

Т. Ю. ЧЕРКАШИНА

### ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ДОМИНАНТЫ УКРАИНСКОЙ АВТОБИОГРАФИКИ 1990-Х ГОДОВ

*Статья посвящена изучению идейно-художественных особенностей украинской автобиографической прозы последнего десятилетия XX века. Предметом литературоведческого анализа стали автобиографические произведения Л. Лукьяненко, Г. Гордасевич, В. Дрозда, Р. Иваничука, А. Димарова и Н. Руденко; исследуется специфика авторской саморепрезентации, эволюция развития личности автобиографов, расширение и сужение их личного пространства и др. Констатируется, что автобиографическая проза 1990-х годов соединила традиции общественно ориентированной и в то же время глубоко психологической автобиографики.*

*Ключевые слова: автобиография, саморепрезентация, эволюция внутреннего Я, образ системы, личное пространство.*

T. CHERKASHYNA

### IDEOLOGICAL AND LITERARY DOMINATING IDEAS OF THE UKRAINIAN AUTOBIOGRAPHIES OF THE 1990S

*The article is devoted to the study of ideological and literary specificities of the Ukrainian autobiographies of the 1990s. In the article the autobiographies by L. Lukianenko, H. Hordasevych, V. Drozd, R. Ivanychuk, A. Dimarov and M. Rudenko are analyzed. Principal objects of the literary study were the particularities of self-representation, the personal evolution of autobiographer, the enlargement and the contraction of the personal space and others are examined. It is established that the Ukrainian autobiographical prose of the 1990s synthesized the traditions of the social and psychological autobiographies.*

*Key words: autobiography, self-representation, personal evolution, image of system, personal space.*

*Стаття надійшла до редколегії 6.12.2013 р.*

УДК 82.09+929 Лавріненко

Т. П. ШЕСТОПАЛОВА

### КОНЦЕПТ ЧУТТЄВОГО СПРИЙНЯТТЯ В ЛІТЕРАТУРНІЙ КРИТИЦІ ЮРІЯ ЛАВРІНЕНКА

*Стаття присвячена питанням чуттєвого сприйняття модерного художнього твору як передумови його інтелектуального осмислення в критичних тезах відомого українського літературного критика Ю. Лавріненка. Водночас перцептивний рівень споглядання мистецького явища критиком не означає суб'єктного домінування над цим явищем. На перший план виходить метапсихічний план роботи уяви, над вивченням якого працював К. Г. Юнг, висувуючи поняття архетипів несвідомого.*

*Ключові слова: пам'ять, свідомість, образ, інтуїція.*

Метою статті бачимо розкрити роль перцепції в формуванні успішного критичного виступу на прикладі доробку Ю. Лавріненка. Насамперед виходимо з думки, що критичний акт зав'язується по лінії індивідуального сприйняття літературно-мистецького явища та може бути з'ясований як суб'єктна діяльність, зумовлена певним корпусом мистецьких ідей. Вони створюють загальний напрям розвитку критичної думки, проте аж ніяк не панують над способами її розгортання; вирішального значення тут набуває можливість відчувати й співпереживати літературно-мистецьке слово, щоб усвідомити, куди його, реципієнта, виводить власне мислення. У. Еко визначав інтелектуальний профіль «Зразкового Читача» «манерою інтерпретаційних операцій», виконуваних ним, при цьому

«автор» у нього являє собою «текстуальну стратегію, що встановлює семантичні співвідношення й активізує Зразкового Читача» [8, 33].

Критик бере на себе завдання зберегти автентичну структуру внутрішнього простору тексту, водночас встановлює для нього нову буттєву матрицю, котра покликана забезпечувати конгруентність авторської інтенції в рецептивному контексті. Подібний стан речей В. Каляга схарактеризував як *поляризацію*, що, з одного боку, веде до «замкнення тексту, а з другого – шукає теоретично обґрунтованого відкриття на зовнішню інтервенцію, а особливо на втручання суб'єкта спостереження» [10, 145].

А. Компаньйон веде мову про «фундаментальну пресупозицію літературознавства, котра...становить собою припущення про

інтенцію (курсив наш. – Т. Ш.)» [11, 89]. Саме «презумпція інтенційності» (яку засвідчує зв'язність певного твору літератури), відзначає дослідник, є вихідною позицією всіх критичних рефлексій, оскільки передбачає в акті висловлювання особливе зусилля особистісної свідомості, зміст та значення якої може бути розпізнане та апропрійоване іншою свідомістю в новий культурний контекст. Налаштованість критика на сприйняття, розуміння та тлумачення твору передбачає, що цей останній перебуває в межах людського інтелектуально-духовного чину, покликаного щось означати, і як такий відкриває собі шлях до іншої свідомості. Отже, «вивчення твору передбачає, що цей твір відповідає чийсь інтенції, являє собою продукт певної людської інстанції» [11, 111].

Чуттєве сприйняття художньо-мистецьких феноменів становить початкову стадію свідомого розуміння їх суб'єктом. Г. Башляр, Ж. Дельоз, М. Мерло-Понті показали особливу роль чуттєвого образу, що відкриває й випереджає свідому рефлексію особистості, зумовлену сприйняттям художнього твору. Цей образ закорінений у фізичні стани й найглибші чуттєві комплекси, що перебувають в арсеналі реакцій на світ кожної людини. «Суто людські глибини» [2, 18], де народжуються образи, зумовлюють фізичну за характером асоціацію-знак, що виривається на поверхню сприймаючої свідомості нібито випадково, діючи далі як чуттєвий та інтелектуальний ключ для критичного розуму.

Особисті документи відомого українського літературного критика Ю. Лавріненка свідчать про існування в його свідомості фізичної реакції-передрозуміння мистецького феномену, про відчуття матеріальної органіки останнього. Так, обговорюючи з Ю. Тарнавським збірку «Спомини» (Мюнхен, 1964 р.), Ю. Лавріненко пише: «Пам'ять – це безодня, ми лише мільйонні частини її можемо викликати в собі, а передати на папір у вигляді доброго твору – ще менше. Це делікатна безмежно річ. У Ваших «Споминах» раз-у-раз видно, як рвуться мікроскопічні нитки тієї пам'яті, і як на їх місце стає слово чи образ, створені вже Вами сьогоднішнім, Юрком тієї хвилини, в яку те написав чи подумав. Я маю собачий нюх до таких речей, і якимось чую що відкіля – чи з гли-

бин і покладів пам'яті далекого минулого, чи з спекуляцій спритного розуму сьогоднішнього. // Ось чому я вважав потрібним взяти собі на допомогу відносно порівняння людської пам'яті до підземної коріневої корони дерева. Та корона потрясаюча своїм розгалуженням і мікрокосмом. Ніхто ніколи на світі ще не міг ту корону відділити від землі і показати її голою. Бо мікроскопічні коріневі волосинки рвуться від подиху вашого, не то що доторку» [16].

Г. Башляр вважав образи, що виникають в уяві суб'єкта, «сублімацією архетипів». Схожий висновок робив свого часу Новаліс: «Із творчої уяви слід виводити всі властивості, всі види діяльності зовнішнього та внутрішнього світу» [2, 18]. У наведеному листі Ю. Лавріненка психічний (образна сублімація архетипу світового дерева, що якнайкраще втілює єдність екзистенційного, духовного, онтологічного [22, 39] начал) та фізичний (сприйняття художньої речі «на запах») виміри зумовлюють особливу неоміфологічну цілісність критичного образу, за якою тільки *має* розпочатися свідоме сприйняття художнього тексту. Цілісна жива перцепція промовляє з дихаючого образу «ручного» занурення в текстуру матерії, яка й містить у собі людську пам'ять. Наведемо цей особливий вислів: «...наче автор витягає коріневу корону душі, як дерево, включно з мільйонами мікроскопічних коріневих волосинок. Виходить назверх підземна корона (коріння) душі. Це незвичайно делікатне майстерство. Треба одмочити глину, звільнити все це від ком'яхів землі, і при тому не порвати ні одного волоска. ...Ще не уяснив собі, як Ви цього досягаєте? Образами, порівняннями, метафорами, фарбами, скульптурами, кінокадровими напливами? // Потім цей ритм. Це властиво неритм, але ритм. Спомини Ваші здебільша наче якесь вологе латаття, і Ви його такими клаптями вивішуєте і вивішуєте, в якомусь ніби охлялому ритмі, ніби йде людина сонна. І це походить на сон» [15].

Ключовий для критичного сприйняття образ поєднує матерію й майстра, що вміє обходитися з нею, при цьому сама матерія визначає спосіб її обробки. Не можна не відзначити, що певну роль у формуванні такого перцептивного поля відіграв факт агрономічної

діяльності Ю. Лавріненка, проте з біографічного контексту висловлювання він тут трансформується в суб'єктне начало критики. І це дає нам підстави вважати Лавріненків спосіб чуттєвого переживання художнього явища типологічно схожим з наукознавчою позицією Г. Башляра: «марить у нас саме матерія» [2, 7].

Схоже, для Ю. Лавріненка перцептивний рівень схоплення мистецького явища передбачає відмову від суб'єктного домінування над цим останнім. На перший план виходить, по суті, метапсихічний план роботи уяви, над вивченням якого працював К. Г. Юнг, висуваючи поняття архетипів безсвідомого. Про такий підхід Ю. Лавріненка до творчого акту та його результату свідчить наступний епістолярний фрагмент листа до Ю. Тарнавського: «...Безумовно, людина і її внутрішній світ – це щось найскладніше і по своєму щось найкраще в універсумі. Але тут якраз людина може найбільше «псувати». І «самозакоханість» – перший крок до цього. Стривайте!.. не беріть це все прямо на себе. Ми провадимо філософську розмову... // Питання: чи може людина простим зусиллям серця, розуму пірнути у безодні болю, будучи сама в ситуації повного щастя й задоволення? Достоевський писав тільки про себе. Осьмачка теж. Але Гомер писав про античний світ, ніхто й не догадається, що це був сліпий чоловік, з гострою тугою побачити єдиний неповторний краєвид його землі й земляків. А ми можемо відчувати і кричати тільки тоді, як нам рвуть власного зуба – і то ще добре, як без наркозу...» [14].

Чи не зустрічаємося ми тут із суб'єктивною конкретизацією однієї з ідей «Феноменології перцепції» М. Мерло-Понті, де йдеться про роль тіла в процесі пам'яті? На думку цього дослідника, тіло повсякчас проектує «в дійсний рух якусь інтенцію руху», оскільки воно має «здатність природного вираження» [20, 238]. З огляду на це письменник та його читач мають у літературному висловлюванні «новий орган почування», завдяки якому досвід одного й іншого збагачується концептуальним смислом, забезпеченим існуванням думки в дотикально відчутному світі.

Промовистим є такий запис Ю. Лавріненка на картці підготовчих матеріалів для майбутньої літературної розвідки: «...У Хвильового – ритм вітру / У Бажана – техніч[ий] інду-

стріальн., [Нерозб. слово. – Т. Ш. ] / У Тичи[ни] ритм сонця і хвиль морських / У Куліша ритм 1) дум, 2) коміч[ного] і трагічн[ого] / У Влизька – рит[м] вогню і вибуху» [18]. На перцептивному рівні сприйняття художніх феноменів виразно домінує фізичне відчуття стихій, а у творчості М. Бажана – модерна стихія урбанізму. Виняток складає хіба Лавріненкова інтенція творчості М. Куліша, хоча *думовий* сигніфікат скеровує інтуїцію її сприйняття до ґрунту, земного ландшафту, твердої стихії землі, що корелює з повітрям, водою й вогнем.

Таким чином, читацька свідомість, приймаючи в себе літературно-мистецьке явище, віднаходить йому аналогії з арсеналу природних об'єктів, добре відомих щоденній свідомості й покладених до нашого елементарного життєвого досвіду. Природний світ, культурно-історична реальність (образ М. Хвильового Ю. Лавріненко в іншій картці окреслює як «пляни, ідея, атаки, стрілець» [18]) постачають читачеві такі «виражальні опції», що, на думку М. Мерло-Понті, перетворюють вислів на новий орган чуття, який «відкриває нашому досвідові якесь нове поле чи новий вимір» [20, 239]. Іншими словами, вказівка на ту чи ту стихію (предмет, акцію), що народжується під час засвоєння читачем конкретного художнього досвіду, зумовлює широке поле для рецепції, бо відпочатку утримує в собі думку про характер та особливості цього досвіду, а також ідентифікує естетичне враження, що через цю саму вказівку раз-по-раз відновлює естетичний об'єкт у художньому твориві.

Особистісна творча рецепція, що лежить в основі критичного методу Ю. Лавріненка, у ґрунті має добре розроблені в філософії та естетиці поняття. Ще І. Кант увів до «Критики чистого розуму» поняття «*Anschauung*» (*інтуїція*), яке передбачає безпосереднє, миттєве уявлення про предмет. Воно позначає вільну гру розуму та уяви, у результаті якої наше бачення життя не обмежується уже даними поняттями, а викликає «пожвавлення сили нашого духу» [5, 20]. І. Франко в методі критики окремо визначав «дійсне чуття» [26]. Слідом за І. Кантом М. Мамардашвілі теж визначав живе уявлення як головну підставу творчого акту («оживлююче уявлення культури як умова культури») [19, 118]. Г.-Г. Гадамер, аналізуючи Кантове вчення, так само

послідовно прокреслює актуальність живого переживання в процесі розуміння естетичного об'єкта: «В художньому досвіді ми бачимо дію справжнього досвіду, що не залишає без змін свого суб'єкта» [6, 101]. Усе це дало підстави ввести до методу мислення Ю. Лавріненка суб'єктний чинник та чинник людського досвіду.

Критика, що уособлює людину, сприяючи станові її буттєвого розширення, – це відправна позиція розгортання літературно-критичної діяльності Ю. Лавріненка, що може бути окреслена як іманентна ментальному та культурно-історичному часопросторові цієї особистості. Ілюстративним у цьому відношенні є витяг із листа Ю. Лавріненка до Ю. Тарнавського від 21.11.1964 р., із якого постають пріоритети його власної критики: «Між двома типами літератури – персонально-інтроспективним і повістярсько-оповідальним – я не вибираю. Мене цікавить внутрішній світ, душа людини, яка увібрала в себе весь світ і являє прямий провід до кожної можливої істоти в світі» [15]. Поза тим, індивідуальне сприйняття літературно-мистецького феномена зв'язане з почуттєвою культурою суб'єкта. Ю. Лавріненко наполягав на доконечності симпатизуючого ставлення критика до предмета своєї уваги. К. Вангузер наголошував, що «критиці має передувати любов».

В еміграційних літературних колах Ю. Лавріненко був знаний як блискучий першочитач та поціновувач естетичних достоїнств нового твору. Цікавий в усному мовленні, швидкий на реакцію в розмові, він, власне, у своїх писаних працях продовжує цю лінію блискавичної усної експресії, інтуїтивно-цілісного погляду на предмет, який в очах критика має безперечну естетичну вартість. Естетична інтуїція часто перетворювала його на співтворця тексту, носія цілісного й сильного враження від мистецького твору.

У практичному сенсі результати такого творення естетичного предмета були не завжди успішними, якщо згадати Лавріненкову працю «Павло Тичина і його поема «Сковорода» на тлі епохи (спогади і спостереження)» (Сучасність, 1980). Прагненням ретроспективно осмислити задум поеми-симфонії «Сковорода» так, як критик виніс його з особистих зустрічей із поетом, а також розвину-

ти антиципації, що з'явилися в пізнішому читачьому часопросторі, і була зумовлена поява відповідної книжки Ю. Лавріненка. Антиципація та ретроспекція були названі В. Ізером основними фазами зведення тексту в одне ціле. «Новий фон просвітлює аспекти того, що ми запам'ятали, а це освітлює новий фон і спричинює складніші антиципації. ... встановлюючи ці взаємодії між минулим, теперішнім і майбутнім, читач, по-суті, змушує текст виявляти свою потенційну різноманітність зв'язків», – наголосив він далі [9, 266].

На початку 1930-х рр. Ю. Лавріненко кілька разів зустрічався з П. Тичиною. Під час цих зустрічей поет декламував уривки зі «Сковороди», що свідчило про появу спільного простору комунікації та, зрештою, у майбутньому дало Ю. Лавріненкові стимул обстоювати необарокову лінію української модерної літературної історії. Спогади про почуте з вуст поета становлять магістральну лінію викладу в книжці. Тим більше, що читання фрагментів незавершеного твору зумовлювало подвійний інтерес до нього та літературно-мистецьку інтригу. З одного боку, Ю. Лавріненко побачив у «Сковороді» синтетичний образ «розпачливого акту «відродженців» [17, 3] ХХ ст., а в П. Тичині – геніального носія ідеї «трагічної нездоланности «духової людини» того Відродження в її нерівних зударях з поліційною матеріальною силою централістичної тиранії» [17, 3]. З другого – «трагедійно-епічна поема» [17, 9] «Сковорода» була, виходячи з критичної постанови Ю. Лавріненка, свого роду авантюрним заходом П. Тичини, і цей її гештальт відчутно відбився на критичній рецепції, яка віднесла його до розряду творів, «що існували в легенді» [17, 21]. Ю. Лавріненко витворює прикметну сюжетіку появи «твору-легенди»: «Ах та славнозвісна невідома поема! Про неї і раніше ходили чутки у вузьких літературних колах... Продовження поеми в радянській пресі не з'явилося». Натомість інтригу посилюють наведені критиком мемуарно-епістолярні свідчення глибокої перейнятості П. Тичини ідеєю створити поему-шедевр, яка б «новим словом», «новою синтезою і силою людини» відкрила світові сучасну трагедію людини [17, 10, 21].

Атаки на П. Тичину з боку радянської влади, пише Ю. Лавріненко, могли тільки

посилитися й призвести до трагічних наслідків через чутки про роботу поета над твором рівня Гетевого «Фауста» та Есхілового «Прометея». Зрештою, ключ до «твору-легенди» критик віднаходить у християнській традиції, коли пише, що «Тичина рішуче й безоглядно похоронив «велику» поему – «Сковорода» з єдиною метою – створити її. І вдався задля цього до автоматифікації. Так з'являються в пресі еляборати з «життя коліївщини», або «Як у рай ішла буржуазія»... До майже всіх тих заголовків поет дочіпляє: «Уривок з поеми», або: «З поеми «Сковорода» [17, 22]. Перед тим автор «спогадів і спостережень» уже означив долю загадкової поеми літургійним символом «Смертю смерть поправ» [17, 15], бо «ціною смерті його як поета» зберіг для майбутнього трагедію «відродженців» [17, 15]. А свідому акцію П. Тичини критик порівняв із Божою справою, що порятувала людей від гріха, втрати душі й довічних мук.

Таким чином, спогади й спостереження Ю. Лавріненка щодо незакінченої Тичининої поеми мали на меті показати її в онтологічній перспективі як повноцінне свідчення духовної перемоги одиниці над смертю. Водночас, полишена після смерті поета у вигляді оригінальних фрагментів, «підчервонених автоматифікацій», багатьох чернеток та підготовчих записів, вона ніколи не існувала як цілісний авторський текст. Ю. Лавріненко ж, протестуючи проти штучного, зумовленого ідеологічними причинами, збирання цілої поеми в радянському виданні поеми-симфонії 1971 року, не уник спокуси й собі спробувати знайти шлях до втраченого твору, поклавши в основу свого задуму не ідеологічні, а антропні підстави (пам'ять людини як записка істини). Це зумовило необхідність застосувати власні критичні рефлексії («спостереження») до естетичних ознак уявної художньої цілісності.

Опосередковуючи гуманітарний дискурс С. Кіркегора й Ф. Ніцше, Ю. Лавріненко висловив переконаність у тому, що «Я» можна уконституувати описом, але цей опис ніколи не можна опанувати повністю» [17, 5]. «Характер цих спогадів, – писав Ю. Лавріненко, – іде по лінії може найбільших труднощів новітньої мемуаристики, яка включає в себе історію свідомості «Я» про самого себе і навколишній світ включно з декотрими ділянками культури» [17, 5].

Сказане, на нашу думку, свідчить про те, що критик уважав цілком можливим забезпечити й виправдати існування художнього твору *собой*, власним людським існуванням. «...Мені доводиться розглядати це складне питання в світлі дальшого розвитку, хоч намагаюся пильно розрізнити мої *теперішні* думки від *тодішніх*», – зазначає він під час роздумів про «останнє рішення» та літературні «щити» П. Тичини. Проте й будь-який інший аспект захопленої теми – чи то громадянської постави П. Тичини, чи то фрагментів непересічного для України твору – в осягненні Ю. Лавріненка отримує основоположний сенс у перехрещеннях минулого й теперішнього.

Ю. Лавріненко пише про намір обмежитися в спогадах тим, що почув від П. Тичини про твір-легенду (зокрема, про «Монолог Сковороди»), зустріччю з П. Тичиною під час поховання М. Хвильового та історією «реквієму» на смерть М. Хвильового, розташованого в третій частині книжки [17, 35]. «Мені особисто тепер – з чисто поетично-музичного погляду – більше подобається початковий – симфонічно згущений та узагальнений акорд «Монологу», – як кінцеві, ніби марсельсько роззвучені мотиви збройного повстання і доповнені обов'язковою ненавистю любови», – звиряється Ю. Лавріненко. Для того, хто в ці роки більше, ніж будь-коли, переймається «недовершеністю» свого життя в соціальному, професійно-науковому, творчому аспектах, давно почуті від поета рядки набувають особливого й особистого сенсу, що й лежить в основі естетичного (зартикульованого критиком як «поетично-музичне») враження. Цей сенс постає дзеркально відбитим у перипетіях його власного життя, або, послуговуючись словами Е. Гуссерля, становить «пре-інтенції» (налаштованість на те, що тільки має надійти), «які утворюють і збирають насіння того, що має надійти, так само як і доводять його до здійснення» [9, 265].

Антиципації власної екзистенції переплітаються з ретроспекціями «епохи в масках». «Видіння Сковороди» в поемі-симфонії, на думку Ю. Лавріненка, поєднали в собі «багатосценну панораму широкої епохи (може від часів Сковороди 18 ст. до часів Тичини 20 ст., тобто час знеправлення України в складі імперії)» [17, 48]. Органічно вписаною в цю частину спогадів є розповідь про «загальну

атмосферу голоду-терору в Україні 1930–32 року», де автор, занурюючись у страшну дійсність минулого, нібито цілковито відходить від Тичининої поеми. Однак образ «запаху смерті», що переслідує критика та, схоже, лишається в його пам'яті назавжди, сприймається як оприяснений читанням аспект життєвого досвіду людини.

Наступну частину поеми «На горі. Дико. Далеко» Ю. Лавріненко прямо пов'язує з глибинним потрясінням поета смертю М. Хвильового. «Від «Божого ягняти» (у першій сцені поеми) до прометеївського протесту», – саме такою є трансформація змісту образу Сковороди на цьому етапі сприйняття. Міркування критика виносять поему завдяки цій частині на той рівень світових досягнень, де вона може бути зіставленою з вершинними досягненнями Есхіла. На нашу думку, тут виявляється суперечлива постава Лавріненкової критики. Він розводить естетичну та буттєву цінність у художньому творі, коли пише, що «життєві (хоч не естетичні) виміри старогрецької трагедії Прометея менші від новочасної трагедії «духової людини», зокрема – Українського Відродження» [17, 57]. Загальновідомо, що сприйняття художнього твору в якості естетичного предмета завжди передбачає *цілісність* цього сприйняття, єдину реакцію та синтетичне враження [28, 15], що викликає злютоване переживання в реципієнта. Таким чином, піднесено-романтична постава Ю. Лавріненка супроти власної історії, особиста заангажованість у моральні, психічні, політичні аспекти національної катастрофи нової та новітньої доби бере гору над вимогою науковості мислення автора, що був професійним філологом.

Текст «твору-легенди» в цьому випадку стає не *причиною*, а *результатом* читання [3, 220]. Спостереження Ю. Лавріненка над епілогом поеми промовисто свідчать про це. Наведено відповідний уривок зі спогадів, виділяючи курсивом нарративні особливості, що підкреслюють свідоме бажання автора створити в читачів книжки цілісне враження про поему П. Тичини: «...Сковорода... в поемі кінчає майже безвихідним... прометеївським протестом у світ... Тичина *ніби відчуває слабкість такого закінчення* [Тут і далі в цитаті курсив мій. – Т. Ш.] великого епічного твору. І *він тримає напоготові в архіві поеми вірш*, що його вперше накреслено водночас із задумом поеми (1920); вірш під

заголовком «Будь славно, природо, за все» (1920–1940). Цей вірш (тепер, як поему в основному написано) звучить як епілог поеми. *Він дає ніби останній висновок і рішення* автора. Вкупі з ним оформлюється в послідовному наростанні основна ідея поеми – *сковородинсько-тичининський міт* не тільки свободи й незалежності «духової людини», а й її нездоланності» [17, 58].

Об'єднуючи власною уявою й трагічною пам'яттю свідка полишені автором фрагменти в художню єдність, Ю. Лавріненко мислить загалом у межах закономірностей, сформульованих основоположниками рецептивної естетики. Антиципація, ретроспекція, послідовність розгортання тексту як життєвої події та враження – ці аспекти взаємодії тексту й читача знаходять своє відображення в книжці про поему П. Тичини «Сковорода». Але, як зазначає сам автор «спогадів та спостережень», переважаючим чинником репрезентації поеми-симфонії стає авторське «Я» та рефлексії в напрямку його осягнення. У такій цільовій перспективі досвід дійсності мистецького явища зливається з досвідом дійсності, у якій перебуває «Я» критика. Твір, написаний П. Тичиною, супроводжує «о-мовлення» (В. Ізер) власного «Я» критика, але не є власне тим «о-мовленням», у якому можливі сюрпризи та несподіванки, що пов'язані з динамізмом операцій привласнення читачем тексту та сприйняття його як естетичного цілого. Критик добре знає історичний контекст, у якому постала поема, вона уявляється йому свідченням тієї доби, його захоплює надійність, із якою література може вбирати в себе життя. Натомість він ніде не потрапляє в *пастку* твору, а сподівання щодо цього останнього щоразу забезпечуються аргументом «із криниці літ».

Текст за цієї рецепції не здобуває собі якості художнього й естетичного цілого, але Ю. Лавріненко й не пов'язує інтерсуб'єктивний акт читання з осягненням такої цілості. Він пише, що в незакінченому творі як у загально знаному феномені світової історії культури «нащадки часом угадують напрям, у якому летів творчий розгін і часом навіть відчують у тому естетичний момент» або письменники за власним бажанням залишають «відкриті двері» для читача в невідому, хоч може й сподівану перспективу розвитку» [17, 34].

Поєма так і «не сталася» в П. Тичини й реанімувати її як цілість у критичному тексті з цього боку не виглядало можливим. Тим наочнішим є факт надзвичайно проникливої Лавріненкової праці, де «твір-легенда», не фальшуючи власної «назакінченості», ініціює цілісний процес читання.

У багатьох інших випадках контакт критичної свідомості з художніми феноменами є не менш ефективним. Це перманентне переживання художньої реальності шляхом її перцепції у власному горизонті досвіду. Такий підхід робить цікаві Ю. Лавріненкові теми живими, себто такими, що мають свою долю: покладені в персональну свідомість людини, вони не полонені нею, а навпаки, виявляють невичерпну здатність до саморозвитку. Подібний погляд на засади семантики своєї критики констатував і Б. Рубчак, відповідаючи на закиди Б. Бойчука: «ти дуже влучно схарактеризував мою методу (хоч в тебе це немов огріх!), коли писав, що критик підходить до літературного твору з структурами власної свідомості і реорганізує твір у ці структури. Безумовно, у критика на це мусить бути багатуща уява – він мусить нею володіти так сміливо й широко, як поет – щоб «пере-уявити» твір у своїй свідомості, для себе» [23].

У «Pro domo sua» (передне слово до збірки есе «Зруб і парости») Ю. Лавріненко трактує літературну критику в значенні діяльності, яка спирається на головні морально-етичні засади життя і є способом духовного самоствердження критиків та митців: «Передбачаю закид, що в цій книжці критичних статей переважають похвали. Якщо це справді так, то сталося це не порядком помилки, а скоріше наслідком свідомої настанови писати головне про те, що полюбилося й тягне вглянутися в нього з симпатією... (Цей підхід «симпатизуючої критики», мабуть, більш ніж де трапляється на Заході. Професор англійської літератури Джон Томпсон пише з приводу збірки критичних есеїв Річарда Говарда про сорок одного поета сучасної Америки: «Що Говард робить з кожним поетом – це те, що здає себе кожному з усією симпатією і з усім зрозумінням, на яке він здатний... І це максимум того, що можуть літератори зробити для самих себе, якщо вони мають нерв спробувати таке самосправдження»)» [12, 7]. Додамо, що раніше А. Берґсон у «Вступі до метафізики» так

само підкреслював вирішальну роль «інтелектуальної симпатії», «проникнення» «до нутра» предмету пізнання й «поєднання з ним» у пізнанні художнього явища [25, 51].

Не абсолютизуючи цю тезу («Поєма тим це все речі дуже дискусійні», – резюмує автор збірки в наступному реченні передмови), Ю. Лавріненко усе ж дає нам до рук інтерпретаційний ключ своєї критики: буття критичного тексту є втілюючим, воно містить у собі ідеалізовану поставу індивіда-реципієнта, або, послуговуючись висловом Т. Гундорової, створює «поле образности, де «інший» може бути побачений як Я-ідеал, як об'єкт, на який спрямоване бажання тощо» [4, 160–161]. І саме з цим наміром – побачити довершене твориво митця – Ю. Лавріненко вказує на невластиві його власному світоглядові й мистецькому смакові сторони аналізованих творів як на їхні хиби, що загрожують цілій естетичній організації письменника. Наприклад, здійснюючи критичний аналіз збірки Е. Андієвської «Первні», Ю. Лавріненко пише про дві течії, що все чіткіше виявляють себе в її кожній наступній збірці. Одна з них – це «магія слова, як творче майстерство», а інша – «магія слова – як самообожування». «Самообожування», на думку критика, призводить до того, що поетеса схиляється до «самоповторювань», а її «слова втрачають «магічну» силу «валентности», доконечної для творення сполук» [169, 266].

Хоч Е. Андієвська різко зреагувала на цю критичну тезу [1], Ю. Лавріненко передрукував її в збірці «Зруб і парости» без змін. Б. Рубчаків він так описав своє рішення: «Про Емму Андієвську я пустив ту статтю, що була в «Листах до приятелів» і що викликала з її боку дуже гостру реакцію в листі до мене. «Нащадки відпімстятъ Вам за мене», – писала вона. Правда, почувши незабаром, що я пішов на операцію серця, Емма написала іншого, вже лагідного листа. На цьому інцидент улігся с'як-так. Але тепер я таки пускаю свою статтю про Ему в «Зруб і парості» без змін (лише викреслив одне найгостріше речення в кінці статті)» [13]. На нашу думку, в ґрунті рішення лежала властива Лавріненкові постава, коли критик у віднайденій ним метафорі мистецького явища виражає «суперечливі відчуття» (Платон) чи «спільноту двох місць або двох миттєвостей» (Пруст) [7, 129], котрі позначають живу присутність цього явища в уяві,

думці, пам'яті. Ці особливості зумовлені іманентною властивістю критичної свідомості людини, що П. Фрейре визначає як *інтеграцію* особистості, втілення себе на території Історії та Культури [27, 20]. У Ю. Лавріненка це виявляється обов'язковою умовою критики.

В основі кожного дослідницького сюжету Ю. Лавріненка, за його власним визнанням, лежить інтуїція, якій Б. Кроче надавав вирішального значення під час виокремлення мистецького явища з-поміж інших подібних. Ідея цього теоретика полягала в тім, що «мистецтво є цілком визначеним, коли воно просто визначене як інтуїція» [24, 189–190]. Розгляд перцептивного поля критики Ю. Лавріненка підтверджує сказане. Крім того, інтуїтивне вчування в формально-змістову єдність мистецького явища («запах слова» – надзвичайно характеристичний вислів щодо Лавріненкової манери сприйняття мистецтва літератури) було підпорядковане в нього універсальній антропологічній настанові – оберненості літератури на людину, її проблеми, досвід та буттєвий потенціал.

#### Список використаної літератури

1. Андєвська Е. Лист до Ю. Лавріненка від 10.01. 1966 р. / Андєвська Емма Jurij Lawrynenko Papers. — Series I : Correspondence. — Subseries 1: // Correspondence with Individuals. — Box 1, folder 2. — Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.
2. Башляр Г. Земля и грезы воли / Гастон Башляр ; пер. Б. М. Скуратов. — М. : Изд-во гуманитар. лит., 2000. — 383 с.
3. Ванхузер К. Искусство понимания текста. Литературоведческая этика и толкование Писания / Кевин Дж. Ванхузер ; пер. с англ. — Черкассы : Коллоквиум, 2007. — 736 с.
4. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. — Л. : Літопис, 1997. — 297 с.
5. Гадамер Г.-Г. Мистецтво і наслідування // Герменевтика і поетика : вибрані твори / Ганс-Георг Гадамер ; пер. з нім. — К. : Фініверс, 2001. — 288 с.
6. Гадамер Г.-Г. Істина і метод / Ганс-Георг Гадамер ; пер. з нім. — К. : Юніверс, 2000. — Т. 1. — 464 с.
7. Делез Ж. Марсель Пруст и знаки / Жиль Делез ; пер. с фр. Е. Г. Соколов. — СПб. : «Алетейя», 1999. — 187 с.
8. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко ; пер. з англ. М. Гірняк. — Л. : Літопис, 2004. — 384 с.
9. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення / Вольфганг Ізер // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / за ред. М. Зубрицької. — Л. : Літопис, 1996. — С. 261—277.
10. Каляга В. Туманності тексту / Войцех Каляга // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ — початок ХХІ ст. / упоряд. Б. Бакули ; за заг. ред. В. Моренця ; пер. з пол. С. Яковенка. — К. : ВД «Киево-Могилянська академія», 2008. — С. 141—171.
11. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл / Антуан Компаньон : пер. с фр. С. Зенкина. — М. : Изд-во Сабашниковых, 2001. — 336 с.
12. Лавріненко Ю. Зруб і парости / Юрій Лавріненко. — [Б. м.] : Сучасність, 1971. — 331 с.
13. Лавріненко Ю. Лист до Б. Рубчак від 5.12.1969 р. / Лавріненко Юрій // Jurij Lawrynenko Papers. — Series I: Correspondence. — Subseries 1: Correspondence with Individuals. — Box 8, folder 12—13. — Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.
14. Лавріненко Ю. Лист до Ю. Тарнавського від 26.10.1964 р. / Юрій Лавріненко // Jurij Lawrynenko Papers. — Series I: Correspondence. — Subseries 1: Correspondence with Individuals. — Box 10, folder 2—3. — Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.
15. Лавріненко Ю. Лист до Ю. Тарнавського від 21.11.1964 р. / Юрій Лавріненко // Jurij Lawrynenko Papers. — Series I: Correspondence. — Subseries 1: Correspondence with Individuals. — Box 10, folder 2—3. — Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.
16. Лавріненко Ю. Лист до Ю. Тарнавського від 21.12.1964 р. / Юрій Лавріненко // Jurij Lawrynenko Papers. — Series I: Correspondence. — Subseries 1: Correspondence with Individuals. — Box 10, folder 2—3. — Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.
17. Лавріненко Ю. Павло Тичина і його поема «Сковорода» на тлі епохи (спогади і спостереження) / Юрій Лавріненко. — [Б. м.] : Сучасність, 1980. — 64 с.
18. Лавріненко Ю. [Робочі нотатки про стиль сучасних українських поетів] / Лавріненко Юрій // Jurij Lawrynenko Papers. — Series VI: Research and Background Materials. — Subseries 6: Bibliography. — Box 56. — Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.
19. Мамардашвили М. Эстетика мышления / Мераб Мамардашвили. — М. : Моск. шк. полит. исслед., 2000. — 416 с.
20. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Морис Мерло-Понти ; пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. — СПб. : Ювента, Наука, 1999. — 608 с.
21. Моренець В. Оксиморон / Володимир Моренець. — К. : Аграр-медіагруп, 2010.
22. Рикер П. Конфликт интерпретаций / Поль Рикер. — М. : «Academia-Центр» ; «Медиум», 1995. — 415 с.
23. Рубчак Б. Лист до Б. Бойчука від 07.01.1980 р. / Рубчак Богдан // New York Group Paper. — Box 6-A. Series VI. Papers of Bohdan Boichuk. — Cataloged Correspondence: Rubchak Bohdan. — Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.
24. Современная западно-европейская и американская эстетика : сб. пер. / под ред. Е. Г. Яковлева] — М. : Книж. дом «Университет», 2002. — 224 с.
25. Уліцька Д. Антипозитивістський злам / Данута Уліцька // Література. Теорія. Методологія / пер. з пол. С. Яковенка ; упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької. — К., 2006. — С. 38—55.
26. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Зібрання творів : у 50-ти т. / Іван Франко ; редкол. : С. П. Кирилюк (голова) та ін. — К. : Наук. думка, 1976—1984. — Т. 31. — 1976. — С. 45—119.
27. Фрейре П. Формування критичної свідомості / Пауло Фрейре ; з англ. пер. О. Дем'янчук. — К. : Юніверс, 2003. — 176 с.
28. Хализев В. Е. Теория литературы : учеб. / В. Е. Хализев. — 4-е изд., испр. и доп. — М. : Высш. шк., 2007. — 405 с.

**Т. П. ШЕСТОПАЛОВА**

**КОНЦЕПТ ЧУВСТВЕННОГО ВОСПРІЯТТЯ  
В ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКЕ ЮРИЯ ЛАВРИНЕНКО**

*Стаття посвячена вопросу чувственного восприятия современного художественного произведения как предпосылки его интеллектуального осмысления в критических тезисах известного украинского литературного критика Юрия Лавриненко. В то же время перцептивный уровень восприятия литературного явления не предполагает субъектного доминирования над ним. На первом плане – метапсихический план работы воображения, над изучением которого работал К. Г. Юнг, выдвигая понятие архетипов бессознательного.*

*Ключевые слова: память, сознание, образ, интуиция.*

**T. SHESTOPALOVA**

**CONCEPT OF SENSORY PERCEPTION  
IN Y. LAWRYNENKO'S LITERARY CRITICISM**

*The article aims to reveal the role of perception in shaping a successful performance at the example of Y. Lawrynenko's critical heritage. Studying this issue, author associates it with the manifestation of the ideas of Merleau-Ponty, indicating the role of the body in the process of memorizing. Considering this in the literary expression writer and his readers have «new organs of feelings», due to which, experiences of both enriched with conceptual sense, secured with the existence of thought into tangible world. Sensory perception of art and artistic phenomena is the initial stage of conscious understanding of their subject. G. Bachelard, G. Deleuze, M. Merleau-Ponty demonstrated a special role of sensory images, which open and advances the conscious reflection of personality.*

*Key words: memory, consciousness, image, intuition.*

*Стаття надійшла до редколегії 12.02.2014 р.*

УДК 821.161.2(82-3)+821.111

**І. В. ШКОЛА**

**«ПОДОРОЖ...» М. ЙОГАНСЕНА  
І «ПОВЕРНЕННЯ ДОН КІХОТА» Г.-К. ЧЕСТЕРТОНА:  
ДИСКУРС ТЕАТРАЛЬНОСТІ НЕДРАМАТИЧНОГО ТВОРУ**

*Стаття присвячена аналізу дискурсу театральності в «Подорожі...» М. Йогансена і «Поверненні Дон Кіхота» Г.-К. Честертон. Доведено, що названий дискурс характеризує істотні концептуальні основи творів українського та англійського митців, визначає динаміку сюжету, свідчить про спорідненість авторського світовідчуття.*

*Ключові слова: дискурс театральності, гра, керованість, недраматичний твір, обмежений простір.*

Проблема вивчення взаємозв'язків і взаємодій національних літератур – одна з найважливіших у сучасному літературознавстві. У цьому контексті дослідження дискурсу театральності в «Подорожі...» М. Йогансена та «Поверненні Дон Кіхота» Г.-К. Честертон набуває неабиякої актуальності, оскільки, незважаючи на досить широке коло наукових праць, присвячених вивченню різних аспектів творчості українського (Н. Бернадська, О. Боярчук, В. Денисенко, О. Журенко, Ю. Ковалів, Я. Цимбал та ін.) та англійського (Д. Алквіст, Дж. Ардайла, Д. Бавін, Г. Кукса, Е. Ноулз, Дж. Пирс, Н. Трауберг, Д. Томпсон, Д. Фернандез-Морера, Л. Хантер) митців, їх твори не розглядалися компаративно. Отже, метою нашої

роботи є порівняльний аналіз дискурсу театральності «Подорожі...» М. Йогансена та «Поверненні Дон Кіхота» Г.-К. Честертон.

У літературознавстві поняття «театральність» дотепер не знайшло чітких термінологічних меж і є одним з найбільш дискусійних у сучасних дослідженнях з теорії та історії літератури (Й. Гейзінга, Н. Євреїнов, О. Легг, О. Муслієнко, В. Прозерський, С. Цимбал). Воно існує на межі понять «гра» і «театралізування», гармонійно увібравши в себе обидва компоненти. У цьому контексті театральність – це, перш за все, розуміння життя як форми гри, де життя стає грою, а гра – життям. Однією зі складових театралізування є й те, що воно завжди вимагає наявності режисе-