

УДК 820:830(091)

Науменко А.М., Миколаївський державний гуманітарний університет ім. Петра Могили, м. Миколаїв, Україна

Науменко Анатолій Максимович – доктор філологічних наук, професор, зав.каф. теорії та практики перекладу і німецької філології; сфера його майже вже сорокарічних наукових розвідок (близько 250 публікацій) пов'язана зі словом: з його етнографією, культурологією, філософією, соціологією, споживацькою активністю і взагалі із всебічним його буттям як єдиного надійного джерела вічного існування людини

Теорія лінгвопоетики

У статті аналізуються сучасні літературознавчі, лінгвістичні, філософські та культурологічні аргументи щодо сутності тексту.

This article is devoted to the analysis of modern literature, linguistic, philosophic and cultural arguments on peculiarities of the text.

З урахуванням свого античного коріння європейська історія сприйняття тексту адресатом нараховує декілька тисячоліть і саме через це здається одночасно простою, бо за стільки століть все давно повинно було бути визначеним суттєво і вираженим категоріально, та складною, бо вже накопичено забагато протилежних концептуальних підходів до оцінки текстового слова, підходів від об'єктивного (дослідження самого тексту) через паратекстуальний (вивчення лише того, що поруч із текстом) до фантазійного (характеристика того, що практично до тексту не належить).

Ці головні тлумачення тексту існували не лише послідовно, а й часто-густо паралельно (особливо в нові та новітні часи): мімізисне у Арістотеля (а після, як його різновид, пізнавальне у критичних, тобто соціологічних, реалістів), дешифрувальне в олександрійців (як потім і в деяких трубадурів середньовічного Провансу, письменників бароко, символізму, модернізму та постмодернізму), розважально-повчальне у Горація (як і повчально-розважальне у його наступників – класицистів), естетичне – у прихильників мистецтва для мистецтва, ідеологічне – у соціалістичних реалістів, самовиражальне, структурне, вузькомовне, дискурсне, співтворче і т.ін. – у представників другої половини ХХ ст., віртуальне (комп'ютерне), гіпертекстне тощо – наприкінці минулого, ХХ, століття і в теперішній час.

Звичайно, цю спрощеність і ускладненість зумовлено врешті-решт самим текстом як об'єктом філологічних розвідок, але в першу

чергу і тим, **що** бачить суб'єкт в акті сприйняття: сам текст, свій рівень його розуміння чи лише волюнтаристський наслідок акту пізнання. Загально-відомо, що цей акт у галузі філософії (як і будь-який акт пізнання в конкретній сфері духовно-практичної діяльності людини) має три компоненти: об'єкт – суб'єкт – копія. Залежно від того, що передує акту в голові творця, і виникає там образ об'єкта.

При акцентуванні сприймаючим останнього члена тріади (копії), тобто того, **яким** суб'єкт бачить текст, виникає побутове, занадто вільне (волюнтаристське) поняття об'єкта, пов'язане з особистими узагальненими асоціаціями та тимчасовими настроями адресата. Таке визначення тексту є *рецепцією* (нижчим рівнем сприйняття), в котрій той відіграє лише поштовхову роль у фантазіях читача, який діє за принципом: *“А що ж спадає мені на думку при розгляді ситуації, вимальованій у тексті?”*

При акцентуванні сприймаючим середнього члена тріади (суб'єкта), тобто того, **яким він** бачить текст, виникає інтелектуальна спроба полемічного поняття об'єкта, пов'язана з наміром адресата знайти своє, відмінне від інших тлумачення тексту. Таке визначення об'єкта стає вже *інтерпретацією* (середнім рівнем сприйняття), в котрій той відіграє не лише поштовхову, а й скеровуючу роль у намаганнях читача, який діє за принципом: *“А що ж я можу сказати про ситуацію, вимальовану в тексті?”*

При акцентуванні сприймаючим першого члена тріади (об'єкта), тобто того, **яким він** бачить **текст**, виникає науково аргументована оцінка тексту, пов'язана з пошуком філологічної

термінології, відповідної до втілення авторського задуму в ньому. Таке визначення об'єкта можна і треба назвати *аналізом* (найвищим рівнем сприйняття), в котрім текст відіграє не лише поштовхову і скеровуючу роль (точніше: скоріше, не ці ролі), а й породжуючу, “перетікаючу”, бо авторський зміст, говорячи словами східнослов'янського фольклору, покидає поетичну форму краси Василини Премудрої і одягає наукову форму “жаб'ячої шкіри”, а читач діє за принципом: “*А що ж зображено в ситуації, вимальованій у тексті?*”.

Цілком зрозуміло, що тричленний акт сприйняття текстового слова є синтетичним, єдиним, не сумарним, а цілокупним, неподільним процесом і що при виділенні будь-якого компонента спрацьовують і всі інші. Але все ж такі вони спрацьовують у різному обсязі своїх можливостей і тому виявляють себе теж по-різному; можна, так би мовити для прикладу, і крихітну мишу рецепувати з переляку як велетня-чудовиська, можна з патетичною настирливістю дипломата-шахрая і біле мишеня інтерпретувати як чорне, але хіба при цьому зміниться сам об'єкт сприйняття?!

Якщо визнати аксіоматично ціннісним той факт, що в усіх типах пізнання (побутовому, релігійному, науковому, філологічному) головне місце посідає слово (чому це так, про це мова піде детальніше далі), то саме тут і починається власне наукова проблематика даного дослідження: а чи може бути оцінене слово в тексті об'єктивно? Запитання далеко не обмежується тільки текстознавством, бо базується на глибинному філософському підґрунті: чи можлива взагалі об'єктивна оцінка нашої дійсності? Звісно, що соціологічна школа у філософії постійно (протягом тисячоліть) відстоювала можливість такої оцінки, добре розуміючи, що стовідсоткової об'єктивності досягти неможливо, бо у когнітивній (психолінгвістичній) копії оціненого явища завжди буде присутнім образ суб'єкта, який цю копію створює. Але частку вказаної суб'єктивності в логічно ідеальному випадку соціологічна школа вважала настільки малою, що ігнорувала її, роблячи головний акцент на об'єкті.

Саме тому наукова парадигма античної, християнської та європейської цивілізації, починаючи з далекої Стародавньої Греції (наприклад, Сократ, V ст.д.н.е.) і завершуючи другою половиною XX ст. (наприклад Г.Маркузе у Німеччині, Ж.-П.Сартр у Франції та ін.), була об'єктоцентричною.

І хоч антисоціологічна школа агностиків часто-густо войовничо атакувала категорію пізнаваності світу (скептицизм давньогрецького Піррона з IV-III ст. до н.е., світ як “потік

почувань” у англійця Дж.Берклі на початку XVIII ст., світ як “потік вражень” та як “річ у собі” у його пізніх сучасників – англійця Д.Юма та німця І.Канта, принцип “верифікації” в англійського філософа другої половини XX ст. А.Айєра та ін.), знищити її вона виявилась неспроможною.

Та в другій половині XX ст. наукова парадигма різко змінює свою сутність і з об'єктоцентричної майже раптово перетворюється на антропоцентричну (тобто суб'єктоцентричну). Чинників для такої зміни було більш ніж забагато: історичні (радянський комунізм, італійський фашизм, німецький націонал-соціалізм тощо, тобто таке державне утворення, в якому конкретний індивід відігравав не особисту, а лише статистичну роль), соціальні (поява суспільства споживачів, у якому акцент ставився не на колективі, а на індивіді), етично-юридичні (вимога індивіда мати право на майже будь-яке самовираження) тощо. У філологічних науках виникає ціла галузь так званих “рецептивних дисциплін”: рецептивна поетика, рецептивна лінгвістика, рецептивне літературознавство тощо (Х.Р.Яусс, Х.Турк, Г.К.Леманн, П.У.Хоендаль, В.Ізер, М.Науманн та ін.).

Коли Д.А.Штеллінг майже вперше в європейській філології писав у 1966 році про наукову значущість суб'єктоцентричного підходу (“Спроба опису і вивчення мови при ігноруванні самих комунікантів у мовленнєвій діяльності та різної ролі того, хто говорить, і того, хто слухає, а також при недостатній увазі до семантичної структури мови, яка відбиває особливості розумової діяльності людей, не може бути достатньо успішною” [1, с. 5], він мав на увазі й вагомість об'єкта (про це свідчать слова “увазі до семантичної структури мови”), але все ж таки на передній план виштовхував суб'єкта (думка Д.А.Штеллінга про неможливість ігнорування комунікантів). Його послідовники вже не акцентували тексту, а, бажаючи об'єктивно, на рівні власного підсвідомого, встановити комплексність зв'язків між автором тексту, самим текстом та його сприймаючим (конкретним індивідом чи цілим суспільством), вони все ж таки суб'єктивно, свідомо акцент робили не на аналізі об'єктивного змісту тексту, а на його обмеженому сприйнятті суб'єктом: не “що зображено у тексті” стало предметом їх дослідження, а “хто, коли, чому та як цей текст сприймає”. Інакше кажучи, разом із ванною старої наукової добротної об'єктоцентричної парадигми ними було виплеснуто і саме дитя – текст. І знову розпочалася шалена атака агностиків на соціологічну школу в текстознавстві. Ось

декілька сучасних цитат щодо необов'язковості та неможливості об'єктивного аналізу тексту.

Так, М.М.Полужин відмовляє тексту в об'єктивному змісті й стає на позицію рецепції (у моєму розумінні цього терміна), вважаючи, що *“значення виділяються інтерпретатором, а не містяться у мовній формі”* [2, с. 10]. На тій же точці зору стоїть і Г.А.Черненко, помилково розмежовуючи чомусь два різних рівня семантики тих самих мовних одиниць тексту – *“доінтерпретаційний”* (тобто авторський) і *“постінтерпретаційний”* (тобто сприймаючого) [3, с. 3]. Породження змісту тексту не через задум автора, а тільки через свідомість адресата відстоюють Р.Франк [4, с. 47], В.Ізер [5, с. 259], Г.-К.Найхаусс [6, с. 25] та ін. Так, Г.Поммерін, німецька стилістка і методистка, прихильниця так званого *“письмового творчого аналізу тексту”*, розуміє під цим словосполученням лише суб'єктивістську рецепцію тексту [7, с. 143-152], тоді як її українська колега Н.Воронкова наполягає на його інтерпретації [8, с. 13-18] як частковій оцінці.

З іншого боку, чи не пробуємо ми часто-густо навіть і сьогодні, як і сотні років тому, сприймати текстове слово двома традиційно описовими і через це безпорадними (тобто такими, що ведуть до глухого кута) методами: літературознавчим (бачимо лише образ у слові, забуваючи при цьому про саме слово як форму цього образу) та лінгвістичним (характеризуємо мовні параметри слова, забуваючи при цьому про його образність), як це роблять навіть солідні філологи (наприклад Роман Якобсон [9, с. 311-321, 356-377, 544-567, 660-676-, 696-706], лінгвіст зі світовим ім'ям, або Вальтер Хінк [10, с. 187-188], німецький літературознавець європейської вагомості)?

Але ж одне (образ) народжується з другого (лінгвістичних категорій слова), бо йому більше ні з чого виникати. Навіть якщо враховувати сучасну, з дозволу сказати, *“поезію”* самовираження (про яку ще буде йтися), у котрій зміст утворює сам читач власними асоціативними шляхами, то й тоді доведеться погодитися з тим, що і в ній першочинником, першопоштовхом суб'єктивізму під час пізнання тексту буде знову ж таки наявність у слові загальноконвенційної семантики (договірної образності).

Тому зовсім не випадково активізується в останні роки, зокрема в германістиці, функціональний підхід до тексту, прихильники якого (підходу) намагаються визначити перш за все авторську роль компонентів тексту, а не лише назвати й описати їх як складові національної мови. Так, у 1993 році Ханс Велльманн надрукував збірку статей про цей підхід [11], а Марсель Райх-Раніцкі видав у 1995

році десяти томну антологію німецької лірики від Середньовіччя до 1990-х років, працю над якою він розпочав ще всередині 1970-х і в якій кожен з 1000 запропонованих віршів проаналізовано (саме проаналізовано, а не прорециповано, не проінтерпретовано) філологічно (одночасно з позицій лінгвіста й літературознавця) [12].

Зрозуміло, що не всі аналізи в антології вдалі, але лише один перелік прізвищ дослідників говорить про успіх цієї титанічної праці: поети й прозаїки європейського та світового рівня (Мартін Вальзер, Вальтер Йенс, Вольфганг Кеппен, Гюнтер Кунерт, Петер Рюмкорф та ін.), критики й літературознавці не меншої ваги (Бенно фон Візе, Петер Вапневскі, Ханс Майер, Адольф Мушг, Марсель Райх-Раніцкі та багато інших). Через два роки після цієї антології вийшов у Німеччині енциклопедичний словник Герхарда Хьона про творчість Гейне, побудований на тих же функціонально-філологічних принципах [13].

Інша справа, що й тут, як і в антології М. Райх-Раніцкі, ці принципи реалізуються не як система, а як сума, тобто за вибором аналітика: важливим вважається (і аргументується) лише те, що здається таким досліднику, замість того щоб іти до цієї вагомості від слова самого твору. Саме через це і виходить, що іноді розхвалюють порожнечу та лають велич [14, с. 68].

Не можна не відмітити того факту, що цей функціонально-філологічний підхід до тексту є новим лише відносно, бо ще в 1910-20-ті роки, не без, імовірно, за все, впливу Московського Лінгвістичного гуртка, який першим почав розробляти цю проблему, на що цілком справедливо вказав Р. Якобсон [15, с. 284-285], а також не без впливу Петроградського ОПОЯЗ'у (*“Товариства поетичної мови”*, що виникло у 1916 році) російські та радянські філологи почали впроваджувати його активно у науковий обіг.

Принцип глибинного осягнення змісту через копіткий аналіз його мовленнєвої форми і пояснення прагматики останньої за рахунок об'єктивного сприйняття її ідейного змісту зустрічається у багатьох працях 1910-20-х років: у В.Брюсова (1914) [16] та С.Боброва (1915) [17] щодо техніки вірша в О.С.Пушкіна, у Й.Бріка (у 1917 році висловлює, а у 1927 розвиває важливу у методологічному відношенні думку про два компоненти вірша – звуковий та образний склад зі своїми власними і нетотожними формою та змістом) [18, с. 4, 72], у Л.Гроссмана (1922) про звукову будову, композицію і філософський зміст тургеневських *“Віршів у прозі”* [19], у Л.В.Щерби (1923) про ритміку поезій О.С.Пушкіна та М.Ю.Лермонтова [20].

Особливо треба відзначити декілька статей

О.М.Пешковського 1920-х років, у яких він вирішує загальнотеоретичні та методичні питання зв'язку всіх рівнів мовної форми (фонетичного, лексичного, граматичного, стилістичного – у вузькому розумінні цього слова: експресивно-емоціонального, тобто контекстуальна забарвленість) і смислового змісту та висловлює дуже важливу для лінгвістики тексту думку про “*неминучість образності кожного слова*” у тексті, а не лише його тропів [21].

На значну увагу заслуговує також монографія А.Белого “*Ритм як діалектика та Мідний вершник*” (1929), у якій вперше і, наскільки відомо, в останній раз в історії літературознавства пропонуються як об'єкт дослідження тексту не важковловимі екстрамовні чинники, що розташовані за лінгвістичними межами самого тексту, а криві його ритму, які можна накреслити за цікавою методикою, розробленою самим А.Белим, і які, на його погляд, є синтезом художньої форми та ідейного задуму, з чим не можна не погодитися. Не менш важливою для сьогоденного філологічного аналізу тексту є і його думка про те, що соціальна дійсність сприймається і передається митцем лише образно, і тому вимагає відповідного аналітичного дешифрування [22, с. 30-345], про що я детальніше писав у іншій праці [23, с. 89-105].

Празький лінгвістичний гурток у своїх “*Тезах*” (1929) висунув, а у наступних публікаціях своїх представників Б.Гавранека, Я.Мукар-жевського, Б.Матезіуса та ін. [24] обґрунтував необхідність вивчення композиції тексту, іманентного аналізу його мовлення, першочергового дослідження засобів актуалізації як основи текстової образності.

Потім функціонально-філологічний підхід до тексту з успіхом продовжив свій розквіт у 1930-ті роки, але незабаром був погігнений, а далі й витіснений вульгарним соціологізмом, “*новою критикою*”, структуралізмом і т.ін. у літературознавстві та різними течіями новітньої лінгвістики (дескриптивною, дистрибутивною, генера-тивною, фреймовою, дискурсною, когнітивною тощо).

Автор даної розвідки, творчо продовжуючи думки перш за все східнослов'янських філологів, пропонує трохи реформований підхід до текстового слова, підхід, який він у 1988 році назвав “*лінгвопоетикою*” [25, с. 206-214] і котрий акцентує авторську функцію кожної лінгвістичної одиниці, бо авторський задум реалізується в тексті лінійно (за рахунок черги слів) та синтетично (через злиття всіх мовленнєвих і позамовних засобів до єдиного цілісного комплексу).

Щоправда, для об'єктивного сприйняття

теорії лінгвопоетики треба переоцінити багато усталених догм мовознавства та літературознавства: від характеристики мови та тексту перш за все як знаряддя пізнання світу (а не насамперед засобу – відповідно – спілкування та розваги) через визначення головними трьох голосів у мовленнєвій структурі тексту і трьох семантичних прошарків у змістовій структурі текстового слова (тобто слова, використаного в тексті) до сприйняття традиційного тексту (тобто наслідку логічного зв'язку між словами) пануючим у літературному процесі завжди, навіть тоді, коли його кількісно витісняє текст самовираження (тобто наслідок граматичного зв'язку між словами).

А починається така переоцінка з визначення методології (аксіоматики) дослідження, бо будь-який аналіз не може не покоїтися на засадах, що вбачаються його творцю правильними бездоказово. Як справедливо вказував провідний російський філолог О.Ф.Лосев, “*нічого не можна побудувати на одних доказах: необхідні також попередні бездоказові настанови безпосереднього досвіду*” [26, с. 44].

Такою першою аксіомою-настановою для об'єктивного розгляду художнього твору виступає філософське положення, що мистецтво є цілісним осігненням світу на відміну від науки, яка дає фрагментарне уявлення про нього, і релігії, яка нав'язує людині алегорію світу (тобто занадто узагальнене й тому необ'єктивне тлумачення буття). Другою аксіомою є естетичний постулат про художній образ як цілісну модель світу на відміну від розуму і відчуттів, які допомагають створювати інші, нехудожні образи для узагальнення лише частки людського існування (під естетичним розуміється побудова твору за законами краси, тобто без зайвих компонентів). Третя аксіома є суто філологічною: слово виступає універсальним знаряддям мистецтва, бо, на відміну від “сировини” інших видів мистецтва (звуку в музиці, голосу в співі, фарби в малюванні, руху тіла у танці тощо), повнота відбиття нашого зовнішнього й внутрішнього середовища підвладна лише йому, оскільки воно ще до початку створення художнього образу вже несе в собі світомоделюючу функцію, вже виступає як образність (тобто будівельний матеріал образу), тоді як у інших видах мистецтва їх сировина стає образністю лише після початку творчого процесу.

Помилково уявляти собі художній образ як копію дійсності. Він відтворює її, це безперечно, але саме цілісне, естетичне відтворення накладає на нього певну вагу умовності: не об'єктивне копіювання, а суб'єктивне узагальнення метасуб'єктної дійсності, тобто особисте моделювання надособистого світу. Ось

чому традиційний пошук у художньому образі пізнавальної, виховної та розважальної функції є помилковим, бо цілісність естетичного світомоделювання він зводить до – відповідно – філософського, морального та психологічного узагальнення, тобто лише до фрагментарності. У художньому висловлюванні панує лише функція естетична, а аспекти пізнання, виховання та розваги притаманні йому як неголовні компоненти. Цілісність буття проходить через уявлення митця і перетворюється на естетичну модель, яка зовнішньо може мати життєподібні форми, а може їм протистояти. Але її сутність не може не бути подібною до суті тієї реальності, яку митець бажає збагнути. А суть нашого суспільного буття (іншого ми взагалі не знаємо) можна виразити через взаємини соціальних рухів та оточуючих умов.

Цей взаємозв'язок людини та її оточення (людини як частки громадського руху, а оточення як зліпка з умов загальносуспільних) і осягає митець за рахунок двох компонентів художньої поетики: характеру та обставин. Отже, лише модель світу, в якій взаємовідносини характеру й обставин відповідають взаємовідносинам соціальних рухів та їх умов, може бути художнім образом; решта моделей буде образами науковими, публіцистичними, побутовими тощо, але не художніми.

Читаць (простий недосвідчений або підготовлений літературний критик) має хоч би слабе уявлення про вище названі соціальні закономірності життя. Інша справа, про магістральні чи периферійні. Своє уявлення він накладає на твір, який читає, і погоджується з автором або суперечить йому. У цих погодженнях та суперечках і полягають пізнавальний, виховний та розважальний аспекти естетичної функції.

Треба ще раз наголосити, що в белетристиці, тобто в художньому образі, а не в образах інших епархій, про які мова йшла вище, немає жодного зайвого слова (моделювання ж за законами краси!) і що, по-друге, він будується лінійно, тобто чергою використаних лексем, і тому їх сума, яка безсумнівно, відіграє певну, а інколи навіть і значущу роль у створенні й сприйнятті художнього тексту, не може все ж таки оцінюватися як головне джерело його виникнення, бо слову, яке стоїть у тексті раніше, і випадає важка й солодка доля породження образу [27].

Отже, взаємозв'язок характеру та обставин, тип їх відносин (тобто що на кого або хто на що впливає) – ось що повинен вбачати філолог-аналітик у художньому тексті насамперед, а не набір лінгвістичних одиниць із фонетичним, семантичним, морфологічним, синтаксичним та

– за традиційним розподілом мови – стилістичним значенням, не копію дійсності, тим більше не саму дійсність, не виховне знаряддя в руці суспільства, не засіб розважання громади та індивіда; все це є в тексті, але воно стоїть не на першому місці. Інакше кажучи, лінгвопоетик повинен бачити соціальні й художні аспекти тексту, але акцентувати останні, тоді як простий читач бачить і реципує або інтерпретує, в залежності від своїх освітніх можливостей й смаків, лише фактори соціальні або естетичні.

Більш за те: серед художніх аспектів тексту аналітик-філолог не може не помітити складності його мовленнєвої архітекτονіки, коли, кажучи лінгвістично, три адресанти (автор, оповідач, персонаж), то зливаючись до цілісності, то поєднуючись парами, то розпадаючись на окремі автономії, доносять до адресата приховану художню прагматику тексту. І хоч об'єктивно **точка зору** митця у тексті є завжди цілісною **сферою** художнього образу, все ж таки не буде зайвим для теорії та практики лінгвопоетики виділити в цій “крапці” її тришарову структуру: позицію персонажу, позицію оповідача, позицію автора (у вузькому розумінні останнього поняття: особиста оцінка автором того, що ним змальовується в кожному конкретну мить).

Такий філологічний підхід до художньої думки митця дозволяє повніше дослідити єдність творчої платформи останнього, бо охоплює її суттєву багатогранність, акцентуючи при цьому в позиції (або голосі) персонажа те, про **що** розповідається в тексті (тобто тематичне оформлення дії), в позиції (голосі) оповідача – те, **як** про це розповідається (тобто словесне оформлення дії), а в позиції (голосі) власне автора (у тому вузькому розумінні, про яке сказано вище) – те, **в якій послідовності** все це розповідається (тобто естетичне оформлення дії як побудова художньої думки в кожному епізоді конкретно і в усьому тексті взагалі).

Ці постулати мають узагальнене значення, бо “спрацьовують” у будь-якому типі белетристичного тексту, хоч, звичайно, найбільш яскраво вони виступають у художній прозі від третьої особи в жанрі справжньої, класичної розповіді (наприклад, “Декамерон” Боккаччо, “Повісті Белкіна” Пушкіна, “Вечори на хуторі біля Диканьки” Гоголя тощо). Але й у прозі від третьої особи, де розповідача формально немає (наприклад, “Зневажені і скривджені” Достоевського, “Процес” Кафки, “Жовтий князь” Василя Барки тощо), або навіть від першої особи (наприклад, “Робінзон Крузо” Дефо, “Вугляр” Франка, “Мотрине подвір'я” Солженіцина тощо), а також у драмі (античній у Есхіла, класицистичній – у Мольєра,

епічній – у Брехта, експериментальній – у Іонеско та ін.) і в поезії (від першої до третьої особи, від вірша до поеми) не можна не почути цих трьох голосів персонажа, оповідача та автора. Зрозуміло, що є художні тексти, в яких один або навіть два з цих трьох голосів накладаються один на одного, і найчастіше це трапляється з голосами оповідача та автора [28].

Накреслена тришарова структура мовленнєвої архітекτονіки художнього висловлювання значно відрізняється в кращій бік від пануючої вже декілька десятиріч у вітчизняному літературознавстві платформи щодо твору словесності як наслідку діалогу між автором і читачем. Цей запозичений у М.М.Бахтіна постулат обмежує прозорливість його “батька” і зводить її нанівець, виставляючи цього провідного теоретика європейського і навіть світового рівня пересічним аналітиком з помилковими твердженнями [29]. У дійсності М.М.Бахтін, вивчаючи романи Ф.М.Достоевського, висловив ще в 1929 році геніальний здогад про белетристичний твір як художній результат поліфонічної дискусії, але його послідовники реалізували цей задум лише частково, зупинившись на півдорозі, бо звели поліфонію дискусії тільки до діалогу автора з читачем.

Проте, історія європейської літератури свідчить, що цей діалог не є обов’язковим компонентом красного письменства, бо часто-густо автор пише для себе, не маючи на увазі ніякого читача. Хіба є він у ліричного роду словесності? у сповідальній літературі? Хіба Бодлера, Флобера та багатьох інших не спробували судити офіційно за “порушення моральних підвалин”, тобто за відсутність у їх творах опертя на читача? Хіба Ф.Кафка не протестував проти публікації його творів?! Об’єктивно, і тим більше суб’єктивно (тобто за задумом автора), читач був конче потрібен автору лише в ті літературні часи, коли на порядок денний висувалася суспільством виховна функція мистецтва (класицизм, Просвітництво, соцреалізм тощо) або автором – фактура сировини мистецтва (тобто літера у белетристиці, фарба у живописі, лінія у графіці, об’єм у скульптурі тощо), а не семантика образу (це сталося в добу модернізму і – особливо – постмодернізму, що і вплинуло на концепцію М.М.Бахтіна).

Але коли об’єктом художнього аналізу ставала сама дійсність (внутрішній та зовнішній світ людини), а не етика персонажа і не фактура “будівельного матеріалу” художнього образу (романтизм, соціальний реалізм XIX-XX ст., віртуалізм кінця 20 ст. тощо), то ніякого читача автору потрібно не було, навіть якщо останній і використовував формально у своєму творі

шаблонне словосполучення “шановний читачу”.

І не помітити цього може лише людина, для якої головним критерієм істини є пустопорожнє теоретизування, а не плідна практика. А остання вказує на те, що белетристика є завжди “дитиною” обов’язкового полілогу трьох творців (автор, оповідач – інколи ще й розповідач, як, наприклад, у “Герої нашого часу” М.Ю. Лермонтова, і тоді він є другою іпостасю оповідача, – персонаж) і – інколи – факультативного діалогу цих трьох “батьків” з удаваним адресатом.

Більш за те: вона аргументовано доводить, що європейська література включно до доби романтизму виводила на перше місце автора, і цей гегемон “ламає”, “трощить”, коли йому це потрібно, і оповідача, і персонажа, тобто раптово й алогічно змінює їх натуру, ним же самим вимальовану. Хіба, наприклад, не має це місця в багатьох сценах “Фауста” Гете, в яких головний персонаж Генріх бажає діяти за суттю свого парі з Мефістофелем (тобто об’єктивно воліє, щоб мить зупинилась), а той не кричить про свою перемогу, а перетягує Фауста за “наказом” автора до наступної сцени?! Звісно, що романтизм на передній план художнього твору висунув персонажа, зливши його з автором та оповідачем, а модернізм і постмодернізм – оповідача, поглинувши ним і автора, і персонажа. І лише у соціальних реалістів XIX та XX ст. автор-деміург дозволяє існувати всій трійці, але теж “зламає” заявлені ним характери оповідача і персонажа, коли це вигідно його, як казав Добролюбов [30, с. 22], “теоретичному мисленню”: Базаров у Тургенева, герой у соцреалістів тощо.

І все ж ніколи ці три голоси не тотожні один одному, не зливаються протягом усього тексту, і завжди в ньому можна знайти місця, де вони лунають автономно.

Але для того, щоб їх почути й дешифрувати, треба погодитись із тришаровою структурою семантики будь-якого слова та з наявністю двох типів художнього образу. Отже, три семантичні шари слова породжують три компоненти структури тексту: денотативний будує прототекст, що виникає як наслідок гри словом (тобто його зв’язку з іншими словами за законами загальнонаціональної логіки, договірного значення), конотативний породжує контекст як наслідок гри використанням слова (тобто зв’язку слів за законами валентного значення), авторський створює підтекст як наслідок гри словоформами (тобто зв’язку слів за законами граматичного значення).

Звісно, що найвагомішою фігурою в галузі денотативної семантики художнього слова був Бальзак, конотативної – Чехов, оказіональної – Джойс.

Без урахування цієї тришарової семантики слова і через те також і тексту (прототекстна, контекстна, підтекстна) не буде зрозумілою референтна (тобто філософська) специфіка висловлювання взагалі (його віднесеність до реальної дійсності). На останній треба зупинитися, бо вона є фундаментальним каменем методології лінгвопоетичного дослідження.

Навіть пересічний філолог сьогодення не може не констатувати, що особливий тип словесного мистецтва, який панував з часів легендарного Гомера (або – поза хронологічними, але не логічними межами європейського письменства – з шумерівських поем про Гільгамеша, які вплинули на Старий Заповіт і через нього на європейську культуру; отже, з III тисячоліття до нашої ери) давно вже витіснено іншим, котрому ціле століття пророкують тотальне панування зараз і в майбутньому.

Те античне і сучасне красне словесне мистецтво, що слідом за Арістотелем називають “мімесисним”, об’єктивно наслідувало всесвітню та загальновідому панораму буття, прагнуло до комунікації з адресатом на засадах загальноконвенційних понять, провокувало діалог із ним, будувало модель світу, в якій творець і сприймаючий були рівноправними членами, пов’язувало слова між собою за законами логіки, використовуючи їх як сировину для накопичення образності, з якої потім народжувався художній образ (тобто цілісна естетична модель буття), і тим самим створювало текст як глузд (сенса, зміст).

Найсучасніший тип белетристичного тексту є егоцентристським авторським самовираженням (у вузькому розумінні, тобто: тільки про себе і для себе), наслідує індивідуальну мить, вимагає від адресата споглядання на засадах обмежених та оказіональних асоціацій, веде два незалежних монологи (творця та сприймаючого), але провокує лише читацький монолог щодо використаного в тексті неконвенційного сполучення лексем, пропонує (та й то не завжди) тільки напря́м можливих розгадувань авторського задуму, пов’язує лексеми за законами граматики (за формою) та непередбачених асоціацій (за семантикою), використовує безпосередньо перш за все алогічні потенції лексеми, щоб із них вже сам адресат збудував собі будь-який образ-ребус, і тим самим породжує підтекст (або, що в даному випадку є синонімом, текст) як безглуздя (безтямність, нісенітницю).

Еволюція красної словесності йшла від прототексту (основне, денотативне, словникове

значення слова) через контекст (додаткове, випадкове, але зрозуміле значення слова) до підтексту (авторське, зашифроване значення лексеми). Повторюючись за змістом: першу категорію (прототекст) треба визначити наслідком колективної гри словом як одиницею загальнонародного словника (тобто визначити результатом зв’язку слів за законами загальноконвенційного значення); другу (контекст) – наслідком фракційної гри слововживанням, під час якої зв’язок між словами реалізується за законами випадкового сусідства, валентного, але негерметичного значення; третє (підтекст) – підсумком волонтаристської гри словоформами, коли ті зв’язуються між собою за законами мовних категорій, граматичного значення і тому залишаються непрозорими у своїй семантиці та прагматиці як для адресата, так навіть і для адресанта.

У цілому ця еволюція означала накопичення в художньому образі змістової порожнечі, автономності форми, руйнування його (образу) договірної (конвенційної) семантики і плекання нової, егоцентристської моделі белетристики.

Витоки й мотиви такої моделі самовираження сягають темряви тисячоліть: “вчена” (“тем-на”) поезія олександрійського елліна, поета і вченого Лікофрона з Халкідки на Евсеї (кінець IV-початок III тисячоліття до н.е.) з його герметично зашифрованою поемою “*Олек-сандра*” (натяк на доньку троянського царя Пріама Касандру), художній принцип якої (темні за змістом “пророкування” заднім числом) використовує потім Нострадамус, “темний стиль” провансальського трубадура Раймбаута III графа Оранського (XIIIст.), “*культеранізм*” барочного іспанця Гонгори-і-Арготе (XVIIст.), “*лімерики*” англійця Ліра (XIXст.), символізм француза Рембо (XXст.), особливо його сонет “*Голосні*”, та ін.

Але в них художній образ є ще наслідком контексту, і лише в XX ст. (футуризм, сюрреалізм, конкретна поезія, концептуалізм тощо), прототекст та контекст врешті-решт поступляться місцем зашифрованій нісенітничі-підтексту, який почне міцно впливати не лише на повних adeptів постмодернізму, цих “каліфів на годину”, яких засоби масової інформації і деякі філологи-стилісти рекламують як черговий модний крам, але й на письменників цілком традиційного типу словесності (бо перетворити просту лінію на орнаментальну значно легше, ніж на силует знайомої речі, істоти, людини).

Над принципом самовираження (суттєво постмодернізму) глузували завжди, а провідний німецький письменник XX ст. Г.Белль (лауреат Нобелівської премії за 1972-ий рік),

відрікаючись від постмодерністського змісту як самовираження, вказував, що для об'єктивного сприйняття художньої літератури треба цінити перш за все традиційну семантику слова, загальноконвенційну граматику, стилістику тощо: *“Зараз занадто захоплюються аналізом змісту(...), тоді як це – лише передумова(...). Оцінюйте слова, вивчайте синтаксис, досліджуйте ритміку – ось тоді і стане зрозумілим, що за словник, що за синтаксис, що за ритм гуманізму та соціуму нашої країни”* [31. с. 181].

Цілком зрозуміло, що постмодернізм – це явище **соціальне**, і тому одними негативними рисами охарактеризувати його об'єктивно неможливо. Він, безумовно, значно розширив музичні можливості поезії (взяти хоча б вірш українки Л.Костенко *“Осіній день”* з його неймовірною насиченістю звукописом), занадто активізував полісемію слова (поема французького Сен-Жон Перса *“Птиці”*) та використання алюзії й ремінісценції (поезія росіянина Й.Бродського) тощо, але він зробив це злочинно й зрадницьки: бажаючи розуміти під поетичністю лише пишнотарганість і багатозначність **форми** висловлювання, він придушив у красному письменстві саму його **сутність** – художнє пізнання дійсності (тобто індивідуальне оформлення загально-значимої думки).

Зрозуміти й спрогнозувати феномен поезії самовираження та її вплив на традиціоналістів можна лише після урахування соціальних та іманентних факторів: масовість індивіда (відсутність у нього оригінального, особистого світоспоглядання, тобто перетворення автора, оповідача, персонажа й читача з особистостей як самоцінних космосів на серійну істоту-автомат), закритість індивіда (будь-якого соціального угруповання тощо) як специфіка суспільного життя в ХХ-ХХІ ст., девальвація семантики слова засобами масової комунікації, бажання митця працювати з фактурою художньої

сировини, співавторство з адресатом як домислювання останнього за адресанта (а не як мислення разом з ним, що має місце в традиційному, класичному художньому тексті) тощо.

Звісно, що у так звану *“добу особистості”* (від Відродження до ХІХ ст. включно) індивід усвідомлював себе як *“Я”* (Его), тобто наслідком виділення себе з маси подібних, але теж наділених неповторними окремими рисами (наприклад, титанічними в епоху Відродження, моральними в часи класицизму, розумовими в сторіччя Просвітництва, психологічними в період романтизму, соціальними в добу критичного реалізму).

Саме усвідомлення себе подібністю до інших, теж автономним, але за своєю людською суттю тотожним окремостям, і робило людину особистістю, а її спілкування з іншими – актом загальноконвенційної комунікації. В добу так званої *“масовості”* (ХХ-ХХІ ст.: згадаймо роман *“Вогонь”* французького А.Барбюса, 1916, з його *“ми”*, а не *“я”* у ролі головного героя, п'єсу *“Masse Mensch”* німця Е.Толлера, 1921, з гімном людині натовпу, одиниці маси, а не людині-особистості, поему росіянина В.В.Маяковського *“Володимир Ілліч Ленін”*, 1924, з дифірамбом масовості – *“Я счастлив, что я этой силы частица, / что обичие даже слезы из глаз...”*), – роман *“Людина без властивостей”* австрійця З.Музіля, 1930-1943, назва якого яскраво свідчить про його епохальний зміст; сучасні пісні, театральні вистави, витвори живопису тощо) індивідуум, продовжуючи тенденцію виділення з маси, наділяє себе вже автономією не приватною, а абсолютною і голосно (діями, мораллю, одягом, мовленням тощо) прокламує власну **несхожість** за своєю суттю з усіма іншими людьми, хоча за плином часу все тісніше зрощується з натовпом.

Масовість за змістом та автономність за

Література

1. Штеллинг Д.А. Грамматическая семантика английского языка: Фактор человека в языке. – М., 1966.
2. Полюжин М.М. Сучасні парадигми лінгвістичних досліджень // Проблеми романо-германської філології. - Ужгород: УДУ, 1998.
3. Черненко Г.А. Моделювання інтерпретації семантичних аномалій: Автореферат дис. ... канд.філол. н. – К.: КНУ, 2000: “У наукових працях, пов'язаних з інтерпретаційним аспектом дослідження мовних висловів, текстів, прийнято розрізняти два рівні семантики аналізованих мовних одиниць – доінтерпретаційний і постінтерпретаційний”.
4. Frank R. Literaturdidaktische Position // Wirkendes Wort. - Jg. 31. - 1981. – Hf. 1: „Die Literaturdidaktik untersucht, wie die Bedeutung eines Textes in der 'Bedeutungsaktualisierung durch den Leser oder Hörer' entsteht“.
5. Iser W. Der Leservorgang: Eine phänomenologische Perspektive // Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis / hrsg. von R.Waring. – München 1975: „Der literarische Text entfaltet sich bekanntlich zu seinem eigentlichen Charakter erst durch die Konstitutionsleistung eines ihn rezeptierenden Bewußtseins“.
6. Nayhauss H.-Ch. Graf von. Deutsche und fremdkulturelle Gegenwartsliteratur. – Karlsruhe/Omsk 2000: „Die Literaturdidaktik ist ein Kind der Rezeptionstheorie. Sie berücksichtigt, daß jeder Text von einem Leser persönlich rezeptiert und konnotiert wird und der Leser an der Konstitution eines Textes beteiligt ist“.
7. Mummert I., Pommerin G. Ansätze einer kreativitätsorientierten Textanalyse und Textbearbeitung // Deutsch als Fremdsprache. – 2001. – N 3.
8. Woronkova N. Die Arbeit an einem literarischen Text //

- Deutsch als Fremdsprache in der Ukraine. – Lwiw. – 2002. – N 11.
9. Roman Jakobson. *Selekted Writing*. III. – New York: Montou, 1981. У 1960-70-ті роки Р.Якобсон написав цілий цикл статей-доповідей щодо лінгвістичного аналізу віршів та прози Радіщева (1965), Брехта (1965), Блока (1966), Пушкіна (1979), Л.Н.Толстого (1979) та ін., де навіть чудовий реєстр фонетичних, лексичних, морфологічних і синтаксичних явищ у творах цих авторів, але не показав при цьому художньої функції цих лінгвістичних рівнів. І це зробив філолог зі світовим ім'ям, котрий має блискучі текстологічні, культурологічні та ін. розвідки старослов'янських рукописів!
 10. Walter Hinck. *Betrüben, das auf Lieben reimt // 1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen / hrsg. Von Marcel Reich-Ranicki.* – Frankfurt am Main: Insel, 1995. – Bd. 3: Von Friedrich Schiller bis Joseph von Eichendorff. Аналізуючи пісню Валерії з п'єси К. Брентано "Понс де Леон" (1804), він вказує на її фольклорні джерела (і це справедливо), а також на подібність до поезії Гете "Знайшов" (і це не може відповідати дійсності, бо вірш Гете написано через 9 років після пісні Валерії), на важку долю героїні (що саме і так впадає в очі), але не на художню функцію всього цього в пісні: "Die Blume selbst, hervorgewachsen aus vergossenen Tränen, ist bereits Leidensymbol, nicht mehr wie im 'Gefunden' Bild für die Liebespartnerin, die der Liebende nicht dem Welken überantwortet, sondern zu sich holt (wie in der Wirklichkeit Goethe das Mädchen Christiane)".
 11. *Grammatik, Wortschatz und Bauformen der Poesie in der stilistischen Analyse ausgewählter Texte / hrsg. von Hans Wellmann.* - Heidelberg 1993.
 12. *1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen / hrsg. Von Marcel Reich-Ranicki.* - Frankfurt am Main: Insel, 1995. – Bde. 1-10.
 13. Gerhard Höhn. *Heine – Handbuch.* – Stuttgart: Metzler, 1997.
 14. Так, Г.Хьон (див. посилання 13), аналізуючи в цілому непогано баладу Гейне "Лорелей", знаходить геніальність поета в умілому використанні ним алітерацій, вбачаючи в них семантику, якої вони не мають: "у спокійних початкових строфах домінують темні або довгі голосні 'у' та 'о', тоді як драматична дія в строфі 5 підкреслена світлим 'і'". Важко погодитися з цим твердженням, бо світле 'і' домінує в строфі 2, але в ній немає ніякої драматичної дії, а зовсім навпаки! З другого боку: Г.Хьон знаходить помилки Гейне там, де насправді треба констатувати геніальні знахідки поета. В наполегливому повторі епітета "золотий" він шукає лише зайве перебільшення, тоді як цей повтор виправдовує трагедію нерозділеного кохання; опис вічно красивої і до людини байдужої природи Г.Хьон оцінює як "кlišе", тоді як у системі художніх засобів балади цей опис виправдовує наступні дії Лорелей – „so dominieren in den 'ruhigen' Strophen des Binnenteils die dunklen oder langen Vokale 'u' und 'o', während die dramatische Handlung in Strophe 5 durch helles 'i' unterstrichen wird“; „Distanz kündigt sich allerdings in der übertriebenen Wiederholung des 'goldenen' an, zusammen mit der klischeehaften Abendstimmung“. Аналогічна ситуація і в антології М. Райх-Раніцкі (див. посилання 12, том 4, с. 79): у чудовому поетичному нарисі Вольфа Вондрачека про поезію Гейне "На півночі дикій" розгорнута, власне, концепція не гейнівського оригіналу, а перекладу Лермонтова, який теж (як і В. Вондрачек) побачив у гейнівській мініатюрі лише зачуреність самотності, а не смуток нерозділеного кохання. От вже дійсно, як співається в пісні, "я ніщо не бачу, я ніщо не чую!" (у поета Гейне, зрозуміло!) – "er träumt vom brüderlichen Leid und der entsetzlichen Gemeinsamkeit im Schweigen ein Einsamsein; träumt, selbst gequält, doch nur von anderen Qualen" (Wolf Wondratschek. Was träumt die Palme?).
 15. Якобсон Р. *Очередные задачи общей лингвистики // R. Jakobson. Selekted Writing.* – IV. – New York: Montou, 1985.: „В 1915 г. основан Московский Лингвистический кружок (...). Он искал нового в лингвистике, он искал новых связей этой дисциплины (...) с учением о различных функциях языка и особенно о поэтической функции“.
 16. Брюсов В. *Полное собрание сочинений и переводов.* – Т. 4. – СПб., 1914, або: Брюсов В. *Стихотворная техника Пушкина // Собрание сочинений в 7 томах.* – Т. – М., 1975.
 17. Бобров С. *Новое в стихосложении А.С. Пушкина.* – М., 1915.
 18. Брик О. *Звуковые повторы // Два эссе о языке поэзии.* – Ann Arbor 1964.
 19. Гроссманн Л. *Портрет Манон Леско.* – М., 1922.
 20. Щерба Л. В. *Опыты лингвистического толкования стихотворений // Русская речь.* – Пгр., 1923.
 21. Пешковский А. М. *Стихи и проза.* – Л.-М., 1925; він же: *Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы // Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики.* – М.-Л., 1930; він же: *Стихи и проза с лингвистической точки зрения.* – М., 1926; він же: *Ритмика «Стихотворений в прозе» Тургенева // Русская речь.* – Т. 2. – Л., 1928.
 22. Белый А. *Ритм как диалектика и «Медный всадник».* – М., 1929.
 23. Науменко А.М. *Лингвопоетика як наука // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі.* – К. : ІСДО, 1994.
 24. Тезиси Пражского лингвистического кружка; Гавранек Б. *Задачи литературного языка и культура; Мукаржевский Я. Литературный и поэтический язык; Матезиус В. Язык и стиль // Пражский лингвистический кружок.* – М., 1967.
 25. Naumenko A. M. *Vorstellung einer neuen Auffassung zum Interpretieren eines belletristischen Textes // „das Wort“ '88-'89.* - Zwickau, 1988.
 26. Лосев А.Ф. *Исследования по философии и психологии мышления // Личность и Абсолют / составление и общая редакция А.А.Тахо-Годи.* – М.: Мысль, 1999: «...ничего нельзя построить на одних доказательствах: необходимы предварительные бездоказательные установки непосредственного опыта».
 27. Міркування щодо аксіоматики дослідження та головної функції художнього образу взяті зі статті автора (1995), написаній ним разом з А.А.Науменко.
 28. Міркування щодо трьох голосів у художньому тексті взяті зі статті автора (1995), написаній ним разом з А.А.Науменко.
 29. Дивись, наприклад, дисертацію О.О.Чернишевої "Ціле героя як літературознавче поняття" (Донецький держуніверситет, 2000) на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.06 – "теорія літератури", в якій наполягається на діалозі автора й читача і активно не розмовуються категорії "автор", "оповідач", "персонаж", а навіть навпаки, "автор" та "персонаж" (у його спірній іпостасі "ціле героя") називаються синонімами.