, а й антропоморфний, анімалізований. У ньому органічно сполучаються явища достовірні, вигадані, уявні, словом фікційно-не фіктивні. Але той світ має виразні контури, окреслені історико-топонімічними реаліями: (річки Синюха, Кодима), села Кумарі, Забари, Криве озеро; навкруги степ з балками і ярами, поруч Розкопана могила. Серед зображуваних постатей степового люду не тільки живуть вдови і солдатки, а й знайомі читачам з попереднього твору дід Рятушняк, що опікується Миколкою та його Первінкою, а разом з Миколчиним батьком вони закопали в тій могилі і плуги, і насіння пшениці. Виявляється, що на прикладі щойно демобілізованого з фронту Миколчиного тата – голови колгоспу, – якого впізнають-визнають приїжджі лейтенант, генерал Дорошенко і випадково прилетів льотчик Петро Рятушняк, М. Вінграновський показав

світ геополітичний за своїми вимірами цілком по-Довженківськи: «Миколка аж присів: на грудях у Петра блищала Золота Зірка Героя, хоча погонів на плечах у нього й не було! Дід Рятушняк, забачивши цю Зірку, якось зніяковів, оглянувся на людей, а потім тихо сам прихилився до неї головою – і знову заплавав.

«От мені оцей дід! – подумав Миколка. – Тільки й робить, що плаче, коли не треба плакати» [99, III, 173].

Письменник сміливо і несподівано зіткнув-переплів цілком фактуальні явища, вифантазовані і правдоподібні, композиційно поєднав їх у цілісність художньо неймовірного світу. У свідомості підлітка за дитячою логікою, спираючись на аналогії мислення, зведено в одну реальність навіть усіх «персонажів» повісті. Миколка «заговорив, звертаючись до своїх знайомих»: «Гей, ти, – сказав Миколка Собаці, – здрастуй, Собако Собацюренко, і ви, Первінко Миколаївно, добрий день! На цю осінь до школи – добрий день! А там, дивись, як татко з мамою і хату вкриють – добрий день! А в криниці завжди темно – добрий вечір» [99, III, 174]. Так на фабульно-сюжетному рівні автор заманіфестував оптимістичне розв'язання проблеми, яку все-таки озвучив один з персонажів, тільки не в формі прямої мови, а вустами непоіменованого розповідача. Погляд «з боку» на цю історію набув художнього смислу опосередковано, узагальнено як позиція наратора: «Літак орав землю плугами, а за ними на свіжу ріллю кинулися жінки, щоб засівати. Вони сіяли з рук легко і радісно, навіть удови. Миколчин тато йшов за плугом і чорна земля чорною хвилею хлюпала йому на чобіт.

Петро, весь час оглядаючись на плуги та на сівачів, вів літак, як ні в жодній битві, ні в жодному бою: він аж спітнів і не бачив би того поту, якби не западав цей його піт на Золоту Зірку Героя малими краплинками» [99, III, 176].

Пафосно оптимістична кінцівка повісті з погляду традиційної парадигми не зазвучала за принципами соцреалізму, панівного тоді творчого методу, бо такий ідеологізований дискурс, приглушений засобами *розповідання* – гетеродієгетичної нарації, яка накладається на дитячу свідомість-мовлення Миколки. У мову третьоособового розповідача вриваються-вклинюються за семантично-психологічними асоціаціями світобачення підлітка текстуалізовані раніше мотиви: «А позаду усіх – за літаком, плугами, сівачами – брів Миколка з Первінкою. Запряжена в борону, вона йшла поруч з ним на налігачі і не хотіла рости, і ріжки в неї були віночком» [Там само]. У завершеному творі це справді останній акорд (т. зв. *schlußakkord*), з якого естетична

інформація в читацькому сприйманні плине з кінця повісті до її початку, актуалізуючи в цьому «аналепсиси»; всі потенційні сенси, укладені прозаїком у кожен момент цього контексту, цілісного твору – у такий спосіб герменевтичне коло роривається і вибухає в культурі української післявоєнної дійсності.

З багатьох точок зору – жанрової, композиційної, наратологічної – цікавим і невичерпаним досі є текст «Наш батько». У нашому аспекті – зміни літературознавчих парадигм і значення наративних вимірів літератури – цей текст один з найпромовистіших. Якщо б про нього довелось говорити у ракурсі подієвості, який (ракурс) вимагає фабульно-сюжетної терміносистеми, то констатація того, що сталося і відбувається, вийшла б стислою.

Власне на війні загинули сини колгоспного чабана, померла дружина, і літня людина самітньо доживає віку. Йому «ще немає вісімдесяти. Здоров'ям він, слава богу, нівроку: і зварить сам, і попере, і роботу яку коло хати зробить, і взагалі...». Композиційна рамка твору звичайна, бо на п'ятій сторінці він текстуально закінчується фразою буденною: «Батько поснідав, обдивляється свою череду і закурює. Ну, то хай собі й курить, аби на здоров'я» [99, III, 320; 324]. Заявляється-маніфестується така собі екзистенційно буттєва проблематика, а гостро напружених подій начебто і немає, конфлікту у звичному форматі – також. Проте насправді смислотворчі проблеми тільки тоді починаються, коли читач зауважує (чи його хтось підводить) не ту побутову очевидну поверхню твору, а наративні стратегії, які пропонує цей текст.

Нараторів в оповіданні три. Автор вдало розміщує їх у різних просторово-часових площинах, вони спостерігають за своїм батьком і почергово ведуть розповідь про нього.

Перший наратор – «син», що лежить у братській могилі, починає свою історію і з добрим гумором оповідає про те, як батько купив чоботи.

Першоособовий наратор знає про свого батька все. Побачивши, як батько прицінюється до чобіт, син знає: він їх купить. Про любов батька до морозива і «тульки», про те, як батько-пастух пасе колгоспну череду повідає читачеві перший наратор (старший син), оскільки він знаходиться у цій площині часу і простору, це його компетенція.

«Про нашу хату вам розкаже мій менший брат, бо мені нашої хати не видно, а братові видно, бо цей наш менший брат жив при нашій хаті» [99, III, 321].

Якщо текстуальним персонажем у центрі твору постає батько, то справжнім – когнітивно-естетичним-протагоністом-героєм є *пам'ять*, яка уможлиблює спогади про загиблих на війні дітей, які посмертно спостерігають за життям-буттям батька, пригадуючи його життєві колізії, і запрошуючи читачів приглядатися до нього хоча б подумки, візійно, уявно. Передаючи один одному естафету розповіді, сини (вже як наратори) підсвічують і увипують образ-характер старого; він у цьому ракурсі «наш батько».

Другий наратор з минулого, що виріс берестом, бере на себе іншу частину оповіді про батька, переносячи читача до батькової хати, яка «усі часи була під соломою, а недавно, років зо три тому, батько вкрив її шифером» [99, III, 322].

«Наратор-берест» розповідями про себе повертає читача у минуле, у період війни: «Берест – це я, його середній син. В одному з боїв я впав на міну і виріс оце коло нашої хати берестом. Батько не знає, що цей берест – це я, його середній син. Мені й самому дивно, чого це раптом я став берестом і чому саме берестом, а не іншою деревиною. Убило мене на Одері, і було б не так обидно, якби хто-небудь бачив, як мене вбито. Бо навіть батько до сих пір думає, що я живий, що, може, я десь є і не хочу до нього признаватися, от що мені обидно! Сказати батькові, що я – це я, берест, я вже не можу, бо листя моє не говорить по-людському, з вітром хіба чи дощем – то інше діло» [99, III, 323]. Другий наратор також схвалює батькову покупку, розповідає про те, як батько порається по господарству.

Як перший, так і другий наділені не тільки всезнанням, а й надприродною чутливістю і проникливістю – один з «братської могили», в якій сам себе бачить, бо таке «стереоскопічне» його бачення: «Корова пасеться, наш батько курить, вітер, сонце, а в цій братській могилі лежу я, його старший син» [98, III, 322], а другий в іпостасі дерева: «Я почуваю себе прекрасно. Земля піді мною така, що коріння у ній аж співає» [99, III, 323].

Сини в статусі нараторів вдаються як до ретроспекцій-аналепсисів, а й синхронно з діями живого батька коментують, оцінюють перцеповані вчинки, рухи, жести. («Гляньте, як довго він прицінюється до цих чобіт», <...> дістає гроші. Купує»; «Заждіть, батько щось помітив. Що ж це він помітив? Ага. За тим оно возом іде корова на продаж»). Син у тілесності береста нагадує читачам: «Це ліжко, яке він поставив піді мною (тобто під берестом. – Ред.) і на якому він спить, – це ще наше хлоп'яче ліжко».

Компетенція наратора-«береста» закінчується і бере на себе роль оповідувача наратор – «поле» (найменший син). Той констатує відразу: «Мене – нема. Тобто оце поле, на якому наш батько випасає череду, це я і є. Мій літак вибухнув у повітрі, і я осипався на землю вже попелом, так що ні могили у мене нема, нічого» [99, III, 324].

Гомодієгетичний наратор – «поле» теж знає про батька все, про його смаки і з радістю спостерігає за його діями, за тим, як він пасе худобу, як білий слід реактивного літака «переполовинює батькову череду». В образі найменшого сина автор ніби уособлює той народ, що загинув під час Другої світової війни: «Але я вже своє відлітав, і в цих полях я став пшеницею, гречкою, кукурудзою, навіть сам уже не знаю чим... Хоча це не зовсім точно: у цих полях лежать цілі покоління нашого народу, і так ми усі родимо, і так ми усі цвітемо» [Там само].

Своєрідність побудови наративу оповідання визначається, насамперед, незвичністю наративних рівнів та оригінальністю просторово-часових відношень. Кожен з персоніфікованих нараторів бере слово почергово, ведучи розповідь з минулого про теперішнє життя батька, і, разом, згадуючи про інші дотичні явища.

Якщо традиційно говорити про «умовність» таких прийомів, про фікційність чи фіктивність подій, то, значить, сказати дуже мало, власне нічого конкретного, бо чуттєво осяжна конкретика презентується тільки в рецептивно-перцептивних актах мово-мовлення компетентних читачів, або нарощуються нами крізь семантично-семіотичну проекцію, яку постійно розробляє сучасна наратологія як продовження структуральної поетики і напрацювань рецептивної естетики. Письменник-актор і режисер – таке багатоголосся і гетерогенну поетику не тільки відчував інтуїтивно, а й стилістично, риторично її текстувалізував. Художнім смаком як моментальною оцінкою осягав її доречність, функціонально смислове наповнення і вмів націлено на читачів реалізувати, сподіваючись на проєктований ефект. Про це свідчить і найкоротший текст М. Вінграновського «Женя». Так стисло, коротко і вражаюче міг писати хіба що В. Стефаник. За традиційною парадигмою це також новела про Другу світову війну, людську витривалість і людяність..., а не про пенсіонерів, партизанів і про відвідування могил загиблих, про «День Перемоги». Для компетентного і філологічно вишколеного сучасного реципієнта – це наскрізь модерний текст з новітніми техніками і стратегіями за парадигмами «плину свідомості», «діалогості», «нратології». З погляду поетики «Женя» – наратив як результат нарації жіночої постаті, чия свідомість зорієн-

тована навсебіч і реагує миттєво. Вона ословлює мозаїку чужих висловлювань реплік, що запали чітко в її пам'ять без «редагування» і індивідуалізацією відбору, дарма що презентується зросійщений «суржик». З лексичними запасами просторіччя (отими «временно відступають», «хімічеським карандашом», «тут лежать похоронені бойци смертю храбрех»). Жінка сама себе усвідомлює так, як до неї звертаються інші: «Женя, – каже голова, – їдь. І я зібралася; «Я ще молода <...> День Перемоги, людоньки, ясний, світлий та милий, Женя вишнівочку в гості везе, добрий чоловік коло мене сидить, вікно в автобусі прикрив, щоб мені не дуло...» [99, III, 337].

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

Таким чином, проаналізовані вище чотири тексти за своїм хронотопом співіснували у фізичному реальному світі періоду Другої вітчизняної (в парадигмі радянської терміносистеми) війни; той історичний період репрезентований пам'яттю про воєнне і післявоєнне буття на півдні України, а пам'ять як психологічна категорія через модус спогадів (пригадування, згадування) стала засобом розгортання нарації, творцями якої були різновікові суб'єкти – підлітки і дорослі люди. Носіями мовно-мовленневої духовної діяльності виявилися персонажі художньо-літературних творів прози письменника Миколи Вінгра-

новського. Як фізична особа своїм віком і досвідом він був ровесником відтворених персонажів, автором створеного художнього світу, невіддільного від мовлення-говоріння-нарації, що їх оприявнювали фікційні постаті, змодельовані письменником-прозаїком у текстах-наративах «Первінка», «Бинь-бинь-бинь», «Наш батько», «Женя». Ними не вичерпані концепти «дітей війни», «пам'яті про воєнне і повоєнне лихоліття», або життя-буття того покоління, яке несло в собі і пронесло впродовж свого життя трансформації «радянської дійсності». Наочним прикладом такого соціально-політичного, культурно-історичного, художньо-естетичного модифікування є професійна діяльність Миколи Вінграновського і розширення залишеного ним художнього світу. Мотиви війни і воєнних колізій можна відчуті і розшукати в інших його прозових творах, що мають інші теми, проблеми, образні доміанти. Крізь них проглядаються інші вектори цілісності цього художнього світу. Спробуємо зосередити свою увагу на тому ракурсі, який увиразнює кіномистецтво як потужна пристрасть Миколи Вінграновського.

6.2. Гомогенна (гомодієгетична) нарація митця («Рік з Довженком», «Пересадка», «У глибині дощів»)

Якщо бодай подумки увіходити в художній світ Вінграновського чи реально, постфактум після прочитання якнайбільшого корпусу текстів письменника, то «Рік з Довженком» (1975) прояснює, вияскравлює багато тих факторів, які формували його креативний досвід саме в аспекті розповідання/оповіді. Йдеться не про концепти автобіографізму і кінематографічності, які живили уяву митця, його образну самореалізацію під керівництвом О. Довженка. Йдеться і не про вплив знаменитого майстра, який зачаровано говорив на своїх лекціях, що їх слухав Вінграновський, «про світогляд, про науку мислення, про почуття, народи, час...» [99, III, 348]. Довженко, на погляд свого учня, «володів ще якимсь чудодійним гіпнозом оповідача» [99, III, 349]. Отой «чудодійний гіпноз оповідача», передаючися від старшого митця молодшому новобранцеві, зрештою і визначив, зумовив, крім багатьох інших чинників, майстерність прозаїка. Серед складових художньої майстерності виділимо вміння, спроможність абстрактно (подумки, уявно, інтуїтивно) виок-

ремлювати те «щось», яке вибухає, додається до якоїсь деталі, подробиці і крізь них неухильно діє на творця чи на будь-яку чуйну людину. Вже тоді, коли Довженко читав із «Зачарованої Десни» те місце, де він, маленький Сашко, їде з татом на сінокіс <...> він «вів слова по єдино відомій йому дорозі, попереду якої йшли його очі: *все було винятково видиме, відчутне і ясне – навіть повітря можна було брати руками*» (курсив наш – авт.) Так налаштований слухач майстра, не тільки засвідчив свою надчутливість і гнучкість уяви, а й добру пам'ять: «Я запам'ятовував і запам'ятав усе з першого і до останнього слова – так воно мені все припало до душі. Легка моя пам'ять вбирала в себе одразу все, що їй подобалося» [99, III, 346], в результаті чого сформувався культ митця-письменника. Тому Вінграновський у цьому давньому спогаді справедливо сказав: «Письменник для мене – було і є щось на зразок всесвіту». І той «всесвіт» сприймався так шанобливо, що селянський хлопець «хотів тікати. Мені стало *страшно* (!), що я міг образити (!) чи сказати щось не те цій людині ...» Коли ж зненацька зазвучав телефон, і письменник вирішив «негайно їхати», то спостережливий юнак помітив, що майстер як людина» був знервований і похмурий, і краї його губ *опустилися в печаль* <...> Дихав він важко і голосно, на щоках і надбрів'ї виступили червоні плями <...> і в сіро-зелених очах його були *біль і образа, що впали на нього під час телефонної розмови*» [99, III, 347]. Виділені курсивом образні деталі (тропи) уявляють у цьому тексті не мемуарний дискурс, а мистецьки-образний первень розповідача-наратора, тобто ті зародки, з яких постануть згодом золоті злитки, компоненти нарації Вінграновського-митця. У цьому жанрово не визначеному творі вже проблискували вони як прикмети персоніфікації, метафоризації – зрештою і міфопоетики: «лекції спливали, як вода»; «У Москві падав лист. Молода осінь поспішала»; «пахло зворотною залізною дорогою додому»; «ноги мої і вві сні бігли до дівчат»... Підтриманий студент, який «спав на голій сітці, без матраса і ковдри, крім самого Довженка, і Поліною Петрівною, і Юлією Іполитівною, швидко збагнув науку і мислення, і «любов, ім'я якій – страждання», бо Вінграновський зафіксував і те, без чого немає професіонала («я зненавидів кожне любовне слово, написане Лесковим, Гауптманом, Вишневським, але треба було грати, заробляти оцінку, а заодно й стипендію», «Миколо <...>, сідайте і кадруйте мою «Десну»). Майстер Довженко не тільки вчив студента «кадрувати» текст, а й цікавився тим, яке враження справляв сам на близьких людей. Дізнавшись, що Вінграновський непомітно прийшов, щоб три години слухати «Поему про море», Олександр Петрович, як

запам'ятав і написав згодом учень, «якось щасливо, тихо подивився на мене і *попросив розповісти, як він читав і що було потім*» [99, III, 350]. Як бачимо, чуттєво-уявні, артикульовано-осмислені, рецептивно відчуті кимось відгомін людського сприймання закладали у пам'ять і підсвідомість Вінграновського той досвід, який сприяв йому у текстуалізації свого «всесвіту» як безмежного і глибинного архетипного художнього світу. Після того, як почалися і здійснювалися «всякі режисерські розробки, аналізи п'єс, креслення мізансцен», на що митець накладався, «як вогонь на суху соломку...» [99, III, 344], змогла оприятитися така майстерність, яку адепти сучасної парадигми літературознавства як культурології тепер презентують як наративні стратегії.

На перетині переміщень у геополітичному просторі фізичної постаті М. Вінграновського («дороги від нашої хати до Київського театрального інституту», дороги до Москви, де «у вестибюлі *мого (!)* нового інституту пахло свіжими огірками – так завжди пахне свіжа фарба» [99, III, 347]), а відтак знову до Києва на довженківську кінофабрику і врешті до Нью-Йорка) письменник не раз потрапляв на знімальні майданчики кінематографії внаслідок чого він найщільніше спресував хронотопні виміри отого віртуального світу, що співвідносився з «перехресними стежками» у достовірному світі. Біографічне, актуальне і фікційне взаємовіддзеркалилися не в одному творі/тексті, зокрема і тому, що поіменований як «Пересадка» обсягом всього-лиш тридцять сім сторінок звичайного книжкового формату. Але щоб його розпросторити до віртуального смислового багатства і увиразнити повістувальне розмаїття, ще раз повернемося до наратологічних напрацювань, які ймовірно залишалися осторонь уваги письменника.

Перформативний аспект наративного висловлення є безпосередньою дією креативної дискурсії, проектованої на рецептивну свідомість. Це веде за собою когнітивну роботу із сприйняттям: управління актами внутрішнього зору і внутрішнього слуху адресата. Цей аспект є невід'ємним від наративних актів. Він виступає у цьому плані як комунікативне середовище.

З позиції читача/слухача кожна наративна пропозиція (маємо на увазі семантичний інваріант пропозиції, у варіативно конкретній фразі актуального висловлювання, що «обростає» модальністю, тональністю, стилістикою – авт.) тексту виступає своєрідним кадром ментального бачення, що охоплює в оповідному світі об'єкти не лише візуально зримі, а й ті, що можна їх почути, осягнути і не лише фізично-матеріально, а й пізнавати розумово-інтелектуально. Оскільки жодна, навіть найдетальніша фраза не в змозі містити в собі означення й ха-

рактистику всіх без винятку компонентів того, про що оповідається, то такий «кадр» утворюється в результаті відбору і співвідношення оповідачем (розповідачем) певних деталей уявного світу (уявного фікціонально чи фактуально, – що не має для наратології суттєвого значення).

Власне відбір предметів бачення, їх ознак, дій, зв'язків, їх часово-просторовий стан в оповідному кадрі фокусує (зосереджує) увагу адресата, надає адресату наративного дискурсу певну точку зору на певний фрагмент тієї чи іншої події.

У міжнародній наратології широко розповсюджений термін, введений Ж. Женеттом (1972), *focalization* («фокалізація»).

Враховуючи різні трактування цього поняття, різні підходи до категорії «точки зору», що відрізняється не тільки термінологією чи принципами типології, що лежать в основі визначення поняття, фокалізація є «регулюванням наративної інформації», яке полягає у тому, що «оповідь (розповідь) може повідомити читачеві більше чи менше подробиць, більш чи менш безпосереднім способом, і разом з тим, сприйматися як відстаюче на більшу чи меншу дистанцію від того, що оповідається, як те, що встановлює щодо нього «ту чи іншу перспективу» [26, 180–181]. Не здійснюючи морфологічного аналізу точок зору, детально не розглядаючи найбільш впливових у теоретичній дискусії та в текстуальному форматі підходів, констатуємо лише те, що при дослідженні прозових текстів Миколи Вінграновського використовуємо наразі термінологію Ж. Женетта.

Йдучи за традиційними типологіями попередників, Женетт розрізняє три ступені фокалізації:

1. «Нульова фокалізація»: розповідь ведеться з точки зору всезнаючого наратора.

2. «Внутрішня фокалізація»: оповідь ведеться з точки зору персонажа.

3. «Зовнішня фокалізація»: оповідь ведеться з точки зору об'єктивного наратора, який не має доступу до свідомості персонажа (або який не дає доступу до неї читачам) [80, 113].

Натомість В. Шмід вважає, що «від більшості типології точок зору запропонована модель (Шміда) відрізняється тим, що питання про присутність наратора у дієгезисі (так як і питання про його компетентність, інтроспекцію, антропоморфність, вияв і суб'єктивність) розглядаються вже не як проблема точки зору. Нараторіальна і персональна точки зору зустрічаються як в дієгетичному, так і в недієгетичному

повіствуванні [80, 128–129], а ширше, у плані звичному для послідовників М. Бахтіна – просторово-часових відносин і модальності.

Оригінальність просторово-часових відносин у повісті «Пересадка» полягає, насамперед, у тому, що автор відтворює їх у двох ракурсах: реальному та уявному. Реальні події відбуваються з персонажами, які їдуть до Мурманська, а уявні – це «пересадка» свідомості селянина й адаптація її до життя у великому місті, часові зсуви та просторові зміщення у психології сільської людини – ось що найцікавіше у дослідженні хронотопу тексту «Пересадка». Тут хронотоп відіграє важливу роль у створенні цілісної картини художнього світу твору, виступає важливим елементом інтерпретації авторської концепції дійсності.

Всі часові відхилення та зміщення служать митцеві для змалювання реальної картини світу, допомагають проникнути у суспільні явища і процеси, у внутрішній світ героїв. Без розуміння просторово-часових відносин у художньому світі повістей та оповідань М. Вінграновського не можна збагнути неповторності естетичної візії митця, його художньої майстерності. Сягаючи із сучасності у своє минуле, застосовуючи пролепсиси щодо теперішнього моменту нарації, автор підсилює інтенсивність сьогоденного згадування і в такий спосіб видає достовірність минулого. Аналепсиси використані для кращого знайомства читачів з героями, з їх життям та історичними подіями.

У повісті «Пересадка» («Пересядка») зреалізований наратор відтворює поведінку сільських людей у незнайомому їм місті.

Рух часу у творі – динамічний, напружений; географія простору надто широка: від малого південного села – до Москви, а відтак згодом і до Мурманська. У центр всіх подій – як реальних, так і фікційних – наратор ставить батька з неймовірними ситуаціями, у які він потрапляє. Із самого початку в творі наявне від авторське «я», але лише у першому абзаці. Далі усі функції розповіді бере на себе всезнаючий наратор.

«Де я тоді був? Не пригадую, але в Москві мене тоді не було. Батьки ж мої вже після жнив зібралися в гості до мого старшого брата в Мурманськ. Збиралися вони вже яке літо, та якось не виходило: то те, то се, то щось іще, словом, тільки й того, що збиралися. Та й дорога: де наша хата з шовковицею, а де полярне коло з Мурманськом і моїм братом» [99, III, 247].

Наратор оцінює події з точки зору теперішнього, але з добрим знанням минулого. Відчутно, що йому приємно згадувати ці моменти, переживати їх ще раз, смакувати заново. Розповідь стає ретроспективною, віддається перевага аналепсису, в якому головною стає функція

героя у минулому. З добрим гумором змальовано образ батька, хоча показано його у неприкрашених подіях реального життя. Батько вдало уміє знаходити вихід із тих кумедних ситуацій, в які він потрапляє, пояснюючи, наприклад, адміністратору кінотеатру «Мир», що він – батько головного героя фільму, а міліціонеру, – що він чесний і порядний селянин, а не якийсь шахрай.

Отже, функціонально-структурним центром як у нарації, так і наративі «Пересадки» є ідентифікований актор Микола-Коля і сфотографоване ним світлице-реклама з афіші кінофільму про війну, у якому центральну роль грає Іван Орлюк чи то пак Микола Вінграновський. Батько Степан Миколайович з фронту кінотеатру «Мир» і на передній стіні впізнавав свого Колю: «Чорний від бою, у касці, в плащ-накидці, – проговорює наратор, – я стояв на руїнах Берліна і прямо дивився на маму» [99, III, 253]. Невпевненість-сумнів реального батька Степана Миколайовича годилося прояснити за листівкою «з Колею про Колине кіно», але адміністратор навіть не вислухав «украї зніченого, розгубленого батька; був переконаний, що «артист, як ви кажете, ваш Коля – це син Довженка, прийомний син великого Довженка», здивувавшись: «Хто ж це таку пушку пустив?» Прояснивши непорозуміння з допомогою паспорта, адміністратор «як прочитав, та як побілів і зразу змінив мову, залебедів: «Де ж ви, Степан Миколайович, раніше були, що мовчали? Чом телеграму з дороги не вдарили або хоч написали!» Він вручив контрамарку для всіх трьох прибульців. І після багатьох пригод з міліціонерами, випадковими попутниками, батько нарешті переглянув кіно і побачив, як «по загаченому розтросченими підводами шляху під палаючими тополями, чорний і темний від втоми, люті і ганьби, з такими ж солдатами, як і сам, під бомбами відступає його син» [99, III, 277] і нарешті крикнув: «І скільки можна так відступати?...» Влаштували після презентації фільму багату вечерю, на яку принесли домашнього чемодана, і батько потерпав: «може, вони цього, нашого і не їдять, вони ж усе-таки люди городські, он у них самовар який і чай заварюють чаєм, а не вишневими гілочками...» [99, III, 283].

Умовна і неймовірна, роздвоєна оповідь Колі-Миколи про себе, про поїздку своїх батьків до Мурманська затяглася надовго, багатьох сільчан провокувала допитуватися: то насправжки, чи «то тільки так, для кіна?».

Оповідь-нарація передається читачам у кількешаровій інтерференції: від початку до кінця наративу її веде і конструює актор, то моделюючи голос тітки Насті, то від імені «молоденьких кавалера і бариш-

ні», які говорили пошепки «переходячи від афіші до афіші», то від матері, то – від батька. Саме ці персонажі в різний час сформували нараторові таку багату поінформованість, яка забезпечує фіктивному акторові Орлюку, надзвичайно подібному до Колі Вінграновського, яким його пам'ятали і мати, і батько, і тітка. Всі вони тепер, у хронотопі твору (інакше кажучи, у калейдоскопічно-динамічній змінній модальності нарації) демонструють операції ідентифікації.

Ідентичність, філігранно відтворена письменником, виповнює весь текст. Автор з глибин своєї пам'яті видобував такі перлини креативності, що з того «матеріалу» поставали органічно будь-які різновиди нарації. Він, автор-прозаїк, у цю мить по-акторськи *вживався* у такі явища, як «мати вже розійшлася, а мати вже розходилася: « що Коля писав? Що зараз його у Москві нема, ну то й що? А раніше, а в ті роки? Геть мені і не говори, і не балакай! Бери коли кабана, і збирайтесь» [99, III, 247]. Цілі діалоги письменник відтворював-подавав так, що читачі «забувають» начебто перед ними не повнометражна картина мімезису-показу-зображення... Епізоди таких картин виникали з участю то міліціонера, то глухонімого пасажира, то адміністратора кінотеатру, то балакучої Віри, яка подарувала батькові гайку як віддяку за допомогу...

Тітка Настя Козорізіха, яка любила дослухатися до перемовин Зіни і Степана Миколайовича, не даремно приїхала з ним до Москви, аби прямувати до Мурманська; вона з волі письменника ненароком «вмотивувала» ретроспективне бачення зростання спостережливого актора: «тітка вже уявила собі, як вона буде розказувати в селі про моїх матір з батьком <...>, коли вийшло, що то був не він, що він, їхній син, був лише схожий на того артиста при Кремлі у Москві з автоматом, що грає в кіно...» Навіть на уявне застереження матері тітка Настя мала б ще додати те, що героїчного Колю геть приземлює: «Хіба я не пам'ятаю вашого Колі, як він бігав зі шлейкою через плече, вічно зашмарканий, бо з річки не вилазив, та садки обносив з такими ж вуркаганями, як і сам, спасу від них не було, та всякі безстидні наколки на руках і ногах робив, та ящиками патрони з наганами по горищах ховав, міліція приходила? – приходила, посадити хотіли – було! – та як із школи в колгосп до тракторів тікав, та ...» [99, III, 255].

Такі і багато інших відхилень від фабули-сюжету, які передбачалися темою пересадки з вокзалу на вокзал у Москві і принагідно причинилася до перегляду дуже популярного фільму з участю актора Вінграновського, – все це радикально і несподівано модифікувало можливу тему оповідання. Воно з документально нарисового очіку-

ваного проекту переформатовується навіть не у пригодницьку новелу, а в наратив про митця. При всій, здавалось би, розкиданості, розпо-рошеності фактуального сюжету твору, які як його художні прикмети, задані читачам архетипним мотивом дороги з маленького села до північного міста через Москву, – насправді вийшов винахідливий текст повістєвого формату. Його смислотворчим центром семантично стала нарація гомодієгетичного типу; наратором-творцем, регулятором розповідних стратегій, які активізують літературну рецепцію компетентних читачів, є митець з пам'яттю про війну та її кінозображення. Персонажна структура цього твору вийшла у Вінграновського однотипною з творами, розглянутими в попередньому підрозділі («Бинь-бинь-бинь», «Первінка», «Наш батько», «Женя»). Новаторство письменника, який скористався біографічними моментами і навіть власними іменами своєї родини, окреслилося за наративною моделлю оповідання «Наш батько», а трансформувалося як творча винахідливість і сенсорна невичерпність із сфери кіно у повісті «У глибині дощів».

Пам'ять кінематографіста-письменника на повну потужність вибухнула у повісті «У глибині дощів». Вона є прикметною у нашому контексті не стільки тим, що демонструє творчо-організаційні клопоти режисера-керівника знімальної групи, скільки передусім оповідним дискурсом відбору акторів для втілення вифантазованого образу центральної постаті. Водночас текстуальний автор як фікційна постать наративу виконує функції гармонізації цілісного твору, переплавляючи достовірні реалії з фантаземами у ймовірний словесний образ, що вимагає у реципієнтів постійної інтерпретативної співтворчості. З такого погляду досвід Вінграновського-прозаїка може слугувати не ілюстрацією до теоретичних узагальнень, а й способом утвердження літературознавчої рефлексії, що поширюється аж на новітню наратологію. Сплітаючи поняття/терміни наївної свідомості читачів-аматорів з іманентними концептами митця типу інтуїтивно-симультанного креатора, цей текст увиразнює герменевтичні прийоми фахових інтерпретаторів. Скований затяжними дощами, які заважали регулярно, якщо не постійно працювати, режисер-наратор зауважував: «Я догризав собі голову і заздрих артистам <...> Головна героїня фільму дується: заборонив їсти білий хліб і картоплю».

Лишилося зняти фінальну битву. І – на тобі: дощі. Фільм спинився, хоч вий» [99, III, 203]. Узагальнюючий і повчальний характер цієї ситуації акцентує наступна теза: «У таку історію я потрапив не вперше і саме тоді, коли сам фільм робив і сам у ньому знімався» [99, III, 204]. Згадувана вже біографічність літературних (поетичних і прозо-

вих) творів як очевидна прикмета їх модусу – безперечна. Господарівчителі, в яких квартирує режисер, співчують Степановичу – «жалібно посміхаються»; водій нудьгує. Фіксоване у тексті безділля персонажів контрастно виокремлює домінанту: припнуте козеня «прикрило очі блідо-рожевими вухами і слухає, як на них танцює дрібненький довгий дощик», а «на столі під айстрами біліє фінал фільму – хоч ти в нього стріляй: остання битва чорніє на папері – вся в цифрах та кресленнях, у сонці і синьому лимані – від сльози головної героїні до найзагальніших планів кавалерійських атак, знятих з неба з вертольота, який у цю мить набундючився під брезентом на колгоспному заасфальтованому току...» [Там само].

Такі подробиці не суперечать не тільки правдоподібності, а й факховій прискіпливості того, хто вийшов із школи Довженка. Директор фільму, колишній фронтовик Микола Іванович, у дзеркалі автомобіля відбився і запав у зорове видноколо режисера, який тут же як наратор оприсутнив у тексті його парсуну: «Іще донедавна на кіностудії цей чоловік, можна сказати, був щасливим: нерозквітлими квітами в його голові починався майбутній фільм. Усе: від гудзика до гармати, артистів, лиману, чобіт, вертольотів, контейнерних габаритів, часу і простору – все займало його <...> Є інші моменти. Моменти творчості чи як?» Уточнює оповідач і подумки відповідає: «Коли з нічого, з кволіх літер і неясних замислів спочатку, з голого місця, з мертвого глинища відкриває очі любов, і ходять люди біля осідланих коней, і плаче на коні розлука... Тепер цей чоловік, залитий незапрограмованими дощами, сидить <...> в кожусі і плащі, темний і чорний, і страшно посміхаються йому наступні дні...» [99, III, 206]. У такій ситуації і мова водія наповнюється контекстуальним смислом («сієшся, гад, нема на тебе астраханського вітру», – звертається він до мжичкидощу»), і пейзажні штрихи – також («бабрилися помідори», «вимокала цибуля», «прийшов канал – радуйся, сій, сади, поливай!»...), а до всього запала у вічі буфетниця Люба. Цього було достатньо для розміркувань-пригадувань оповідача-наратора. Маємо начебто внутрішній монолог: «Де я бачив це обличчя? Коли? Коли воно так запам'яталося мені, що я не міг і не можу знайти собі місця всі останні часи? Я дивився на неї, я перебирав у пам'яті міста і вокзали, дороги й аеропорти, вагони, базари, станції метро і села, ракети на підводних крилах, кафе і пивнички – ні, не було її там, не бачив... Але я точно знаю, що я десь бачив її уже. Хіба що, може, я з кимось її переплутав, тоді з ким?» [99, III, 209].

Мало вказати на формально граматичну прикмету, що це «внутрішній монолог»; не більше допоможе і вказівка, що це першоособова оповідь-спогад. Більше наближає до сенсу в семантичному плані доповнення про модальність вислову невпевненості і т. д. Однак, оцінна теза оповідача включає ці роздуми до модусу художності, до іншого типу дискурсивної практики. Наратор-режисер констатує: «Хоча, мало хіба облич проходить, пролітає, проминає під час роботи? Одні обличчя забуваються назавжди, інші, що їх хотів би забути, – так ні, ще інші не забуваються, і добре, що не забуваються, бо носиш їх у собі, як свято, як щастя краси, ніжності і любові...» [99, III, 208–209].

Оповідач таки знайшов ту, кого шукав: то була «мить», в яку його осяяло: «це була вона, моя героїня... Та, що снилась мені, та, мальована мною на сторінках режисерського сценарію, в блокнотах, на клаптях паперу... Треба ж було природі в дійсності сотворити для мого фільму такі ідеально точні риси – випадок? Випадок» [99, III, 211].

Це, власне, і є найголовніша сутність у герменевтичному порозумінні, розумінні віртуальності фікційного світу, де взаємовіддзеркалюються фактуальне, достовірне і вимріяне, нафантазоване, неймовірне. Воно – відчутне, вічне, якщо людина доживає якоїсь межі і може сказати: «Більше я її не бачив...» Реальна Люба у буденному житті не впізнавала актора-режисера, бо, очевидно, не бачила на екрані тих фільмів, у яких знімався Микола, Коля, Вінграновський...

Фінальна битва, за реплікою наратора, вдалася, хоча селяни-актори не хотіли грати німців; актори, задіяні у фільмі, переглянули стрічку, після чого наратор сформулював головний концепт наратології: «Я відчув, як десь глибоко у мені народилося нове життя. До цього перегляду я знав його туманно і неясно. Воно існувало в мені, але існувало якось розпорошено, продовгуватим таким собі хвостом комети, але зараз, тепер на цьому майже квадратному полі екрана воно сфокусувалося в цілісний живий організм» [99, III, 231].

У реальному житті Люба ще раз зустрілася з режисером: вона мешкала у великій родині, з членами якої актори співали. У художньому світі проектувалася з тексту інша семантика: «Лише Люба з мамою не співали. Вони стояли за грушею, в світлотіні, і дивилися на нас далекими прощальними очима... Микола Іванович обійняв грушу і заплакав.

Синьо спали у лимані білі нічні хмари. По той бік лиману стояла молода осіння темінь. З неї виглядало чиясь далеке незатулене вікно» [99, III, 246].

У такий спосіб письменник через наративні структури і асоціативні вектори художнього світу спрямовував свідомість читачів. Завер-

шуючи гармонію тексту, він розривав у безкінечність духовності компетентних читачів, які осягнули поетику відкритого твору за Умберто Еко [24]. Тим більше, що на їх горизонті сподівань уже миготіли тексти «Сіроманець», «Не дивись мені в спину», «Манюня». А у його свідомості звучав «Кінотриптих» Миколи Вінграновського.

I

*Ти зла, як дика груша при дорозі,
Ти відьма мого серця. Я – тиран.
А ти – мільйон тиранів. І невдовзі
Приглянувсь я: за планом виник план.
Твій крупний план – неспинена і рвійна
Хурделиця краси, аж племін по кістках.
Середній план твій – радість мого мрійва.
Загальний план твій – діти на руках...*

II

*Триста ночей я губами квітчав
Твою сірооку голову.
Триста ночей я страждав і мовчав,
Повен бажань і голоду.
Триста розлук поміж нами було,
Триста прощань поміж нами.
Триста небес понад нами сплигло –
Сонце закрили плями.*

III

*Мій друже, плач! Вона любила,
В колісці губ її гойдавсь
Твій сон любові, і летіла,
Напнувши ніжності вітрила,
Твоя душа, і світ займавсь
Світанням почуттів невпинних
І юних слів напівдитинних –
Як ти любив! Як ти кохавсь!
Не плач, мій друже. Ти щасливий.
Ти все віддав, щоб уквітчать
Свій сон любові... Серця сили
І сили розуму. Безсилий
Страждання ти лише віддасть.*

[87, 145–146].

6.3. Герменевтичні проєкції міфопоетики («Сіроманець», «Манюня»)

У контексті осмислення проблем герменевтики і літературознавчої інтерпретації, а також у зв'язку із методикою застосування концептів її історії та вже напрацьованих прагматичних зразків, як показали попередні розділи цієї праці, вельми повчальним є досвід Миколи Вінграновського – прозаїка. Його художній світ задає й увиразнює такі проєкції, які скеровують вкотре увагу дослідників до таких, нераз теоретично заманіфестованих дискурсів, як *міфологія*, *міфопоетика*, *нарративні стратегії*. У семіосфері культури мають значення для стимуляції осмислення згаданих проблем, з одного боку, чимало текстів цього письменника – від повісті для дітей «Сіроманець» до повісті-параболи «Манюня». Щоб їх зрозуміти і спробувати проінтерпретувати, треба мати у власному досвіді праці М. Еліаде, створені ще в 50-ті роки ХХ століття, які склали цикл «Міфи, сновидіння і містерії» [25, 117–301].

Цей філософ, працюючи в багатокультурному середовищі, в міждисциплінарному режимі, залишив настільки далекосяжні висновки та узагальнення, що вони і досі інспірують теоретичні і літературно-критичні рефлексії молодих учених. У цьому аспекті зачитуємо хоча б такі тези: «Іноді дивно бачити, як певні культурні звички, які стали такими рідними для нас, що ми вже вважаємо їх природною поведінкою цивілізованої людини, розкривають несподівано нові значення, якщо глянути на них з точки зору іншої культури» [25, 153]; «Людина завжди є сучасником міфу, коли розповідає його чи імітує жести міфічних персонажів» [25, 131]. Названі і подібні до них тези виявляють свою евристичну роль тоді, коли хтось приймає концепцію М. Еліаде міфу і міфології. Тоді стає зрозумілим даремність полемік з ученим і його послідовниками, якщо не зважати на принципову примітку М. Еліаде: «Міф визначається через свій спосіб буття: він розшифровується як міф лише настільки, наскільки показує, що щось *проявилось цілком* (курсив Еліаде. – Ред.), і цей прояв є одночасно *творчим, вірцевим*, бо закладає основу та структури реального і основу людської поведінки. Міф завжди розповідає, що щось *сталось реально*, що подія мала місце в точному розумінні слова, незалежно від того, що це створення Світу, чи найнезначніша з рослин або тварин, чи якийсь заклад» [25, 120]. Продовження цієї думки уявляється нам дуже важ-

ливим саме для наратології – традиційної і новітньої. Маємо на увазі слова: «Сам факт розповіді про те, що відбулося, розкриває те як реалізувалося існування (і це як дає водночас відповідь і на питання *чому*)».

Відтоді, як всесвітньовідомий філософ, культуролог, історик релігій написав такі слова і різними мовами опублікував свої тексти, минуло півсторіччя. Ці ідеї вже функціонують і в пострадянському літературознавстві, зокрема і в українському [див. 16; 23; 32; 45; 60; 61; 67; 82]. Безпосередній чи опосередкований стосунок до нашої проблеми мають найновіші праці В. Г. Сірук-Поліщук «Наративні структури в українській новелістиці 80–90-х років ХХ ст.» (2003), Л. Яшиної «Проза Володимира Дрозда: Міфопоетичний дискурс» (2003); Л. І. Скупейка «Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки» (2006). Проте ряд творів М. Вінграновського з його художнього світу містять ще неексплікований матеріал для виразної дискурсаляції проблеми герменевтичних проєкцій міфопоетики крізь призму наратології.

Однією з кращих у творчому доробку Вінграновського-прозаїка є його повість «Сіроманець» (початкова назва «Сашко і Сірій»). Герой повісті, малий школяр Сашко, воює проти Чепіжного та його злого задуму, згідно з яким мусить бути «зловлений в тернових чагарях за Івановим яром останній у нашому районі, а незабаром і в світі вовк Сіроманець» [99, III, 51].

Зберігаючи традиційну модель аналізу повісті, будемо водночас підключати (інсталювати в дискурс цього типу) і наратологічні концепти – семантичні домінанти для смислової інтерференції в плані посилення герменевтичних імпліцитних проєкцій, відчутних сучасним читачам.

Протиставленням жорстокості та нелюдського ставлення до тварин є задумки малого Сашка, його ціла програма, сповнена гуманізму і дитячого вболівання за долю усього живого. Наратор яскраво підкреслює це в діалозі Сашка з матір'ю: « – Дався тобі цей вовк, – сказала мати, – що ти з нього робиш святого? – Так він живий, мамо, і йому треба жити... » [99, III, 66].

Сашко не один у своїй боротьбі з «чепіжними»: йому допомагає і хлопчик Андрійко, Сашків тато, льотчик Петро Лях. Вовк Сіроманець, у свою чергу, віддячує людям добром (рятує Андрійка від смерті у страшну заметіль).

У повісті вовка змальовано як розумного, доброго, «спостережливого» звіра.

«У повістях та оповіданнях останнього часу Вінграновський якоюсь то веселою, то сумовитою барвою поєднує світ людей і світ звірів, птахів, рослин, життя всього живого й «неживого». Причому в «зображенні» «персонажів» з фауни він показав себе не лише художником, а й оригінально спостережливим натуралістом (оригінально тому, що спостережливість його межує з фантазією і в неї переходить), а також, сказати б, вигадливим «зоопсихологом». Ідучи від народної казки, він натхненно одухотворює звірів і птахів і так це психологізує та злагіднює гумором, що часом здається: так, мабуть, справді могли б «подумати» або «сказати» ті істоти» [23, 6].

І справді, які цікаві вовчі роздуми та «вислови» запропоновано читачеві у повісті: «Коли ж нічого було їсти і вовк пересиджував день або й три на болоті чи в чагарях, то й згряя сиділа позаду нього, кусаючи себе за хвоста. – Не здохнете! – казав їй вовк. – Вам аби їсти! Лягайте та спіть. У мене самого живіт – аж можна почухати його крізь спину!»... [99, III, 61].

Микола Вінграновський вводить у текст такого наратора, який знає про персонажів усе: їхні смаки, уподобання, звички, навіть сни, які «сняться» вовкам. Свідомість наратора у розповіді про сни Сіроманця відтворює образні моделі сучасного поетичного мислення: «І снівся щоночі йому (Сіроманцеві – уточнення наше. – авт.) єдиний сон: срібні очі постріляних вовчєнят, постріляні вовчиці з білими зубами у землю, і снівся він сам собі, втікаючи лісом по білій воді» [99, III, 62].

Розповідач (розповідь у повісті ведеться від 3-ї особи) – всезнаючий і всюдисущий. Тому всезнайство і всюдисущість розповідача, вираженого в окремій особі, не руйнує читацької ілюзії начебто само-розкриття мистецького світу, як і не приховує суб'єктивної генези начебто «об'єктивної» розповіді». На підтвердження сказаного цитуємо експозицію повісті, тим самим показавши, як відаваторський наратор начебто об'єктивно репрезентує вовка Сіроманця у художньому тексті: «Вночі прийшла осінь, і вовк хмукнув на сизий листок ожини, хмукнув і сказав: «Ого-го!» Тоді він підняв лапу і лапою вмився. Промив очі, пострушував з себе листя, послухав свист синиці і знову ліг. – Далеко! – сказав він собі. – А навіщо?»

Потім вовк заспівав. Він співав тихим старим голосом, і така дорога лежала за ним, що аж за Одесою і за Єгиптом виднілася кожна бадиллина. Вовк лежав між грибами, очима у поле, і над ним по листочку опадав ліс...» [99, III, 61].

Рецептивна стратегія наратора увиразнюється і текстуально вмотивовується аж тоді, коли читач збагне причину надчутливості вовка: старий звір-хижак осліп і, борючись з мисливцями за виживання, він відчуває добро школяра.

Нарація про історію Сіроманця відтворює інстинктивні дії звіра, супроводжуючи її «повідомленням» про минуле вовка з його стосунками в доквіллі, використовуючи прийом аналепсису, і тому «акція» підтексту сугерується текстуальному читачеві композицією паралельних констатацій наратора: «Чепіжний в'їхав у мокрий ліс... Сіроманець поволеньки на старих своїх лапах рушив за ними...» і т. д.

У розвитку історії діє не лише Чепіжний, реагують на обставини діти і кінь («затрусився, застриг вухами»), і синиця, що свиснула («її порожній осінній свист не сподобався Чепіжному»); діє і вовк: «звівся на лапи», «стрибнув на мисливця, загнав того в озеро по шию» і «сам сів на березі...».

Наративна структура форм розповіді автора, стилізована під дитяче мислення (головний персонаж – учень Сашко, в обіймах якого відходить у засвіття Сіроманець), змодельована на засадах міфопоетики, виразно засвідчує, що епічні твори у своїй систематиці справді не вичерпуються ні фабулою, ні сюжетом, а водночас інтерпретаційно вивершуються наративними особливостями.

До наративних особливостей повісті М. Вінграновського «Сіроманець» відносимо внутрішні монологи та невласне пряму мову.

Хоча розповідь постійно ведеться від третьої особи, але часто дискурс розповідача немовби зникає, майже розчинившись у мовленні персонажів. Наратор зливається із зображуваними ним людьми, говорить їх мовою.

У тексті є композиційні структури, коли дискурс розповідача передає невласне пряме мовлення героя (наративний внутрішній дискурс); коли оповідач передає мову героя, поєднуючи пряму мову з невласне прямою мовою, мовою інших персонажів, імітуючи нарацію звіра (вовка), сполучає «цитатний дискурс» (Ж. Женетт) і транспонований дискурс.

Ось уривок із повісті, а саме розповідь Чепіжного про зустріч з Сіроманцем: «Дивлюсь, а він вже стоїть переді мною, як грім. Зуби не зуби, а метрові кілки затесані, язичище горить, і пахне від нього кров'ю. Тоді він лапою обмацав мої кишені, зняв з оцієї шиї торбу з хлібом і каже, прямо-таки – так і каже: руки вгору! Що робити? Піднімаю. Стою. Злякався. Він облизався і гарчить далі: «Кажі спасибі, що я сьогодні не голодний. Але затям: доім усіх ваших коней, візьму-

ся тоді за вас і за ваших дітей, а тебе, Чепіжний, першого з'їм! Марш з мого лісу!... «Лізь, – каже у воду, Чепіжний, бо з'їм, хоча я сьогодні і не голодний» Що робити? Лізу. Стою по шию. Руки над головою, рукава повні дощу, летється, одним словом, вода згори і зсередини, кругом вода. А він сідає на березі, обмотується хвостом і починає, ви вірите, співати «Закувала та сива зозуля...» [99, III, 64].

Микола Вінграновський у своїй повісті охоче використовує внутрішні монологи, коли герой, залишившись наодинці, міркує сам з собою. В наративній структурі повісті внутрішній монолог зберігає, окрім того, й драматичну функцію, інсценізуючи чин свідомості, у такий спосіб створюючи враження «об'єктивного», немовби без втручання, без якихось посередників між персонажем і читачем, зокрема, «без участі наратора», в його «відсутності». Це викликає у читача ілюзію саморозгортання тексту: *story tells itself*, – сказали б англомовні літературознавці.

Погляньмо лишень: авторський опис яру, не надто розлогий, проте експресивний та оригінальний, поданий одночасно з роздумами малого Сашка: «У яру нічого не росло – боялося весняних вод: з полів саме цим яром летіла весняна вода і могла забрати не те що деревину або кущ, а навіть і п'ятеро вертольотів, коли б вони їй стали на дорозі. Тому яр порожнів і влітку, і восени. Дріботіли на ньому вівці та кози, скубли під молочаєм присохлу траву та боялися Сіроманця.

У яру пахло овечим та козячим духом, хоч їх самих вже перегнали в інші, ситніші місця. Нагрітий за літо яр дихав Сашкові в обличчя перецвілими будяками. Тихо пливло павутиння, і тоненька хмарина лежала над яром, наче капустаний листок. Сашко приліг на молочай і заплющив очі: «Де він є, отой Сіроманець, – думав собі Сашко. – Взав би та й утік десь в інші краї чи гори, де вовків люблять. Аби я був вовком, я б тоді все розказав Сіроманцю і про Василя Чепіжного, як він ночами краде у полі солому на мотоциклі: під'їде до скирти, нав'яже на дріт в'язанку соломи, прив'яже до мотоцикла ззаду і тягне. І ніхто не ганяється за Чепіжним на вертольоті. Ніхто! Ні за ним і ні за такими, як Побігайло!» [99, III, 66–67].

Сашко бореться за життя звіра, ні на хвилину не перестає думати про Сіроманця, тому й визріває у хлопчика мрія стати лісником, щоб скільки жити, стільки бути охоронцем усього живого.

У Вінграновського розповідач все помічає, застосовує нульову фокалізацію, використовує різні наративні фокуси стосовно предмета зображення (*telling* → *showing*), переключення розповіді в план

сприйняття персонажів, поглиблюючи цим і психологічний малюнок повісті. Але особливої виразності психологізму митець досягає, використовуючи кінематографічний прийом розбивки кадрів, пауз, наслідуючи О. Довженка. Загалом, кінематографічність є однією з особливостей прози М. Вінграновського і про це говорили чимало літературознавців та дослідників, зокрема Т. Салига, М. Сулима, І. Дзюба, М. Слабошпицький та інші.

Женеттівська тріада фокалізації неодноразово піддавалася критиці, але, на наш погляд, вона є однією з найдосконаліших концепцій «точок зору», тому й надалі, аналізуючи прозові твори М. Вінграновського, будемо користуватися його методикою.

Оскільки у повісті М. Вінграновського «Сіроманець» розповідач всезнаючий і всюдисущий, діяльний, активний ауктор (актор), тому й тип розповіді аукторіальний (недієгетичний) або гетеродієгетичний (за Женеттом), розповідач застосовує у творі нульову фокалізацію.

Однією з важливих оповідних категорій в аналізі тексту є категорія часу.

Аналіз оповідного дискурсу зводиться для нас, по суті, до дослідження відносин між оповіддю (розповіддю) та історією, між оповіддю (розповіддю) та нарацією, а також між історією та нарацією... У відповідності до такого поділу проблема оповіді (розповіді) класифікується за трьома категоріями: категорія часу, категорія аспекту (метод сприйняття історії оповідачем), категорія модальності, тобто тип дискурсу, який використовує оповідач [26, 66].

Щодо категорії наративного часу з точки зору загальної структури «Сіроманця», то слід констатувати загалом «часовий порядок» і часову послідовність подій. Часова послідовність не завжди характерна для кінематографічної оповіді: можна переглянути фільм і у зворотньому порядку кадр за кадром. Часовий дуалізм, який німецькі теоретики виражають через позицію між *erzählte Zeit* [час історії] і *Erzählzeit* [час оповіді] є характерною ознакою не тільки кінематографічної, а й усної оповіді.

Спостерігаємо оповідні анахронії (за Женеттом: різноманітні форми невідповідності між порядком історії та порядком оповіді) і в повісті «Сіроманець». Найхарактерніші з них – це **аналепсиси**.

Аналепсис (за Женеттом) – це будь-яке нагадування «заднім числом» події, яка передує тій точці історії, на якій ми перебуваємо.

Аналепсис у нашому тексті часто набуває форм розповіді, опису, а також спогадів персонажів про їхнє минуле. Всезнайство наратора,

зокрема, відправляє читача в далеке минуле, коли Сіроманець був молодим і сильним вовком, водив зграю і досконало володів бойовою вовчою стратегією і тактикою: «В ту пору він любив, як цвітуть будяки. Їх малинові голови під ластівками навпроти хмар нагадували вовкові рясну велику кров і він, засинаючи, медово позіхав» [99, III, 61–62].

Всюдисущий наратор повертається до минулого, посилаючись на необхідність викласти речі так, як вони відбувалися і «переживалися» в той момент. Так, анахронізм оповіді є анахронізмом всього життя вовка, минулого життя, коли він був сильним, нікого не боявся, зумів захистити себе і свою зграю. «Персонаж» Вінграновського мовби живе в кількох часових площинах з різними системами відліку, оскільки одна площина неповністю характеризує «героя».

Наративні особливості художнього тексту (зокрема, повість «Сіроманець»), ще раз підкреслюють розповідну майстерність Вінграновського – прозаїка.

М. Вінграновський у своїй прозі часто використовує третьо-особову манеру викладу і видобуває з неї найрізноманітніші можливості. Ця викладова форма у творчій практиці письменника постає перед читачем у сукупності цілого ряду тенденцій, процесів, напрямків. Та все ж найпомітнішою (як це ми намагалися показати на прикладі аналізу повісті «Сіроманець») є нарація, що характеризується ілюзією самовикладу твору: розповідач немовби ховається за зображеним світом, намагаючись сугерувати «об'єктивний» характер фабули. Такий виклад тяжіє до техніки *showing*: він не стільки розповідає, скільки показує, демонструє, зображує. І це є ознакою індивідуальної творчої манери М. Вінграновського.

У середині 50-х років ХХ ст. після М. Еліаде виникла структурна концепція теорії міфу, представниками якої є К. Леві-Стросс та Р. Барт. М. Вінграновський створив свою своєрідну концепцію міфу, свої міфологічні підходи до трактування образів людей і тварин.

Розкриваючи тему «Сіроманця», звертаємо увагу на ще одну особливість цієї повісті, а саме на **зоопсихологічний міфологізм** автора, тобто, на його вміння показати і провести глибокий аналіз психології звіра, зокрема вовка.

Добрим знавцем психології тварин Микола Вінграновський виявив себе у багатьох своїх творах, але у повісті «Сіроманець», гадаємо, письменник перевершив самого себе.

Використовуючи традиції народної культури, автор зображує вовка лагідним, вдумливим звіром. Сіроманець Вінграновського симво-

лізує добро і порядність. Символіці тварин у різних етнокультурних традиціях присвячено чимало спеціальних досліджень.

У системі традиційних народних уявлень про навколишній світ тварини виступають як образи міфологічної картини світу, тобто, як особливий різновид міфологічних (у широкому розумінні цього слова) персонажів, до яких, поряд із тваринами, відносимо цілий ряд інших істот. У традиційній народній культурі тварини фігурують як особливі персонажі: вони наділені певними ознаками у відповідності зі сприйняттям людиною реальних тварин, які оточують її у природі. Хоча такі сприйняття однаково передаються крізь призму міфологічної свідомості, проте класифікація тваринного світу за тими чи іншими ознаками підпорядковується внутрішній логіці міфологічної свідомості, яка суттєво відрізняється від логіки сучасної людини, а та, в свою чергу, не збігається з логікою наукового аналізу, у відповідності до якого створено зоологічну класифікацію видів тварин.

Спираючись на народну класифікацію, вказуємо на оригінальність наступної. Наприклад, навіть частина однієї тварини може отожднюватися з іншою (хвіст ящірки зі змією); тварини можуть перетворюватися в демонічні істоти (жаба у відьму), в людину (журавель в людину), і навіть у предмети (вовк – у пеньок).

Чому відбуваються такі трансформації? Важливо те, що вже на найархаїчніших рівнях культури зустрічається прагнення піднятися над людським станом, змінити його завдяки перевтіленню та одухотворенню. Через образи тварин передаються людські взаємовідносини у казках про тварин, в пісенному фольклорі – сімейні відносини.

Серед звірів вовк – один із центральних і найбільш міфологізованих персонажів. Для нього властиве широке коло різноманітних значень, більшість з яких об'єднує його з іншими хижаками, а також з тваринами, які наділені **хтонічною** символікою. Про походження вовка розповідають народні легенди. Найбільш поширеною на всіх слов'янських територіях є легенда про те, що вовк був створений чортом проти волі Божої. У західних поляків творцем вовка виступає не чорт, а пастух. Але життя вовк отримав, як далі повідає легенда, не від чорта, а від Бога – чорт не зміг його оживити. Коли вовк оживає, то накидається на чорта, який намагається врятуватися на дереві, а він хапає нечистого за ногу. З цього часу чорт стає без п'ят.

«Для вовка характерна хтонічна символіка. Перш за все, походження вовка в легендах пов'язується з землею: вовк зліплений з глини або болота. Він має стосунок до підземних скарбів, котрі з'являються на поверхні землі у вигляді вовка» [16, 123].

Образ вовка має найрізноманітніше коло значень. За своїми функціями вовк близький до інших хижаків – ворони, коршуна, шуки, а особливо ведмедя. Вовк також дуже тісно пов'язаний із собакою. Хтонічні характеристики вовка ріднять його зі зміями. Для вовка характерні медіаційні функції: він – посередник між тим і цим світом, між людьми і Богом, між людьми та іншою силою (у цьому аспекті характерний образ вовкулаки, вовка – перевертня). Звідси й амбівалентність деяких його функцій.

Помітною у символіці вовка являється ознака «чужий». Ось чому вовка можна співвідносити з чужими, тими, хто приходить ззовні – з нареченим, з колядниками; з мертвим; з покійником-упирем і т. ін.

Різноманітне використання вовка в магічних цілях. «Частини тіла та ім'я вовка використовують як засіб відлякування, агресивності, життєвої сили та здоров'я і мають функцію відразливу, великої енергетики та сили, лікувальну. Наприклад, у сербів око, серце, зуби, кігті, шерсть вовка часто виступають як амулети, що мають лікувальні властивості» [16, 153]. Кіготь вовка зашивають в одяг дитини як оберіг від вроків. Для оберега бджіл (в Македонії, наприклад) вішають на вулики кігті та зуби вовка. Вовчими кістками лікують нарости та панариції, а вовчим жиром змащують рани, лікують ревматизм.

Нерідко (на диво!) оберегом служить згадування про вовка або ім'я вовка. На противагу цьому, існують заборони та навіть заборони згадування вовків, обереги від вовків.

Негоже згадувати вовка ввечері або ближче до ночі. Вважають, що згадування його накличе вовка: «Про вовка річ, а він навстріч», «Про вовка промовка, а він тут», пол. «O wilku mowa (monia) a wilk tuz (pode dzwiami)» [16, 142].

У вовків є свій господар, покровитель. У росіян та білорусів вовки часто прислужують дияволу: диявол годує їх як своїх собак хлібом. У сербів і хорватів господар вовків – вугї пастир [вовчий пастух], який має вигляд старого вовка або дідуся, що їде верхи на коні. Щороку він збирає всіх вовків і розділяє між ними здобич на наступний рік. Сюди ми можемо віднести й образ білого вовка, князя над вовками, наприклад, у російських казках.

Функції диявола як господаря вовків переносяться на різноманітних християнських святих. Так, у східних слов'ян покровителем вовків і одночасно охоронцем табунів є св. Георгій. Напередодні свого свята цей святий збирає вовків і призначає кожному свою здобич. Він їздить верхи на вовкові або сивому коні.

У західних українців у цій ролі виступають св. Михаїл, св. Лука, св. Петро або Павло, св. Миколай. У західних українців та поляків на св. Миколая цей святий відмикає зуби вовкам і випускає їх з лісу. Це продовжується до тих пір, поки на Стрітіння Божа Мати трону не махне своєю свічкою і вовки не втечуть назад до ліса. Легенда повідає, що колись Божа Мати врятувалася від вовків за допомогою тієї свічки, і з тих пір вовки бояться вогню, а свічка має цілющу силу.

Як бачимо, вовки у народних уявленнях наділені певними ознаками у відповідності зі сприйняттям їх людиною. Хоча таке сприйняття, без сумніву, подається тепер крізь призму міфологічної свідомості і є підвладним логіці міфологічної свідомості.

В українській літературі існує традиція використання міфологічних образів у творах письменників. І ця традиція дуже давня.

Народне фантастичне оповідання здавна вабило митців і не тільки в Україні. Особливо під великим враженням перебували романтики з їхнім бажанням побачити світ у двох вимірах – реальному й казковому. Образами народного світобачення користуються через зриму їхню екзотичність (згадаймо М. Гоголя), щоб сильніше вразити читача; з іншого боку, народну образну систему почали використовувати для розширення зображальних засобів і для осмислення світу й людини.

Зв'язок творчості Миколи Вінграновського з народнопоетичними традиціями теж послідовний і активний. Він часто звертається до народних переказів, легенд, притч, казок, до слов'янської міфології, щоб збагачувати свою творчість різними формами психологічного аналізу, знаходити нові ракурси художнього дослідження людини.

Міф у розумінні сучасної культурології – не довільна вигадка, не каприз нерозбірливої думки і навіть не первісне пояснення явищ світу, а максимальне самовиявлення, самоствердження особистості, її образ.

Ось у такому значенні можна говорити і про міфи у М. Вінграновського, про його міфотворчість.

Детальніше аналізуючи повість М. Вінграновського «Сіроманець», розглянемо її саме у контексті міфологічному, фантастичному, яке часто переплітається з реальним.

Мисливці на чолі з Василем Чепіжним хочуть знищити старого вовка, що «був найстарішим вовком у світі» і все своє «сіроманче життя він водив зграю».

«Війна», яку оголосив Сіроманцеві Василь Чепіжний, виходить за межі фантастики. Фантастичне лише служить основою, яка є яскравим виразненням морально-етичних, соціальних ідей автора.

Чепіжний набагато гірший, морально нижчий за самого Сіроманця, далеко лютіший за вовка, егоїстичний і запопадливий. І, напевно, щоб показати весь комплекс цих людських якостей, письменник використав образ старого і доброго Сіроманця, мало не перетворивши Василя Чепіжного на самого вовкулаку, як це зробив В. Дрозд у повісті «Самотній вовк», де Андрій Шишига, як і Василь Чепіжний, втратив людську подобу (у Вінграновського – лише у духовному і моральному видах, а у Дрозда – і в прямому значенні: людина набирає зовнішніх ознак вовка).

Нелюдську ненависть, переплетену з брехнею, проявив Чепіжний саме у ставленні до Сіроманця. «...Вовк Сіроманець ще під час свого дитинства був лютим звіром; він водив тьму-тьмущу зграй, переїв сотні тисяч нашого поголів'я, а в останні часи почав підкрадатися до наших посівів, толочив, припустімо, ячмені і пшеницю... Всіх його сіроманчих, ще не вловлених товаришів, чекає нерадісне майбутнє як на наших земних материках, так і на інших планетах!...» – повідомляв Чепіжний районному радію та пресі. [99, III, 77]. Навіть малий Сашко, який не випадково стає охоронцем Сіроманця, своїм дитячим серцем і розумом збагнув, що цей чоловік лютіший за вовка. Характерним є, наприклад, епізод, коли Сашко не пішов до школи, а подався в ліс на розшуки загнаного Чепіжним і вертольотчиками звіра: «Вечоріло. Сіре повітря між вечором і ніччю текло собі яром до лісу, і в такому повітрі над Сашком летіла чи то сорока, чи інший хтось.

Сашко поплентався до лісу по портфель. Поминув сосняк, пішов дубиною; в дубині вечеряли дятли, наїдаючись, видно, на зиму. Ще по дорозі провів рукою по ліщині, намацав горішок, кинув на зуби: горішок сухо стрельнув під зубами; гойднувся листок на березі, наче подумав, падати йому сьогодні, чи почекати краще до завтра. Раптом Сашко відчув, що хтось дивиться йому в спину: за дубом хтось стояв! «Піти глянути чи не йти? А може, воно звір який та ще вкусить? – завагався Сашко. Але вирішив: – Чого це я стану його боятися? Піду гляну».

За дубом стояло теля. Відбилося, мабуть, заблудило, не знає куди йти.

– Що, дурнесеньке, страшно?! І їсти хочеш? Ото не треба блудити.

Сашко підійшов до теляти, захотів його почухати за вухом, але рука завмерла: перед Сашком стояв вовк. Сіроманець. Сашко задерев'янів. Сіроманець тим часом обнюхав його з ніг до голови, лизнув

по куртці гудзика і ліг на листя. Сашко потрохи відторопів, прийшов до тям і сам сів навпочіпки біля Сіроманця» [99, III, 67].

Фантастичне переплітається з реальним. Сашко – носій добра, він сам реальність, але є ще реальність Чепіжного, конкретні його злодіяння. Повість «Сіроманець» цікава не тільки тим, що в ній показано ці дві полярні сили, вона приваблює, насамперед, своїм психологічним аналізом дитячої душі і також показом особливостей психології тваринного світу, тобто автор виступає тонким зоопсихологом, розкриваючи характери своїх звірів-героїв, їхні думки, почуття, радощі, болю та страждання. Перед нами переплетення міфологічного з реальним, звертання до давніх народних традицій та вірувань і майстерне вміння вплести все це у канву художнього твору. Вовк – це не тільки зло й агресія, це і добро; у Вінграновського він олюдянюється, сприймається як людина, котра не позбавлена добрих рис, а навпаки: Сіроманець «далеко в піщаних неродючих степах <...> надивав на полігон і наче знав, відчував, що тут йому буде спокій», а коли випав великий сніг, то ... він, Сіроманець, злякався: він добре знав, чим ці сніги йому пахнуть. Знання, розуміння, страх, співчуття і навіть самопожертва – якості, якими наділив свого Сіроманця Микола Вінграновський. Ось епізод, який показує, як зумів вовк врятувати життя хлопчикові Андрійкові: «Вовк тяг Андрійка за комір. Вітер підганяв їх на снігових белебнях, але як тільки вони скочувались в яр і треба було підійматися вгору – отут Сіроманцеві доводилося похекати та попріти. Тоді вовк закидав Андрійка собі на спину, розсував грудьми свіжий сніг, лапи ставали на твердіше, і з такою швидкістю вони посувалися до висілка. Вовк жалібно вив. Покидав Андрійка, сам відбігав, вив на всі боки, прислухався, повертався до Андрійка знову, знову закидав його на спину і ніс далі. Андрійко обнімав вовка руками, щоб не зсуватися, щоб вовкові було легше... В одну мить він вискочив з ями і завив. Так він ще не завивав ніколи. Все своє життя він завивав з голоду або з горя. Тепер в його завиванні була надія і радість» [99, III, 89].

Вовк Сіроманець умів думати, радіти, надіятися, слухати, розуміти, чекати, чога, на жаль, не вмів Василь Чепіжний.

«Звичайно, повість «Сіроманець» – це не «Самотній вовк» В. Дрозда і не роман-балада «Дім на горі» В. Шевчука, які осягаються через спектр архаїчного світосприйняття, вимагають розуміння складних метаморфоз, трактування притч і персоніфікації. І хоч у творі Вінграновського немає оцього величезного масиву міфологічного антуражу, вона також належить до тієї художньої магії, що названа міфологічною», – пише Т. Салига [63, 161–162].

Вінграновський любить міфологію, вміє нею користуватися. Його міфи не мають нічого спільного з книжністю, тобто вони йдуть не від завченої літератури, а від мимовільних народних уявлень. Для назви своєї повісті автор використав одне з народних найменувань вовка – Сіроманець («сірий, сіряк, сіроманець, сіроманок, нехар, нехаринець, зиблик, флов, флуд, дрібнах, дядько, малий») [16, 143].

Вона, міфологія, проста і зрозуміла, адже твори присвячені дітям; тому, як сприймають діти реальний світ, їх спілкування з дорослими людьми, природою, завжди залюбки читаються школярами.

«Виразним доповненням до повісті «Сіроманець» є «Пісня Сіроманця», – пише Микола Сулима, – яка чомусь не ввійшла до основного тексту повісті, але надрукована у збірці «На срібнім березі». В «Пісні» вовк ніби підбиває підсумок своєму «невеликому життю». Як вирок губителям усього живого звучить перелік того, що вовкові довелося побачити на цьому світі:

*Познайомився з лісом, травою, грозою,
І на лапах моїх доцвітає весна.
Походив по снігах, понатився водою,
Понаслухав рушниць – їх немає числа»*

[72, 123].

Підсумовуючи сказане, зауважимо і підтвердимо ще раз той факт, що образ вовка Сіроманця у творі М. Вінграновського сприймається крізь призму міфологічної свідомості.

Міфотворчість Миколи Вінграновського виявляється, насамперед, у спонтанній грі його уяви, пластичному саморозгортанню образів. Складається враження, що автор і сам не знає, якою буде його наступна **фантазема**, що далі діятиметься з його героєм.

Зокрема, хлопчик з оповідання «Бинь-бинь-бинь...» хоче вирости ... хлібом. «Йй-богу, як буду рости, то виросту хлібом! Отоді вже наїмся. І мама наїється. І Дмитрик, і Галинка наїється...» [99, III, 314]. А коли підріс Миколка (уже герой повісті «Первінка»), то «спілкувався» з Первінкою, котру купив на базарі. У повісті «Літо на Десні» М. Вінграновський виявляє себе особливо буйним фантазером, в якого кабан так заслухався пісень відомої зірки, що аж йому «боліло у вухах від Алли Пугачової» [99, III, 179]. Лисиця, одна із головних персонажів повісті, постійно «виховує» своїх лисенят, «вчить» їх, як діставати здобич. «Ви навіть жука спіймати не вмієте! Знайте: на осінь порозганяю. Живіть самі. Оце ще підемо по ковбасу, а на осінь драла від мене хто куди, бо я від вас або здохну, або ж подамся в монахині в зоопарк у Київ...» [99, III, 200].

Далі поведемо мову про таку несподівану з жанрового погляду річ, як «Манюня» (2003 р.). Нею, по суті, формально завершується творча еволюція прозаїка, яка не тільки увиразнила окремі аспекти художнього світу М. Вінграновського, а й актуалізує важливі літературознавчі питання, зокрема, пов'язані з переходом до інших парадигм осмислення розповідних стратегій, з використанням різних термінологічних систем.

Проблема, яка нас цікавить у контексті нашої теми, вже заторкнута назвою підрозділу. Однак вона впливає з досвіду українських попередників, з-поміж яких виокремлюємо передусім І. О. Денисюка [18], М. З. Легкого [46], В. П. Марка [51].

Важливим у сенсі наративу повісті «Манюня» є розуміння просторово-часових відношень, без яких неможливо збагнути неповторність естетичної своєрідності митця.

Автор навмисне робить акценти на суб'єктивності наратора: твір справляє враження суцільного внутрішнього монологу, в якому розчиняється фабула. Прикладом слугуватиме той елемент тексту, де наш герой, забувши про всі справи, вирушає зі своїм Султанчиком у дорогу: «Султанчик! Я ще не бачив його й не знав, як звати, але одного разу якоїсь ночі саме його дзявкотіння з подвір'я хати моєї сестри долетіло до мене через Атлантичний океан у Сполучені Штати. Його домашнє, затишне гавкотіння дотягнулось до мене в Нью-Йорк, де з місяця в місяць, вранці щодня з готелю, одягнувшись по формі номер один, я йшов на роботу – на засідання Асамблеї Організації Об'єднаних Націй...! Похлинаючись радістю, Султанчик завищав уже й у Києві, аби в квартирі я не засиджувався, а, поки тепло, збирався в гості до них, – у край вишняків, соняшникової олії і з кукурудзяної муки розкішної мамалиги...» [99, III, 6].

Оповідь наратора подана через модус спогадів, то й складається враження, що це «робота свідомості» («потік свідомості») гомодієгетичного наратора. Художня канва твору – суцільний розлогий аналепис, що відбувається як наслідок дії асоціативного механізму людської пам'яті. Наративна техніка «потіку свідомості» здатна продемонструвати гру асоціацій у творі та передати спонтанне внутрішнє мовлення персонажів.

Оповідач використовує «кінометражний» принцип зображення, де хронотоп дороги набуває ціннісно-сміслового значення. «На дорозі» перехрещуються шляхи наших подорожуючих та мисливців, жінок-буряківниць, що «кralи» буряки з колгоспного поля, команди моряків на чолі з мічманом Микитою Дузем, яка приїхала святкувати

«День буряка», «дідком-гнойовиком», що усе своє життя возив гній на поля, та з іншими героями повісті. На дорозі виникають різноманітні контрасти, зіткнення, випробування долі, своєрідно поєднуються просторові й часові параметри людських життів. У Вінграновського хронотоп дороги має і психологічний характер, оскільки поєднує у собі інтимні переживання героїв, планів, оцінок себе й людей, зумовлює поведінку персонажів. Особливо характерним є епізод зустрічі оповідача з переляканою дівчиною-буряківницею Магдою: «Тепер ми одне одного бачили. Ми вглядалися одне в одного чіпко і жадібно, бо і вона, ще лежачи під мішком, вже уявила мене з його голосу, так само, як з її голосу я уявив її... Усе ближче та нижче моє обличчя само починало нахилитись над нею, коли вона раптом загородилася руками і, мов рибина з води, – сіра, туга, довга рибина! – усім своїм тілом відштовхнулася від дороги, скинулася і опинилася на ногах! Вона кинулась бігти, та один її чобіт наступив на мокрий буряк, нога підламалася і, скособочивши, вона западала на дорогу. Я встиг підхопити її, мої руки замкнулися в неї на спину і ми задихали подих в подих» [99, III, 22–23].

Продемонстрований читачеві гомодієгетичним наратором «пейзаж» душі героїв є своєрідним віддзеркаленням внутрішніх переживань, служить засобом психологічної характеристики персонажів у повісті.

Отже, природний чи історико-географічний простір у творі пересікається із простором духовним, дає змогу розкрити характери героїв твору, показати їх внутрішній стан.

Художній час у повісті не тече в одному напрямку, а стрибкоподібно, поступально-зворотно, часто наратор зупиняється на якомусь певному проміжку, що дає можливість глибоко проникнути у суспільні явища та процеси, характери персонажів.

Хронотоп у творі виконує функцію авторського самовираження.

Не менш важливим для передачі внутрішнього стану персонажів, особливої атмосфери розмови є впровадження у текст діалогів. Як приклад, наводимо діалоги-суперечки між оповідачем та дівчиною Магдою, що не мають логічного завершення, а лише доповнюють один одного, підкреслюючи водночас задоволення від суперечки, доповнення героїв одним; увиразнюють позицію автора, особливості його стильової манери, майстерність його письма:

– Скажи правду – хто ти?

– Йй-богу, Магдо, я не з тих, що пильнують тебе і ловлять за клу-мак буряків!

– Ні, ні! Ти скажи мені, хто ти?

– Як би тобі сказати... я наче той... ну наче той...

– Але ж ти хитрий! Але ж ти дипломат! – вона заступила дорогу і протерла мені обличчя.

– Я, Магдо, справді є дипломат... і тільки-тільки з Америки... з Організації Об'єднаних Націй.

– Дурисвіт – о хто ти є! І в це я тепер повірю! А ще ти є бабодур!

– Хто-хто!

– Бабодур, бабовал, баболеж, бабоніг... – зашепотіла вона й дрібно задихала мені під шиєю у сорочку» [99, III, 25].

Прийнято вважати, що саме такі репліки, діалоги можуть посправжньому оприсутнити взаємоставлення персонажів. Хоча оповідь належить нараторові, який перебуває в абсолютно відмінній площині існування до фізичного автора, але деколи автор дозволяє собі таке «задоволення» і з'являється на сторінках свого тексту, щоб підказати читачам свій задум, знімаючи свою умовну маску.

Доцільно, в цьому зв'язку, говорити про наративну структуру як модель, організація якої залежить від обраної в наративі точки зору чи фокалізації (за Ж. Женеттом), що передбачає її впізнавання читачем. «Фокалізація» об'єднує дві позиції: Хто бачить? Хто говорить? Вони можуть збігатися, коли реальний автор ототожнюється з наратором. Подекуди у тексті авторові не вдається максимально відмежуватися від наратора й унеможливити будь-які аналогії між ним і собою. Тоді фізичний автор скидає свою «маску» і являється перед читачем тим, ким він є насправді. Очевидним прийомом для цього є розмова оповідача з мічманом Микитою Дузем.

«...А хто ти такий, що нами командуєш? Я, ось, наприклад, мічман Микита Дузь! А ти хто за один?

– П'ятнадцять діб гауптвахти за непоштиві слова перед маршалом! Я – маршал Микола Вінграновський!» [99, III, 40–41].

Такий «автор» перетворюється на маску для наратора. Його функцією є приголомшити реципієнта, змусити його існувати на межі реального і віртуального світів. Це непоодинокі випадки у тексті письменника.

Характерним для прози митця, що водночас підкреслює його майстерність та оригінальність, є вдале моделювання у художньому тексті розмов, дій героїв тваринного світу. Так звана «тваринна фокалізація» виявляється і в повісті «Манюня». Тут традиційне поняття «уособлення», що може текстуалізуватися терміном на латинській основі «персоніфікація» (лат. *persona* – особа, *facere* – роблю) неспро-

можне актуалізувати ту міфологічну підоснову, на якій вона поставала віками. Естетичне чуття і художній смак Вінграновського, очевидно, підказали йому зужитість не тільки цієї лексеми, а й поетикального прийому у вигляді поодиноких тропів чи синтаксичних фігур. Натомість він пропонує розширений контекст, який поступово усім своїх інтертекстом приваблює модерного читача міфопоетичним мисленням, органічно властивим поетові. У прозі воно не вражає штучністю імітації сучасної моди, що засвідчують наступні приклади.

«Приколисана проти ночі скіфськими могилами» [99, III, 5] Манюня, її «синочок Орлик», на гінких горіхових ніжках, з іще не відсохлим пупком під тупеньким животиком» [99, III, 6], «... рябіший аніж сорока, цуцик Султанчик» [Там само], сорока, що «...віскі пила з охотою» [98, III, 56]. Всі вони разом з оповідачем вирушали у дорогу, де зустрічали качок і кіз, з якими «спілкувалися». Але особливою була зустріч з сіробілявим, тілистим, з довгастою мордочкою і низькими, важкими ступнями, борсуком: «Чорними, як соняшникові зерна, очатами, він ображено глянув на мене і, як почувлось мені, забурчав: «І хто на мою нору, де я вже заліг на зиму, кинув смердючу оцю халамиду?» – «Вітер! – застрочила борсукові сорока. – Це не вони – не цей чоловік і не Манюня! Лису оцю халамиду на твою квартиру скинув з акації вітер! Тупцяй, вайло, до свого лігва назад і залягай, і не думай, що ти бардзо комусь потрібен!...» [99, III, 29].

Оригінальний діалог між «персонажами» тваринного світу є підтвердженням особливого знання психології звірів, свідченням того, що письменник є добрим зоопсихологом і здатним перевтілюватися в будь-якого і в що завгодно.

Художнє мислення письменника звертається до живої природи, у яку людина час від часу відчуває потребу вдивлятися і вслухатися. Це дозволяє бодай на короткий час відчутти гармонійний зв'язок між собою і довкіллям, аби гостріше відчутти фальшивість і потворність тих чи інших його елементів і гротескно зіграти натужливу підробку під справжність деградованих явищ.

Такою постає поетика наративу про браконьєрів на качок (частина 2) і поетика нарації про святкування «Дня Буряка» в колгоспі «Шлях до комунізму» 1991 року (частина 4) аж до того, що «озвірілий вогонь обхопив» Манюню-конячку «від гриви, хвоста й по підкови» та освітив усе навкруги – «від зблідлих от переляку лисиць і до найменшого мишеняти» [99, III, 39]. Очевидно, що «маршал Микола Вінграновський», ким себе видає в тексті письменник, справді мав надчутливе сенсорне світовідчуття міфологічного формату. Його супер-

сенсорні спромоги і далекосяжні завбачення не раз міфологічно вмотивовані, в тому числі і самороздвоєнням в автонаративах, як-от у наступному фрагменті: «Скільки і де ми потім блукали, я, хоч би й хотів, не запримітив. Зсутуленого на сидінні, мене обплела сонливість і я, мабуть, заснув, бо побачив себе не в себе на возі, а в небі між хмарами даленіючим вертольотом! Я став тим самим жовто-сіро-зеленим гелікоптером, що на очеретяну Кодиму притарабанив вояк-мисливців. Але тепер у мені-вертольоті... чорніли собаки – разом з собаками я відлітав у вирій» [99, III, 15]. Це – зразок справжньої міфопоетики, а не просто «поетичного мислення». За такою образною логікою доквілля «пересотворюється»: і Манюня може пити з «чарки-відра», і перелякані крадії колгоспниці «перетворюються» на примар, подібних до «забриканих кіз» [99, III, 19]. І тільки відчувши в голосі незнайомця не начальника, а добру людину – Магда «мимовіль віддалася йому в такій екстремальній ситуації» [99, III, 22].

«Всевідання» такого наратора-оповідача, якого змодельював М. Вінграновський через таких «персонажів» як сорока, лошатко, борсук, рябий безбатченко-песик Султанчик, навіть пояснюється в тексті повісті: «Поміж ніччю й світанком є такий проміжок часу, коли сонна людина, звір чи худоба западають в інші світи і собі не належать. Тоді що хочеш, те з ними роби – бери їх, неси чи веди: вони в полоні незвіданих сил, яким немає ні назви, ні звідки вони приходять» [99, III, 27]. У подібному стані чутливості читач відчує, як затанцював «кротячий народ» [99, III, 32].

У художньому світі, звісно фікційному, але не фіктивному, впізнаються і секретар районного комітету партії із сонмом інших достойників, які «курсували» на святі; і стає можливою риторика «народного промовця», що проголошує гасла типу «Хай живе всесвітній День Буряка!», «Слава партії і правительству!»; а також обмін командами «маршала Вінграновського і мічмана Дузя». Гротескно подана в тексті «безкорислива відданість трудовому народу» моряків, які приїхали вивозити буряки і приглядаються, до «якої б це баришні підлататися» [99, III, 42], – все це демонструє не тільки міфопоетику, а й сатиричний талант Вінграновського, його вміння майстерно зводити в цілісний твір суперечливі і парадоксальні первні нашого буття.

Прикінцеві «перемовини» Султанчика і сороки; поїздка буряківниць до моря (частина 5) не перетворили поліфонічної розповіді як умовно-фікційного наративу у фарс чи карикатуру. Така багатоаспектна історія, яку розгорнув М. Вінграновський, вимагала від письменника відповідної оповіді-нарації, що не вклалася у формат, у логіку

правдоподібності. Для її конструювання придатною виявилася *вигадка, умовність, сновидіння, достовірність і гра-вдавання*. Сфокусувати все це крізь одну-єдину призму неможливо було без майстерного регулювання естетичної інформації – тобто без гетерогенної фокалізації у композиції тексту, який пропонується компетентним читачам.

Отже, на матеріалі повісті М. Вінграновського «Манюня» зроблена спроба переформатувати поняття «точки зору» в наратологічному смислі. Розуміємо це як зумовлений зовнішніми і внутрішніми *факторами вузол умов*, що впливають на сприйняття і передачу подій у художньому творі.

Часто у наративних текстах зустрічаються і такі епізоди, де персонажі не говорять, начебто не думають, а тільки сприймають і оцінюють окремі аспекти дійсності. Тут ми і говорили про текстову інтерференцію і смислотворчі функції герменевтичних проєкцій, скерованих на компетентних читачів, у досвіді яких є цілісність художнього світу, тобто повний корпус творів Миколи Вінграновського.

Література

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – 832 с.
2. Базилевський В. Маршал Вінграновський // Літературна Україна. – 2005. – 18 серпня. – 4 с.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1994. – 615 с.
4. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 444 с.
5. Белецкий А. И. В мастерской художника слова. – М.: Высшая школа, 1989. – 160 с.
6. Білецький О. І. Літературно-критичні статті / Упор. М. Л. Гончарук. – К.: Дніпро. – 254 с.
7. Бурсов Б. И. Мастерство Чернышевского-критика. – Л.: Советский писатель, 1956. – 328 с.
8. Бурсов Б. И. Критика как литература. – Л.: Лениздат, 1976. – 320 с.
9. Бушмин А. С. Методологические вопросы литературоведческих исследований. – Л.: Наука, 1969. – 228 с.
10. Буряк Б. Так почалася творча біографія... // Творчість Миколи Вінграновського // Вінграновський М. Атомні перелюди. – К, 1962. – С. 3–6.
11. Вісник Житомирського державного університету ім. Ів. Франка. – Вип. 22. – Житомир: Редакційно-вид. відділ Житомирського Держ. університету ім. Ів. Франка, 2005. – 221 с.
12. Галич О. А. Історія літературознавства. Частина І. Зарубіжне літературознавство. – К.: Шлях, 2006. – 208 с.
13. Вейман Р. История литературы и мифология. Очерки по методологии и истории литературы. – М.: Прогресс, 1975. – 342 с.

14. Гиршман М. М. *Литературное произведение: теория художественной целостности*. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 527 с.
15. Гром'як Р. Т. Про осмислення «викладових форм» і про наратологію // *Наукові записки*. – Вип. 64. Ч. 1. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. – С. 208–218.
16. Гура А. В. *Символика животных в славянской народной традиции: Современные исследования*. – М.: Изд-во «Индрик», 1997. – 910 с.
17. Гуцало Є. *Суворий і ласкавий. Штрихи до портрета М. Вінграновського // Українська мова і література в школі*. – 1986. – № 10. – С. 18.
18. Денисюк І. О. *Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст.* – Львів: Науково-видавничий т-во «Академічний експрес», 1999. – 280 с.
19. Денисюк Н. Р. *Художній світ письменника: поняття, терміни і літературознавчі версії*. – Тернопіль: ТНПУ, 2002. – 63 с.
20. Денисюк Н. Р. *Проблема фікційності художнього світу в англomовному та українському літературознавстві / 10.01.06*. – Автореф... канд. філол. наук. – Тернопіль, 2002. – 16 с.
21. *Джерела інтерпретації. Ювілейний збірник на пошану проф. Ю. Борєва*. – Дрогобич: Коло, 2005. – 760 с.
22. Дзюба І. *Духовна міра таланту // Українська мова і література в школі*. – 1986. – № 10. – С. 18.
23. Дзюба І. *Історичний міф Миколи Вінграновського. Передмова до роману «Северин Наливайко»*. – К.: Вища школа, 1996. – С. 5–12.
24. Еко У. *Роль читача. Дослідження з семіотики текстів*. – Львів: Літопис, 2004. – 384 с.
25. Епіаде М. *Мефістофель і Андрогін (Священне і мирське; міфи, сновидіння і містерії) / Перекл. з нім., фр., англ.* – К.: Основи, 2001. – 521 с.
26. Женетт Ж. *Фигури: В 2 т.* – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
27. Жолковський А. К., Щеглов Ю. К. *Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст*. – М.: АО Издательская группа «Прогресс», 1996. – 344 с.
28. Жулинський М. Г. *Заявити про себе культурою*. – К.: Генеза, 2001. – 620 с.
29. *Западное литературоведение XX века. Энциклопедия*. – М.: Intrada, 2004. – 560 с.
30. Зись А. Я., Стафетская М. П. *Методологические искания в западном искусствоведении. Критический анализ современных герменевтических концепций*. – М.: Искусство, 1984. – 238 с.
31. Зорівчак Р. П. *Реалія і переклад (На матеріалі англomовних перекладів укр. прози)*. – Львів: Вид-во при Львівському університеті, 1989. – 216 с.
32. Зубрицька М. *Ното Legends: Читання як соціокультурний феномен*. – Львів: Літопис, 2004. – 352 с.
33. Ільницький М. *Світогляд і талант: Творчість М. Вінграновського // Українська мова і література в школі*. – 1980. – № 3. – С. 15–24.
34. Ільницький М. *У фокусі віддзеркалень: Статті. Портрети. Спогади*. – Львів: ЛНУ, 2005. – 552 с.
35. Климчук О. *Між білими хмарами, над золотою землею // Україна*. – 1986. – № 44. – С. 13–14.
36. Ковалів Ю. І. «Творись, мій труд!»: До портрету М. Вінграновського // *Радянське літературознавство*. – 1986. – № 11. – С. 15–21.
37. Козлов А. С. *Литературоведение Англии и США XX века*. – М.: Московский лицей, 2004. – 256 с.
38. Компаньон А. *Демон теории. Литература и «здравый смысл» / Перевод с фр.* – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.

39. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: Монографія. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.
40. Коптілов В. В. Актуальні питання українського художнього перекладу. – К.: Вид-во Київського ун-ту, 1971. – 130 с.
41. Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. О целостности литературного произведения. – Ижевск, 1992. – С. 120.
42. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. – М.: Просвещение, 1972. – 110 с.
43. Краткий словарь по эстетике: Кн. для учителя / Под ред. М. Ф. Овсянникова. – М.: Просвещение, 1983. – 223 с.
44. Лановик М. Функціонування художнього образу в різномовних дискурсах. – Тернопіль: Економічна думка, 1998. – 148 с.
45. Лановик М. Теорія відносності художнього перекладу. Літературознавчі проєкції. – Тернопіль: РВ ТНПУ, 2006. – 470 с.
46. Легкий М. З. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. – Дис. на здобуття наукового ступеня канд. філолог. наук. – Львів: Державний університет ім. І. Франка, 1997. – 182 с.
47. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
48. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – 560 с.
49. Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Заметки. – С.-Петербург: Искусство, 2004. – 704 с.
50. Лучук О. Діалогічна природа літератури. Перекладознавчі та літературознавчі нариси. – Львів: Вид-во Українського Католицького університету, 2004. – 278 с.
51. Марко В. Як слово мовлене... (Розвиток форм викладу в сучасній українській прозі) // Проблеми. Жанри. Майстерність. – Вип. 8. – К.: Рад. письменник, 1983. – С. 129–145.
52. Марко В. У вимірах стилю. Літературно-критичний нарис. – К.: Дніпро, 1984. – 118 с.
53. Мельник М. Проблема серця і чола народу: Про творчість М. Вінграновського // Дніпро. – 1962. – № 11. – С. 158–159.
54. Мельник В. Проза поета // Дружба народів. – 1978. – № 6. – С. 269–270.
55. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – М.: Искусство, 1994.
56. Наенко Н. К. Історія українського літературознавства: Підручник. – К.: ВЦ «Академія», 2001. – 360 с.
57. Никанорова О. Напрямі і сенс шукань: Про творчість М. Вінграновського // Літературна Україна. – 1968. – 24 травня. – С. 4.
58. Павличко Д. Українська національна ідея: Статті, виступи, інтерв'ю. Документи. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 771 с.
59. Павличко С. Теорія літератури. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 679 с.
60. Папуша І. Між оповіддю і дискурсом: Українська література в наративній перспективі // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. – Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТДПУ, 1999. – Вип. 5. – С. 67–71.
61. Поліщук-Сірук В. Г. Наративні структури в українській новелістиці 80–90-х років ХХ ст. (типологія та внутрішньотекстові моделі). – Автореф. дис. ... к. філолог. наук / 10.01.06. – К., 2003. – 20 с.

62. Проблемы художественной формы социалистического реализма: В 2-х томах. – М.: Наука, 1971. – Т. 1. – 385 с.; Т. 2. – 351 с.
63. Салига Т. Микола Вінграновський: Літературно-критичний нарис. – К.: Радянський письменник, 1989. – 167 с.
64. Салига Т. Поет – це слово, це його життя... / Передмова до вибраних творів М. Вінграновського // М. Вінграновський. Вибрані твори: У 3 томах. – Т. 1. – Тернопіль: Богдан, 2004. – С. 5–54.
65. Сердюк Ю. Слово – енергій заусток: Про поета М. Вінграновського // Ранок. – 1986. – № 11. – С. 8–9.
66. Сидоренко Г. К. Як читати і розуміти художній твір? – К.: Рад. школа, 1988. – 128 с.
67. Скупейко Л. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки. – К.: «Фенікс», 2006. – 416 с.
68. Слабошицький М. «Сюжет неревіє, вболівань, радості...» Проза М. Вінграновського // Вітчизна. – 1986. – № 11. – С. 174–178.
69. Собчук Л. В. Розповідна майстерність Миколи Вінграновського у світлі сучасної наратології (на матеріалі повісті «Сіроманець»): Наративні виміри літератури. Матеріали міжнародної конференції з наратології. Тернопіль, Україна, 23–24 жовтня 2003 р. / Упорядник І. В. Папуша // Studia methodologica. Вип. 16. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. – С. 160–164.
70. Собчук Л. В. Наратологічна експлікація традиційного поняття «художня майстерність»: Терміносистеми сучасного літературознавства: досвід розробки і проблеми: Науковий семінар / За ред. Р. Гром'яка. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – С. 289–293.
71. Собчук Л. В. Сучасна наратологічна термінологія як засіб осмислення художньої прози М. Вінграновського (на прикладі повісті «Манюня»). – Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. – Вип. 26. – Житомир: РВ Житомирського державного університету ім. І. Франка, 2006. – С. 143–146.
72. Сулима М. Світ, створений всерйоз: Твори М. Вінграновського для дітей // Жовтень. – 1983. – № 10. – С. 120–124.
73. Ткачук О. М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.
74. Тюпа В. Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. – 2002. – Вып. 5. – С. 5–31.
75. Успенский Б. А. Поэтика композиции. – М.: Искусство, 1970. – 225 с.
76. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Зібрання творів у 50-ти томах. – Т. 31. – К.: Наукова думка, 1981. – 595 с.
77. Франко І. Краса і секрети творчості. – К.: Мистецтво, 1980. – 500 с.
78. Храпченко М. Б. Природа эстетического знака // Семиотика и художественное творчество. – М.: Наука, 1977. – С. 7–41.
79. Шкерин М. Р. О мастерстве писателя. – 2-е дополн. изд. – М.: Московский рабочий, 1965. – 260 с.
80. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
81. Эйхенбаум Б. М. О прозе. Сборник статей / Вступительная статья Г. Белой. – Л.: Художественная литература, 1969. – 503 с.
82. Яшина Л. Проза Володимира Дрозда: Міфопоетичний дискурс: Монографія. – Дніпропетровськ: ООО «Баланс-Клуб», 2003. – 176 с.
* * *
83. Вінграновський М. С. Губами теплими і оком золотим: Поезії. – К.: Радянський письменник, 1984. – 62 с.
84. Вінграновський М. С. В глибині дощів: Повісті, оповідання. – К.: Радянський письменник, 1985. – 255 с.

85. Вінграновський М. С. *Вибрані твори*. – К.: Дніпро, 1986. – 463 с.
86. Вінграновський М. С. *Кінь на вечірній зорі. Повісті. Для середнього та старшого шкільного віку*. – К.: Веселка, 1987. – 197 с.
87. Вінграновський М. С. *Атомні прелюди. Поезії // Вступна стаття Б. Бураяка*. – К.: Радянський письменник, 1962. – 118 с.
88. Вінграновський М. С. *Сто поезій. 1967*.
89. Вінграновський М. С. *На срібнім березі. Поезії*. – К.: Молодь, 1978. – 95 с.
90. Вінграновський М. С. *У глибині дощів. Повість; В. Дрозд. Земля під копитами: Роман // Романи й повісті*. – № 8. – К.: Дніпро, 1980. – 165 с.
91. Вінграновський М. С. *Київ: Поезії*. – К.: Дніпро, 1982. – 156 с.
92. Вінграновський М. С. *П'ять повістей Повісті // Романи й повісті*. – № 12. – К.: Дніпро, 1987. – 168 с.
93. Вінграновський М. С. *У неквапи білі лапи. Оповідання та вірші. Для дошкільного та молодшого шкільного віку*. – К.: Веселка, 1989. – 54 с.
94. Вінграновський М. С. *Цю жінку я люблю. 1990*.
95. Вінграновський М. С. *З обійнятих тобою днів: Поезії. Для старшого шкільного віку*. – К.: Веселка, 1993. – 303 с.
96. Вінграновський М. С. *Любово, ні! Не прощавай!: Вибрана лірика*. – К.: Український письменник, 1996. – 149 с.
97. Вінграновський М. С. *Северин Наливайко. Роман*. – К.: Веселка, 1996. – 366 с.
98. Вінграновський М. С. *Манюня. Повісті. Оповідання. Есе*. – Львів: Літопис, 2003. – 318 с.
99. Вінграновський М. С. *Вибрані твори. У 3 т.* – Т. 1: *Поезії / Вступна стаття Т. Салиги*. – 400 с., Т. 2: *Северин Наливайко: Роман / Вступна стаття І. Дзюби*. – 400 с., Т. 3: *Повісті й оповідання*. – 352 с. – Тернопіль: Богдан, 2004.
100. Vinhranovsky M. *Summer Evening. Short stories*. – Kiev: Dnepro Publishers, 1987. – 36 p.
101. Luckuj Y. S. N. *Modern Ukrainian Short Stories*. – 230 p.
102. *Modern Literary Theory. A Reader / Ed. by P. Rice and P. Waugn*. – Lond.–New York–Sydney–Quack land, 1996. – 385 p.
103. Wayne C. Booth. *Types of Narration*. – *Narratology*. – London and New York: Longman Group Limited, 1996. – P. 145–154.
104. Wellek R. *Concepts of Criticism*. – New Haven–London, 1973. – 403 p.
105. Wellek R. *Discriminations: Further Concepts of Criticism*. – New Haven–London, 1971. – 387 p.

Наукове видання

**Герменевтика
і проблеми
літературознавчої інтерпретації**

Монографія

Редакційно-видавничий відділ ТНПУ

Науковий редактор: доктор філол. наук, професор **Гром'як Р. Т.**
Відповідальна за випуск: канд. філол. наук, доцент **Лановик М. Б.**
Технічний редактор: канд. філол. наук, доцент **Лановик З. Б.**
Комп'ютерна верстка, макет: **Хомацький Ю. Я.**

Підписано до друку 31.01.2006 р. Формат 60x80/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times.
Умовно-друк. арк. 16,62. Облік.-вид. арк. 19,56. Тираж 500 екз.