

C. 5-29.

13. *Cawelti J. G.* Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture. – Chicago, 1976.
14. *Lowenthal L.* On Sociology of Literature // *Critical Theory and Society: a Reader.* London, 1989. – PP. 40-51.
15. *Moretti, F.* The Slaughterhouse of Literature // *Modern Language Quarterly* – Vol. 61. – № 1, March, 2000. – PP. 207-227.
16. *Swirski P.* Popular and Highbrow Literature: A Comparative View // *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies.* – West Lafayette, Purdue UP. – 2003. – PP. 183-205.

Сніжана Жигун

СТРАТЕГІЇ СПІЛКУВАННЯ З ЧИТАЧЕМ ЯК ГРА У ПРОЗОВОМУ ТЕКСТІ

Стаття присвячена питанню оцінки ролі читача у творах українських письменників 1910-1920-х років ХХ ст. Імплицитний читач творів М.Хвильового, Юліана Шпола, Ю.Яновського, М.Йогансена, Г.Михайличенка – уважна, вдумлива людина з великим естетичним досвідом, здатна до співтворчості. Також у статті розглядається наявний у багатьох творах образ неосвіченого читача, який слухається автора, як учень учителя. Крім того, у статті приділено увагу т. зв. “нелінійному читанню”.

Ключові слова: імплицитний читач, фіктивний читач, нереалізований читач, уважний читач, нелінійне читання.

Snizhana Zhygun. The strategies of intratextual communication with the reader as a play (on the material of prose works)

This article deals with the problem of the reader's role assessment in the works of Ukrainian writers of the first and second decades of 20th century. The implicit reader of the texts by M.Khvyliovyy, Yulian Shpol, Yu.Yanovsky, M.Yogansen or G.Mukhaylychenko is a profound and thoughtful person with a considerable aesthetic experience, capable of co-authorship. The article also contains reflections upon the wide-spread figure of an uneducated reader, who tends to follow the author, as a pupil follows the footsteps of his teacher. Above that, the author of the paper pays attention to the phenomenon of the so-called “nonlinear reading”.

Key words: implicit reader, fictitious reader, unrealized reader, attentive reader, nonlinear reading.

Проблема ролі читача у сприйнятті художнього тексту, починаючи з ХХ ст., висвітлюється неоднозначно. “Читач у авторських стратегіях ХІХ сторіччя мав чітко ієрархізоване місце підпорядкованості “диктатові автора”, який пропонував надзвичайно просту текстуральну технологію: ідентифікацію як процес самоототожнення читачів з літературними персонажами, його переживання художнього твору як конкретно-життєвого, реального досвіду, яке засновувалося на вірі в дійсність художніх ілюзій” [2, 31-30] На зміну ідеї про домінуючість авторського тлумачення свого тексту, що панувала до кінця ХІХ ст., приходять інші теорії. Беручи початок у працях В.Гумбольдта та О.Потебні, продовжуючись у дослідженнях психологічної школи, набуває активності у працях постструктуралістів (Ю.Крістева, М.Фуко) думка, що читач має повну свободу в інтерпретації тексту, він не залежний від волі автора та авторської концепції. Проголошується смерть автора й народження читача як головного “володаря” тексту. Така відповідь на питання про роль читача означає відмову від розшифрування, вичитування в тексті певного сакрального, остаточного смислу, приписуваного автору, і створення нових моделей комунікації між автором (як імплицитним автором, присутнім у тексті), текстом і читачем. По суті, кожен новий читач стає новим автором тексту. Але зрозуміло, що ця ідея містить небезпечне зерно – можливість руйнування інституту власності, наукових авторитетів, культу оригіналу тощо, адже європейська культура ґрунтується на фетишизації автора як синоніма автентичності. Проте ця теорія зазнала критики з боку захисників інтенцій тексту. Представники різних теоретичних шкіл

(герменевтики, формалізму, “нової критики”) були об’єднані спільним інтересом до текстуальних витоків процесу інтерпретації. Їх цікавлять не емпіричні дані індивідуальних чи колективних актів читання, а конструктивна або деструктивна дія тексту, його здатність до породження смислу. Отже, читацька реакція визнається детермінованою насамперед специфікою тексту. Ю.Лотман твердить, що “текст неначе б включає в себе образ “своєї” ідеальної аудиторії, аудиторія – свого тексту”, “художній текст дозволяє аудиторії переміщатися по шкалі цієї ієрархії згідно з задумом автора. Він перетворює читача на час читання в людину такої близькості, яку сам забажає вказати. Водночас читач не перестає бути людиною, котра займає певне реальне відношення до тексту, і гра між реальною і заданою автором художнього тексту читацькою прагматикою створює специфіку переживання твору мистецтва. З одного боку, автор своєвільно змінює обсяг читацької пам’яті й може змусити аудиторію згадати те, що їй не було відомо. З другого боку, читач не може забути реальний зміст своєї пам’яті. Отже, водночас текст формує свою аудиторію, а аудиторія – свій текст” [2, 94].

Тексти М.Хвильового, Г.Михайличенка, Ю.Яновського, Ю.Шпола, Л.Скрипника, М.Йогансена вирізняються тим, що письменники пропонують інші стосунки з читачем, а саме – паритетні, в їхніх творах читач стає активним учасником літературної гри й має відгадувати ті творчі загадки, що їх створив автор. Саме у грі з читачем ці автори відчували смисл повноцінної творчості і прагнули реалізувати текст у багатократних інтерпретаціях. Попри таку спільну тенденцію, стратегії спілкування з читачем дещо різні. Комунікабельність тексту як налаштованість на діалог з читачем реалізується у вставних уявних діалогах з ним (“Редактор Карк” М.Хвильового), як “гра в кіно” з реципієнтом розгортається роман Л.Скрипника “Інтелігент”, наратор “Майстра корабля” Ю.Яновського постійно шукає контакт з читачем.

Активізація читацьких інтенцій виразно виявляється вже у творчості Г.Михайличенка. У “програмовому” тексті “Чуже свічадо” (1917) письменник веде діалог із читачем, в якому дає зрозуміти, що під час читання людина отримує нове не ззовні, а відшуковує його в собі. Тому мета мистецтва полягає не у пропонуванні готових ідей, а у провокуванні, вивільненні чуттєвого сприйняття. “Ви не тільки не зрозумієте (“вишукану маленьку символіку”. – С.Ж.), а й нахабно проголосите це. Буде так. Я знаю. Коли у вас нема свого (розумієте?), то ви свідомо користуєтесь чужим. Тільки чужим і тільки чужим. Коли ви згубили своє (розумієте?) – то шукайте, чим би заповнити старе його місце. У вас нічого не виходить, бо у вас його не було й немає. Свічада. Ви не лякайтесь. Коли ви є, то у вас мусить (мусить!) бути і своє” [6, 263].

Цікаво те, що Г.Михайличенко вирізняє із загалу “вихованого читача” (того, що “зрозуміє про вишукану маленьку символіку”, тобто здатний бути співпричетним до творчості й до розбудови текстуальних значень разом із автором), його можна порівняти із набоковським “хорошим читачем”, “зразковим читачем” У.Еко або знайти його місце в концепції Гессе, який структурує типи читачів за принципом їхнього ставлення до гри з текстом. Німецький письменник виокремлює “наївного читача”, який “ставиться до книги не як особистість до особистості, а як кінь до вівса чи навіть як кінь до кучера: книжка веде, читач йде вслід за нею” [2, 123]. Другий тип читачів, за Г.Гессе, віддає перевагу багатозначності, кожна думка тексту викликає в них власні глибокі рефлексії, він має щось від талановитого майстра гри. Проте на вершині своєї ієрархії Г.Гессе бачить читача – володаря свого читання, він – розвинута особистість і використовує книжку як збудник. Безумовно, поширення третього типу читача загрожує розвитку літератури, проте Г.Гессе виступає за право кожного читача “віднайти свій голос” у світі художньої дійсності. Якщо розглянути нарис із погляду цієї концепції, то наратор безпосередньо звертається саме до наївного читача, “вихований читач” приблизно співвідноситься з другим типом, за Гессе, тоді ж як імпліцитний читач, закладений у тексті (і взагалі в більшості текстів Михайличенка), – найвищий тип в ієрархії. Імпліцитний читач (термін В.Ізера) –

оповідна інстанція, парна імпліцитному автору, відповідає за встановлення тої “абстрактної комунікативної ситуації”, в результаті дії якої літературний текст (як закодоване автором повідомлення) декодується, розшифровується, тобто прочитується читачем і перетворюється на художній твір. Імпліцитний читач — ідеальний, він повинен розуміти всі конотації автора, різноманітні “стратегії” його тексту. Імпліцитний читач найчіткіше виявляється при зіставленні його з “нереалізованим читачем”, у ролі якого в нарисі “Чуже свічадо” виступають експліцитні читачі — вихований читач, чемний читач, порядний читач. Завдання імпліцитного читача характеризується як необхідність визначити свою позицію стосовно поглядів усіх цих “читачів” і синтезувати в єдине концептуальне ціле внутрішній світ нарису.

На творчу інтенцію читача розраховував і М. Хвильовий. У новелі “Редактор Карк” (1925) він стверджує, що не лише письменник, а й читач — творець, заперечує ілюзійно-міметичні уявлення реципієнта щодо мистецтва, породжені етнографічно-реалістичною естетикою, яка залишилася для М.Хвильового в минулому. Активізувати читацьку творчість покликані навіть спеціальні “порожні” розділи новели — “Для живої мислі читачевої”, які позначають зупинку писемної комунікації, але ініціюють осмислення прочитаного. Недаремно наприкінці новели “Редактор Карк” читач з’являється як дійова особа, він “став біля вікна й замислився” [8, 151], і це дало підставу авторові вважати, що своє завдання він виконав. Проте можна виокремити й інше завдання, що його ставив собі М.Хвильовий, — виховання читача. “Звичайний” читач, на його думку, — “в лабетах просвітянської літератури” [8, 135], проте новий час народжує нову літературу, яка потребує й нового читача. Наївними виглядають очікування реципієнтом “цікавої зав’язки, цікавої розв’язки, а від “кота у чоботях” — загально визнаних подвигів, красивих рухів...” [8, 155], адже в новому мистецтві “...зав’язка — Жовтень, а розв’язка — сонячний вік, і до нього йдемо” [8, 156]. Тому в текстах новел М.Хвильовий часто дає читачам поради: читати сучасних письменників, читати оповідання про голод тощо. З розділу IX новели “Редактор Карк” можна зрозуміти, що, на думку М.Хвильового, художні твори покликані розвивати естетичний світогляд читача, а не лише його аналітичні можливості чи етичні погляди. Тому М.Хвильовий стверджує читання-задоволення: у новелі “На озера” протагоніст, їдучи на полювання, читає Горація та Тургенєва, бо вони відповідають його настроям. Він навіть заперечує лінійне читання: “перечитую в них тільки ті абзаци, де автор малює природу. Діялоги я обминаю й обминаю все те, що не відповідає моему настроєві” [8, 255]. Стверджується певна свобода читача, розбіжність акту читання з актом письма не вважається читацькою сваволею (так само й у творах Ю.Яновського), як це було, скажімо, у стосунках із читачем митців романтизму. І навіть більше — М.Хвильовий утверджує нелінійне читання навіть композицією твору: “Арабески” починаються IX словом, продовжуються XIV і закінчуються II. Автор і читач отримують паритетні права, і якщо автор може почати писати історію з будь-якого місця, то читач так само вільний вибирати місце початку читання. У стосунках із читачем більше немає наставницьких нот (хіба лише у стосунках із невихованим читачем), М.Хвильовий звертається до свого читача “милий друже”.

Імпліцитний читач М.Хвильового — естетично розвинена особистість з тонким смаком, здатна підтримати гру, захопитися нею й розкритись в ній. Його читач — досвідчений, він добре знає вітчизняну та європейську літератури, володіє знаннями з мистецтва, історії, має тонкий музичний слух. Необхідних для адекватного прочитання його новел здібностей так багато, що такий читач може все життя повертатися до М.Хвильового, не вичерпуючи інтерпретаційної множини творів.

Близький до читача М.Хвильового і читач Юліана Шпола (псевдонім М.Ялового). У своїх публіцистичних виступах він стверджував, що письменник має потребу володіти добрим “літературним капіталом” [9, 289], а його роман “Золоті лисенята” (1929) демонструє потребу мати такий капітал і читачеві, адже, щоб

адекватно сприйняти текст, реалізувати згорнуті до інтертекстуальних відсилань значення й оцінити іронію як смислороджувальний прийом, потрібно бути начитаним і мати добрий смак. Задоволення від тексту та інтелектуальна робота – так можна загалом визначити завдання читача роману “Золоті лисенята”, що їх поставив автор. Він заперечує традиційну аж до початку ХХ століття ідентифікацію читача з літературними персонажами й переживання твору як справжнього досвіду. Ю.Шпол навіть кепкує з цього: “Бо жоден читач ще на світі не доходив до такого стану, щоб втілити в собі вичитаних героїв. А коли такий факт єдиний раз і трапився, то, як відомо, він спричинився до дуже сумної слави лицаря з Ламанчу” [9, 145].

У тексті роману знаходимо епізоди, теми яких – читання і сприйняття художніх творів. Перший пов’язаний із сумним досвідом Мандибули, який принципово не читав не тільки художньої літератури, а й узагалі нічого. Урешті, його політичний трактат, що його він цінував як продукт власних шукань, виявився лиш слабким відлунням праці К.Маркса. Щоправда, після цього Мандибула не почав читати, а покинув писати. Мораль прозора – відкидаючи досвід попередників, людина перестає рухатися вперед. Інший епізод пов’язаний із сприйняттям Мавкою та Мемом вистави в театрі, і хоч п’єса невисокої художності, вона змушує героїв задуматись і обговорювати порушені в ній проблеми. Водночас наголошується, що посередня вистава дала вихід емоціям, що давно підсвідомо збурювали героїню. Емоційне самозабутнє читання листів демонструє Кірка: “І щодалі вона втиналася в дорогі рядки цих полинялих літер, то все дужче цвіли і й червоні плями спогадів на щоках. Бо ж вона тут відчувала подих своїх перших радощів, своїх перших неповторних зітхань!” [9, 53]. Прикметно, що до читання Кірка звертається у кризовий момент свого життя – уранці напередодні замаху. Дві останні читацькі моделі ґрунтуються на зіставленні двох реальностей – життєвої та читаної. У випадку Мавки перемагає перша, де вистава – лише привід для роботи думки над власними проблемами. Кірка ж забуває про страх смерті, заглиблюючись у читане.

“Золоті лисенята” тримають увагу читача як самобутньою манерою оповіді, так і захопливим сюжетом. І хоч автор твердить: “Лаври спритних романістів, що смакують із несподіванки читача, мені мало або й зовсім у даному разі не приваблюють. Я додержую щодо цього зовсім відмінних поглядів і ніколи не дозволю собі ... легковажно жартувати з нервами читача...” [9, 311], – це виявляється лише хитрощами. Адже дзеркальна паралельність сюжетних ліній протагоніста й Озона, їхні стосунки з Кіркою призводять до того, що читач мимовільно їх ототожнює, і з’ясування їх окремішності у прикінцевому епізоді стає справжньою несподіванкою. Потреба відновити непомічене веде до перечитування. Читач налаштовується на серйозну роботу з текстом. Під час перечитування текст уже знайомий і незнайомий водночас, адже в ньому відкриваються нові, непомічені смисли, увага читача зміщується із сюжету на власне оповідь.

Уявний читач – не єдиний читач у тексті, часто в ньому присутній і образ конкретного адресата, для якого нібито текст творився або який випадково став першим читачем. Існує термінологічна плутанина щодо позначення цього читача, у цій праці він називатиметься фіктивним читачем. Фіктивний читач – ігровий прийом, пов’язаний із дзеркальним мотивом, адже реальний читач так чи так порівнює своє сприйняття тексту із рецепцією образу читача в тексті, активізуючи ігровий потенціал сприйняття.

Так реалізується ігровий наративний дискурс “Блакитного роману” (1918-1919) Г.Михайличенка. Наративна стратегія тексту поєднала протагоніста й фіктивного адресата в одному образі. Ототожнення його із протагоністом відбувається в останньому розділі “Посвята”, коли наратор звертається до протагоніста: “Останній свій погляд Тобі я присвячую... Присвячую ці слова, що разком нанизав між рядками свого смертного присуду, написав власною кров’ю...” [5, 493]. Особливість фіктивного читача цього тексту в тому, що він на момент написання твору вже мертвий і така сама доля очікує й наратора.

Приєм залучення до тексту фіктивних читачів демонструє роман Ю.Яновського "Майстер корабля" (1927-1928), у структуру якого введені два читацькі відгуки синів наратора — Майка та Генрі. Їхня читацька реакція: "Не сподобалось мені, що ти даєш деталі кіноремества. Та, певно, ти не хочеш чути докорів в ледарстві" [10, 74]; "Тепер скажу, що корабельний журнал професора подобається мені найбільше за все" [10, 154] — і читацька творчість: "Мені подобається твій Богдан. Це неймовірний оптиміст. Він належить до тих людей, з якими всі одвічні питання спрощуються до розмірів однієї фрази" [10, 157], — це цілком у душі критики XIX ст., яка лише інколи виходить за рамки етичних оцінок. Проте, крім цього, сини додають до тексту спогадів нову інформацію, пов'язану з власними знаннями фактів, невідомих ТоМаКі. Присутність їх у тексті сигналізує читачеві, що йому слід іти далі, не лише простежувати характери героїв і події фабули, а звернутись до естетики тексту і його таємниць — адже автор недаремно пише: "...Я знаю більше, ніж скажу, більше, ніж ви знатимете" [10, 30], — а проте уважний читач здатен з'ясувати його таємницю. Генрі як професійний письменник дає фахову пораду: "та є правило: не йди туди, куди автор тягне, бо завше можна прийти до несподіваних висновків" [10, 154]. Ця репліка збільшує вагомість наступного речення, в якому згадується китайська книжка, котру ще в першій частині оповіді спалив Майк. Це нагадування — підказка автора про розвиток подій після завершення часу, охопленого мемуарами. Адже книжка, судячи з усього, та, що її обіцяв подарувати Професор на весіллі редактора і Тайях. Отже, оскільки книжка опинилася в ТоМаКі і, зважаючи на різні натяки, можна дійти висновку, що дружина його — Тайях, але з шляхетних міркувань він про це мовчить.

Створюючи мемуари, ТоМаКі наголошує, що пише передовсім для себе, тому він нібито не переймається прийомами романіста, спрямованими на те, щоб утримати увагу читача. Заперечує догодження читачеві, більше того — він заперечує читання "не встаючи з місця, за один прийом" [9, 41], так само, як і лінійне читання: пропонує літнім читачам можливість пропускати сторінки, призначені для молоді. Отже, імпліцитний читач "Майстра корабля" далекий від масового. Його читання — естетична діяльність, до того ж робота індивідуальна і творча, адже автор наголошує на бажанні дати матеріал так, щоб в уяві кожного читача виріс окремий зміст "художнього впливу".

Інший прийом залучення до тексту фіктивного читача демонструє роман Л.Скрипника "Інтелігент" (1928). Авторська стратегія якнайбільше розрізняє імпліцитного читача та фіктивного. Останній — інтелігент, народжений у другій половині XIX ст., вихований Російською імперією, для автора — символ лицемірства. Наприкінці роману такі слова: "Мені було років з вісімнадцять, коли я у Мережковського прочитав про "прекрасну руську інтелігенцію", "носительку заповітів Великого Петра"... Твердження мені страшенно вподобались... Другий же факт — вам відомий. Бо перед очима всіх той же Мережковський із кількома сотнями тисяч інших "носителів заповітів Великого Петра" винесли ці заповіді на паризькі та інші бульвари, де носять їх і досі..." [7, 8]. Тому у стосунках із цим читачем автор подекуди дозволяє собі забагато: він звинувачує його в нещирості, непорядності та ідейній нестабільності (хоча й ініціює активізацію власного читацького досвіду). Часом він фактично ототожнює з ним свого героя: "Так, мій герой — радянський, лояльний і корисний громадянин. І живе він тепер в одному місті з вами. Можливо, навіть — в одному будинку. Можливо, навіть — в одній з вами кімнаті. І працює він у сусідній установі. Можливо, навіть — у вашій. Можливо, навіть — за вашим столом" [7, 105]. Але наприкінці твору автор звертається до широкого загалу читачів: "Прощайте, дорогий читачу. Я цілком широко вас називаю дорогим, повірте мені. Адже ж я вас зовсім не знаю" [7, 146]. Така епатажність у стосунках із читачем пов'язана з футуристичними поглядами митця, адже авангардисти вважали, що справжньому творові публіка не потрібна. Тому імпліцитний читач виглядає антиподом фіктивного. Відмежовуючись від нього, а також "нереалізованих" читачів ("свідомого читача", "товариша читача" (тобто радянських функціонерів),

“товариша інтелігентного читача” (тобто псевдоінтелігентів радянської доби), “товариша, всіх інших гатунків читача мого”), імпліцитний читач повинен зрозуміти і сприйняти іронію автора, підтримати його “гру в кіно”, оцінити його експеримент: поєднання засобів кіно та літератури. Від початку наратор закликає свого читача: “будьте уважні, сконцетровані й жадібні до усвідомлення кожного “кадру” і будьте ошадливі й пильно піклуйтеся про дбайливу схорону в непевній вашій пам’яті кожного кадру аж до кінця картини” [7, 7]. Це перелік необхідного для участі у грі. Розділ “До читача” – важливий тактичний хід, адже в ньому зроблено спробу ще до початку розповіді вплинути на читача, сформувати діапазон його можливих реакцій і спрямувати реального читача від реакції фіктивного до імпліцитного.

Множина “нереалізованих” читачів постає у творі М.Йогансена “Подорож вченого доктора Леонардо та його майбутньої коханки Альчести до Слобожанської Швейцарії” (1930): “аморальний читач”, “свідомий і освічений читач” (у найневідповіднішому місці в оповіді, тобто це іронія), “неуважний читач”, “розумний читач і прекрасна читачка”. Усі ці читачі репрезентують естетично невиховану публіку, яка не здатна сприймати ігрові інтенції автора, тому їхню увагу слід завойовувати “хитрощами”. Натомість імпліцитний читач – людина високоосвічена: він володіє англійською (і знає музику в “Пригодах...”); схильний до гри: здатен оцінити пародійний набір сюжетів, іронічне ставлення автора до романних прийомів та стратегій, має витончений художній смак і філологічні здібності.

Мотив читання – один із провідних мотивів тексту. Передусім він рухає сюжет: читання оголошення в газеті призводить до переми “від щастя до нещастя” в навпаки. Крім того, прозовий текст має поетичну паралель – вірші самого автора, які читають його герої. Ці пейзажні поезії підказують читачеві, що саме є об’єктом зображення автора, і головне – забезпечують поліфонічне звучання теми. Привертає увагу епізод, в якому поезію Майка Йогансена читає древонасадець, бо перегукується з розділом авторового трактату “Як будеться оповідання” про роль мистецтва. Те, що древонасадець читає ліричний вірш, розміщений на пакунку з сіллю, а потім скручує собі з нього цигарку, свідчить про глузування автора з ідеї масового читача, невихованого й байдужого до мистецтва через неспроможність задовольнити першочергові потреби. Проте автор таки має надію на зміну рівня аудиторії в майбутньому.

Отже, можна дійти висновку, що в літературі 1910-1920-х років ХХ ст. роль читача у сприйнятті художнього твору набуває нового змісту. Відштовхуючись від часто зображуваного в тексті пасивного, безпорадного, цілком залежного від автора читача, письменники воліли бачити свого читача самостійним, достатньо освіченим і вимогливим, здатного оцінити запропоновану гру. Гра автора та читача реалізується на різних рівнях твору, і читач має водіти розвиненим естетичним смаком, щоб підтримати гру, а нелінійне читання ще тісніше споріднює цей процес із грою, адже, як і гравець, читач отримує змогу обирати. І наостанок варто навести слова польського поета: “Письменник запрошує читача до гри, серйозної гри, гри уяви, і його можна осудити тільки за те, як він цю гру провів, тобто як вив’язався зі своїх обіцянок у рамках запропонованої конвенції чи угоди” [11, 10].

ЛІТЕРАТУРА

1. Гессе Г. О чтении книг // Письма по кругу. – М., 1987.
2. Йогансен М. Вибрані твори. – К., 2001.
3. Зубрицька М. Номо Legens: читання як соціокультурний феномен. – Львів, 2004
4. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. – М., 1996.
5. Михайличенко Г. Блакитний роман // Українське слово. – К., 2001.
6. Михайличенко Г. Чуже свічадо // Жулинський М. Из забуття в безсмертя. – К., 1990.
7. Скрипник А. Інтелігент. – Харків, 1929.
8. Хвильовий М. Твори: У 5 т. – Нью-Йорк; Балтимор; Торонто, 1978.
9. Шпол Ю. Вибрані твори. – К., 2007.
10. Яновський Ю. Майстер корабля // Патетичний фрегат. Роман Ю.Яновського “Майстер корабля”

як літературна містифікація. – К., 2002.

11. Herbert Z. Rozmowa o pisaniu wierszy // *Poezje wybrane*. – Warszawa, 1973.

12. Шевырев С. П. Словесность и торговля // *Московский наблюдатель*. – М., 1835. – Кн. 1. – Ч. 1. – С. 5-29.

13. Cawelti J. G. Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture. – Chicago, 1976.

14. Lowenthal L. On Sociology of Literature // *Critical Theory and Society: a Reader*. – London, 1989. – PP. 40-51.

15. Moretti F. The Slaughterhouse of Literature // *Modern Language Quarterly* – Vol. 61. – № 1, March, 2000. – PP. 207-227.

16. Swirski P. Popular and Highbrow Literature: A Comparative View // *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*. – West Lafayette, Purdue UP. – 2003. – PP. 183-205.



Олеся Мудрак

ЕРОТИЧНА ЛІРИКА ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА

У статті розглянуто специфіку близької до інтимної й водночас відмінної від неї еротичної лірики, її онтологічні й екзистенційні характеристики, особливості поетики.

Ключові слова: еротична лірика, еротика, секс, любов, тілесність, тіло, плоть, фабула, сюжет, одивнення, інший.

Olesia Mudrak. Erotic poetry as an issue of literary studies

This article explores the specifics of erotic poetry, its affinity and dissimilarity with intimate lyrics as well as ontological, existential and stylistic parameters.

Key words: erotic poetry, eroticism, sex, love, bodiness, body, flesh, story, plot, estrangement, the Other.

Поняття “еротична лірика” потребує уточнень, тому що часто зазнає різних кривотлумачень, асоціюється з уявленнями про відвертий секс, навіть порнографію, з непристойними анекдотами, заповнюється довільним змістом. Насправді еротика в адекватному розумінні цього слова здавна була об’єктом філософських роздумів про творчу основу світобуття, про культурний феномен, щільно пов’язаний не лише з інтимними зв’язками протилежних статей. У ньому закладено міжособистісні зв’язки соціальної, водночас природної людини, здатної до глибоких тілесних і духовних переживань, якнайповніше відображених у міфах, фольклорі й художній літературі. Запевнення, ніби українці в сердечних почуттях були здавна стовідсотково “цнотливими” (М.Томенко, “Теорія українського кохання”), спростовує народна творчість, так звані “сороміцькі пісні”, уміщені у збірнику “Бандурка” (в упорядкуванні М.Сулими). Свого часу М.Грушевський намагався об’єктивно розглянути це делікатне питання в розділі “Поезія подружжя”, що входив до першого тому його “Історії української літератури”. Окремі спроби неупередженого осмислення еротики в художніх творах спостерігаються й у сучасному літературознавстві. Так, у “Літературознавчій енциклопедії” Ю.Коваліва наведено статтю про еротичну лірику, зазначено її відмінність від близької їй любовної [5, 347].

Поняття “еротика” тривалий час пов’язували з почуттєвістю, підвищеним інтересом до статі, навіть хтивістю, на чому, зокрема, наголошує С.Караванський у “Словнику синонімів української мови” на прикладі “еротичного роману”. Проте почуттєвість може існувати й у сентиментальному, і в екзальтовано романтичному розумінні, абстраговано від статі. Секс, зумовлений біологічним інстинктом продовження роду, захоплює велике коло інтимно-екзистенційних, соціально-психологічних аспектів людської культури, хоча у вузькому значенні зводиться до примітивних тілесних насолод, до однозначного знакового сенсу,