

екзистенції літературної присутності”. Очевидно, що говорити чужоземними словами про національний спосіб розуміння людини і світу в українській літературі значить затуманювати саму сутність такого розуміння, суперечити самому собі, витіснити українську мову з наукового вжитку, отже, і свідомості поколінь. Пояснюється це, на жаль, не лише особистими чинниками автора, а й недостатньо сформованою системою національних ознак і понять сучасного вітчизняного літературознавства. І то добре, що П.Іванишин намагається ліквідувати цю прогалину як у своєму творчому доробку, так і в українській науці про літературу загалом, запропонувавши цілком обґрунтовану і прийнятну терміносистему, котра відповідає природі українського письменства, виражаючи його національну сутність.

Усім своїм змістом, проблематикою та концептуальністю рецензована

монографія спрямована на переосмислення завдань і призначення вітчизняного літературознавства в духовному житті нації, у формуванні української національної ідеї, у світоглядному поступі нашого сьогодення і прийдешнього. Її автор уніс вагомий вклад у становлення вітчизняної науки про літературу на природній, національній основі. Тим самим він відкрив широкі можливості нових пошуків не лише для формування всієї сукупності її національних підстав, а й для національної літературної освіти та національної літературної справи загалом. Сподіваємося, що ідеї вченого знайдуть підтримку й подальший розвиток у дослідженнях його колег, викладачів вищої та середньої школи і стануть вагомим духовним та інтелектуальним надбанням нашого сучасника.

м. Суми

Олексій Вертій



ПРО “БУКВАР ТЕОРІЇ” ПІТЕРА БАРРІ З “МАРКСИСТСЬКОЇ” ЗОНИ

Баррі Пітер. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків. – К.: Смолоскип, 2008. – 360 с.

Пройшовши шлях теоретика й університетського професора англістики від 1980-их років і до сьогодні, Пітер Баррі зумів запеленгувати широкий спектр історико-освітніх та життєвих вражень. Як свідчать його слова, в автора не зникло бажання спілкуватися з читачем і дослухатися до розмаїтих імпресій; щирість цього прагнення відбилася в родинних посвятах.

“...Якщо ви практикуєте літературну критику й не називаєте себе марксистом, структуралістом, стилістом тощо, тоді ви, мабуть, ліберальний гуманіст, незалежно від того, чи ви це визнаєте” [1, 10].

Такими словами професор “ліберал-гуманістично” відкриває свою книжку.

У першому (з тринадцяти) розділі викладена “Теорія до “теорії” – “ліберальний гуманізм”, “тобто традиційний підхід до англістики”, котрому відведено кілька сторінок “Історії англістики”, на яких пояснюється “постання” англістики (напевно, становлення, – тут зауваження стосується найперше смолоскипівського перекладача. – М.К.) й зазначено, що “вивчення англійської літератури розглядалося як певний заміник релігії” [1, 21]. “Ця проблема (а за П. Баррі вона

була багатоскладовою. – М.К.) так і не була до кінця розв'язана англістикою” [1, 23].

Далі подано “Десять принципів ліберального гуманізму”, котрі утворюють “екстракт” предмета, тобто корпус певних цінностей, постулатів та ідей, які ми підхоплюємо, часто не усвідомлюючи, як це відбувається” [1, 25–26].

Постулюється:

“1. Перш за все, звісно, ставлення до літератури як такої. Добра література має позачасове значення... Це письмо “не на певний час, а на всі часи” (як Бен Джонсон сказав про Шекспіра), це “новини, які залишаються новинами” (як визначив літературу Езра Паунд).

2. Другий пункт логічно впливає з першого. Літературний текст має власне значення. [...]

3. “Щоб зрозуміти текст, його слід відділити від контекстів і вивчати окремо. ...Метью Арнольд вважав істинною справою критики – “побачити об’єкт таким, яким він є насправді”.

4. Людська природа сутнісно незмінна..., тривалість у літературі важливіша й більш показова, ніж новаторство. [...]

5. Індивідуальність – це щось надійно сховане всередині нас, наша унікальна “сутність”. Вона... не може перетворюватися... податливість самої суті характеру... не узгоджується з головними припущеннями англістики. ...особистість (предмет) первинна щодо сил суспільства, досвіду й мови (або додає їх).

6. Метою літератури є, власне, поліпшення життя й поширення людських цінностей, але не в програмний спосіб: якщо література й критика стають відверто й прямо політичними, вони неодмінно тяжіють до пропаганди. Як стверджував Кітс, “ми не довіряємо літературі, котра має неприховані плани щодо нас”, тобто літературі, яка відверто хоче перетворити нас чи вплинути на наші погляди.

7. Форма й зміст у літературі повинні органічно поєднуватися, так щоб одне неминуче виростало з іншого. [...]

8. Цей пункт про органічну форму апелює, перш за все, до “щирості”. Щирість (включаючи життєву правду, чесність із собою і здатність до людського

співчуття й співпереживання) – це та якість, що міститься в самій мові літератури. [...]

9. [...] У літературі цінується “тихий” показ і прояв подій, а не їх пояснення чи оповідь про них. “Тут ми бачимо піднесення специфічної “англістичної” ідеї тактильного втілення (tactile enactment), чуттєвої прямоти, точного представлення думки тощо. Відповідно до цієї ідеї (а це, звісно, ідея, попри те, що вона стверджує саме недовіру до ідей), слова повинні не просто абстрактно передавати те, що вони позначають, а зображувати жестами, показувати, інсценувати чи озвучувати. Цю думку з особливим запалом виголошував у своїй праці Ф.Р. Лівіс.

10. Робота критика – читаємо в п. 10 принципів ліберального гуманізму – інтерпретувати текст, бути посередником між ним і читачем, бо усі ідеї “упереджені” [1, 26–29].

Наступний об’ємний підрозділ “Теорії до “теорії” розкриває “деякі ключові моменти” на історичному шляху “Літературного теоретизування від Аристотеля до Лівіса”. Ліберальний гуманізм у його лівісівському варіанті розглядається Пітером Баррі на прикладі “Овального портрета” Едгара Аллана По (подано в додатку), потрактованого як “мистецтво для мистецтва”. У стислому “Переході до “теорії” пунктирно оглянуто – як “конкурентні підходи” – марксистську критику та психоаналіз. Означуючи “деякі загальні ідеї критичної теорії”, П. Баррі майже афористично говорить, що “Мова не відображає реальність, вона створює її, тому весь наш світ – це текст”.

Що другим розділом “підручної” книги Пітера Баррі став “Структуралізм” – це, звичайно ж, несподіванка, надто після всього суто англійського, ліберально-гуманістичного.

“Структуралізм – це інтелектуальний рух, – пише П. Баррі, – започаткований у Франції в 1950-х рр. дослідженнями антрополога Клода Леві-Стросса (нар. у 1908 р.) та літературного критика Ролана Барта (1915–1980)” [1, 51].

“Отже, ми ніколи не зможемо підпорядкувати... структуралізм ХХ ст. (зокрема, структуралізм літературної критики, який жваво звучить у

загальному хорі) тому завданню, яке структуралістська критика поставила перед собою у стосунку до XIX сторіччя: зробити свій внесок у “майбутню історію уяви та чуттєвості” [3, 8] (ідеться про Ж.П. Рішара з його книгою “Уявний світ Маларме”). Це сказано вже в другому абзаці статті “Сила і значення” книжки “Письмо та відмінність” Жака Дерріда про “сім’яні пригоди сліду” в критиці К. Леві-Стросса та його етнографічних студіях, у статті “Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук” [див.: 3].

Праці К. Леві-Стросса прийшли на терени Англії “безпосередньо англійською мовою”. Можу висловити припущення, що саме тому структуралізм і припав так “до вподоби” англістам, як про це звітує П. Баррі упродовж розділу 2 “Структуралізм” і наступного розділу 3 “Постструктуралізм і деконструкція”.

Розділ 4 “Постмодернізм” розпочинається маленькою “главою” із власним “квествіарним” заголовком “Чи є постмодернізм? Чим був модернізм?”. “Ці поняття належать до різних рівнів, де “модернізм” – це стійка категорія, що є ключовою для розуміння всієї культури XX ст., у той час як термін “постмодернізм” у звичному для нас значенні увійшов у обіг лише в 1980-х рр.” [1, 98], – стисло номінує автор обидва поняття. Та видається мені, що автор у цих твердженнях не надто впевнений. Принаймні моя голова схиляється до “жіночого” ритму в періодизації повоєнної гуманітарної історії: зокрема, русистка І. Скоропанова “датує” постмодернізм одразу ж повоєнними роками, тобто 1950–60-ми. Цей хронологічний рубіж увійшов до університетських підручників і, здається, має підтримку в гуманітаристиці.

Природно, з-під пера англіста впливає переважно “англізований” ряд чільних постатей літературного процесу:

“Періодом високого модернізму стали двадцять років від 1910-х до 1930-х, а його “верховними жерцями” – англомовні Т.С. Еліот, Джеймс Джойс, Езра Паунд, Віндем Льюїс, Вірджинія Вулф, Воллес Стівенс і Гертруда Стайн, а також Марсель Пруст, Стефан Малларме, Андре Жід, Франц Кафка й Райнер Марія Рільке, які писали французькою

й німецькою” [1, 99]. Зацитувавши вираз “дім – це машина для життя” (Л. Корбюзьє), П. Баррі продовжує: “Схожою постмодерністською будівлею в літературі можна було б вважати “марсіанську” поезію таких авторів, як Крег Рейн або Крістофер Рейд, де гротескно яскрава суміш образів, точок зору і лексики юрмиться на поверхні, задоволеній з того, що вона *лише* поверхня без глибини значень, шукати які вчить нас літературознавство. Ніщо не може бути більш чуже за духом строгому модерністському аскетизму” [1, 102].

Текст автора підручника в контексті часу відверто полемічний. Говорячи, що “Бодріяра вважають автором концепції “втрати реальності” [1, 102], П. Баррі мимохідь пристає до протиставлюваних ним між собою засад американської й англійської культур на тлі опозицій культур американської і французької, котрі добре помітні у проекції на американські Діснейленди:

“...Діснейленд існує для того, аби приховати, що Діснейлендом є насправді “реальна” країна – вся “реальна” Америка (десь так, як в’язниці існують для того, аби приховати, що геть усе соціальне завдяки своїй банальній повсюдності є в’язничним). Діснейленд пропонують як уявне, аби переконати, що решта є реальним” [2, 21-22].

Далі в П. Баррі викладено концепцію “психоаналітичної критики”, котра “для інтерпретації літературних текстів використовує деякі техніки психоаналізу. Сам психоаналіз – терапія, що має на меті лікувати психічні розлади, вивчаючи взаємодію між свідомими й несвідомими частинами психіки” (як його визначає “Короткий оксфордський словник”).

Класичний метод психоаналізу – дозволити пацієнту вільно говорити, так що придушені страхи й конфлікти, які спричинюють проблеми, виносяться у свідомість і розглядаються відкрито, а не залишаються “похованими” в несвідомому” [1, 115]. До цієї техніки інтелектуально-аналітично причетний австрієць Зиґмунд Фройд (1856–1939). (Автор не з’ясовує роль К.Г. Юнга в теорії підсвідомого, натомість витлумачуючи поняття несвідомого, ідею придушення

– “забування” або ігнорування невіршених конфліктів. Схожий процес – сублимація. К.Г. Юнг розвинув ідею перенесення – переведення емоцій на психоаналітика, які через механізми захисту витісняються в екранну пам'ять або фрейдівську обмовку. Останнім у фрейдівській термінології є пункт про роботу сновидінь – заміщення й конденсація. Посилаючись на досвід Жака Лакана та Раймонда Талліса, англійський інтерпретатор доходить висновку, що “Фрейдова психіатрія, по суті, є цілковитою вербальною наукою”, а “Психоаналітичний досвід відкриває в несвідомому суцільну структуру мови” (Лакан) [1, 131].

У розділі 6 “Феміністична критика” П. Баррі використовує як підставовий термін гендеру й думку Сімони де Бовуар із праці “Друга стать” (1949): “Жінкою не народжуються, нею радше стають”.

Розділ 7 “Гей–лесбійська критика” викладає тези досліджень із переважанням культурології над літературознавством та відстоює доцільність порівняння їх із феміністичною критикою. Розглядаються погляди т.зв. лібертинського лесбійства Поліни Палмер. Упізнається складність трактовки й розуміння явища гей–лесбійського тексту.

У розділі 8 “Марксистська критика” хибно й дещо поспіхом заявлено, що “Настання доби комунізму Маркс і Енгельс проголосили в “Маніфесті комуністичної партії” 1848 р.” [1, 186]. Засновник учення вказує, що “Відчужені робітники зазнали *реїфікації* (*уречевлення*). Цей термін використаний у головній праці Маркса – “Капіталі”, але не розвинутий у ній. Він позначає те, як, внаслідок домінування капіталістичних інтересів та проблем прибутку й збитків, робітників було позбавлено людської природи і потрактовано як “руки” або “робочу силу”, так що, скажімо, наслідки закриття підприємств вимірюються у суто економічних категоріях. Коротше кажучи, люди перетворюються на речі” [1, 187]. Вплив “німецького філософа Гегеля (зокрема його розуміння *діалектики*, згідно з якою протилежні сили або ідеї зумовлюють нові стани чи ідеї)” [1, 187] розглядається в П. Баррі сурядно з

“переконанням, яке було й залишається підґрунтям капіталізму”. “Головна ідея марксизму полягає в тому, що надбудова не є “невинною”, вона зумовлена (або сформована) сутністю економічної бази. Це уявлення про культуру, відоме як *економічний детермінізм*, є стрижнем усієї марксистської думки” [1, 188]. У листі до англійської письменниці Маргарет Гаркнесс Ф. Енгельс пише, що “зовсім не звинувачує її в тому, що вона не написала відверто соціалістичного роману... Що прихованіша думка автора, то кращим є твір мистецтва” [1, 188]. На думку П. Баррі, “марксист вважає, що авторів постійно формує соціальне оточення, чого вони самі зазвичай не помічають”. “Традиційна марксистська критика тяжіє до широких історичних узагальнень” [1, 189]. Завбачливо “залапувавши” ім'я в назві розділу “Ленінська” марксистська критика”, автор стримано, проте точно цитує статтю “Партійна організація і партійна література”, тим самим підтримуючи марксистські погляди на ленінські етапи критики.

“Прибічники комуністичних ідей за кордоном, – пише П. Баррі, – теж намагалися дотримуватися “Московської лінії” в тих питаннях, де існувала офіційна політика партії. Звідси й міжнародний вплив “ленінських” поглядів, які кристалізувалися на з'їзді 1934 р., що потім назвали “вulgарним марксизмом”. У праці Кодвелла “Ілюзія і дійсність” (написана у 1930 р., опублікована у 1946 р.) зроблено закид, що “словнику (Браунінга. – Авт.) притаманне туманне багатослів'я, яке відображає нещирість його думки при обговоренні реальних проблем сучасності” [1, 191].

Наступний підрозділ названий “Енгельсівська” марксистська критика”, що прояснено в подальшому тексті, де вказано, що так “її назвав Стайнер” [1, 192]. У Віктора Шкловського в статті “Мистецтво як прийом” показано “деавтоматизацію” (“очуднення”) слова, у Б. Томашевського розрізнено фабулу й сюжет. Докладніше говориться про російських формалістів. “Дехто із близьких до формалістів, як-от Михайло Бахтін, залишилися в Росії, але інші були змушені емігрувати й продовжили свою роботу за кордоном, де підготували

ґрунт для нових паростків марксистської критики, які проросли у 1960-х рр.” [1, 193]. Пітер Баррі далі зазначає: “Вплив російських формалістів поширився також на Німеччину, зокрема на Франкфуртську школу марксистської естетики” [1, 193].

“Найновіша марксистська думка у сфері літературознавства зазнала впливу французького марксиста Луї Альтюссера (1918–1990)” [1, 194], котрий запозичив у Фрейда поняття *наддетермінізму*, а також пристосував поняття *відносної автономності*. Ключові терміни Альтюссера – “децентрація”, за допомогою котрої він розрізняє так звані *репресивні структури*, і гегемонія, “прийоми” якої Альтюссер називає інтерпеляцією. “Його погляди можна було б назвати ревізіоністськими щодо марксизму”, – стверджує П. Баррі. “Однак Альтюссер запровадив поняття й концепції саме тоді, коли вони були потрібними, – у бурхливій 60-ті, розхитавши монолітну споруду марксизму, що зробило її більш прийнятною для радикалів цього часу. Без такого “розхитування” марксизм міг потрапити під загрозу широкого заперечення” [1, 197].

У розділі 9 “Новий історизм і культурний матеріалізм” зазначено, що термін “новий історизм” належить американському критику Стівену Грінблату” [1, 205]. Луї Монроз визначає його як спільну цікавість до “текстуальності історії та історичності текстів” [1, 206]. У підрозділі “Новий історизм і Фуко” означено “державу як інститут “паноптичного” (тобто “всевидячого”) нагляду”. “Паноптична держава... здійснює свій нагляд не за допомогою фізичної сили й залякування, а через владу “дискурсивних практик” (у термінах Фуко “дискурсивний” – це прикметник, що походить від іменника “дискурс”), яка поширює свою ідеологію на всі сфери життя суспільства й особистості” [1, 209]. Відмінність політичних наголосів обох підходів полягає в тому, що “новий історизм вміщує літературний текст у політичну ситуацію його власної доби, тоді як культурний матеріалізм залучає сучасний нам контекст” [1, 221]. Як приклад “культурного матеріалізму” наведено студію Гокса – “візію “перевернутого”

“Гамлета” під назвою “Телмаг”, який відсуває у тінь справжню п’єсу” [1, 224], Гокс демонструє “стиль критики – це стиль джазового музиканта, який не відтворює вихідний текст, а перетворює його”. “Всі ці риси літературні, а тому такий тип письма не визнає розрізнення між літературою і критикою” [1, 225].

Розділ 10 “Постколоніальна критика” найперше акцентує, що “постколоніальна критика постала лише в 1990-х рр.” і має одним зі своїх завдань – “підірвати універсалістські погляди, поширені ліберальним гуманізмом” [1, 228].

Родовід постколоніальної критики, як уважає П. Баррі, можна виводити від “Гнаних і голодних” Франца Фанона, книжки, що 1961 року озвучила у Франції так званий культурний опір Французькій африканській імперії. Фанон, психіатр із Мартініки, сприяв тому, щоб колонізовані народи повернули собі свідомість власного історичного минулого. Це – по-перше. Другий крок – це руйнування колоніальної ідеології.

Ключова книжка, яка започаткувала постколоніальну критику – це “Орієнталізм” Едварда Саїда (1978). Схід, каже він, існує в західній свідомості “як певна сурогатна або навіть підпільна самість” [1, 230].

У “Портреті митця замолоду” Джеймса Джойса герой-тубілець Стівен Дедал каже собі: “Мова, якою ми говоримо, це насамперед його мова (про англійську мову священика. – М.К.), а вже потім моя... Моя душа стогне під тінню його мови”. Промовисті й слова Гейтса “Ulster was British, but with no rights on / the English lyric”= “Ольстер був британським, проте без прав / На англійську лірику” [1, 232] (слова з подвійною ідентичністю). “Подвійна чи змішана ідентичність є, власне, продуктом постколоніальної ситуації” [1, 232–233]. Пітер Баррі розглядає деякі філологічні тонкощі, наприклад, розрізнення *запозичення* (adopt), *адаптації* (adapt), *майстерності* (adept). На другому етапі постколоніальної критики “імперія пише у відповідь”.

Одинадцятий розділ книжки – “Стилістика”. Тут поділяється погляд, що “мова літератури не є “чимось надзвичайним”, навпаки, її можна аналізувати, як і будь-яку іншу, щоб з’ясувати механізми її впливу” [1, 243].

Розділ 12 “Наратологія” схиляє до вживання термінів “оповідь” і “розповідь” як синонімів. У ньому наведено такий ознайомчий текст. “Одним з найвидатніших наратологів після Ролана Барта став Жерар Женетт, який зосереджується, так би мовити, не на самій оповідці, а на тому, як її розказано, іншими словами, на самому процесі розповіді” [1, 273]. Тут автор відсилає до книжки Ж. Женетта “Оповідний дискурс” та наводить приклад наративної критики – оповідання Едгара По “Овальний портрет”.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Баррі П.* Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків. – К., 2008.
2. *Бодріяр Ж.* Симулякри і симуляція / Пер. з фр. В. Ховхун. – К., 2002.
3. *Деріда Ж.* Письмо та відмінність. – К., 2004.

Микола Кодак



ІНФОРМАЦІЙНА КОРПОРАЦІЯ

Леонід Шкляр, Анатолій Шпиталь. Під знаком Нобеля: Лауреати Нобелівської премії з літератури 1901 – 2006. – К.: Грамота, 2006. – 504 с.

Біографії престижних літературних премій викликають не менший інтерес, аніж сюжети життя й колізії творчості знакових письменників. У таких біографіях сконденсовано найвиразніші й найпарадоксальніші тенденції естетичної доби, а також закономірності, перипетії та примхи основних ментальних цінностей. Праця Леоніда Шкляра й Анатолія Шпиталю “Під знаком Нобеля: Лауреати Нобелівської премії з літератури 1901 – 2006” (К.: Грамота, 2006) фактично узагальнює пріоритети й досвід визначення нобеліантів, розглядаючи творчі долі понад ста письменників – від Рене Сюллі-Прюдома (1901) до Орхана Памука (2006). А про те, що досвід вручення Нобелівської премії доволі неоднозначний, свідчить чимало фрагментів цієї книжки.

У вступній частині, що містить статті “Дещо з таємниць Нобелівської премії”

Розділ 13 “Екокритика” відкривається цитатою: “Кажучи коротко, екокритика – це вивчення стосунків між літературою й навколишнім середовищем” (Черіл Глотфелті) [1, 292]. Авторка на той час була аспіранткою Корнельського університету (США) й запропонувала заголовний термін як заміник назви “вивчення творів про природу”.

Українська рецепція “букваря” П. Баррі має свої пріоритети й доміанти порівняно з іншими локусами нинішнього світу, який дедалі частіше вже іменують глобальним.

та “На підступах до Нобеля”, автори виокремлюють фразу із заповіту Нобеля, яка мала стати критерієм для визначення літературного лауреата: премія повинна вручатися письменнику, “який створить видатний твір ідеалістичного спрямування”. І тут же автори небезпідставно зазначають, що “останніми десятиліттями Академія (ідеться про Шведську академію наук. – Я.Г.) утримується не лише від тлумачення слів Нобеля в заповіті, а й просто замовчує їх”. Розповідаючи про письменників-нобеліантів, Л. Шкляр й А. Шпиталь завжди наводять формулювання, за яким було прийнято рішення про вручення премії, що дозволяє співвідносити заповіт Нобеля із практикою Шведської академії наук, якій за цим же заповітом відводилася роль визначати літературного лауреата.