

Черкаський національний університет  
імені Богдана Хмельницького  
Міністерство освіти і науки України

Київський університет імені Бориса Грінченка  
Інститут філології  
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

УДК 821.161.2.0-31«20»

КРИВОПИШИНА АННА СЕРГІЇВНА

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**МАСОВА ТА ЕЛІТАРНА ЛІТЕРАТУРА:  
ПРИРОДА ХУДОЖНОСТІ В УКРАЇНСЬКОМУ РОМАНІ  
ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

10.01.06 – теорія літератури

Філологія

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ А. С. Кривопишина

Науковий керівник – Кавун Лідія Іванівна, доктор філологічних наук,  
професор

Київ – 2018

## АНОТАЦІЯ

**Кривопишина А. С. Масова та елітарна література: природа художності в українському романі початку XXI століття.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

*Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.06 «Теорія літератури». – Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького Міністерства освіти і науки України;*

*Київський університет імені Бориса Грінченка Міністерства освіти і науки України. – Київ, 2018.*

У дисертації вперше цілісно досліджено та системно проаналізовано еволюцію естетичної й теоретико-літературної рецепції масової та елітарної літератури, простежено особливості динаміки інтерпретацій художності та її критеріїв. Вивчення природи художності на матеріалі українських романів початку XXI століття дало змогу по-новому осмислити функціонування літературних ієрархій; схарактеризувати основні критерії розрізнення сучасної масової та елітарної літератури; здійснити аналіз стратегій побудови оповіді в масовій літературі та виявити дискурсивні принципи оповідної структури елітарної прози.

Архітектоніка дисертації зумовлена її темою та метою – теоретично обґрунтувати специфіку художності сучасної прози, системно проаналізувати теоретико-літературознавчі дискурси масової й елітарної літератури та визначити особливості функціонування літературних ієрархій в українській романістиці початку XXI століття. Робота складається зі вступу, трьох розділів, десяти підрозділів, висновків, списку використаних джерел та додатку.

У дослідженні констатовано, що в сучасних культурно-історичних умовах традиційне протистояння елітарної та масової літератури втратило свою гостроту. На основі праць авторитетних учених (К. Гелдера, Дж. Кавелті, І. Саморукова, В. Халізева, М. Черняк, С. Чуприніна) здійснено спробу

виробити трирівневу класифікацію сучасної літератури із досить умовними межами виокремлення кожної моделі: проза, що тяжіє до елітарної (літературний верх) – белетристика (серединне поле література) – формульна, жанрова література (літературний низ).

З'ясовано, що художність – це історично змінна універсальна категорія, сукупність особливих внутрішніх та зовнішніх якостей, завдяки яким художній твір сприймається як єдине ціле відповідно до норм панівної естетичної концепції. Доведено, що в кожному різновиді літератури складники художності отримують різне стильове навантаження, визначаючи цілісність твору, особливості фабули та сюжету, тип композиції, мовну структуру, специфіку конструювання часопростору та вибір тематики й проблематики.

Виявлено, що дослідження жанрової стратегії художнього твору дає ключ для пізнання його естетичної природи і є необхідною стадією вивчення природи художності масової та елітарної літератури початку XXI століття. Сьогодні найбільшою популярністю користуються любовний та пригодницький метажанри, конститутивні ознаки яких можна означити як кохання та пригода відповідно. Основний компонент художності любовного роману – «формульність» – передбачає відповідність стійким жанровим конструктам: наявність конфлікту, заснованого на почутті кохання, традиційний любовний трикутник та щаслива розв'язка.

Аналіз сучасних творів засвідчив, що провідними складниками художності пригодницького метажанру стають цілісність та сюжетна динаміка, а саме: майстерне комбінування різних сюжетних ліній і ходів, цікава часопросторова організація творів, швидке переключення уваги й темпу оповіді, наявність конкретної позасюжетної інформації, що не переобтяжує історії зайвими деталями (Л. Кононович «Кайдани для олігарха», «Феміністка», В. Шкляр «Елементал», «Ключ» та ін.). Важливими структурними компонентами історичного роману виступають документи та історичні факти, а художність полягає в осмисленні фактів, подій, історичної правди мовою зображально-виражальних засобів, що визначають об'єктивну властивість

змодельованої словотворчості, гармонійної формозмістової єдності. Художність творів сучасної елітарної літератури зумовлена насамперед яскравою оригінальністю творчого замислу, незвичайним змістовим оформленням, тонкою символікою й асоціативністю.

У роботі використано методологічні принципи наратології, що дозволило поглянути на проблему художності під новим кутом зору, зосередивши увагу на специфіці й формах функціонування оповіді, які визначають особливості повісткування та центр читацьких орієнтацій, принципах моделювання фабул, співвідношення описових та оповідних фрагментів, що зумовлюють цілісність та хронотоп художнього твору.

Розглянуто специфіку розважального наративу, особливості трансформації реальності в параметри художнього світу, сукупність засобів, які допомагають реалізувати той чи інший наратив у масовій літературі, а також особливості репрезентації думок автора та гри з читачем у романах, які можна зарахувати до елітарної літератури.

З'ясовано, що захопливий, легкий для сприймання розважальний наратив характеризується набором формульних конструктів, поєднаних за наперед визначеними правилами, дотримання яких гарантує успіх жанрів масової літератури. Ненав'язливий стиль, поетика позитивного фіналу, мелодраматичний сюжет – провідні ознаки такого типу повісткування. Натомість у творах елітарної літератури, що становлять багаторівневу систему, особливості оповідної структури зумовлені своєрідним хроносинтезом, іноді використанням міфологізованих образів та символів, які потребують вдумливого прочитання та співтворчості.

Можемо стверджувати, що оповідна система кожного твору індивідуальна, але має спільні риси з подібними текстами масової чи елітарної літератури, тому її особливості потрібно розглядати з урахуванням своєрідності літературного напрямку та стильової манери письменника.

Практичне значення дисертації передбачає використання її здобутків для дослідження сучасної масової та елітарної літератури, розробки наукових

студій про художність української романістики початку ХХІ століття, під час вивчення основних навчальних курсів «Теорія літератури», «Історія української літератури». Узагальнення можуть бути використані як основа для розробки спецкурсів із теорії та історії літератури, у процесі укладання навчальних посібників, написання наукових досліджень, подальшого теоретичного осмислення питання літературних ієрархій, вивчення динамічних зрушень у підходах до розуміння художності, що відповідають особливостям сучасного періоду та стилістики постмодернізму.

**Ключові слова:** художність, масова література, елітарна література, літературні ієрархії, формульна література, белетристика, розважальний наратив.

## SUMMARY

**Kryvopysyna A. S. Mass and elite literature: the nature of art in the Ukrainian novel in the beginning of the twenty-first century. – According to rights of scientific manuscript.**

*Thesis for the Candidate Degree in Philological Sciences, specialty 10.01.06 – theory of literature. – Bohdan Khmelnytsky Cherkasy National University Ministry of Education and Science of Ukraine;*

*Borys Hrinchenko Kyiv University Ministry of Education and Science of Ukraine. – Kyiv, 2018.*

The thesis analyzes the evolution of the aesthetic and theoretical and literary reception of mass and elite literature in a holistic way and systematically for the first time, and traces the peculiarities of the dynamics of artistic interpretations and its criteria. The study of artistic nature made on the material of Ukrainian novels at the beginning of the 21st century provides an opportunity to solve the problems of some scientific concepts and hypotheses that covered the functioning of literary hierarchies; to characterize the main criteria for the distinction between modern mass and elite literature; to carry out an analysis of strategies for constructing narratives in

mass literature and to disclose the discursive principles of the narrative structure of elite prose.

The architectonics of the dissertation is done according to its theme and purpose – to substantiate theoretically the specificity of the artistic character of contemporary prose, to analyze systematically theoretical and literary discourses of mass and elite literature and to determine the peculiarities of the functioning of literary hierarchies in writing Ukrainian novels at the beginning of the XXI century. The work consists of an introduction, three sections, ten units, conclusions, list of sources used and application.

The research stated that in today's cultural-historical conditions, the traditional confrontation between elite and mass literature has lost its urgency. On the basis of the works of reputable scholars (K. Gelder, J. Kavelti, I. Samorukova, V. Khalileva, M. Chernyak, S. Chuprinin), an attempt to develop a three-level classification of modern literature with fairly arbitrary boundaries of the isolation of each model was made: a prose that tends to be elite (literary top) – fiction (middle field literature) – formulaic, genre literature (literary bottom).

It has been found out that artistry is a historically variable universal category, a set of special internal and external qualities, through which the artistic work as a unit is perceived in accordance with the rules of the dominant aesthetic concept. It is proved that in each type of literature the components of artistic production receive different stylistic load, defining the integrity of the work, the features of the plot, the type of composition, the language structure, the specifics of the design of time space and the choice of subjects and issues. It was discovered that the study of the genre strategy of the artistic work gives the key to the knowledge of its aesthetic nature and it is a necessary stage in the study of the nature of the artistic mass and elite literature of the beginning of the XXI century. Today, the most popular are amorous and adventurous metagenres whose constitutive features can be described as love and adventure respectively. The main component of the artistic love novel – the formulation – implies matching with sustainable genre structures: the existence of a conflict based on a sense of love, a traditional love triangle and a happy denouement.

The analysis of contemporary works has shown that the leading components of the artistic adventure metagenre are the integrity and plot dynamics, namely: the skillful combination of different plot lines and steps, interesting time-spatial organization of works, the rapid switching of attention and tempo of the narrative, the presence of specific information on the subject, which does not overburden the history of superfluous details (L. Kononovich «Shackles for oligarchs», «Feminist», V. Shklyar «Elemental», «Key», etc.). Important structural components of the historical novel are documents and historical facts, and artistic work consists in understanding the facts, events, historical truth in the language of figurative and expressive means, which determine the objective property of simulated word-formation, harmonious form-conservative unity. The artistry of works of modern elite literature is determined primarily by the bright originality of the creative idea, the unusual content design, subtle symbolism and associativity.

The methodological principles of normativity have been used, which allowed to look at the problem of artistic creation from a new angle of view, focusing on the specifics and forms of the functioning of narratives, which determine the characteristics of the narrative and the center of reader orientations, the principles of modeling of the phallus, the ratio of narrative and narrative fragments that determine the integrity and chronotop of a work.

The peculiarities of the entertaining narrative, the peculiarities of the transformation of reality into the parameters of the artistic world, the set of means that help to realize this or that narrative in the mass literature, as well as the peculiarities of representation of the author's thoughts and games with the reader in novels, which can be included in elite literature, are considered.

It has been found out that the entertaining narrative, easy to perceive, is characterized by a set of formula constructs, combined according to predetermined rules, the observance of which guarantees the success of genres of mass literature. Non-binding style, poetics of the happy end, melodramatic plot are the leading signs of this type of narrative. Instead, in the works of elite literature, which make up the multilevel system, the peculiarities of the narrative structure are due to a peculiar

chronosynthesis, sometimes using mythological images and symbols that require thoughtful reading and co-creation.

We can assert that the narrative system of each work is individual, but has common features with similar texts of mass or elite literature, therefore its features should be considered when taking into account the originality of the literary direction and style of the writer.

The practical significance of the dissertation involves the use of its achievements for the study of modern mass and elite literature, the development of scientific studies on the artistic character of Ukrainian novels at the beginning of the XXI century, during the study of the main courses «Theory of Literature», «History of Ukrainian Literature». Generalizations can be used as the basis for the development of special courses on the theory and history of literature, in the process of making teaching aids, writing scientific research, further theoretical understanding of the issue of literary hierarchies, the study of dynamic changes in approaches to understanding artistry, corresponding to the peculiarities of the modern period and the style of postmodernism.

**Key words:** artistic, mass literature, elite literature, literary hierarchy, formula literature, fiction, entertaining narrative.

## НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Кривопишина А. С. Часопросторові (хронотопні) характеристики сюжетів романів Василя Шкляра «Ключ» та «Елементал». *Вісник Черкаського національного університету*. Серія Філологічні науки. Черкаси, 2007. Вип.118. С. 74 – 76.

2. Кривопишина А. С. Естетика й рецепція масової культури в сучасній українській літературі. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*: зб. наук. праць. Ужгород, 2011. Вип. 15. С. 166 – 168.



3. Кривопишина А. С. Жанр мелодрами в українській літературі початку ХХІ століття. *Вісник Черкаського університету. Серія Філологічні науки*. Черкаси, 2011. Вип. 198. С. 147 – 152.

4. Кривопишина А. С. Наративні принципи конструювання ідентичності в автобіографічному романі «Добло і зло» Ірени Карпи. *Наукові праці: науково-методичний журнал*. Серія Філологія. Літературознавство. Миколаїв, 2011. Вип. 154. Т. 166. С. 69 – 73.

5. Кривопишина А. С. Автор – читач: специфіка діалогу в сучасній масовій літературі. *Проблеми сучасного літературознавства: зб. наук. праць*. Одеса, 2012. Вип. 16. С. 90 – 101.

6. Кривопишина А. С. Естетико-літературознавчий дискурс художності. *Вісник Черкаського університету. Серія Філологічні науки*. Черкаси, 2012. №5 (218). С. 12 – 19.

7. Кривопишина А. С. Природа художності в українському любовному романі початку ХХІ століття. *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія Лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст.* Бердянськ, 2013. Вип. XXVII. Ч. 1. С. 69 – 76.

8. Кривопишина А. С. Масова та елітарна літератури: критерії розмежування і проблема смаку. *Вісник Черкаського університету. Серія Філологічні науки*. Черкаси, 2013. Вип. № 5 (258). С. 35 – 41.

9. Кривопишина А. С. Специфіка мелодрами «Мати все» Люко Дашвар у контексті масової літератури. *Праці молодих учених: зб. наук. пр.* К., 2014. Вип. 19. С. 245 – 249.

10. Кривопишина А. С. Розважальний наратив: естетичний аспект і специфіка повісткування. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія філологічна: зб. наук. пр. Острог, 2014. Вип. 41. С. 229 – 231.

11. Кривопишина А. С. Особливості наративної структури психобіографічного роману Степана Процюка «Троянда ритуального

болю». Текст. Контекст. Інтертекст (філологічні науки), 2018, № 1 (3).  
URL: [http://text-intertext.in.ua/pdf/n01\(03\)2018/kryvopyshyna\\_anna\\_03\\_2018.pdf](http://text-intertext.in.ua/pdf/n01(03)2018/kryvopyshyna_anna_03_2018.pdf).

### *Публікація в іноземному виданні*

12. Кривопишина А. С. Поетика жанру сучасного історичного роману (на матеріалі романів Василя Шкляра «Чорний ворон» та Володимира Лиса «Століття Якова»). Spheres of culture: Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies. Lublin, 2013. Volume IV. P. 96 – 103.

### **НАУКОВІ ПРАЦІ, ЯКІ ДОДАТКОВО ВІДОБРАЖАЮТЬ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ**

13. Кривопишина А. С. Масова та елітарна література в Україні: зауваги до теми. Матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції «Проблеми та перспективи української науки на початку третього тисячоліття»: зб. наук. праць. Переяслав-Хмельницький, 2011. С. 153 – 154.

14. Кривопишина А. С. Сучасна масова література в Україні та Росії: типологічні паралелі. Зарубіжні письменники і Україна: зб. наук. праць. Полтава, 2012. С. 202 – 206.

15. Кривопишина А. С. Жанр сучасної мелодрами: генеза, ознаки, типологія. Дивослово. 2012. № 8. С. 52 – 55.

16. Кривопишина А. С. Становлення літературних ієрархій: канон у літературі та масова література. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Літературний процес: структурно-семіотичні площини» (Київ, 6–7 квітня 2012 року). К., 2013. С. 113 – 117.

17. Кривопишина А. С. Масова та елітарна література в контексті становлення літературних ієрархій. Науковий вісник Кримського гуманітарного університету: зб. статей. Серія Філологія. Ялта, 2013. Вип.1. Ч.1. С. 143 – 150.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>13</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ</b>	
<b>МАСОВОЇ ТА ЕЛІТАРНОЇ ЛІТЕРАТУРИ</b>	
1.1. Формування теоретичного поля літературних ієрархій як наукової рефлексії історико-літературного процесу.....	21
1.2. Художність як літературознавча проблема.....	31
1.3. Типологічні домінанти і критерії розмежування масової та елітарної літератури.....	60
Висновки до першого розділу.....	86
<b>РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ МАСОВОЇ</b>	
<b>ТА ЕЛІТАРНОЇ ПРОЗИ</b>	
2.1. Основні жанрово-стильові тенденції розвитку українського роману початку ХХІ століття.....	88
2.2. «Формульність» як чинник художності в сучасному українському любовному романі.....	100
2.3. Цілісність і сюжетна динаміка як складники художності модерної пригодницької літератури.....	112
2.4. Композиційні особливості та проблематика жанру історичного роману початку ХХІ століття.....	132
Висновки до другого розділу.....	146
<b>РОЗДІЛ 3. НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ В МАСОВІЙ ТА ЕЛІТАРНІЙ</b>	
<b>ЛІТЕРАТУРІ</b>	
3.1. Розважальний наратив: естетичний аспект і специфіка повістування.....	147
3.2. Стратегії побудови оповіді в сучасній масовій літературі та белетристиці.....	163
3.3. Дискурсивні принципи й особливості оповідної структури елітарної прози.....	176

Висновки до третього розділу.....	191
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>193</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>199</b>
<b>ДОДАТОК.....</b>	<b>216</b>

## ВСТУП

Питання літератури масової та елітарної, критерії розрізнення, закономірності становлення й розвитку, специфіка стилів, жанрів та жанрових форм є актуальними в сучасній філологічній науці.

Значний теоретичний апарат для досліджень у цьому напрямі виробили зарубіжні вчені. Феномен масової літератури в умовах сучасної культурної ситуації вивчали К. Блум, Ф. Моретті, Дж. Сазерленд, П. Свірські, Дж. Сібрук та ін. Статус та іманентні риси «високої» художньої літератури в культурологічному аспекті розглядали Т. Адорно, Г. Блум, І. Віткевич, Х. Ортега-і-Гассет та ін. Вагомий внесок у вивчення проблеми взаємопроникнення елітарного й масового, переосмислення сутності традиційних ієрархій зробили теоретики постмодернізму: Р. Барт, Ф. Гваттарі, Ф. Джеймісон, Ч. Дженкс, Ж. Дельоз, У. Еко, Ж. Ліповецькі, Ж.-Ф. Ліотар, Л. Фідлер та ін. Розгляду питання про особливості масової літератури присвячений дискурс відомого американського культуролога Дж. Кавелті, що визначає формульні утворення, конструкти, згідно з якими побудовані жанрові різновиди масової літератури, а також переглядає основні аксіологічні стереотипи такого типу творчості. У працях П. Бурдьє та Б. Гройса проблема порівняння елітарного й масового досліджена під кутом зору стратегії художника та законів ринку. Поширення масової літератури в контексті масової культури розглянуто в дослідженнях М. Арнольда, К. Гелдера, Д. Макдональда та ін.

Формалістський підхід до вивчення масової літератури послідовно застосовували Б. Ейхенбаум, В. Жирмунський, Ю. Тинянов, В. Шкловський та ін. У фундаментальних розвідках Ю. Лотмана запропоновано історико-функціональний аспект аналізу цього поняття. Жанри та соціальні функції масової літератури стали предметом студій російських науковців О. Богданової, А. Вуліса, В. Гончарова, Л. Гудкова, Н. Купіної, М. Литовської, А. Макарової, М. Мельникова, Н. Ніколіної, І. Саморукова, В. Тимофєєва, С. Чуприніна та ін.

У вітчизняному літературознавстві масова література стала об'єктом вивчення порівняно недавно, окремі аспекти цього питання висвітлено в науковому доробку Є. Барана, О. Білецького, Я. Голобородька, В. Даниленка, Н. Зборовської, С. Павличко, В. Панченка, Т. Свербілової, А. Таранової, Р. Харчук тощо. Проте спроби вибудувати літературні факти в певні ієрархії здійснюються досить спорадично (Б. Дубін, Т. Гундорова, Я. Поліщук, О. Санькова, С. Філоненко, В. Халізов, М. Черняк тощо). Варто зауважити, що в основному увага науковців сконцентрована навколо проблеми функціонування сучасної масової літератури, тоді як питання зіставлення масового й елітарного в єдиній культурній парадигмі залишається сьогодні на периферії наукових досліджень.

Основною категорією, що дає найчіткіше уявлення про специфіку літератури, є художність. Із нею безпосередньо пов'язані явища органічності, цілісності, оригінальності, творчої свободи, відчуття міри й смаку в сучасному літературному творі. Категорія художності багатоаспектна, унікальна й визначає процес творення відповідно до норм і вимог мистецтва як такого. Цю літературознавчу проблему досліджували С. Аверинцев, О. Веселовський, В. Виноградов, В. Тюпа, М. Храпченко та ін.

Існує декілька поглядів на сутність природи художності та її вияви у просторі літератури. Вивченню художності як гармонійного поєднання змісту й форми присвячені праці Ю. М. Лотмана. Художність як вищу культурну форму естетичного ставлення людини до світу трактував В. Халізов. Теорію художності у вітчизняному літературознавстві розробляли О. Бондарева, В. Дончик, М. Зеров, М. Йогансен, Л. Кавун, Г. Клочек, Б. Лепкий, Я. Поліщук, А. Ткаченко, І. Франко та ін.

Цікаве поєднання елітарного й масового, нові погляди на категорію художності продукує доба постмодернізму. Переосмисленню сутності традиційної ієрархії протиставлення елітарної (високої, серйозної, фігуративної) та масової (популярної, тривіальної, нефігуративної, несерйозної, розважальної) літератури присвячено праці теоретиків структуралізму та

постструктуралізму – Р. Барта, Ж. Бодріяра, Ж. Дерріди, У. Еко, Ж.-Ф. Ліотара, Л. Фідлера та ін.

Категорія художності є сутнісною характеристикою будь-якого художнього твору (чи то зразка елітарного мистецтва, чи типового масового продукту), тому дослідження цієї проблеми має, по-перше, методологічне значення для критики й теорії мистецтва, оскільки уможливорює визначення інструментарію естетичної оцінки, по-друге, дозволяє проаналізувати специфіку ідеалу сучасності в мистецтві, поза яким неможливо виявити конкретний зміст художніх критеріїв.

Отже, **актуальність пропонованої роботи** зумовлена недостатнім вивченням природи художності сучасної масової та елітарної літератури, необхідністю визначення й уточнення її основних чинників, а також потребою з'ясувати типологічні риси українського роману початку ХХІ століття в контексті сучасних літературних ієрархій.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дослідження виконано згідно з планом науково-дослідної роботи кафедри української літератури та компаративістики Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького в межах комплексної теми «Українська література в контексті світової: теоретичний, історичний, методологічний аспекти» (державний реєстраційний номер 0116U003849). Тему дослідження затверджено вченою радою Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького (протокол № 3 від 29 грудня 2010 року) та узгоджено на засіданні бюро наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка (протокол №1 від 23 листопада 2017 року).

**Мета дисертації** полягає в теоретичному обґрунтуванні специфіки художності сучасної прози, системному аналізі теоретико-літературознавчих дискурсів масової й елітарної літератури та визначенні особливостей функціонування літературних ієрархій в українській романістиці початку ХХІ століття.

Досягнення мети передбачає реалізацію таких **завдань**:

- дослідити етапи становлення літературних ієрархій та з'ясувати типологічні домінанти й критерії розмежування масової та елітарної літератури;

- простежити динамічні зрушення в наукових підходах до виокремлення критеріїв художності, які корелюють з епохою та стилістикою постмодернізму;

- охарактеризувати «формульність» як чинник художності в сучасному українському любовному романі;

- окреслити складники художності сучасної пригодницької літератури;

- розглянути композиційні особливості та проблематику жанру історичного роману;

- здійснити аналіз стратегій побудови оповіді в сучасній масовій літературі та виявити дискурсивні принципи оповідної структури елітарної прози.

**Об'єктом дослідження** є соціокультурні чинники побутування сучасної масової та елітарної літератури й закономірності їх функціонування. Ілюстративним матеріалом до тих чи інших тенденцій та рецептивних категорій послуговували українські романи початку XXI століття (романи Люко Дашвар «Мати все», «Молоко з кров'ю», Ірени Карпи «Добло і зло», Андрія Кокотюхи «Червоний», Леоніда Кононовича «Феміністка», «Кайдани для олігарха», Дари Корній «Тому, що ти є», «По той бік світла», Володимира Лиса «Століття Якова», «Соло для Соломії», Марії Матіос «Щоденник страченої», Галини Пагутяк «Слуга з Добромиля», Степана Процюка «Троянда ритуального болю», Ірен Роздобудько «Гудзик», Василя Шкляра «Елементал», «Залишенець. Чорний ворон», «Ключ» та ін.). У виборі текстів для аналізу в основному керувалися критеріями популярності жанру та автора, обирали романи, відзначені преміями, літературними нагородами, а також такі, що викликали значний інтерес у читачів або численні дискусії.



**Предмет аналізу** – природа художності та її складники, що формують систему уявлень про своєрідність масової та елітарної художньої літератури початку ХХІ століття.

**Методи дослідження.** Особливості наукової проблематики й теоретичні питання, які розглянуто в роботі, зумовили вибір відповідних методів: загальнонаукові методи (аналіз, синтез та узагальнення); системний метод у поєднанні з історико-культурним дає змогу вивчити поняття про літературні ієрархії та художність у часовій діячності, простежити етапи становлення й трансформації; принципи семіотики та дискурс-аналізу допомогли дослідити тексти з урахуванням специфіки середовища, в якому вони створені; елементи компаративного аналізу використані для зіставлення й аналізу творів одного жанру; герменевтичний підхід застосовується в тлумаченні певних образів та символів; за допомогою наративного підходу визначено основні способи організації подієвого ряду, вираження думок автора та героїв у романах; метод рецептивної естетики дозволив з'ясувати специфіку діалогу автора й читача в масовій та елітарній літературі, а також розкрити власне бачення текстів дослідником.

**Теоретико-методологічним підґрунтям** дисертації є праці з теорії літератури (М. Бахтіна, О. Веселовського, Т. Гундорової, Я. Поліщука, А. Ткаченка, В. Тюпи, В. Халізева, М. Черняк та ін.), дослідження в галузі культурології та філософії (Ж. Бодрієра, Дж. Кавелті, П. Сорокіна, Дж. Сторі, Ф. Шлегеля, О. Шпенглера, К. Ясперса та ін.), концепції вчених у сфері семіотики культури та дискурс-аналізу (Р. Барта, Т. ван Дейка, У. Еко, Ю. Лотмана та ін.), а також праці, присвячені питанням наратології (К. Бремена, А. Ж. Греймаса та ін.) та рецептивної естетики (Р. Інгардена, Г. Клочека, Х. Яусса та ін.). Також у роботі були критично осмислені й використані дослідження Т. Бовсунівської, Л. Кавун, Ю. Ковалева, М. Липовецького, О. Філатової, С. Філоненко та ін.

**Наукова новизна** дисертації зумовлена тим, що вперше в українському літературознавстві системно й комплексно проаналізовано еволюцію

естетичної й теоретико-літературної рецепції масової та елітарної літератури, простежено проблемні моменти динаміки інтерпретацій художності та її критеріїв. Уперше виявлено й теоретично обґрунтовано ті складники художності, які отримують різне стильове навантаження в масовій та елітарній літературі. Уточнено принципи функціонування сучасних літературних ієрархій на прикладі конкретної історико-літературної емпірики. З'ясовано основні жанрово-стильові особливості сучасної художньої прози, окреслено дискурсивні принципи й вектори формування наративних стратегій масової та елітарної літератури. Набуло подальшого розвитку вивчення природи художності українського роману початку ХХІ століття в контексті літературних ієрархій.

**Теоретичне значення роботи** полягає в розробці, обґрунтуванні й апробації загальної концепції художності в сучасній масовій та елітарній літературі, а також конкретних складників цієї категорії в системі сучасних літературних ієрархій. Результати цілісного й ґрунтовного дослідження мають цінність для формування сучасної наукової картини світу, а також для глибшого розуміння й теоретичного аналізу літературних процесів початку ХХІ століття.

**Практичне значення одержаних результатів** зумовлене можливістю використання основних теоретичних та історико-літературних положень і висновків під час викладання курсів із теорії та історії української літератури, спецкурсів та семінарів, присвячених проблемі вивчення масової та елітарної літератури, у процесі укладання навчальних посібників, написання наукових досліджень, подальшого теоретичного осмислення питання літературних ієрархій, вивчення динамічних зрушень у підходах до розуміння художності, що відповідають особливостям сучасного періоду та стилістики постмодернізму в його широкому розумінні.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення дисертації обговорено й рекомендовано до захисту на розширеному засіданні кафедри української літератури та компаративістики Черкаського національного

університету імені Богдана Хмельницького (протокол № 6 від 15 лютого 2018 року).

Ключові положення дисертації викладено в публікаціях у періодичних вітчизняних та іноземних фахових виданнях та оприлюднено в доповідях на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях: Всеукраїнська конференція «Периферійні та місцеві ідентичності в літературі» (27 травня 2011 року) в Чорноморському державному університеті імені Петра Могили; XI Міжнародна конференція молодих учених (15 – 17 червня 2011 року) в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Всеукраїнська наукова конференція «Фащенко́вські читання – 5: Діалог і діалогічність в українській літературі» (2 – 3 грудня 2011 року) в Одеському національному університеті імені І.І. Мечникова; Всеукраїнська наукова конференція «Зарубіжні письменники і Україна» (20 – 22 березня 2012 року) в Полтавському національному педагогічному університеті імені В. Г. Короленка; Міжнародна наукова конференція «Смак літератури / література смаків» (29 – 30 березня 2012 року) в Київському національному лінгвістичному університеті; Всеукраїнська наукова конференція «Літературний процес: структурно-семіотичні площини» (6 – 7 квітня 2012 року) в Гуманітарному інституті Київського університету імені Бориса Грінченка; Всеукраїнська науково-практична конференція «Українська література в контексті світової: теоретичний, історичний, методичний та перекладацький аспекти» (19 – 20 квітня 2012 року) в Черкаському національному університеті імені Богдана Хмельницького; Міжнародна наукова конференція «Що водить сонце й зорні стелі: поетика любові в художній літературі» (20 – 21 вересня 2012 року) в Інституті філології та соціальних комунікацій Бердянського державного педагогічного університету.

**Публікації.** Основні результати дослідження викладено в 17 одноосібних публікаціях автора: 11 статей надруковано у провідних фахових виданнях України, 1 публікація – за кордоном, 5 – в інших наукових виданнях.

**Обсяг та структура дослідження** визначаються його метою та завданнями. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів (десять підрозділів), висновків та списку використаних джерел (229 позицій). Загальний обсяг роботи – 219 сторінок, із яких 186 становить основний текст; додаток займає 4 сторінки.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ МАСОВОЇ ТА ЕЛІТАРНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Українська література початку ХХІ століття перебуває в умовах постмодерного децентрування будь-яких категорій. Постійних змін зазнають наукові погляди на елітарну та масову літературу як важливі складники сучасного літературного процесу. Кожна з них продукує певну систему уявлень про художність літературного твору, зумовлює його формозмістові характеристики та специфічні ознаки. Йдеться не тільки про відмінності в стилі, поетиці, але й загалом про інший спосіб спілкування письменника з читачем, інакший код порозуміння.

У першому розділі основну увагу зосереджено на вивченні проблеми формування літературних ієрархій та поняття художності в контексті існування різних типів літератури. У діяхронічному аспекті аналізуються різні погляди науковців на такі поняття, як масова культура, формульна література, белетристика, елітарний роман.

Здійснено спробу виокремити й узагальнити основні критерії, за якими сучасний твір можна зарахувати до масового чи елітарного типу творчості.

#### **1.1. Формування теоретичного поля літературних ієрархій як наукової рефлексії історико-літературного процесу**

У сучасному науковому дискурсі хоча й актуалізовано проблему поділу літератури на дві моделі – елітарну й масову, проте критерії розмежування залишаються досить розмитими. Поняття літературного «верху» й «низу», масової літератури чи літератури для мас, вертикальної градації літературного процесу викликають численні дискусії та суперечки, що пов'язано з маргіналізацією питання елітарної творчості, що в основному втрачає свою актуальність у період постмодернізму. В історії осмислення цієї проблеми

відсутня чітка періодизація. Спираючись на теоретичні обґрунтування масового та елітарного в концепціях Дж. Сторі, С. Філоненко, М. Черняк та ін., можемо виокремити такі чотири основні періоди:

1) кінець XVI – XVII ст. – перші спроби розмежування пов'язані з термінами «низове бароко» та «високе бароко». Подальший поділ літератури на високі (трагедія, епопея, ода) та низькі (комедія, фарс, сатира, байка) жанри закріпився в естетиці класицизму («Мистецтво поетичне» Н. Буало);

2) друга половина XVIII – XIX ст. – поняття «елітарний» протиставлено поняттю «масовий» в концепціях європейських романтиків Т. Готье, Ф. Шеллінга, Ф. Шлегеля, А. Шопенгауера. Елітарне виступає в ролі зразкового мистецтва, сприймається в нерозривній єдності з класичним, часто ототожнюється з ним. У сфері художньої творчості саме романтики вперше виокремлюють масову творчість, тобто загальнодоступну, традиційну та адаптовану для широкого загалу;

3) початок XX століття – 60 рр. XX ст. – розвиток класичних теоретичних форм елітарного розуміння мистецтва (Х. Ортега-і-Гассет, О. Шпенглер). Відбувається остаточне розмежування масової та елітарної культур відповідно до суб'єкта рецепції (Т. Адорно, В. Беньямін, Г. Маркузе, М. Хоркхаймер). Дихотомію «еліта – маса» як породження масової культури в умовах індустріального суспільства розглядають М. Бердяєв, М. Зеров, Г. Лебон, К. Манхейм, П. Сорокін, Г. Тард, А. Тойнбі, М. Хвильовий. Цих теоретиків зближує погляд на масову культуру як таку, що перебуває на межі мистецтва, виробництва, політики та буденного життя;

4) 70 рр. XX ст. – початок XXI ст. – схема традиційного протистояння елітарне / масове втрачає свою актуальність та гостроту, визнано появу так званої серединної культури, яка не має однозначної приналежності ані до високої, ані до низької. Постмодерністське мистецтво як специфічна система світосприйняття деформує традиційні принципи культуротворчої діяльності, стираючи межі між високим / низьким, елітарним / масовим, конструює новий тип відчуття та відтворення дійсності.

Питанню протиставлення літератури фігуративної й нефігуративної, серйозної та несерйозної, елітарної та масової присвячені праці багатьох теоретиків структуралістсько-постмодерністського напрямку (Дж. Барта, Ж. Дерріди, У. Еко, Л. Фідлера). Сучасні дослідники (Т. Гундорова, Я. Поліщук, С. Філоненко, М. Черняк та ін.) переглядають саму сутність традиційної ієрархії такого протиставлення й наголошують на важливості поєднання елітарного й масового в постмодерністській літературі: по-перше, це сприяє кращому порозумінню між читачем і письменником, а по-друге, розширює виражальні можливості. Власне кажучи, поняття «масове» вже не сприймається як негативно забарвлена оцінна категорія, відбувається переосмислення поняття про масову культуру з позицій творення єдиної культурної парадигми. У системі літературних ієрархій масову літературу вже не розглядають як традиційну полярну опозицію до літератури елітарної, радше як невід'ємний складник літературного процесу.

Такі підходи щодо трактування понять масовий / елітарний формують особливий дискурс вивчення онтологічного статусу літератури в цілому або конкретного твору зокрема, означають параметри дискусії, що переходить зі сфери культурології до літературознавства.

Становлення літературних ієрархій сягає доби античності й пов'язане з функціонуванням стійкої системи літературних жанрів. Можна сказати, що античне літературне мислення було жанровим за своєю природою, «чіткі й суворі вимоги до кожного жанру зумовлювали його традиційну тематику, топіку й художні особливості» [34, с. 304]. Саме на період античності припадають перші спроби виокремити жанри високі (у контексті нашого дослідження – елітарні) та низькі (масові): найбільш високо оцінювалися тоді жанри героїчного епосу та трагедії.

У нормативних поетиках епохи класицизму жанри високі, серйозні, канонічні мали більшу художню цінність порівняно з жанрами низькими, неканонічними, так званими сміховими. Пізніше таку ієрархію було розширено й доповнено поняттям середні жанри (елегія, діалог, поема). Приналежність

твору до певного жанру визначала його художню цінність та обмежувала площину можливих тем. Найбільше цінувалися жанри трагедії та епосу, що вимагали особливої концепції літературного героя та розробки ситуацій, де немає місця для сміху й тривіальних виражальних засобів. Натомість лише прості люди могли стати героями так званих низьких жанрів – комедії, поеми, сатири, та й вимоги до цих жанрів були не такими суворими.

Німецькі романтики XVIII століття (Т. Карлейль, Ф. Ніцше, Ф. Шлегель, А. Шопенгауер) відстоювали елітарну концепцію мистецтва й літератури, стверджуючи, що художня творчість призначена для вузького кола реципієнтів (так званої еліти). Критеріями елітарності виступали «аристократизм духу», високий артистизм, відсутність «незацікавленого інтересу» (І. Кант) [75]. Мистецтво не може мати масового характеру, процес сприймання, як і власне процес творення, – складний, вдумливий і напружений. Термін «елітарна культура» поначав субкультуру привілейованих груп суспільства: «Апелюючи до обраної меншості своїх суб'єктів, що, як правило, виступають одночасно і її творцями, і її адресатами, елітарна культура свідомо та послідовно протистоїть культурі більшості, або масовій культурі в широкому розумінні» [219, с. 265].

Така концепція була панівною і на початку XX століття, чому сприяло утвердження естетичних позицій модернізму з його виразною елітарністю й орієнтацією на високе. Водночас елітаристські концепції завжди мали і своїх опонентів (Ж. Руссо, Т. Манн, Л. Толстой), на думку яких мистецтво (зокрема література) має бути зрозумілим і доступним для різних верств суспільства.

В українському літературознавстві джерела вивчення взаємин елітарного й масового варто шукати ще в дискусіях між І. Франком та поетами «Молодої Музи». Естетична платформа молодомузівців базувалася на ідеї «мистецтва заради мистецтва», неприйнятті побутового реалізму, служінні красі. Її підґрунтям стали погляди Ф. Ніцше, художні твори Г. Ібсена та М. Метерлінка. І. Франко гостро критикував індивідуалізм та елітарність концепції «Молодої Музи», відстоюючи позиції народництва та літературної традиції. Захисником традиції став також і відомий критик С. Єфремов, зауваживши, що



аристократизм модерністів заснований на сумнівній етиці, це лише тимчасова, перехідна стадія до більш «зрілої» літератури, що має відповідати інтересам народу [57].

У літературній дискусії 1925 – 1928 рр. елітарну концепцію мистецтва обстоювали Микола Зеров, Микола Хвильовий, М. Йогансен та ін. Зокрема М. Хвильовий різко критикував графоманів за потурання масовим посереднім смакам: «Ви ж прекрасно розумієте, що вся та «масова література», що її ви друкуєте, і близько не лежала біля мистецтва» [197, с. 433]. На його думку, таку літературу характеризують загальнодоступність, спрощеність, легкість та емоційність. Натомість висока література наділена глибоким змістом і орієнтована на сприйняття обраним колом людей. Відповідно до цього в памфлетах «Камо грядеши?», «Думки проти течії», «Апологети писаризму» протиставлено й два типи письменників: «олімпійці», зорієнтовані на «психологічну Європу» та «червона Просвіта», що займається епігонством, творенням мистецтва низької художньої вартості. Така дискусія хоча й загострила ідейну та політичну ситуацію, але мала дуже важливе значення, адже виявила різні позиції українських письменників щодо розуміння природи та мети художньої творчості [78].

Із середини XX століття протистояння елітарного та масового поступово втрачає принципову гостроту й культуротворчий зміст. Постмодернізм як сучасний мистецький напрям узагалі заперечує відмінності між високим і низьким, елітарним і масовим, стирає межі між справжньою та комерційною культурою. Як зауважує Дж. Сторі, найбільш значущим аспектом постмодернізму є твердження про те, що «абсолютної категорійної відмінності між високою та масовою культурою не існує» [166, с. 275], саме постмодернізм уперше визнав масову культуру як альтернативний щодо високої тип. Хоча деякі дослідники дотримуються думки, що цей напрям – елітарний за своєю природою, а масова література лише адаптує його стратегії для реалізації свого потенціалу, виступаючи «неповноцінним кітчевим двійником» [163, с. 12], однак філософсько-естетичне підґрунтя всієї парадигми сучасної культури

свідчить про те, що сьогодні «відбувається елітаризація масової культури і водночас – омасовлення елітарності» [7, с. 8].

Дослідниця А. Мережинська називає причини формування сучасної моделі взаємодії елітарного та масового в російській літературі кінця XX – початку XXI століття, серед яких найбільш значущі: одночасне виникнення та паралельне функціонування постмодернізму й масової літератури, зв'язок із соціокультурними процесами, втягнення елітарних сфер мистецтва в ринкові відносини, їхній суттєвий взаємовплив [132, с. 304]. У постмодерністських творах, що зорієнтовані на десятки різних прочитань, розважальність поєднується з ерудованістю й елітарністю за допомогою застосування кодів не тільки масової, але й інтелектуальної літератури. Традиційна опозиція масовий – елітарний утрачає первинну гостроту й набуває нових якостей.

Літературознавці намагаються обґрунтувати принципи творення літературних ієрархій, визначивши основні критерії розмежування елітарної та масової літератури. Як зауважує С. Філоненко, «вертикальна» оцінювальна шкала, де позначено «верх», «низ» та «проміжну сферу», є неодмінною складовою внутрішньолітературного механізму [190, с. 20]. Власне кажучи, необхідність виокремлення ієрархічно організованих зон у загальному потоці художніх текстів «імпліцитно закладена вже в самій позиції літературознавця» [157, с. 102]. Так, В. Халізов за основу поділу літератури на високу та низьку обирає те, чи виконує твір своє художнє призначення [195]. Натомість Я. Поліщук підкреслює, що дедалі виразніший поділ на елітарну та масову літературну творчість відбувається під впливом «суспільних чинників, які надають цьому процесові організаційного оформлення» [144, с. 174], наголошуючи, що цей процес активізувався впродовж XX століття внаслідок стрімкого розвитку масової культури.

Високій (класичній, елітарній, високохудожній) літературі В. Халізов [195] протиставляє літературу масову (низьку, тривіальну, паралітературу), зауважуючи, що існує ще серединне поле літератури – белетристика. На думку вченого, словосполучення «висока література», «літературний верх» не

володіють повнотою смислової визначеності. Вони лише слугують для логічного виокремлення з усієї маси літератури тієї частини, яка виконує своє культурно-художнє призначення, а тому гідна уваги читачів та дослідників.

У межах високої літератури як літератури першого ряду можна виокремити ще один тип – літературну класику. Під цим поняттям зазвичай розуміють створені в минулому художні твори, що пройшли випробування часом і зберегли свій високий ціннісний статус для сучасної епохи, це така «частина художньої словесності, яка цікава й авторитетна для низки поколінь і становить «золотий фонд» літератури» [195, с. 122]. Як слушно зауважує М. Гаспаров, «за межами ста років – абсолютні цінності класики, в межах ста років – спірні цінності сучасності» [35, с. 13], тому саме випробування часом виступає важливим чинником формування канону класики. За словами Т. Еліота, письменник може бути визнаний класиком лише в історичній перспективі, з погляду наступної епохи, класика – це найвища міра художності, саме письменники-класики уособлюють певну літературну епоху [218].

Проте варто наголосити, що межі між «класикою» та «некласикою» високої літератури досить розмиті, за словами М. Бахтіна, «кожна епоха по-своєму переакцентує твори найближчого минулого. Історичне життя класичних творів є, по суті, безперервний процес їхньої соціально ідеологічної переакцентуації» [11, с. 231 – 232]. Таку позицію займає і Ю. Лотман, розмежовуючи літературу на «вершинну» та «масову», до сфери останньої зараховуючи поезію молодого Ф. Тютчева. Теоретик вважає, що за межі масової літератури вірші Ф. Тютчева вийшли лише після його смерті завдяки високій оцінці критиків і тогочасної інтелігенції [120].

Цікаву концепцію ієрархізації в сучасній літературі подав російський дослідник С. Чупринін, запропонувавши виокремити такі підтипи: якісну, або високу літературу; актуальну, орієнтовану на експеримент та новаторство; масову (тривіальну, низьку), а також мідл-літературу, що покликана зняти традиційну опозицію між елітарною та розважальною літературою [204]. До мідл-літератури, на думку С. Чуприніна, можна зарахувати більш легкі твори

високої літератури та більш якісні твори масової, що націлені не лише на розваги.

Останнім часом ідея мідл-літератури набула особливої популярності, адже на книжковому ринку виникає дедалі більше літературної продукції, «явно не належної до високого письменства, але й набагато вищої за художній рівень літературної «попси» [188, с. 387]. Сьогодні літературознавці прагнуть відійти від традиційної бінарної опозиції масовий – елітарний, обґрунтовуючи наявність обов'язкового проміжного поля – так званої белетристики, або серединної літератури.

До белетристики відносять літературу «другого» ряду, незразкову, некласичну, але водночас таку, що має незаперечні переваги й принципово відрізняється від літературного «низу», виступає проміжною ланкою в системі ієрархій [195]. На думку дослідника І. Гуревича, белетристикою варто називати увесь масив книг, «створений другорядними авторами і який не належить до високого мистецтва» [46, с. 114]. П. Свірські разом із американським дослідником Дж. Сібруком для позначення такого типу літератури пропонують уживати термін «pobrow», що означає «культуру, яка існує взагалі поза старою ієрархією смаку» [159, с. 16]. Науковці визнають незаперечну роль белетристики, або мідл-літератури, у системі літературних ієрархій, адже вона виконує важливу функцію, відкриваючи нові тематичні пласти, які пізніше можуть розробляти класики.

Замість традиційних термінів «висока» та «масова» література російський дослідник І. Саморуков пропонує застосовувати терміни «література №1» та «література №2». Відповідно перший термін охоплює визнані, канонізовані, новаторські тексти, другий – решту творів, якість яких досить сумнівна (белетристика, формульна література тощо) [157]. На думку вітчизняної дослідниці Н. Зборовської, масова література – це порожня концептуальна категорія, доки її не введено в «живу культурну практику» [61, с. 47]. Це тексти, які не є високою літературою, адже висока культура – формально складна, ускладненість форми та інтенсивність духовних пошуків зумовлюють

її незначну популярність серед широких мас. Н. Зборовська обґрунтовує думку, що масова література – це комерційна текстуальність для мас, коли комерційний чинник активно проникає в індивідуальний акт творчості, спонукаючи до використання популярних форм. Проте тут відчутна традиційно негативна тенденція щодо інтерпретації цього поняття. Адже насправді масова література охоплює різні прошарки сучасного суспільства, її реципієнти – не лише люди з низьким культурним рівнем. Просто твори високої та масової літератури орієнтовані на читачів із різним рівнем якщо не інтелекту, то ерудиції, літературної пам'яті, читацького досвіду.

Якщо взяти до уваги, що позиція класичного літературознавства передбачає орієнтацію на канони високого мистецтва, тоді масова література взагалі не має цінності, оскільки не відповідає критеріям справжньої художньої літератури. Літературний канон визначає усталені, нормативні принципи, художні правила та прийоми літератури певного періоду. Твір, який не відповідає настановам канону, часто розглядають як малохудожній, невагтисний, такий, що не виконує своїх основних функцій. Саме в каноні відображена літературна ієрархія, адже він становить «не тільки корпус текстів, але й критерії, правила їх відбору» [190, с. 26], згідно з якими певні тексти належать до канону, а решта перебуває поза його межами. На селективній функції канону наголошує Т. Гундорова, адже «в найзагальнішому філософському сенсі він утверджує певну культурну ідентичність і при цьому становить інструмент ідентифікації» [45, с. 16].

Як зазначає М. Ямпольський, факт виникнення літературного канону в певну історичну епоху свідчить про те, що «канонізація аж ніяк не є результатом індивідуальних зусиль оригінального художника, а наслідком певних соціальних і культурних обставин» [223]. Канонізація автора відбувається не тільки його послідовниками, а й критиками-інтерпретаторами, які відіграють важливу роль у розширенні семантичного сенсу первинного тексту й говорять про канонічний твір як предмет елітарної літератури. На думку М. Ямпольського, «високий» канон відрізняється від його «низької»

периферії якістю, що можна визначити як «дистанційованість від практичного», зокрема від «вульгарних» форм ринкового споживання [223]. Натомість у масової літератури баланс етичного й естетичного порушений, більше того, «етичний компонент помітно гіпертрофований порівняно з естетичним» [171, с. 17].

Варто наголосити, що елітарна та масова література – це змінні величини літературної системи, тож їх не можна розуміти як єдину стійку опозицію, стале означення ціннісного літературного верху та низу. Часто художньо вартісні твори не одразу здобувають прихильність читачів, навпаки, їхній змістовий потенціал можуть розкрити й адекватно оцінити лише наступні покоління, обґрунтовуючи приналежність цих творів до верхніх сходинок літературної ієрархії.

У результаті проведеного аналізу констатуємо, що масова література стала невід'ємною частиною літературного процесу й потребує систематичних досліджень. Безперечно, літературні тексти, які охоплює це поняття, не однорідні за своїми художніми якостями, рівнем стандартизованості, схематизму образів та глибиною змісту, вони формують власний канон, механізми якого суттєво відрізняються від тих, що функціонують у високій літературі. Тому однобічний підхід та негативне ставлення до масової літератури як псевдолітератури, яка не заслуговує на увагу, дуже спрощують розуміння сучасного літературного процесу. Останнім часом у літературознавчих дослідженнях дедалі частіше висловлюється думка про неможливість і неактуальність поділу літератури на елітарну та масову. Але така позиція видається досить декларативною, тому потребує подальшого всебічного вивчення. На нашу думку, ранжування художніх текстів масової літератури відповідно до ступеня художньої та естетичної якості, вивчення природи і критеріїв їхньої художності надасть нові можливості для ґрунтовних досліджень у цьому напрямі.

Загалом, питання функціонування літературних ієрархій, взаємин між текстуальними масивами високого, белетристичного та масового письменства

сьогодні залишається досить актуальним. У сучасному літературному процесі елітарна література вже не протистоїть масовій, а радше конкурує з нею, тож кількісна перевага однієї не означає знецінення іншої.

## **1.2. Художність як літературознавча проблема**

В основу проблеми поділу на елітарну та масову літературу покладено поняття художності, що визначає процес творення відповідно до норм і вимог мистецтва як такого, виступає фундаментальною категорією в процесі характеристики літературного твору.

Питання художності пов'язане із ученням про феномен мистецтва. Це основне поняття, яке дає уявлення про його специфіку й відрізняє від інших видів творчої активності. Незважаючи на те, що представники різних літературних напрямів, течій та шкіл кожної історичної епохи (Арістотель, М. Бахтін, М. Гайдеггер, Г. Гегель, Р. Інгарден, Ю. Лотман, Ю. Тинянов, Ф. Шиллер, В. Шкловський та ін.) намагалися з'ясувати природу художності, пояснити її мінливу сутність та роль, досі немає єдиного погляду на це поняття, а також його чіткого потрактування. І до сьогодні важко сказати, що це – категорія, поняття, критерій, явище чи певний аспект літературного твору.

Закріпленню й поширенню цього терміна у вітчизняному й російському літературознавстві сприяла праця Ф. Достоевського «Про мистецтво». На думку митця, про художність варто говорити, якщо «ми бачимо узгодженість, по можливості, повну, художньої ідеї з тією формою, в якій вона втілена. [...] Художність, наприклад, хоча б у романістів, це здатність так висловити в особах і образах роману свою думку, що читач, прочитавши роман, абсолютно так само розуміє думку письменника, як сам письменник розумів її, пишучи свій твір. Як наслідок, усе просто: художність у письменника є здатність писати добре» [55, с. 68 – 69].

Письменники-реалісти XIX століття вважали, що для створення художнього вартісного твору потрібно дотримуватися принципу правдоподібності, але

брати з дійсності тільки ті елементи, які необхідні для втілення художнього задуму. Так, про важливість правдоподібного відтворення реальності в художніх творах писав І. Гончаров у листі до Ф. Достоевського: «Ви знаєте, як здебільшого в дійсності мало буває художньої правди і як [...] значення творчості саме тим і виражається, що їй доводиться виокремлювати з натури ті чи ті риси й ознаки, щоб створювати правдоподібність, тобто домагатися своєї художньої істини» [42, с. 459]. Проте таке відображення дійсності не може бути фотографічно точним, механічним, адже точність і відповідність поки тільки ще матеріал, «з якого потім створюється художній твір, це знаряддя творчості» [55, с. 132]. Мистецтво, зазначає Ф. Достоевський, має власні органічні закони, а головний із них – художність. Оцінювати художню якість творів можна лише на підставі загальних законів мистецтва, тому художність є основним критерієм такого оцінювання.

За всіх відмінностей мистецьких творів їх об'єднує спільна основа – це результат творчості за законами краси, за законами естетичного освоєння дійсності і, як зазначає Л. Толстой, «будь-який твір мистецтва, якщо він справжній витвір мистецтва, є вираження задушевних почуттів художника» [177, с. 130]. Шлях створення високохудожнього твору досить складний, але поза ретельною творчою працею немає й не може бути справжнього мистецтва, адже «писати потрібно тільки тоді, коли відчуваєш в собі зовсім новий, важливий зміст, зрозумілий для себе, але незрозумілий людям, і коли потреба виразити цей зміст не дає спокою» [175, с. 120].

У більшості словників художність визначено як складне поєднання певних властивостей, що визначають приналежність результатів творчої праці до галузі мистецтва [117]. І. Б. Роднянська підкреслює, що художності властива «ознака завершеності та адекватного втілення творчого задуму, того «артистизму», який є запорукою впливу твору на читача, глядача, слухача» [117, с. 489]. Це визначення виходить із гегелівської естетики єдності форми і змісту як запоруки краси художнього твору та концепції художньої правди, що ґрунтується на залученні досвіду пережитих автором сильних вражень. Із



художністю безпосередньо пов'язані уявлення про органічність, цілісність, творчу свободу, оригінальність, смак та відчуття міри. Поняття художності має на увазі «становлення твору відповідно до ідеальних норм та вимог мистецтва як такого, передбачає успішне розв'язання та подолання протиріч творчого процесу, що веде до створення твору як органічної єдності» [117, с. 489].

На думку Ю. І. Ковалева, основний акцент у визначенні художності поставлено на принципи розмежування літератури та науки: «Художність – (нім. *Kunstwertigkeit*, *Künslerische*, англ. *artistry*, франц. *art*, польс. *artyzm*, рос. художественность) – складний комплекс структурних властивостей творів мистецтва, яскрава образність, що відрізняє письменство від науки, котра оперує категоріями логіки» [119, с. 566]. Тож від наукового явища художнє відрізняється саме естетичним наповненням смислу, оригінальною ідеєю, що спонукає до одивнення творених образів.

Схоже трактування художності як специфічного поняття, що відрізняє мистецтво від не-мистецтва, знаходимо в дослідника В. Шинкарука: «Художність – специфічна особливість мистецтва як естетичної діяльності, що відрізняє його від інших форм відображення й перетворення дійсності і виявляється насамперед у специфіці образу художнього» [192, с. 752]. Передумовою художності твору стає насамперед «тонкий естетичний смак автора, тип його світобачення, ідіостилу, що відповідають певному мистецькому канону або суперечать йому та потребують нагального оновлення усталених еталонів» [119, с. 566]. Тому перш ніж писати книгу, як стверджує класик французької літератури Оноре де Бальзак, «письменник повинен проаналізувати всі характери, перейнятися всіма звичаями, оббігти всю земну кулю, відчути всі пристрасті; або ж пристрасті, країни, звичаї, характери, природні явища, моральні явища – усе має пройти через його думку» [7, с. 437].

На переконання В. Тюпи, «художність літературних текстів – це не форма, в якій мистецтво представлене для сприйняття, це комунікативний зміст естетичного сприйняття форми» [183, с. 66]. Саме тому наявність художності в тексті не може залежати ні від кого конкретно і водночас залежить від усіх його

адресатів – тобто від інтерсуб'єктивності стану художньої свідомості певної групи людей. Наприклад, класицизм як тип суспільної художньої свідомості, що виробив власну систему критеріїв оцінювання художнього твору, романи Й. Гете чи В. Гюґо визначив би як недостатньо художні.

Для характеристики художніх напрямів у літературі В. Тюпа вводить поняття парадигми художності, під яким розуміє спільність поглядів на місце мистецтва в житті людини й суспільства, його цілі, завдання, можливості й засоби, що пов'язані єдністю ціннісних орієнтирів, зразків і критеріїв художності [183, с. 67]. Говорячи про парадигми художності, які змінюють одна одну, дослідник звертає увагу на те, який аспект мистецтва виступає наперед у естетиці тієї чи тієї епохи. В. Тюпа виокремлює семіотичну (традиціоналістську), образотворчу (романтичну), пізнавальну (реалістичну) та активістську парадигми художності. Остання парадигма, на думку вченого, повинна описати своєрідність літератури ХХ століття, що нібито об'єднана загальною ідеологічною функцією мистецтва. Однак якщо «ідеологічний активізм зіставляємо з деякими течіями авангарду й соцреалізмом, то багатьох інших літературних тенденцій ХХ століття, зокрема, ні символізму, ні «високого модернізму», ні постмодернізму, він жодним чином не стосується» [182, с. 345].

Поява кожної нової парадигми відбувається в чіткій послідовності стадіально-історичного розвитку, а «зміна провідної парадигми художності передбачає істотну зміну статусів суб'єкта, предмета й адресата художньої діяльності, що впливає з нового розуміння самої природи цієї діяльності» [183, с. 67]. Зрозуміло, що такі зміни зумовлюють зміщення ціннісних орієнтирів художньої свідомості, що й визначають критерії художності творів певної епохи та літературного напрямку. Схожу думку висловлює і В. Белінський: «Художність і тепер провідна якість літературних творів, але якщо при ній немає якості, котра виявляється в дусі сучасності, вона вже не може захоплювати нас» [14, с. 303]. Наведені міркування дозволяють припустити, що поняття художності має історичну природу, підпорядковується принципу

історизму. Оскільки кожна літературна епоха виробляє свою систему оцінок, твір мистецтва має розглядатися в межах тієї системи, в якій він був створений.

Саме художність становить фундаментальну категорію естетики та філософії мистецтва, оскільки передбачає відповідь на питання про те, що робить мистецтво мистецтвом. Однак у сучасних естетичних дослідженнях це поняття досі не має чіткого визначення, адже охоплює багато вужчих – зміст, форму, талант, майстерність, які, безперечно, не можна з ним ототожнювати. Водночас ця категорія необхідна для оцінювання будь-якого мистецького явища, адже жоден літературний твір не можна описати об'єктивно, не сказавши про його художність.

Художність твору зумовлена тим, наскільки повно в ньому втілені особливості мистецтва як специфічного виду пізнавальної та творчої діяльності. Джерелом художності може бути реальна дійсність, що правдиво відображена, краса твору передбачає гармонійне, органічне поєднання змісту й форми, що досягається лише талантом і майстерністю творця: «Відповідність художньої форми змісту можлива тільки в тому випадку, якщо сам зміст художній, тобто правдиво виражає ідейно-емоційне ставлення художника до дійсності в її естетичному значенні» [111, с. 390]. Критеріям художності відповідає лише така форма художнього твору, яка становить гармонійну єдність усіх її складників – жанру, композиції та художньої мови.

Як зазначає Л. Левчук, художність – це поетичність у мистецтві [111]. Проте ці поняття варто розрізняти, адже перше в певному значенні ширше за друге. Художність стає істинною там, де маємо високий вияв таланту, перетворення на виразний естетичний знак змісту і форми, витонченість смаку й майстерність митця, художність належить до витвору людського духу, тому «гармонізується з поетичністю споглядання – естетичного сприйняття природи й життя [111, с. 149].

Про виразну абстрактність та єдність невизначеності й невичерпності явища художності свідчить використання цього терміна у двох значеннях: у широкому – це «специфічна особливість мистецтва як форми естетичного,

образного пізнання та відображення світу, що відрізняє його від інших форм пізнання» [90, с. 419]; у вузькому ж значенні художність трактується як «міра досконалості твору мистецтва, ступінь його здатності здійснювати більш-менш сильний емоційно-естетичний вплив на людей, що визначає суспільно-естетичну цінність цього твору» [90, с. 420]. Нас цікавить саме друге трактування, з якого випливає, що художність – це не окрема якість твору, а сукупність певних його характеристик, завдяки яким художній твір сприймається як єдине ціле.

Якщо художність розглядати як ступінь досконалості художнього твору, слушними видаються міркування Л. Толстого, висловлені в трактаті «Що таке мистецтво?» [176]. На думку письменника, досконалим твором мистецтва можна вважати такий твір, у якому до найвищого ступеня досконалості доведені три властивості: зміст, майстерність (техніка, форма) та любов до предмета зображення. Отже, зауважимо, що ці чинники визначають і художність літературного твору. Як підкреслює Л. Толстой, найвищим ступенем змісту є «зображення митцем того, що стосується всього людства, ще не відоме і не до кінця зрозуміле йому» [176, с. 55]. Щоб досягти високого рівня, митець повинен довго й сумлінно працювати, однак найвищим ступенем майстерності є такий, при якому читач не помічає усіх докладених зусиль. А найголовнішою умовою досконалості твору мистецтва є любов до свого предмета, «якщо це є, то твір завжди задовольнятиме й інші вимоги – змістовність і красу» [176, с. 58]. Якщо ж митець не любить предмет зображення, обрав його не душею, а розумом, такий твір узагалі перестає бути твором мистецтва. Л. Толстой розумів художність як органічну єдність всієї структури художнього твору, так званий внутрішній порядок, тоді як поняття краси більш вузьке за значенням і пов'язане лише з його формою.

Для того, щоб краще пізнати сутність художності, варто чітко відмежувати це поняття від інших схожих, проте не синонімічних понять – поетики та майстерності. Термін «поетика» і до сьогодні не має чітко визначеного термінологічного статусу, незважаючи на значну кількість спроб

визначити його зміст: «поетика є наукою, що вивчає поезію як мистецтво» [59, с. 15]; «поетика – наука про побудову літературного твору і систему естетичних засобів, що в ньому використовуються» [117, с. 535]; «під поетикою розуміється цілісний комплекс художньо-виражальних засобів, що зумовлений ідейно-естетичною позицією письменника» [41, с. 3]; «поетика повинна бути естетикою словесної художньої творчості» [12, с. 4]. Отже, поетика традиційно вживається у двох значеннях: і як наука про словесну художню творчість, і як система творчих принципів окремого автора, особливості побудови творів літератури. На думку Г. Ключека, поняття «поетика» має безпосередній зв'язок із поняттям «художність», проте «характер цих відношень історично змінювався, тому що змінювались у різні історико-культурні епохи уявлення про художність» [77, с. 8]. Б. Храпченко вважає, що поетика вивчає «способи і засоби художнього втілення, образного розкриття життя» [198, с. 399]. Це визначення акцентує головні смисли поняття «поетика» – художність та художню форму як результат єдності зі змістом.

Смисл будь-якого словосполучення, складовою частиною якого є поетика, так чи інакше стосується поняття художності. Поетика вивчає художній твір як цілісну функціонуючу систему, намагається розпізнати прийоми та художні засоби, за допомогою яких створюють твори, що наділені художньою цінністю, прагне визначити універсальні принципи побудови літературного твору, претендуючи таким чином на пізнання основних законів художності. Із наведених міркувань зрозуміло, що художність і поетика – поняття не тотожні: якщо під художністю розуміємо насамперед якість літературного твору, то в поняття «поетика» закладено певну дослідницьку програму, завдяки якій можна пізнати художність того чи того твору.

У науковій літературі термін «поетика» іноді заміщує термін «майстерність», адже «пізнати поетику письменника – значить досягнути його робочі принципи, зрозуміти прийоми, якими він користується» [77, с. 11]. Проте варто наголосити, що поняття майстерності письменника має свої смислові нюанси, пов'язані з установкою на дослідження літературної техніки,

хисту митця. Про майстерність можна говорити як про досконалий рівень володіння зображальними та виражальними засобами мистецтва, а також певною технікою виконання. Техніка піднімається до рівня справжньої майстерності лише тоді, коли сповнена силою творчого задуму письменника.

Майстерність часом пов'язують із натхненням і талантом, проте найповніше вона виявляється в здатності митця мислити цілісними образами, в яких зміст і форма гармонійно поєднані. На думку Л. Толстого, «у справжньому художньому творі – вірші, драмі, картині, пісні, симфонії – не можна витягти один вірш, одну сцену, одну фігуру, один такт зі свого місця і поставити на інше, не зруйнувавши цього твору» [177, с. 131]. Якщо є недоліки у формі, то вони обов'язково виявляться в змісті, сигналізуючи про низький рівень майстерності автора.

Літературна майстерність полягає в художній переконливості, внутрішній правдивості та обґрунтованості кожного прийому, його органічному зв'язку із загальним задумом. У цьому поняття майстерності та художності мають спільні точки дотику. Майстерність передбачає максимальну образну виразність, точність кожної деталі, своєрідність творчої манери, оригінальність художнього рішення – усе те, що визначає художність будь-якого твору. Проте варто наголосити, що майстерність більше стосується технічного боку втілення творчого задуму, а художність – сугестивного впливу на реципієнта. Художність безпосередньо залежить від майстерності автора. Лише майстерність письменника дозволяє створити високохудожній твір, який може подарувати читачеві естетичну насолоду, долучити до процесу художнього освоєння дійсності та розвинути естетичний смак.

Для глибшого розуміння природи художності важливо розглянути співвідношення понять «художність», «естетичний» та «прекрасний», які є нетотожними, хоча й досить близькими. «Естетичний» – загальна характеристика категорій естетики, серед яких поняття прекрасного є найбільш специфічним. «Прекарасний» – провідна категорія естетики, що оцінює твори мистецтва з погляду їхньої досконалості, тобто «повного, вільного та

гармонійного втілення в чуттєво-предметній формі їхньої внутрішньої сутності, що відповідає людським ідеалам та цінностям» [3, с. 473]. Натомість «естетичний» більше стосується характеристики суспільної практики з погляду її універсальності, значущості для людини, відповідності, ця характеристика виражається в почутті задоволення, духовної насолоди від побаченого або прочитаного. У багатьох наукових працях «естетичний» трактується як такий, що доступний для чуттєвого й емоційного споглядання, виконаний зі смаком, художній, прекрасний. Художність притаманна певній історичній епосі як сукупність ціннісних орієнтацій та смаків читачів, як культурно змінне явище або навіть стратегія естетичного. Як зазначає Л. Кавун, «наукове осягнення художності передбачає «естетичний» аналіз тексту, тобто аналіз сукупності чинників художнього враження в естетичній визначеності й обґрунтованості цього враження» [70, с. 114]. Спосіб реалізації цих законів визначається певним модусом художності – структурою естетичної завершеності, внутрішньо єдиною системою цінностей, що характеризується не тільки відповідним типом героя та ситуації, але й конкретною авторською позицією й очікуваним рівнем читацького сприйняття [71].

В історії літературознавства та естетики не існує єдиної загальної теорії, що розкриває взаємозв'язок мистецтва та художності. Так, для оцінки художнього твору античні філософи вводили категорію мімезису, підкреслюючи, що будь-яке мистецтво – це наслідування природи. За Арістотелем, мета мімезису в мистецтві – нові знання та відчуття задоволення від споглядання, відтворення й пізнання предмета. Але поряд із пізнавальною функцією на перше місце виходить емоція, можливість отримати естетичну насолоду. Наслідуванням Арістотель називає здатність мистецтва відтворювати окремі явища життя в картинах, скульптурах, драматичних виставах та поемах, інакше кажучи, зображувати окремих людей, події, що відбуваються в їхньому житті тощо [4]. Тільки той літературний твір, який відповідає цьому основному принципу творчої діяльності, є по-справжньому вартісним. Таким чином, міметична теорія основним критерієм художності визнає категорію мімезису.

Натомість, згідно із неміметичною теорією мистецтва, зміст і значення літературного твору залежать не від об'єктивно існуючого світу, а від свідомості митця, який творить його відповідно до своєї уяви. Обидві форми зображення є похідними від різних типів художнього мислення – реалістичного, пов'язаного з відтворенням життєвого матеріалу, і романтичного – з його перетворенням.

Із поняттям мімезису співвідноситься аристотелівський принцип правдоподібності: мірою наслідування є не правда, а правдоподібність, правдоподібні випадки, які творять фабулу твору, тобто такі, що могли чи повинні статися, але про них не можна говорити в доконаному аспекті. За Аристотелем, поезія впливає на реципієнта не тому, що описані нею речі, стани є аналогами дійсності, а тому, що вони подані так, аби збуджувати емоції. Тому реакція того, хто сприймає, є основним критерієм цінності поезії, а естетична насолода має цілком інтелектуальний характер: «... поетові належить бути більше творцем фабул, ніж віршованих розмірів, бо й поет він тією мірою, якою відтворює дійсність, а відтворює він її в дії» [4, с. 1078].

Серед важливих ознак, які визначають художню якість драматичного твору, Аристотель називає цілісність та завершеність, стрункість фабули, узгодженість причин і наслідків. Мірою цінності трагедії є категорія катарсису (очищення), що має важливе художнє значення (трагедійний твір, що має напружену драматичну фабулу та несподівану розв'язку, сприяє вивільненню емоцій у глядача, його очищенню завдяки сильним переживанням). Отож, джерелом насолоди є власне акт споглядання, не так аналогія дійсності, а розуміння того, що це саме аналогія, тому так важлива реакція того, хто сприймає твір: «Можна сказати, що основою естетичної реакції є збуджувані мистецтвом афекти, які переживаються нами з усією реальністю й силою, та водночас знаходять собі вивільнення в тій діяльності фантазії, якої щоразу від нас вимагає сприйняття мистецтва» [33, с. 273].

В епоху класицизму триває пошук основних критеріїв, які визначають художню цінність літературного твору, а «аристотелівський постулат



наслідування в трагедії людських дій замінюється програмою наслідування античних взірців осягнення людини і світу» [135, с. 36]. Теоретики класицизму модернізували загальне поняття краси за допомогою категорій ясності та доцільності. Справді талановитий письменник мав добирати класичні форми й відповідні теми, адже мистецький твір повинен приносити не лише естетичне задоволення, але й бути згустком певної моральної сили. Художню вартість твору визначала його приналежність до певного жанру, ієрархія тем спричинила ієрархію жанрів.

Для теоретиків класицизму характерний позаісторичний погляд на мистецтво загалом та категорію прекрасного зокрема, а саме: сприйняття краси не підвладне впливові часу, воно незмінне в усі епохи та у всіх народів. Композицію художнього твору визначав не стільки живий зміст, як апріорно виведені правила й закони, дотримуватися яких поетові допомагає розум. Основа цих законів – формальна довершеність, гармонійне співвідношення частин і цілого. Крім того, відповідність змісту і форми зумовлює мовний аспект твору, до якого класицисти висували досить високі вимоги. Н. Буало підкреслював, що найбільше варто дотримуватися чистоти та ясності мови, благозвучності, злагодженості, одного взятого тону, все має стояти на своєму місці, бути гармонійним, відповідати правилам простоти й міри [27]. Він закликав шукати ідеал естетичної досконалості в античності та наслідувати її зразки. Пізніше ідею позачасової природи художності й мистецтва підтримали представники німецької романтичної школи (А. В. Шлегель, Ф. Новаліс).

Незважаючи на те, що теоретики класицизму не послуговувалися терміном «художність», у своїх теоретичних працях, власне кажучи, вони наблизилися до розуміння сутності позначуваного ним поняття, розкриваючи такі засадничі питання, як: творчий процес, єдність змісту і форми, правдоподібність, наслідування, чистота мови, мистецька ідеалізація, критерії поцінування краси художнього твору. Вони дійшли важливого висновку, що красу в мистецтві визначають розумні норми, опанування якими стає гарантією успіху художнього твору, а метою літератури є корисна естетична насолода. Як

підкреслює В. Тюпа, основоположним у трактуванні художності в епоху класицизму стає відношення «автор – матеріал»; тому критерієм художності виступає жанрова правильність тексту, що «ототожнюється з майстерністю його творця» [183, с. 68]. Виконання жанрового завдання може вдосконалюватися, але воно не має безпосередньої історичної динаміки. Саме в епоху класицизму з його нормативністю та традиціоналізмом чітка жанрова приналежність надає звичайному твору справжньої художньо значущої єдності [36]. У контексті нашого дослідження така думка корелює з поняттям «формула», що є чинником художності в сучасній масовій літературі.

Якщо в епоху античності й середньовіччя термін «художність» означав вправність, майстерність у ремеслі, то в епоху Нового часу відбувається зміщення акцентів: художність позначає специфіку мистецтва загалом, естетичну природу художньої діяльності, яка «задовольняє естетичні потреби духовного життя особистості й формує сферу естетичних стосунків між людьми» [146, с. 289].

Цікаво концепція художності подана у формальній естетиці І. Канта [75]. У цій концепції зовсім не йшлося про зміст мистецтва, учений не досліджував універсальні правила творчості, не з'ясовував психологічного підґрунтя естетичного переживання, а насамперед обґрунтовував чинність суджень смаку. У мистецтві єдиним критерієм краси є всезагальність уподобань, які, проте, ґрунтуються на індивідуальних суб'єктивних враженнях. Вплив красивого предмета має тотальний комплексний характер, адже «гармонійно збуджує всі схильності й можливості людини, водночас вводячи її в стан такого творчого піднесення, котре не має нічого спільного з конкретною життєвою практикою; є чистою приємністю» [135, с. 47]. Водночас красивий об'єкт стає красивим лише в контакті з суб'єктом, краса виникає з естетичного контакту, тому перше місце посідає людський чинник у сприйнятті й оцінюванні будь-якого твору мистецтва, який повинен мати понадіндивідуальний характер.

І. Кант надає перевагу мистецькій формі, що логічно випливає з його філософії, основним предметом уваги якої були не конкретні об'єкти, а їхні

способи вияву, тому «доцільність у формі твору повинна здаватися настільки вільною від будь-якої примусовості довільних правил, як ніби він був би продуктом самої лише природи» [75, с. 321]. Розташування елементів твору, що сприймається, має більше значення, аніж їхній реальний зміст. На думку філософа, людина захоплюється твором мистецтва не тому, що в ньому відтворюються близькі для неї характери та ситуації або він спонукає до дії, викликає певні емоції, а тому, що він побудований належним чином і є самоцінним об'єктом. Не останню роль відіграє і майстерність самого творця, тому одним із критеріїв художності, за Кантом, можна вважати критерій геніальності.

I. Кант рішуче відкидав концепцію наслідування природи, вважаючи, що зміст і значення твору мистецтва залежить не від об'єктивно існуючого світу, а від свідомості митця. Художній твір має захоплювати читача або глядача в незаангажований спосіб, а «гра уявлень, викликаних ним, є самостійною цінністю, що зумовлює естетичну насолоду як самодостатню мету мистецтва» [135, с. 49]. Тому художність властива таким творам, у яких характери й події розвиваються природно, ніби без активної участі автора. Мистецтво визначається як естетичне мистецтво, специфічною ознакою якого має бути «незацікавлене задоволення», здатність подобатися просто так, без жодної іншої мети.

На важливості суб'єктивного чинника у творчому процесі наголошували теоретики романтизму (Г. Лессінг, Д. Дідро, Ф. Шлегель, Й. Гете, Ф. Новаліс). Вони оцінювали мистецтво як вільну творчість, яку не можна уявити без натхнення художньо обдарованого генія, яка не сумісна з розсудливістю та нормативною догматикою. Поет не лише відображає дійсність у реальних формах, але й виражає своє ставлення до неї, створюючи якісно нові естетичні цінності. Представник раннього німецького романтизму Ф. Новаліс вважає, що привабливості та досконалості в мистецтві можна досягти, зробивши предмет таємничим і водночас знайомим та приємним [116]. Новаліс допускає можливість поезії, позбавленої змісту, віршів, що складаються лише з

милозвучних, красивих слів, але без всякого сенсу і зв'язку. Справжня поезія може бути лише великою алегорією, а роман не повинен мати жодної мети, він абсолютний у своїй самоцінності. За висловом Новаліса, «поезія розчиняє чуже буття у своєму», що більше поетичності, то більше істинності [136, с. 283]. Сфера поета – це світ, зібраний у фокусі сучасності. Поет повинен поєднати все зі стихією духу, створити цілісний образ із протилежностей, загального й часткового; роман також має бути суцільною поезією, в якій поєднані гармонія, здивування й істинне поняття про світ.

У «Листах про естетичне виховання людини» Ф. Шиллер замислюється над тим, що є істинна краса мистецтва, встановлюючи зв'язок критерію художності із загальними якостями форми, із способом художнього перетворення об'єкта, а не його внутрішніми характеристиками. На думку філософа, «в істинно прекрасному творі мистецтва все повинно залежати від форми, і ніщо – від змісту, бо тільки форма діє на людину в цілому, а зміст – лише на окремі сили. Зміст, яким би він не був піднесеним та всеохопним, завжди діє на дух обмежуючим чином, тому істинної естетичної свободи можна чекати лише від форми» [208]. Ф. Шиллер стверджує, що справді художній твір залишає відчуття душевної рівноваги й свободи духу, сили та бадьорості, наближається до ідеалу естетичної чистоти. Справжня краса мистецтва проявляється лише там, де має місце прекрасне відтворення дійсності, а художність – це позажанрове поняття, тому вона не має певних постійних ознак, за якими її можна пізнати та науково осмислити.

Загалом орієнтація романтиків на такі характеристики художньої творчості, як відкритість, нескінченність, незавершеність, плинність, у поєднанні з ідеями цілісності, змістовності, всеохопності мистецтва стала важливим підґрунтям для розуміння природи художності. Саме в добу романтизму література формує естетичну свідомість, творячи естетичні цінності. За спостереженнями дослідників, у цій ситуації кардинального перегляду зазнають критерії художності: якщо в попередній період основним критерієм художності визнавалась краса як виняткова цілісність, то в період

романтизму на перший план виходить оригінальність як сміливість відмовитися від настанов класицизму [168].

Співзвучні ідеям романтизму естетичні погляди Ф. Шеллінга, який особливу роль у досягненні художньої досконалості відводить творчій силі самого письменника. Красу, художність творів мистецтва визначає не лише моральна сутність естетичних ідеалів. Кожен твір наділений невичерпним змістом, допускає нескінченну кількість тлумачень, що й визначає своєрідність справжнього мистецтва. На думку дослідника, у художньому творі цінним насамперед є те, як митець співвідносить коло зображуваних предметів із матеріалом мистецтва [116]. Робота художника над формою унікальна й становить беззаперечний інтерес, адже саме від неї залежить, чи перетвориться звичайний життєвий матеріал на витвір мистецтва. Зауважимо, що такий підхід до форми твору як визначального складника його художності пізніше підтримали й розвинули представники російської формальної школи (В. Шкловський, Б. Томашевський, Ю. Тинянов).

Також значної популярності в XIX столітті набула концепція літератури як пізнання. Німецький філософ Г. Гегель рішуче відкидає теорію наслідування природи, полемізує з кантівською концепцією безкорисливої краси в мистецтві, трактуючи поезію як пізнання, що поділяє цю властивість із наукою та філософією. Твір мистецтва, в якому чуттєвий обрис поєднується з духовним (абстрактним) сенсом, становить для Гегеля естетичний ідеал як найвищий критерій естетичної оцінки [37].

На думку філософа, основне завдання художнього твору полягає в тому, щоб осягнути предмет, явище, процес у їхній всезагальності, опускаючи все несуттєве, що не стосується вираження змісту: «нас захоплює, головним чином, не сам зміст, а задоволення, спричинене духовним творенням [...]. Ми отримуємо задоволення від деякого проявлення, що має справити таке враження, ніби його зробила природа, тоді як насправді воно є витвором духу» [37, с. 167]. Лише образна форма робить твір мистецтва справжнім художнім

твором, що представляє зміст не в його всезагальності, а індивідуалізує цю всезагальність, надаючи їй чуттєвий одиничний характер.

В естетиці Г. Гегеля індивідуальне, одиничне могло стати предметом мистецтва лише тоді, коли виражало дещо загальне про реальну дійсність. Таким чином, літературна творчість полягає насамперед у вмінні відокремити важливе від неважливого, суттєве від несуттєвого. Художня творчість вимагає свідомого задуму та виконання, а не лише однієї уяви. Тому чинниками художності, за Гегелем, стають внутрішня уява та чуттєве споглядання, єдність конкретного та загального: «саме правильне розташування частин, художнє трактування матеріалу й належна обробка всього того, що складає зовнішню сторону художнього твору, визначають його істинну художність» [37, с. 17].

Гегель обґрунтовує тезу про єдність змісту й форми в художньому творі, їх взаємозумовленість та доцільність. Ідея ця не нова, адже ще Арістотель, визначаючи мистецтво як наслідувальне відтворення об'єктивних властивостей прекрасного, вимагав від твору насамперед органічної цілісності, що приносить задоволення, подібно до «єдиної та цілісної живої істоти» [5]. За допомогою певної художньої форми поезія освоює цілісність духовного світу силами внутрішнього уявлення, лише єдність мети підпорядковує всі компоненти твору певній закономірності, необхідності. Зрозуміло, цілісність художнього твору заздалегідь продумана, але вона повинна зберігати видимість ненавмисності.

Гегель більше цінує змістовий аспект художнього твору, ніж сферу стилістики, хоча й не відкидає важливості досконалої артикуляції як мірила його цінності. Крім того, він наголошував на природності, ясності, означеності та достовірності художнього образу, торкаючись питання художньої правди, стосунку твору до дійсності, адже кожен художній твір належить своєму часу, своїй епосі й залежить від особливих історичних уявлень та цілей [37]. Таким чином, справжнє мистецтво має виконувати важливу суспільну функцію, що виходить із його художньої специфіки, – бути правдивим відтворенням дійсності.

Слушною в цьому контексті видається думка В. Тюпи про те, що класичний реалізм XIX століття актуалізує концептуальну природу мистецтва і закон генералізації індивідуального (так званої типізації), вбачаючи в кожному творі віддзеркалення реального життя. Така парадигма художності, як зазначає В. Тюпа, висуває критерій «історичної та психологічної достовірності (правди)» [185], тоді типовість усіх частин твору – основна умова не тільки його художності, але й популярності.

Натомість французький мислитель І. Тен робить припущення, що цінність художнього твору можна визначити, лише побачивши функції, які він виконує в загальному розвитку суспільства. Згідно з його концепцією, будь-який твір мистецтва є образом зовнішньої ситуації, а не лише її виявом. Теорія мімезису в І. Тена набуває нового звучання, адже він не послуговується принципом правдоподібності: «Художній твір має на меті виявити який-небудь істотний або найбільш видатний характер, а отже, якусь провідну ідею зрозуміліше та повніше, ніж вона виявляється в реальних предметах» [181, с. 27]. Філософа більше цікавить власне процес творення, що має пізнавальний характер, а не естетичний результат.

Важливість аксіології І. Тена в тому, що в ній уперше розроблено чіткі критерії, за якими твір мистецтва можемо оцінити, визначивши рівень його художності. Такі критерії покликані мати універсальну цінність, діяти, як закони, адже вони вироблені завдяки історичному аналізу творів мистецтва. Учений говорить про ідеал у мистецтві, пропонуючи три основні критерії, за допомогою яких можна його пізнати:

1) ступінь важливості характеру – художній твір має наголошувати на основних, найістотніших рисах предмета, що наслідується;

2) ступінь добродетельності характеру – система моральних цінностей повинна повністю підпорядковувати систему літературних цінностей. Відповідно до цього критерію, з двох творів, за умови, що «обидва з однаковим талантом виконання виводять природні сили однакової значущості», лише той твір, де зображується герой, цінніший від твору, де зображується боягуз [181,

с. 296]. На думку І. Тена, найменшою художньою цінністю володіють образи, які створює реалістична література та комедія;

3) ступінь цілісності вражень – критерій, що стосується побудови художнього твору: усі складники мають становити єдину нероздільну цілісність, а кожний із елементів підпорядковуватися цілому [181, с. 318].

Також І. Тен пропонує звернути увагу на особливості мовної організації художнього твору, що є умовою його гармонійності, саме в цьому він убачає невичерпну майстерність великих письменників, адже «ви не знайдете в них жодного ритму, жодного звороту, жодної конструкції (будови фрази), жодного слова, навіть звуку, жодного зв'язку між словами, звуками й фразами, цінність яких не була б ними відчута і вживання яких було б неумисним, випадковим» [181, с. 314]. Тому можна припустити, що спостереження над мовною організацією твору може стати не менш важливим джерелом визначення його цінності та художності.

У дусі рецептивної естетики трактує художність І. Франко, наголошуючи, що секрети краси, досконалості художнього твору варто шукати не в матеріалі, що слугує їм за основу, а в тому, яке враження справляє на реципієнта цей твір і якими способами він зміг досягнути те враження [193, с. 118]. Розглядаючи естетичні основи поетичної творчості, І. Франко виокремлює три загальні критерії, яким має відповідати справжня поезія: перевага несвідомого у творчому процесі, глибока асоціативність та здатність до символізування. Серед цих критеріїв найголовнішим є перший. Дослідник також звертає увагу на єдність змісту й форми як визначальної передумови справді вартісного твору, адже зміст і композиція повинні «бути ділом розуму, обдумані, розважені, розмірені, і де цього немає, там і найгеніальніше виконання деталей не окупить браку цілості» [193, с. 65].

Такий критерій цілісності визнано головним і в російській філософській думці кінця XIX – початку XX століття (М. Бердяєв, П. Флоренський та ін.). Цілісність виражається у внутрішній замкненості художнього твору, гармонії композиції, плану оповіді та часопросторової єдності. Саме підпорядкування



всіх художніх елементів єдиному художньому предмету, безпосереднє взаємопроникнення форми та змісту, конструкції та композиції забезпечує цілісність твору мистецтва [48]. На думку М. Бердяєва, у справді художньому творі можна побачити онтологічну основу світу, його позаземні смисли, художність не може бути специфічно християнською або релігійною, більше того, твір мистецтва не повинен мати одностороннього моралізаторського чи повчального характеру [19].

В естетичних працях Г. В. Плеханова та А. В. Луначарського критичний аналіз форми художнього твору відходить на другий план, відокремлюється від оцінки його змістових якостей, стає заключним етапом мистецтвознавчого судження. За словами А. В. Луначарського, саме художній зміст стає визначальним компонентом усього твору [123, с. 9]. У цьому випадку цілісність варто розуміти як важливий критерій художності, найбільшу виразність форми, що нерозривно пов'язана зі змістом. Значну увагу А. Луначарський приділяв також якості художніх образів у творі, які повинні бути точними, влучними, психологічно насиченими, а також глибоко відображати художню ідею. Лише дотримання принципу економії художніх засобів дозволить зробити сприйняття твору максимально точним.

Уявлення російських філософів кінця XIX – початку XX ст. про сутність феномену художності стали своєрідним узагальненням досвіду тлумачення категорії краси в російській естетиці. Філософсько-естетичні концепції об'єднувало прагнення створити естетичний ідеал, що передбачає органічну єдність в художньому творі морального змісту, народності та краси. Важливою ознакою художності є духовність як утілення суспільного ідеалу в зміст мистецтва, а також реалістичність та достовірність, з якими письменник відтворює тогочасну дійсність.

У XX столітті провідним стає есенціалістський погляд на мистецтво, відповідно до якого філософія чи наука можуть досягнути абсолютної істини. По-різному розуміючи специфіку художності, дослідники сходилися в одному: це незмінна сутність мистецтва.

Представники феноменологічної школи (М. Гайдеггер, М. Гартман, М. Мерло-Понті) вважають, що текст набуває художності лише тоді, коли він актуалізований в індивідуальній свідомості (автора або читача), стає її фактом. Феномен художності полягає в діалозі суб'єктивного та об'єктивного, оскільки «текст як фіксований матеріальний об'єкт не дорівнює художньому твору» [60, с. 92]. Таким чином, художню вартість твору визначають два змісти – авторська свідомість та свідомість читача. Під таким кутом зору художність можна трактувати як здатність твору породжувати невичерпну кількість смислів, що є продуктом індивідуальних свідомостей усіх, хто долучився до його творення (автор) або співтворення (читач). Саме така «не до кінця визначеність», «відкритість», динаміка може породжувати нові смисли та діяти на інтелект читача [178, с. 79].

У площині феноменології розглядає художність та художні цінності Р. Інгарден. На його думку, виявити позитивні чи негативні цінності певного моменту твору можна, лише ознайомившись із його художньо-ціннісними якостями в цілому. Такими ціннісними якостями, власне кажучи, чинниками художності, є ясність, точність формулювань, прозорість будови. Якщо текст неясний або важкозрозумілий, то, відповідно, предметам зображення в ньому властива «неточність обрисів, своєрідне «замазування» як у деталях, так і в стосунках між ними» [68, с. 79]. Натомість нечіткість, непрозорість, часткова незрозумілість стають ознаками недоліків самої письменницької техніки, низького рівня майстерності, відсутності належного володіння мовою й призводять до зниження якості літературного твору. Проте, як наголошує Р. Інгарден, вправна композиція сама по собі не може «визначити остаточну цінність твору, адже в надто гармонійному розміщенні деталей чи частин твору може проявитися надмірний педантизм, старанні спроби створити враження порядку, який стає надокучливим у своїй одноманітності» [68, с. 80]. Тому, якщо відсутні переваги твору в змісті, досконалість композиції перестає бути досконалістю й стає чинником технічних вад твору. У такій позиції дослідника вбачаємо реалізацію вже розглянутого в попередніх теоріях критерію

художності – єдності змісту та форми. Цілісність художнього твору об'єктивно виникає з його просторово-часової організації, адже будь-який твір становить матеріально-ідеальну систему, певний художній світ, предметно й процесуально організований у просторі та часі. Таким чином, аналіз часо-просторової організації літературного твору може дати плідний матеріал для розуміння природи його художності.

Відповідно до концепції формального методу в літературознавстві, художня цінність твору мистецтва цілком залежить від його форми, тобто від способу створення, спостережуваних аспектів та контексту епохи. Одним із принципів формалізму є зосередження всього необхідного для твору в ньому самому й абстрагування від будь-якого контексту, зокрема від причин створення, історичного обрамлення, обставин життя автора тощо. Визнання форми головним носієм атрибутивної ознаки мистецтва стало ядром концепцій у таких дослідників, як: В. Виноградов, С. Віткевич, Б. Ейхенбаум, А. Замойський, Ю. Тинянов, Б. Томашевський, Б. Успенський, В. Шкловський, Р. Якобсон тощо.

Цінність художнього твору формалісти вбачають насамперед у досконалій формі, ігноруючи його зміст задля конструкції, формальних утворень, адже «предметом науки про літературу є не література, а літературність, тобто те, що робить цей твір саме літературним твором» [222, с. 275].

Як відомо, літературність часто вживається як синонім художності, тож проблемі, що саме робить конкретний твір художнім твором, формалісти приділяли значну увагу. Літературність визначали як систему прийомів, які спрямовані на збудження та підтримку в реципієнта інтересу до художнього твору. Але якими саме повинні бути ці прийоми, формалісти так і не дійшли одноголосного висновку. І В. Шкловський, і Б. Ейхенбаум зазначали, що певні художні ефекти (наприклад, ретардація, паралелізм) набувають ваги на тлі загальноприйнятих уявлень, проте згодом можуть утрачати естетичну цінність, набуваючи ознак шаблонів та схем. Об'єктом дослідження стає

понадіндивідуальна система вираження, система прийомів, що визначає конструкцію будь-якого твору, у вузькому розумінні – власне поетична мова.

На думку В. Шкловського, літературний твір – це чиста форма, він є не річчю, не матеріалом, а співвідношенням матеріалів, тому «художнє сприйняття – це таке сприйняття, за якого переживається форма» [209, с. 35]. Формалісти прагнули подолати дуалізм змісту й форми художнього твору, вивчаючи прийоми та функції художнього зображення в його структурі. Як зауважує М. Гіршман, такий підхід спотворює саму сутність художності, адже зводить художню форму лише до певного набору технічних прийомів, якими користується митець. Натомість варто говорити про єдність змісту та форми, прагнути зрозуміти, що значить кожен складовий елемент форми, який конкретний зміст він утілює [36].

По-іншому розуміє поняття форми Ю. Тинянов – не як художнє опанування матеріалу, не як феномен, протиставлений змісту, а динамічне явище, структуру, що набуває характеру значення з огляду на функцію, яку виконує серед інших структур: у справді художньому творі всі елементи взаємопов'язані й підпорядковані певному конструктивному принципу, проте єдність твору – це не замкнена система, а цілісність, що розвивається динамічно [180].

Ю. Тинянов припускав, що цінність, літературність художнього твору не можна визначити сталими, незмінними критеріями. Літературність окреслюється як результат взаємодії мови, літературної традиції та загальнокультурної ситуації. Тому дослідник уводить поняття «літературний факт» для означення будь-якого твору (тексту), що може бути трактований як літературний, художній лише в контексті певної ситуації, літературної традиції. Твір набуває значення лише на тлі «найближчого літературного ряду» та на тлі «ряду позалітературного» [179, с. 270]. Літературний факт залежить «не так від структури самого феномену, як від суспільних норм художності, котрі – як свідчить історія літератури – змінюються залежно від епохи чи середовища»

[135, с. 215]. Тоді єдиною сталою рисою всіх літературних фактів може бути лише мовна структура, досконалість якої й стає умовою художності твору.

Прихильники соціалістичного реалізму серед головних критеріїв художності називали критерій типізації. На думку А. І. Ревякіна, соціальне середовище та приналежність письменника до певного класу стають лише об'єктивними умовами, що визначають творення художнього твору [149]. Лише талант письменника допомагає йому відібрати найбільш істотні, типові, важливі, значущі явища, вивчити їх і подати необхідне ідейне тлумачення. Тому саме ступінь художньої типізації, що виявляється в тематиці, ідейній спрямованості, сюжетно-композиційній побудові, жанрових особливостях, визначає більшу або меншу соціально-естетичну цінність твору літератури. Що глибша й ширша художня типізація, то вища цінність художнього твору, тому проблема типовості в художній літературі – це й проблема художності.

Іманентний підхід формалізму до літератури, а також зацікавленість мовною матерією успадковує структуралізм. Художню форму в межах структуралізму розглядають як упорядкованість особливого типу, що властива певному явищу і приводить у відповідність його внутрішню й зовнішню міру. Як зазначає Ю. Лотман, здійснюючи спроби моделювати твір як систему, більшість дослідників-структуралістів приходять до висновку, що легкість у моделюванні стає мірою антихудожності, а справді художній твір не підлягає механічному моделюванню [122]. Художність пов'язана з можливістю тексту вміщувати в собі надзвичайно сконцентровану інформацію. Така можливість виникає насамперед із текстової природи художнього явища, зокрема із його здатності встановлювати міжтекстові зв'язки. Саме завдяки виявленню їх художній текст набуває рис «конденсатора культурної пам'яті», що здатен розкрити глибину для численних інтерпретацій, урізноманітнити кількість прочитань [207, с. 60]. На думку М. Ільницького, «саме включений в інтертекстуальний простір твір є високохудожнім, багатство міжтекстових відношень визначає міру його змістовності» [66, с. 192]. Отже, можемо припустити, що інтертекстуальність є одним із критеріїв художності

літературного твору, особливо з огляду на тенденції сучасної літератури активно залучати й використовувати такі інтертекстуальні елементи, як запозичення, наслідування, пастиш, стилізація, алюзія, ремінісценція тощо. Реалізація міжетекстових зв'язків забезпечує використання інших текстів безвідносно до їхнього часового розташування, «інтертекстуально багаті твори мають вищу ймовірність «відчути» кон'юнктуру читацького запиту» [207, с. 62], тож часто є художньо ціннішими.

Цікавим є зміст поняття художності в трактуванні М. Гея, який уперше запропонував розглядати її як синтетичну якість мистецтва, що охоплює всі його елементи й об'єднує в єдине ціле. На думку вченого, художність виконує функцію об'єктивно та творчо реалізованої природи мистецтва, а не сконструйованої умоглядно: художність вимагає побачити в проблемі змісту водночас і проблему форми, а в проблемі форми – проблему змісту. До того ж це не окрема якість і не сукупність окремих ознак, а органічно цілісне, «синтетичне за своєю природою явище, в ньому реалізуються всі ті необхідні властивості та якості мистецтва, які наявні в образі одночасно» [38, с. 205]. Проте дослідник застерігає, що не варто говорити про художність як якісний показник досконалості твору, адже це веде на хибний шлях ранжування вартісних і невартісних мистецьких творів відповідно до усталених еталонів та критеріїв.

Також у єдності ідейного плану та формотворчих чинників убачав критерій художності М. Бахтін: усе має бути підпорядкованим одному акценту, подаватися під одним кутом зору [13]. Джерелом художності твору є авторська свідомість, адже описувані життєві реалії завжди є частиною індивідуального досвіду. Проаналізувавши теорію діалогічності М. Бахтіна, можемо стверджувати, що художня дійсність будується автором на основі свідомого або несвідомого зіставлення (протиставлення) зі змістом власної свідомості. Проте ступінь прояву індивідуальності автора залежить від обраного жанру та рівня відвертості, до якої він схильний. Зауважимо, що яскраво індивідуальне, оригінальне авторське світобачення, нестандартність естетичного сприйняття

світу – це лише передумова художності. Якщо читач не знаходить у творі нічого, що нагадувало б його власний життєвий досвід і водночас перевершувало, розширювало, то жодних ціннісних переживань у його свідомості не з'явиться, тому такий твір не досягне своєї художньої мети повною мірою.

Натомість прихильники психоаналітичних теорій акцентують на тому, що авторська індивідуальність навряд чи допоможе повною мірою досягнути художню цінність літературного твору. Художній твір часто є реалізацією потужної енергії неусвідомлених покликів, нереалізованих бажань, у ньому виявляються ті чи ті аспекти особистості письменника, проте «особлива вартість художнього твору полягає в тому, що він вирвався за межі особистості й опинився поза досяжністю впливів власного творця» [220, с. 12].

У межах сучасного постструктуралізму (Ж.-Ф. Ліотар, Ф. Джеймсон) художність розглядають не тільки як якість твору мистецтва, а як загальний принцип людського мислення, що не зводиться до суто логічних операцій. Такий погляд визначає принципово відмінні критерії наукового знання, які мають урахувати постульовану тезу: художність властива усім явищам світу. Тож будь-яке наукове знання існує не у вигляді суворо логічного дослідження свого предмета, а як художній твір, художність якого просто раніше не відчувалася й не усвідомлювалася, але тільки вона надає закінченості знанню. Зрозуміло, що такий погляд ще більше розмиває критерії художності, адже науковий та художній текст тепер не мають принципових відмінностей.

Загалом, питання художності у сфері літературознавства варто зарахувати до категорії базових, поряд із такими, як художня література, літературний напрям, рід і жанр, естетичність та інтенціональність, автор і читач тощо. Без ґрунтового окреслення на методологічному рівні навряд чи можна вести мову про науковий спосіб розуміння мистецтва слова, радше йтиметься «про більш чи менш вдалі інтуїтивно-суб'єктивістські навкололітературні домисли, незрідка тривіальні, хаотичні, часткові й мало переконливі» [64].

Такої позиції дотримується П. Іванишин, наголошуючи, що, лише застосовуючи критерії художності, можемо виокремити й науково обґрунтувати існування чотирьох типів письменства: нехудожньої літератури, художньої літератури, масової літератури та антилітератури. Це надасть можливість пізнати сутність мистецтва слова, вирізнити художню літературу серед інших типів письменства. В основу пропонованої теорії П. Іванишин поклав три основні критерії, які виокремлював свого часу ще І. Франко [64]. Перший критерій – «техне» чи «незглибиме творче ремесло» – пов'язаний з оцінкою зовнішньої форми художнього твору, а саме – мовно-образотворчої та художньо-мовленнєвої майстерності. Другий критерій – «образність» – естетичний критерій, за допомогою якого можна оцінити внутрішню форму твору. Тобто оцінюється образотворча майстерність автора, естетична якість, функціональна завантаженість, новизна й інформативність художніх образів твору, ейдологічна система в цілому. Третій критерій – духовнотворчість, «ідеологічність», «телеологічність» або «тенденційність» (за І. Франком). Цей критерій варто застосовувати до вивчення та оцінювання ідейно-змістової та смислової сутності твору, його інтенціональності, власне кажучи, йдеться про оцінювання його людинотворчого та націотворчого потенціалу (змісту і сенсу художнього твору) [64].

Із ціннісним аспектом твору пов'язує художність російський дослідник В. Халізов [195]. Ця думка є логічним продовженням ідей німецьких романтиків, а також М. Гартмана та М. Бахтіна про те, що глибина та краса художніх творів надестетична, тобто є сплавом естетичного та, наприклад, морально-етичного начал, відтворенням і водночас створенням у художньому слові цілісності життя й таємниць людства. Художність може бути лише там, де письменник сповна виявив свій творчий талант, але водночас талант як такий не може бути єдиною самодостатньою передумовою істинно художнього твору. Художні якості літературних творів визначаються не тільки ступенем обдарованості автора, але й спрямованістю його діяльності на розв'язання творчих завдань, значущих для культури певного народу та всього людства



[195, с. 53]. Тут можемо вбачати також суголосність до ідей І. Канта, який вважав, що справжнє мистецтво має бути витвором генія, наділеного талантом та непересічними здібностями.

Сучасний дослідник Н. Д. Тamarченко наголошує, що художність літературних текстів – це не форма, в якій мистецтво явлено сприйняттю, це саме комунікативний зміст естетичного сприйняття форми. Тому художність тексту не може залежати ні від кого окремо, водночас вона залежна від усіх його адресатів, тобто від інтерсуб'єктивного стану художньої свідомості певної спільноти людей [168, с. 92]. Таким чином, акцентовано на комунікативній природі художності, що передбачає внутрішню адресованість творчого акту та співтворчість. Варто підкреслити, що художність як комунікативну стратегію творів мистецтва (естетичного дискурсу) також розглядав і В. Тюпа, припускаючи, що їй не притаманна жодна постійна ознака, що й зумовлює неоднозначність у трактуваннях.

Отже, проаналізований матеріал дозволяє виокремити такі основні підходи до трактування поняття художності:

- 1) класицистичний (художність твору полягає у формальній довершеності, гармонійному співвідношенні частин і цілого, чітко визначеній позиції в системі жанрів);
- 2) романтичний (основні критерії – оригінальність, відкритість, єдність змісту і форми, цілісність, змістовність, внутрішня краса);
- 3) реалістичний (правдоподібність відтворення реальності, історична достовірність);
- 4) формалістський (на першому місці досконалість форми, зміст відходить на другий план);
- 5) структуралістський (серед основних складників художності – можливість тексту вміщувати в собі сконцентровану інформацію, глибокі інтертекстуальні зв'язки);
- 6) постструктуралістський (художність розглядається як загальний принцип людського мислення);

7) феноменологічний (будь-який текст набуває художності лише за умови актуалізації його в індивідуальній свідомості автора або читача, такий текст здатний породжувати нескінченну кількість смислів).

Якими б різними не були погляди на сутність та природу художності, науковці таки єдині в думці, що це невід'ємна ознака саме художньої літератури (елітарної та масової), що водночас є майже єдино можливим семантично-словесним простором реалізації художності: «Мистецтво має власні закони, але не знає будь-яких усезагальних рецептів слідування цим законам. [...] Як будь-яка, навіть найяскравіша індивідуальність неминуче належить до якогось типу, так і будь-який витвір мистецтва характеризується тим чи тим модусом художності (способом здійснення її законів)» [168, с. 54]. При цьому кожен письменник по-своєму розуміє ці загальні закони художності, вибудовуючи власну оригінальну естетичну систему. Проте беззаперечною вважаємо думку, що саме концептуальна потужність твору, майстерність виконання та художня виразність образів є головними складниками його художності [178].

Аналіз наукової літератури засвідчив, що термін, який забезпечує поняттєвий еквівалент художності, на сучасному етапі не має чіткого визначення, що окреслює семантичне поле його застосування. На жаль, спостерігається і термінологічна розмитість, і недопустима багатозначність. До того ж справа ускладнюється тим, що, з одного боку, термін «художність» часто замінюється синонімами – «досконалість», «естетична цінність», «літературність», «майстерність» тощо. З другого – художність нерідко ототожнюють із поетикою художнього твору, інколи під цим поняттям розуміють ступінь поетичної досконалості твору. В інших випадках її визначають як образну форму відображення дійсності, загальну властивість мистецтва, що насамперед вказує на «повну приналежність (або хоча б часткову причетність) твору до розряду мистецьких» [80, с. 209]. Такий хаос у розумінні цього поняття, відчутна непослідовність у трактуванні призводять до виникнення значних труднощів у практичному

дослідженні художніх творів. Тому є потреба закріпити за терміном «художність» його особливий об'єкт і специфічне значення. Тоді під час аналізу конкретного твору дослідникові не потрібно буде уточнювати відтінки значення самого терміна, адже кожний твір, вимагаючи специфічного підходу й інтерпретації, заснований на сталих художніх моделях, складених за певними принципами.

Узявши до уваги наведені міркування та не претендуючи на універсальність, спробуємо дати власне визначення художності з огляду на стан розробленості цього питання. На нашу думку, художність можна означити як історично змінну універсальну категорію, сукупність особливих внутрішніх та зовнішніх якостей, завдяки яким художній твір сприймається як єдине ціле відповідно до норм актуальної естетичної концепції. Художності твору, його внутрішньої гармонії досягають мистецьким узгодженням усіх системно-структурних рівнів поетики (тема, ідея, композиція, сюжет, художня мова) в стильову єдність. Питання художності – це питання специфічної єдності змісту та форми, автора, героя та читача, тобто цілісності, естетичної природи літературного твору. Лише за умови, коли кожен змістовий елемент твору виконує певне смислове навантаження в розкритті ідеї, а кожний елемент форми так чи інакше слугує розкриттю змісту, можна говорити про дотримання автором естетичної міри. Природу художності в масовій та елітарній прозі варто вивчати в системі координат жанри / стилі / наративні стратегії, адже саме їхній взаємовплив зумовлює змістово-формальні показники твору як єдиного цілого [89]. Дослідивши компоненти змісту й форми літературного твору, визначаємо, як основні елементи художності працюють у кожному різновиді літератури. Імпліцитно тут ідеться про стиль, показниками якого є фабульно-сюжетні особливості, принципи конструювання часопростору, тип композиції, специфіка мовної структури, дотримання законів певного жанру, вибір певної тематики та проблематики тощо. Тож саме у вимірах стилістики в наступних розділах нашого дослідження будемо говорити про параметри,

парадигму, вияви художності на матеріалі конкретних текстів української романістики початку ХХІ століття.

### **1.3. Типологічні домінанти і критерії розмежування масової та елітарної літератури**

Літературний процес початку ХХІ століття як своєрідна перехідна епоха настільки складний та неоднозначний, що його вивчення щоразу виявляє якісь нові аспекти, пов'язані з соціокультурною атмосферою цього періоду. Межа століть позначена актуалізацією взаємодії масового та елітарного типів творчості, прагненням письменників максимально наблизитися до мас, апелюючи до їхніх естетичних смаків. Як слушно підкреслює російський дослідник С. Чупринін, сучасну літературу варто розглядати «як своєрідну мультикультуру, тобто конгломерат рівноправних, хоч і різноорієнтованих за своїм характером, а також різноякісних за рівнем виконання літератур» [205, с. 149]. Справді, сьогодні ми не можемо чітко відмежовувати масову та елітарну літературу, адже дедалі продуктивнішим стає взаємопроникнення стилів, поліфонія жанрових різновидів, тож у багатьох сучасних творах наявні ознаки і масового, і високого мистецтва.

Художність творів сучасної літератури, яка тяжіє до елітарної, визначають насамперед за яскравою оригінальністю творчого замислу, незвичайним змістовим оформленням, тонкою символікою, асоціативністю. Часто такий текст є «відкритим» (за У. Еко), містить велику кількість потенційних, можливих значень, жодне з яких не може бути домінуючим, оскільки їхня актуалізація залежить від інтерпретативних стратегій реципієнта. Натомість художність у масовій літературі залежить від ступеня відповідності твору певній формулі та стійким жанровим конструктам, а також її визначають за рівнем задоволення очікувань і потреб масового читача, що звернувся саме до цього жанру. Закони жанрової організації масової літератури набувають

ознак поетичного закону цілого, який має враховувати письменник, що звернувся до певного жанру. Саме у процесі дослідження жанрової структури твору можна зрозуміти, яку форму обрав письменник для пізнання та відображення дійсності. Проблематика жанру в масовій літературі, а саме той життєвий матеріал, який став предметом осмислення, визначає стійкий тип його структури, підпорядковуючи всі жанровоформуючі принципи (хронотоп, сюжетно-композиційну систему, тип оповідача) єдиній стильовій доміні.

Деякою мірою однобічними видаються спроби літературознавців звести художність лише до поцінування художніх особливостей та ступеня досконалості літературного твору, що значно спрощує власне зміст цього поняття, ігноруючи такі важливі компоненти, як зв'язок із автором, історичною епохою та особливостями сприйняття конкретним типом читача, адже «література... грає роль функції духовного збереження й традиції, а тому вона до всього сучасного вносить приховану в собі історію» [47, с. 146].

На початку XXI століття і письменник, і читач зазнають змін, специфіку яких слушно артикулював Ю. Лотман: «Читач хотів би, щоб його автор був генієм, але при цьому ж він хотів би, щоб твори цього автора були зрозумілими. Такий «доступний геній» може потішити читача зрозумілістю своєї творчості» [120, с. 72]. Якщо читач масової літератури отримує задоволення від схематизму сюжету та типовості характерів, передбачуваності жанрових конструктів такого виду літератури, чи можемо ми говорити про особливий тип художності текстів масової літератури? Питання залишається відкритим.

Вивчення сучасної масової літератури як соціокультурного феномену супроводжується розв'язанням низки проблем методологічного характеру, адже традиційне літературознавство не володіє достатнім інструментарієм для аналізу творів такого типу. Крім того, сам предмет вивчення тривалий час перебував поза цариною уваги багатьох літературознавчих шкіл, а якщо його й досліджували, то, як правило, з наперед заданою негативною оцінкою, спробами підтягнути твори, які за своєю специфікою не можуть вирізнятися

особливими естетичними та художніми якостями, до рівня літератури першого ряду.

Отже, у визначенні методології нашого дослідження ми керуємося такими вихідними положеннями: для сучасного літературного процесу характерні поліморфність, полярність практик, які взаємодоповнюють одна одну, тому не можна ділити літературу на хорошу чи погану, кожна книга має своїх читачів, які відрізняються певними етичними, естетичними та культурними настановами, мають власні уявлення щодо норм і стандартів творів, що відповідають поняттю «класика». Ми не кваліфікуємо масову літературу як таку, що позбавлена художніх особливостей, або читво для тих, хто має низький рівень культури та поганий смак. Власне кажучи, не маємо на меті розмежувати сучасні твори на елітарні та масові, залишаючи осторонь спроби оцінювання та ранжування сучасної літератури відповідно до критерію якості. Нас цікавить реальний, об'єктивний, а не бажаний формат літературного процесу, що найповніше відображає сучасні тенденції в культурі, тож ми не вважаємо за доцільне критично оцінювати художні тексти, застосовуючи до них критерії так званої високої літератури.

На наш погляд, сьогодні вирішити деякі принципові питання, пов'язані з диференціацією елітарної та масової літератури, природою художності сучасних творів, можуть допомогти інструменти дискурс-аналізу. Користуючись базовими постулатами дискурс-аналізу («дискурс – мовлення, занурене в життя» [6]), можна розуміти текст як породження позатекстової діяльності, тобто розглядати семантику тексту відповідно до його прагматики та синтактики. Т. В. Дейк розуміє дискурс як комунікативну подію, що відбувається між мовцем та слухачем у процесі комунікативної взаємодії, яка обмежена певним часовим проміжком та просторовими чинниками [52]. За дефініцією В. Миловидова, літературно-художній дискурс виступає як «мисленнєво-мовленнєва практика, що обумовлена місцем, часом, культурно-історичним і соціально-психологічним контекстом говоріння й слухання, характером намірів мовця й слухача, особливостями мови, якою кодується,

будується повідомлення, а також особливостями мови декодування» [134, с. 111]. Підкреслимо, що літературно-художній дискурс – це не принцип будови та рецесії окремих текстів, а сукупність художніх текстів, у процесі аналізу яких варто враховувати специфіку середовища, в якому вони створені.

Як зазначає Т. Мілевська, єдність теми (топіка) дискурсу варто розуміти як глобальну зв'язність, що встановлює продуцент (автор) на початковій стадії розробки дискурсу, репрезентуючи зв'язну модель ситуації [133]. Авторські інтенції на цій стадії передбачають вибір адекватної повістувальної структури, що залежить від таких складників, як контекст ситуації та мета висловлювання. На думку Т. В. Дейка, дискурс – насамперед комунікативний феномен, що завжди реалізується через систему конкретних жанрів, тож серед методів дискурсивних студій найбільш продуктивним вважають аналіз жанрової специфіки структур висловлювань [51].

Сьогодні методологія дискурс-аналізу формується на основі інтегративного підходу, що виявляється у сферах прагматики, наратології, стилістики, конверсаційного аналізу та поєднує здобутки багатьох суміжних дисциплін: психології, соціології, соціолінгвістики.

У контексті дискурс-аналізу ми можемо говорити про релятивність естетичного та художнього як центральних категорій естетики, а також відносність поняття художності в літературі початку XXI століття. Тож продуктивним вважаємо розгляд окремих складників художності, як-от: цілісності та сюжетної динаміки, актуальності проблематики, мовної структури, відповідності жанровому канону, що визначають успіх твору та задовольняють «горизонт сподівання» (Г. Яусс) сучасного читача.

Для дослідження масової та елітарної літератури органічним є поєднання традиційних принципів аналізу та інтерпретації літературного твору зі здобутками дискурс-аналізу як мультидисциплінарної методології вивчення мовних і культурних явищ та рецептивної естетики, не імплікуючи неодмінної естетичної та художньої повноцінності об'єкта дослідження. Зрозуміло, що адекватний аналіз та інтерпретація сучасної літератури можливі тільки з

урахуванням базових характеристик літературного процесу, в межах якого вона розвивається, а також культурного контексту – як ретроспективного, так і перспективного.

Із позицій дискурс-аналізу можна стверджувати, що кожна соціальна група читачів сучасної літератури має наперед визначений горизонт естетичного та художнього, власні уявлення про поняття прекрасного як важливої умови реалізації їхніх творчих та духовних можливостей. Тож художність текстів сучасної літератури – відносне поняття, що визначатиметься орієнтацією на певний тип читача з прогнозованим рівнем естетичної свідомості (висловимо це як гіпотезу, що потребує ґрунтовного опрацювання).

У контексті означеної проблеми необхідне залучення й теорії наративу. Наратив як фундаментальна система розуміння будь-якого тексту став предметом численних досліджень зарубіжних учених у середині ХХ століття (Р. Барт, Ж. Женетт, У. Еко, П. Рікер, Ц. Тодоров). Проблема опису процесу комунікації в художньому тексті цікавила російських дослідників, зокрема М. Бахтіна, Ю. Левіна, Ю. Лотмана, В. Проппа, В. Руднева, спорадично наративну структуру художніх текстів досліджували й вітчизняні літературознавці (В. Агеєва, Т. Гундорова та ін.). Порівняно недавно наратологія оформилася в окрему науку, мета якої – дослідити природу власне оповіді як явища та культурної практики.

Відповідно до теорії наративу, світ можна пізнати лише у формі літературного дискурсу (у вигляді історій, розповідей) за допомогою оповідної фікції, вигадки. Така оповідна історія, розказана в певний спосіб, передбачає низку художніх засобів та принципів побудови, що зумовлюють неповторну наративну структуру. За визначенням В. Тюпи, наратив є «конфігурацією двох рядів подієвості – референтного та комунікативного, що породжують текст» [183, с. 8]. Подія, про яку розповідається, вступає у взаємодію з подією власне оповіді, яка є не менш важливою, ніж перша. У межах дискурс-аналізу це пов'язано з прагматикою будови текстів, власне кажучи, з усіма прагматичними особливостями, характерними для масової та елітарної літератури.



Якщо взяти до уваги, що наратив є формою організації матеріалу в порядок хронологічної наступності, а джерелом нарації є будь-яка зміна (подій, явищ, емоційних станів), то за допомогою наративу переживання набувають упорядкованої форми, цілісності та стають персональними [58]. Саме повістувальна техніка є тим інтегративним інструментом, який дозволяє зіставляти досить різні фрагменти літературного процесу. Зауважимо, що розповідь у романі – це завжди розповідь про когось, тож поза системою персонажів не може бути реалізована, тому ще одним важливим складником аналізу сучасної прози має стати вивчення її актантної структури.

Дослідження природи художності в українській прозі початку ХХІ століття передбачає позиціонування художнього тексту як цілого, єдиного, такого, що динамічно розвивається, і водночас внутрішньо завершеного. Тому найбільш відповідним у межах означеного літературознавчого завдання вважаємо аналіз художнього твору в єдності його жанрово-стильових особливостей, а також вивчення стилістичних особливостей наративних стратегій (принципи повісткування, композиція сюжету тощо). Варто наголосити, що власне жанрова своєрідність не становить проблеми художності як такої, адже окремий жанр не є типом художньої цілісності. Зосередження уваги на взаємовпливах жанрів та стилів у сучасній масовій та елітарній літературі дозволяє виявити закономірності естетичної природи художнього твору і є невід'ємним складником нашого дослідження. Аналіз наративної структури будь-якого твору передбачає звернення уваги на оповідача й власне процес розповіді, виявлення того, як розказано історію, як вона діє на читача, що декодує цю історію відповідно до власного світогляду. Саме вивчення стилістичних особливостей наративної структури художнього твору допоможе пізнати його в цілісності та гармонії, дати плідний матеріал для розуміння його художності.

Крім того, наратологія як специфічна дослідницька технологія не суперечить основним настановам дискурс-аналізу, поєднуючи лінгвістичні та літературознавчі інструменти, тому може дати цілісне й повне уявлення щодо

розповідних та персонажних структур у єдності форми й змісту, що визначає художність літературного твору. Вивчення художності, яку ми розуміємо як синтетичне поняття, передбачає розгляд загальних закономірностей мистецтва на конкретному матеріалі, у нашому випадку – на матеріалі українських романів початку ХХІ століття.

Зміст сучасної масової літератури та белетристики визначає ігрова репрезентація актантно-наративного матеріалу, що відображає типові життєві ситуації, де стереотипність техніки – свідомо гра з так званими конвенційними значеннями, а важливими складниками є прагматика активної дії та принципово позитивне ставлення до світу. Отже, полем зіставлення прозових жанрів елітарної та масової літератури можуть стати їхні конститутивні ознаки – принципи повісткування та система характерів (актантів). Ми спираємося на твердження У. Еко, що «будь-який науковий опис передбачає наявність об'єкта опису як деякої структури, яка аналізується за допомогою структуральних методів, що дозволяють виявити відношення між її складовими частинами, або частини деякої структури як такої, що синтезується з іншими об'єктами, з якими перебуває в певних зв'язках, що дозволяють виявити більш масштабний об'єкт» [216, с. 290 – 291]. Іншими словами, ця ідея полягає у спробі визначення певної структурної моделі, яка весь досвід зводить до однорідного дискурсу.

Поза сумнівом, провідною функцією масової літератури сьогодні є ескапістська, адже, моделюючи різноманітні ситуації людських стосунків, така література пропонує варіанти відповідей на актуальні запитання: як жити? чого прагнути? який вихід із ситуації обрати? Таким чином, читач отримує можливість утекти від дійсності, зняти напругу та негативні емоції, підкріплюючи ілюзію всерозв'язності будь-яких проблем. Як стверджує Дж. Кавелті, «більш художньою і такою, що врешті-решт дає більш повне задоволення, стає та форма ескапізму, яка може існувати тривалий час і сама запропонує способи розв'язання проблем» [69, с. 43].

Ми підтримуємо думку Дж. Кавелті, що художня вартість будь-якого формульного тексту – це результат досягнення найбільш відповідного для цієї аудиторії балансу між почуттям реальності, або міметичним складником мистецтва, і особливостями ескапістських переживань, тобто ступенем задоволення потреби людини в розвазі та втечі від дійсності, творенні цілісного уявного світу. Дослідник підкреслює, що «вдала формульна література ґрунтується на посиленні ескапістського виміру в межах тієї системи координат, яку аудиторія може так чи інакше пов'язати з реальним життям» [69, с. 62]. На наш погляд, урахування такої позиції допоможе краще пізнати природу художності в сучасній масовій літературі.

Якщо взяти до уваги, що тексти масової літератури, як правило, вторинні, то в системі перетину семантичних полів – тематики, проблематики, наративно-актантних моделей – буде реалізовуватися сюжет повернення до вже відпрацьованих моделей поетики так званої високої літератури. Естетичну систему масової літератури Ю. Лотман називає «естетикою тотожності», зазначаючи, що «різноманітні явища життя пізнаються шляхом прирівнювання їх до певних логічних моделей» [121, с. 223]. Сума принципів такої естетики передбачає дотримання визначених правил передавання художньої інформації відповідно до суворо окреслених та наперед відомих можливостей сюжетних ходів, що базуються на раніше здобутому досвіді. Як підкреслює О. Крижовецька, «в межах «естетики тотожності» склалися найважливіші жанрові форми (наративні інваріанти), на основі яких згодом створювалися варіанти наративних структур – зокрема й такі, що заперечували існування інваріантів, але існували саме завдяки наявності останніх» [108, с. 62].

За різними показниками, протилежною до «естетики тотожності» є, за Ю. Лотманом, «естетика протиставлення», мета якої – не відтворення, а створення нової художньої інформації, яка протиставляється існуючим класичним моделям, тож семантична природа такої системи не може бути відома аудиторії до початку художньої рецепції. Естетичний ефект досягається «не тільки безліччю можливих епізодів, сюжетних мотивів тощо, але й

відношенням структурних принципів художньої моделі, яку руйнує автор, до створеної ним нової моделі світу» [121, с. 234]. Зрозуміло, що «естетика протиставлення» є вихідною для творів високої літератури, де ефект упізнаваності, гра з базовими наративними схемами, навпаки, знижують їхню художню вартість.

Ураховуючи ідеї Ю. Лотмана, можемо зазначити, що будь-які модифікації сучасного романного наративу зумовлені поєднанням двох взаємопротилежних тенденцій – тенденції до відтворення вже існуючих моделей та тенденції до руйнування усталеного канону. Саме від того, яка з них превалює на певному етапі, залежить і ступінь художньо-естетичної значущості конкретних текстів масової та елітарної літератури.

Загалом, диференціація елітарної (високої, інтелектуальної) та масової (популярної, тривіальної, формульної, низької) літератури завдячує еволюції письменства як естетичної стратегії. Ще в епоху античності та класицизму зародилася дискусія щодо протиставлення високих жанрів низьким, виокремлення їхніх специфічних типологічних рис та домінант. І лише на початку ХХІ століття в епоху незрозумілого для звичайної людини постмодернізму утверджується потреба в гармонійному поєднанні елітарної та масової культур як важливої передумови появи нового типу творчості. У системі суспільної ієрархії цінностей письменник, що прагне стати популярним, має пристосовуватися до масових смаків.

Розглядаючи поняття про високу літературу в соціологічному аспекті, Т. Гундорова називає таку літературу одним із способів протиставлення себе народним масам. На думку дослідниці, розмежування високої та популярної культур спричинене такими фактами, як «перетворення культурних цінностей на товар, поява артистичної антрепризи» [44, с. 68], що увиразнили особливу естетику сприйняття сфери високого мистецтва як такого. Необхідними ознаками високої літератури є унікальність та невідтворюваність, адже художній текст, який не відповідає цим критеріям, може перетворитися на зразок кітч [44].

Натомість на обмеженості та вузькості високої літератури наполягає Дж. Кавелті, підкреслюючи, що така література має невелику кількість шедеврів та відображає лише інтереси й смаки елітарної аудиторії, що її читає [69]. Дослідник виокремлює два принципи відображення дійсності, для їх розмежування вводить терміни – міметична література та формульна література, що зосереджують увагу саме на поетиці, а не на соціально-культурних функціях. Така позиція важлива в контексті нашого дослідження, що має на меті вивчення природи художності як складника поетики сучасної літератури.

Два протилежні типи творчості визначає й австралійський дослідник К. Гелдер, послідовно застосовуючи поняття «літературна белетристика» та «популярна белетристика». Учений зіставляє два поля літератури, наголошуючи, що «вони можуть бути взаємно антагоністичними, але потребують один одного для самоідентифікації» [227, с. 13]. Основними критеріями розрізнення літературної та популярної белетристики науковець називає адресованість, жанр, специфіку мови, сюжетно-композиційні особливості. Популярна белетристика, за К. Гелдером, це культурна продукція низького рівня, що підпорядковується ринковим механізмам та адресована широкій аудиторії. Як синонім до популярної белетристики вчений вживає термін жанрова белетристика. Ми вбачаємо в цьому непослідовність і вважаємо, що ці поняття аж ніяк не тотожні. На нашу думку, термін жанрова белетристика більше співвідноситься з такими поняттями, як формульна література, серійна література, тож може вживатися на означення літературного низу в ієрархічній системі сучасної літератури.

Загалом, визначаючи критерії елітарної літератури, більшість дослідників беруть до уваги змістово-формальні, філософські, естетичні, стильові параметри, спираючись на визначальні риси елітарного мистецтва, дефініція якого базується на типові реципієнта: це мистецтво, орієнтоване на невелику кількість людей, що наділені особливим типом художнього сприйняття, відповідно до якого їх називають елітою суспільства. Часто це твердження є

вихідним і в трактуванні елітарної літератури, що також орієнтована на особливого читача-інтелектуала. Тексти такого типу літератури надають реципієнтові велику кількість потенційних значень, актуалізація яких зумовлена рівнем його інтелекту, культури, світогляду. Як слушно зауважив В. Шевчук, «елітарна література мусить задавати тон, бути камертоном літературного процесу, бути тим небом, до якого має прагнути митець... чим культурніша нація, тим дбайливіше має плекати культуру саме елітарну» [29, с. 50].

Натомість масова література не розрахована на різночитання, вона пропонує величезний масив часто однотипних текстів, створених для поверхового ознайомлення, тож, як правило, вдруге до таких творів не повертаються. В основу кожного жанру масової літератури покладено чіткий канон, що передбачає не лише проблемно-тематичну визначеність, але й жорстку структуру, коли за кожним елементом форми закріплений певний зміст [126, с. 106].

Справді, висока та масова література відповідають різним культурним потребам, тому й орієнтовані на різні типи читачів. Зрозуміло, що кожне з цих понять не можна розглядати окремо, адже, перебуваючи в опозиції, вони становлять нерозривну єдність. Як зазначає Ю. Лотман, поняття масової літератури передбачає наявність обов'язкової антитези – деякої вершинної культури, тож говорити про ці тексти, як такі, що не розділені за ознаками поширення та цінності, очевидно, немає сенсу [120]. Масову літературу завжди трактують за допомогою чи то очевидного, чи то неочвидного «протиставлення іншим концептуальним категоріям: народній культурі, панівній культурі, культурі робітничого класу тощо» [166, с. 13].

Найчастіше використовують термін масова література, хоча існують й інші: тривіальна література, бульварна література, популярна література, фабульна література, формульна література тощо. У багатьох словниках та енциклопедіях акцентовано саме на негативних рисах масової літератури: «широко тиражована розважальна або дидактична белетристика, адаптована

для розуміння пересічним читачем, переважно позбавлена естетичної цінності» [119, с. 18]; «багатотиражна розважальна та дидактична белетристика, позбавлена естетичної вартості, розрахована на масове споживання її як продукту «індустрії культури» [113, с. 315]; «ключова характеристика масової літератури – забезпечення доступності та причетності до сучасної культури в її редукованому вигляді, сурогат естетичного задоволення» [117, с. 213]. Убачаємо в таких визначеннях зневажливу конотацію, що нівелює художні особливості масової літератури як невід'ємного складника літературного процесу кінця XX – початку XXI ст., зосереджуючи увагу дослідника на негативних характеристиках, а не на об'єктивній оцінці. Не можна не погодитися із позицією М. Мельникова, відповідно до якої «... масова література є універсальною, трансісторичною оцінною категорією, що виникла внаслідок неминучого розмежування художньої літератури за її естетичною якістю» [129, с. 178]. Принаймні така дефініція позбавлена негативної оцінки та дозволяє поглянути на цей тип літератури в більш широкому культурному контексті.

Російський дослідник О. Зверев масову літературу називає особливою жанровою системою, де позиція автора обов'язково «визначається принципом відповідності очікуванням аудиторії, а не спробами самостійного й незалежного осягнення світу» [62, с. 33]. В основу всіх її жанрово-тематичних різновидів покладено усталений канон, що визначає типові ситуації, колізії, сюжетні ходи, проблематику, можливі варіанти серійних штампів та загалом регламентує формально-змістову єдність твору. Отже, масова література суворо структурована, тобто організована відповідно до канонів, що утверджувалися найбільш успішними зразками попередніх епох.

Так, Б. Дубін до масової літератури відносить такі жанри, як мелодрама, авантюрний (зокрема авантюрно-історичний) роман, кримінальний роман (детектив), наукова (science-fiction) та не-наукова (fantasy) фантастика, вестерн, любовний (дамський, жіночий, рожевий) роман [43]. Сьогодні цей перелік науковці розширюють жанрами трилера, бойовика, шпигунського та костюмно-

історичного роману. Отже, уже приналежність літературного твору до одного із цих жанрів визначає його місце в літературній ієрархії.

Крім того, масова література – важливе джерело інформації щодо «жанрових очікувань читача, авторських стратегій, трансформації мовної особистості, повсякденного життя людини» [202, с. 406]. Часто читач обирає книгу для прочитання лише за жанром, не звертаючи особливої уваги на рівень художності чи актуальність теми. Як зазначає Ю. Лотман, поняття масової літератури – поняття соціологічне. Воно стосується не стільки структури того чи того тексту, скільки його «соціального функціонування в загальній системі текстів, що творять певну культуру» [120, с. 380].

Настанова на масове споживання змушує таку літературу використовувати специфічні засоби художньої виразності та особливий естетичний код. Щоб стати товаром масового попиту, книга має бути написана швидко, мати низьку собівартість, належати до однієї з типових серій, адресованих різним секторам ринку, а також відповідати певним вимогам щодо змісту, зокрема викликати бурхливі емоції (співчуття, радість, страх, сум). Пропонований споживачеві текст повинен стати джерелом хвилювання, що заповнює дозвілля, дарує задоволення, підтверджуючи загальновідомі істини та базові цінності. На думку С. Філоненко, «якщо розуміти масову літературу як «підручник життя», то вона прищеплює винятково «позитив»: енергійність, активність, цілеспрямованість, успішність» [190, с. 381].

Якщо в західноєвропейських суспільствах масова література вже давно стала звичним явищем, то в Україні видання літератури такого типу досі не є комерційно вигідною справою. На нашу думку, сучасна масова література розвивається переважно двома шляхами: взаємодіючи із постмодернізмом як мистецтвом, що тяжіє до ускладненості, або створює власну систему координат.

Модель взаємовідносин масового та елітарного мистецтва на межі XX – XXI століття досить точно описав В. Руднєв. На думку вченого, «саме постмодернізм ініціював процес поєднання полярних практик, що має два



етапи. Перший етап автор розумів як компроміс, який називався «кітч» [154, с. 159]. У сучасній культурі кітч «стає рецептивною проблемою і пов'язується з питанням цінності – той чи інший твір ототожнюється з кітчем залежно від естетики твору і смаків реципієнта» [44, с. 5]. Т. Гундорова вважає, що кітч – «мікромодель масової культури, семіотична програма якої – імітування, копіювання та перетворення мистецтва на товар» [44, с. 5].

Якщо модернізм і авангардизм відкидали кітч (за відсутності в його природі творчого характеру, новизни), то в постмодернізмі «визнається право використовувати кітч і бути кітчем, відтак кітч як такий більше не відрізняється від високого мистецтва і займає своє місце в художній творчості» [44, с. 15 – 16]. На думку У. Еко, «постмодернізм – не стільки явище, що має суворо фіксовані хронологічні межі, а радше певний духовний стан» [215, с. 635], особлива гра, участь у якій можлива і в тому випадку, якщо учасник не сприймає постмодерністської іронії, інтерпретуючи запропонований текст особливо серйозно. Для масової культури характерні визначені схеми, на противагу модерністській практиці, що робить установку на новаторство й новизну.

Кітч – наслідування, постмодерністський кітч – це масове мистецтво для обраних, його – на різних рівнях – сприймають і посередній споживач із невибагливим смаком, і вимогливий інтелектуал. Одна з принципових ознак кітчу – орієнтація на певний класичний зразок, який необхідно осмислити в пізнішій версії. Таке наслідування зразка має бути примітивним, але виконаним майстерно. Поетика кітчу передбачає життєве відображення дійсності, що співіснує з легендарним, міфологізованим сприйняттям.

Для другого етапу, за В. Руднєвим, характерне використання стратегій внутрішньої будови масового мистецтва [154]. На початку XXI століття одвічне протистояння масової та елітарної літератури поступово змінюється ідеєю конвергенції, «масова література не тільки не суперечить елітарній літературі, але й певною мірою збагачує її, демонструючи зменшення прірви між цими полюсами сучасного літературного процесу» [202, с. 404 – 405]. Російська

дослідниця А. Мережинська вказує на існування загальної моделі взаємодії постмодернізму та масової літератури в другій половині XX століття, про що свідчить їх паралельне функціонування. Єдину спрямованість масової літератури й постмодернізму дослідниця пов'язує з прагненням літератури пояснити непросту лише для поверхового сприймання сучасність [132].

В Україні синтез ознак масової літератури та літератури постмодернізму продуктивно виявляється у творчості Л. Дереша, М. Гримич, О. Ірванця, Н. Сняданко тощо. Як зазначає Р. Харчук, «в українському письменстві зберігають активність автори (неопозитивісти, неомодерністи), які прагнуть створювати «високу» літературу, – письменники (постмодерністи), які, апелюючи до масових жанрів, намагаються втілювати в них серйозний зміст» [196, с. 233]. Основний прийом, яким нерідко послуговуються письменники у своїх творах, це прийом подвійного кодування. Такий підхід дозволяє створювати тексти, що тяжіють до інтелектуальної прози, містять багатий інтертекстуальний матеріал, авторську іронію та гру з читачем. При цьому вони доступні й для сприйняття невідповідним читачем. І навпаки, звернення до форм масової літератури, запозичення технічних прийомів детективу, фентезі, мелодрами, коміксів стає дуже популярним серед письменників-постмодерністів, тому що це дає можливість привернути увагу ширшого кола читачів до свого твору.

Отже, масова література виконує функцію транслятора культурних символів від високої, елітарної культури до пересічного реципієнта, що, як зазначає Ю. Лотман, свідчить про виникнення нової літературної системи: «Розмивання кордонів між високим і низьким, елітарним і масовим шляхом їх об'єднання в процесі сприйняття – характерне вираження не тільки чергової зміни естетичних парадигм, але й особливостей змісту змін, що відбуваються» [120, с. 134]. Аналогічну позицію відстоює І. Ільїн, стверджуючи, що постмодернізм на сучасному етапі активно використовує досвід жанрів та шаблонів масової літератури, причому в масштабах, «абсолютно не відомих для серйозної літератури минулих часів» [63, с. 169].

Другий різновид масової літератури – це література, що чітко відповідає жорстким жанрово-тематичним канонам, певним формально-змістовим моделям прозаїчних творів, які будуються за наперед заданою схемою, мають конкретно визначений набір тем, колізій, дійових осіб та героїв: «змістово-композиційні стереотипи та естетичні шаблони покладено в основу всіх жанрово-тематичних різновидів масової літератури (детектив, трилер, бойовик, мелодрама, фантастика, фентезі, костюмно-історичний роман тощо)» [202, с. 15 – 16].

До письменників, які сьогодні претендують на звання творців масової літератури в Україні, належать Д. Дідковська, А. Кокотюха, Л. Кононович, Валерій і Наталія Лапікур, І. Потаніна, І. Роздобудько (детективні жанри), Люко Дашвар, М. Іванцова, Л. Копистко, Л. Романчук (жанр мелодрами), І. Карпа (молодіжна проза), С. Пиркало, Н. Сняданко (чикліт), брати Капранови, Л. Денисенко, А. Дністровий, Л. Клименко, С. Поваляєва тощо.

Останнім часом вітчизняне видавництво «Зелений пес» запровадило видання серій так званих rocket-books у м'якій обкладинці: «Сучасна сага», «Авантюристка», «Багаж забіяки», «Між нами жінками», «Мелодія серця». У кожній із серій періодично з'являються нові імена молодих українських авторів, які продукують українську розважальну книгу. Серед них – Д. Дідковська, Н. Коробко, І. Садовська, Н. Сергієнко, І. Потаніна, Г. Ручай тощо. Така література позиціонується як альтернатива російськомовній та перекладній масовій літературі й уже має свою категорію читачів.

Якщо для літератури високої карколомний сюжет та непередбачувана інтрига не так важливі, то наявність сильного пригодницького струменя в текстах масової літератури є ледь не найголовнішою вимогою, визначальним чинником їхньої популярності. Крім того, важлива ознака більшості текстів масової літератури – єдність місця, дії та часу, що дозволяє сконцентрувати події в одній площині, уникнути розлогих відступів та міркувань, зосередивши основну увагу на розвитку сюжету. В естетичному аспекті популярній літературі властива нормативність, типовість образотворчих засобів, простота

мовлення та використання стильових кліше. На думку Я. Поліщука, сьогодні на перший план виходять розважальна та пізнавальна функції літератури, що реалізуються в наближенні актуальних творів до смаків масового споживача, а то й у «зумисній мімікрії письменника під ці смаки» [145, с. 6].

У творах масової літератури герої діють у впізнаваних соціальних обставинах і типових ситуаціях, долаючи проблеми й труднощі, знайомі для більшості читачів. Масова література, як правило, має позитивний пафос, уникає неприхованої повчальності, проте ледь не з перших сторінок стає зрозуміло, що зло буде покаране, а добро переможе. Часом у такій літературі можуть розглядатися й важливі морально-етичні проблеми, виражатися ескапістські переживання людини, що відповідають «її намаганням втекти від життя з його одноманітністю, нудьгою й повсякденним роздратуванням» [195, с. 150].

Натомість висока література часто новаторська за змістом, постійно розробляє нові теми, сповнена філософських роздумів та інтелектуальних пошуків. На думку Г. Блума, елітарною можна назвати літературу, «для якої притаманні насамперед оригінальність, дивність, незвичність та новизна» [22, с. 388]. Дослідник Сергій Кормілов до високої літератури зараховує класику; масову літературу та белетристику вважає серединним полем, а найнижчим видом творчості називає кітч як різновид масової культури, що близький до фольклору [87]. Персонажі більшості творів елітарної літератури насправді не є героями в прямому розумінні цього слова, адже вони більше думають та рефлексують, аніж стають учасниками якихось подій. Тому в змістовому плані така література традиційно перебуває над горизонтом очікувань основної маси читачів, почасти залишаючись не зрозумілою та не прийнятою своєю епохою. Хоча іноді в площині тематики й проблематики можемо спостерігати деяку спорідненість цих типів літератури. Зокрема йдеться про соціальний характер тем масової літератури – критику вад суспільства, життєві невдачі, поетику маргінесу, злочин і покарання тощо.

Критерієм для розмежування творів масової та високої літератури Ю. Лотман пропонує обрати функцію тексту в загальній системі культури, тоді поняття «масова література» визначатиме «ставлення того чи того колективу до певної групи текстів» [120, с. 381]. Для дослідника важливо визначити місце тексту в системі літератури, тому його не цікавлять питання поетики: власне текст не може змінюватися, змінюється передусім ставлення до нього публіки, яка читає.

Організуючою домінантою масової літератури стають смаки й уподобання певного кола людей. Часто детектив, любовний чи пригодницький роман розраховані на читача, що не особливо знається на художній культурі, не має розвиненого, витонченого естетичного смаку та значного читацького досвіду. Такий реципієнт не висуває до тексту особливих вимог, не орієнтується в критеріях художності та мистецької досконалості, а насолоджується власне процесом читання. Основні стратегії взаємодії автора й читача дослідив У. Еко в праці «Роль читача» [217]. Порівнюючи тексти різних епох, учений доводить, що в усіх текстах діють однакові механізми, а модель читача з плином часу абсолютно не змінилася: читання таке ж неуважне та невдумливе. Саме тому з читачами можна гратися, при цьому змушуючи їх співпрацювати з текстом.

Відповідно до семіотичної теорії У. Еко, автора розглядають як адресанта, але при цьому в його свідомості перебуває і джерело інформації, і передавач інформації. Текст є сигналом, тобто закодованою інформацією, яку посилають до адресата – читача. Його свідомість приймає сигнал, декодує його та реагує на отриману інформацію, якщо це потрібно [205].

Автор може передбачити «ідеального читача», здатного оволодіти різноманітними кодами і готового сприймати текст як лабіринт. Відкритий текст передбачає закриту фіксовану модель читача (за У. Еко – М-Читача) як складника своєї структурної стратегії. У. Еко вводить поняття автора як текстової стратегії і термін «М-Читача» – як комплекс сприятливих умов, які визначаються в кожному окремому випадку самим текстом і які мають бути

виконані для того, щоб певний текст повністю активізував свій потенційний зміст [217].

Отже, одним із критеріїв розрізнення двох типів творчості – масового та елітарного – може слугувати прогнозована кількість читачів (читацька аудиторія) художнього твору.

Філософія та естетика є вихідними, невід'ємними засадами концепції елітарної літератури, умовами створення й реалізації художніх світів, де активізація комунікативного процесу з реципієнтами побудована на засадах інтелектуальної гри. Тоді гра, яку покладено в основу діалогу автора з читачем, стає метою, до якої письменник прагне як до найвищої форми реалізації культури та найвищих можливостей інтелекту людини. Елітарне мистецтво випереджає інтелектуальний рівень основної маси суспільства, не визнає простоти та штамів, віддзеркалює прагнення людини до духовного самовдосконалення, активізує творче життя, визначаючи високі зразки для наслідування.

Елітарна література передбачає конкретну читацьку аудиторію – вузьке коло читачів, які здатні до осягнення змісту, розуміння алюзій та декодування складного лише для поверхового прочитання художнього твору. На думку Я. Поліщука, «творення елітарної літератури, як і – меншою мірою, але також! – її рецепція, потребують зосередженості на високих, класичних, несуетних цінностях» [144, с. 182]. Внутрішня текстуальна складність такої літератури вимагає не випадкового пересічного реципієнта, а вибраного читача-співучасника з не меншою активністю інтелекту та уяви, як у автора.

Висока література, як правило, розрахована на певний інтелектуальний досвід читацької аудиторії і не може вийти за власні межі. Власне кажучи, читач стає тим об'єднуючим простором, де, як зазначає Р. Барт, «відображаються всі цитати, з яких складається текст; текст знаходить єдність не в походженні своєму, а в призначенні [...]; читач – це людина без історії, без біографії, без психології, він усього лише хтось, хто зводить разом усі ті штрихи, що творять написаний текст» [9, с. 390].

Спілкування між автором та читачем у масовій літературі будується на принципово інших засадах. Як слушно зауважує А.Таранова, масова література «самоорганізується залежно від потреб читачів, вона не гомогенна та не уніфікована, інакше б утратила популярність» [169, с. 53]. Твір масової літератури нерідко перетворюється на специфічний комерційний продукт, де якість (форми, змісту, мови) поступається комерційним реаліям – як і кому продати. Звідси – орієнтація на масового споживача, популяризація заголовка книги, типовість тем і сюжетів, розрахованих на впізнавання.

Читацька аудиторія завжди поділена на групи людей за певним типом сприйняття, досвідом, уподобаннями та рівнем освіченості. Але також вона має й певні типологічні характеристики. Реципієнт повідомлення не є конкретною людиною, а лише типом отримувача. Тому інформацію адресовано не до всіх загалом і не до якоїсь конкретної людини, а до певного соціально-психологічного типу читацької аудиторії.

Інтелектуальна гра з читачем стає характерною ознакою елітарної літератури поряд із такими особливостями, як: неозначеність, тенденції до замовчування, відмова від утвердження істинних суджень, інтертекстуальність, зокрема цитування, колажування, гра зі стилями, а також іронічність авторської позиції. На наративному рівні оповіді твір елітарної літератури створює відчуття невизначеності в процесі розвитку подій, змушує до постійних роздумів та вдумливого читання для найбільш точної інтерпретації художнього тексту. Така невизначеність стає стимулом читацької активності, рушійним мотивом діалогу автора з читачем. Тексти елітарної літератури стають реплікою-запрошенням, тому автор має повне право очікувати творчого співрозмовника, що рівний йому інтелектуально й духовно [203]. Проте не все тут однозначно. Так званий кваліфікований, або елітарний, читач теоретично існує «лише для частини літературних творів, що потрапляють до його поля зору, і належать до «цільової групи», інші ж твори він поділяє з читачем масовим» [160, с. 127], часто керуючись прагматичним підходом до читання та обираючи ті твори, які відповідають його власним запитам.

Поняття про читача стає ключовим для розуміння як певного літературного факту, так і процесу функціонування літератури в цілому. У статті «Смерть автора» Р. Барт стверджує, що епоха авторської літератури минула: «Усунення автора [...] – це не просто історичний факт або ефект письма [...] нині текст створюється й читається таким чином, що автор на всіх рівнях усувається» [9, с. 87]. Дослідник наголошує, що «текст складається з багатьох видів письма, що походять із різних культур і взаємодіють між собою через діалог, пародію, суперечку, проте вся ця множинність фокусується в певній точці, якою є не автор, як стверджувалося досі, а читач. [...] Тепер ми знаємо: щоб забезпечити письму майбуття, потрібно спростувати міф про нього – народження читача доводиться оплачувати смертю автора» [9, с. 390 – 391].

Отже, у більшості сучасних творів виявляють дві основні ознаки масової культури – вторинність автора і визначальна роль реципієнта. На нашу думку, така тенденція найбільш характерна для літератури другої половини XX століття – початку XXI століття.

Будь-яка читацька рецепція має право на існування як довершений факт спілкування. Кожен автор (чи то представник елітарного, чи то масового письменства) розраховує на те, що його будуть читати, і вірить, що його зрозуміють, інакше буде втрачено саму сутність літературного мистецтва як особливого виду творчості. Єдиною формою спілкування автора і читача, що ґрунтується на відповідальності та взаємоповазі, є діалог. Тому діалогічність – необхідний чинник для будь-якого розуміння – і чужого тексту, і віддалених у часі текстів [203].

Як зазначає У. Еко, література – джерело естетичного задоволення, тобто вона певною мірою розважає [217]. Однак одного може розважити філософський трактат, а іншого – мелодраматичний роман про щасливе / нещасливе кохання. А значить, існує два види читачів. Читач масової літератури ставиться до книги пасивно й споживацьки, і автори такої літератури підлаштовуються під його смаки. А читач літератури серйозної, навпаки, активний, він намагається збагнути задум автора, і роман



перетворюється на спільну гру-діалог автора і читачів, які передають один одному свої значення та асоціації. Слушною вважаємо думку У. Еко про те, що кожна книга сама формує свого читача, тому твір повинен бути таким, щоб читач кожного разу відкривав у ньому щось нове [217].

Для творів масової літератури, як і для творів літератури елітарної, характерне спілкування, що розірване в просторі та часі, тому зв'язок між комунікантами – дистантний. Оскільки наявність зв'язку між джерелом інформації та її одержувачем є однією з найважливіших умов діалогу, автор за допомогою різноманітних ефектів прагне створити ілюзію контакту з адресатом через текст, що стає основним носієм комунікативного навантаження: ефект роздумів, співпереживання, присутності, словесне оформлення тощо.

Висока література орієнтована насамперед на читача з літературною пам'яттю та тонким естетичним смаком, що добре ознайомлений із текстами, до яких апелює автор, тому не потребує спеціальних пояснень чи виразних маркерів інтертекстуальності, зокрема прямих покликань на першоджерела, що часто наявні у творах масової літератури. Читач популярної літератури не зважає на рівень естетичних цінностей твору, як правило, він не впізнає відомого сюжету в новій обробці, не звертає уваги на мовні огріхи, одноманітність виражальних засобів та деякі сюжетні невідповідності. У творах масової літератури він шукає насамперед розваги та задоволення своїх смаків. Звичайно, критерій смаку відіграє важливу роль в оцінюванні якості творів масової літератури, може стосуватися жанру, тематики, проблематики, образності, стилю, проте він не є визначальним. Смаки читачів залежать від багатьох чинників, часом вони можуть бути нав'язаними, тож такий критерій, на нашу думку, є найбільш суб'єктивним.

Ще одним додатковим критерієм розмежування може бути критерій популярності та тиражу. Проте варто підкреслити, що тираж книги – суто формальний, кількісний показник її популярності, який свідчить про успіх чи неуспіх серед широкого кола читачів. Твори масової літератури дуже швидко можуть здобути значну популярність завдяки рекламі, маркетинговим

технологіям, а то й просто, потрапивши під віяння моди, ставати бестселерами, що означає «незрівнянно більшу популярність книжки порівняно з іншими» [191, с. 13]. Бестселером можна вважати книгу тоді, коли загальні обсяги продажу зростають миттєво й перевищують десятки тисяч екземплярів. На думку Н. Александрова, бестселер – це вибір дня, що цілком належить сучасності, він зумисно розрахований на популярність тут і зараз, написаний «не для вічності, адже в принципі байдужий до випробування часом» [1, с. 106]. Як зауважує О. Зверев, «масовість передбачає передусім максимально широкий відгук аудиторії» [62, с. 6], проте це ще не перетворює сам твір на факт тривіальної культури. Серед модних письменників можуть бути не тільки автори елітарної, але й масової літератури, оскільки «аккумуляція влади масової культури змушує «молодих письменників» убудовувати свої стратегії в поле маскультури (й використовувати відповідні прийоми) в пошуках більш легітимного статусу» [17, с. 299]. Кожен історико-культурний період більшою чи меншою мірою впливає на формування соціального статусу літератури, що, своєю чергою, зумовлює позицію письменника, який змушений ураховувати соціальний простір як невід’ємну умову існування своєї творчості [18].

Загалом, між елітарною та масовою літературою досить складно провести чіткі межі, адже для сучасної літературної ситуації в Україні характерне розмивання кордонів, послаблення звичного протистояння між цими типами літератури. Очевидно, що така межа не може бути абсолютною, тому що визначається ступенем інновації, (не)дотриманням жанрових канонів чи літературних конвенцій у цілому. Варто наголосити, що масова література, яка традиційно займає найнижчу сходинку в літературній ієрархії, у свою чергу, не однорідна ані за художніми якостями, ані за ступенем популярності серед читачів. Саме тому в середині поля масової літератури доцільно розробити та застосовувати окрему класифікацію художніх текстів. Крім того, співіснування двох видів літератури далеко не статичне, це змінні величини літературної системи, у якій кожна епоха розставляє власні акценти. Можемо констатувати, що поняття елітарного та масового мистецтва може набувати різного

змістового наповнення залежно від конкретних культурно-історичних умов, панівних концепцій та поглядів наукової спільноти. Визнання певного художнього твору як зразка елітарної чи масової літератури залежить від багатьох чинників: часу написання, настанови автора, можливостей читача, а також від особливостей епохи, в межах якої оцінюють твір.

Отже, масова література не є однорідною, а становить складну багаторівневу структуру, всередині якої вибудовується ще одна ціннісна ієрархія, «на вершині якої перебувають «зразкові», «класичні» свого роду твори (такі як пригодницькі романи О. Дюми або детективні історії Агати Крісті), що здобули тривалий успіх» [129, с. 7] і претендують на проміжне становище між елітарною й масовою літературою. Інтерес до таких творів із часом не зменшується, що свідчить про спроможність масової літератури створювати досить якісні твори.

З огляду на це доцільно застосовувати трирівневу класифікацію творів сучасної літератури, яка має на меті зняти традиційну опозицію «елітарний – масовий» (табл. 1). У виборі такої класифікації ми спираємося на авторитет таких знаних учених, як К. Гелдер, Дж. Кавелті, І. Саморуков, В. Халізов, М. Черняк, С. Чупринін.

*Таблиця 1*

Елітарна література		Масова література
проза, що тяжіє до елітарної	белетристика	жанрова (розважальна, формульна, серійна) література
літературний верх	серединне поле літератури (мідл-література)	літературний низ

Інтелектуальна проза як самостійний жанровий різновид в українській літературі оформилася лише у 80 – 90-х рр. ХХ століття й представлена іменами В. Дрозда, П. Загребельного, Г. Пагутяк, В. Тарнавського, В. Шевчука тощо. Сьогодні інтелектуалізм у мистецтві розуміється як особливий спосіб художнього мислення, що має на меті здійснити філософсько-концептуальний аналіз метафізичних проблем буття. Інтелектуалізм виражається в особливій активності художньої думки щодо життєвого матеріалу, має «особливу форму й стилістику (тяжіння до умовності, параболічність мислення, експериментальність обставин, логізовані характери, що розігрують за особами думки автора), а також особливий характер впливу на читача і глядача» [24, с. 107]. Схожу позицію відстоює М. Бенькович, стверджуючи, що «філософським (інтелектуальним) можна вважати роман, у котрому певна проблема загальнолюдського масштабу ставиться, осмислюється або вирішується в процесі сублимації всіх внутрішніх асоціативних зв'язків художньої структури» [15, с. 95]. Звідси випливає важливість інтелектуального первня порівняно з емоційним, переважання абстрактних елементів образного мислення, часто відкритий фінал, що передбачає активну співпрацю автора й читача. Проте сучасні тенденції в літературному процесі свідчать про значне спрощення понять «інтелектуальна література», «елітарна література», які сьогодні можна застосовувати радше умовно до текстів, що відзначаються високим рівнем художньої якості та саморефлексії. Тож ми пропонуємо застосовувати термін «проза, що тяжіє до елітарної».

Під поняттям «мідл-література» ми, услід за С. Чуприніним, розуміємо твори високої літератури, що не вирізняються особливою інтелектуальністю, а також зразки масової, які спрямовані не лише на розваги. Аналіз сучасної української літератури свідчить, що поле белетристики також неоднорідне за художніми якостями. Найбільш репрезентативні ознаки «мідл-літератури» виокремлює Г. Циплаков, серед них найсуттєвішими є: орієнтація на конструктивне розв'язання актуальних соціальних питань; наявність

позитивного героя з багатим внутрішнім світом; жанрово-стилістичне та концептуальне художнє обрамлення конфлікту [199, с. 196].

У нашому трактуванні белетристика – це твори оригінальні й новаторські за змістом, проте такі, що не вирізняються інтелектуальною ускладненістю, їх не можна перетворити на серію і складно вписати в межі відомих жанрових канонів масового письменства. Сюжети, стиль можуть бути примітивними – з погляду високої культури, але у своїй примітивності ці твори мають бути досконалими, майстерно зробленими – без цього їм не досягти успіху.

З огляду на те, що жанр у масовій літературі відіграє чи не найважливішу роль, виступаючи маркетинговим інструментом (Г. Т. Мільхорн), який визначає поетику та механізми функціонування масового письменства, він може бути критерієм виокремлення ще одного типу масової літератури – жанрової. У пропонованій класифікації жанрова література займатиме найнижчу сходинку як література, позбавлена особливих художніх якостей, комерційно спрямована, формульна. Дж. Кавелті розуміє формулу як структуру «наративних чи драматичних конвенцій, що застосовуються в дуже великій кількості творів» [225, с. 5]. У такій інтерпретації це поняття є синонімом до поняття «жанр», адже «формулу й жанр простіше осмислити, не трактуючи їх як позначення двох різних явищ, а розглядаючи як дві фази або два аспекти цілісного процесу літературного аналізу» [225, с. 8].

В основу кожного жанру такого підтипу масової літератури покладено визначений жанрово-тематичний канон, який охоплює «певний тип фабули, освоєння обмеженого поля матеріалу, повторювані типи персонажів і конфліктів, специфічний пафос» [126, с. 106], а також такі складники, як: сюжет, тематика, набір певних шаблонів художньої форми. Завдяки налагодженому серійному виробництву такої літератури принцип «формульності» виявляється на всіх змістово-формальних рівнях твору – навіть у заголовках, які разом із іменем добре відомого автора та специфічно оформленою обкладинкою стають ніби «первинним сигналом щодо приналежності цієї книги до певного жанрово-тематичного канону» [129, с. 11].

Слушною видається думка Б. Менцель, що «формульна література може бути адекватно описана лише згідно зі своїми формотворчими жанровими законами» [130, с. 395]. Отже, основним чинником художності означених текстів буде відповідність вимогам жанру як ознака майстерності його творця. Відповідно оцінити якість детективного чи любовного роману можна, розглянувши його структурно-композиційні особливості, а не майстерність діалогів чи стилістичну досконалість.

Пропонована класифікація, звичайно, є лише спробою стратифікаційного поділу сучасної художньої літератури, має гіпотетичний характер і потребує подальшого ретельного доопрацювання. На нашу думку, такий підхід до визначення підтипів літератури може допомогти з'ясувати й окреслити більш масштабні закони розвитку сучасної літератури. Аналіз основних типологічних рис, вивчення природи художності виокремлених підтипів елітарної та масової літератури пропонуємо здійснити на прикладі творів сучасної української літератури, які, на наш погляд, є найбільш репрезентативними в цьому аспекті.

### **Висновки до першого розділу**

У сучасних культурно-історичних умовах традиційна опозиція «елітарна література – масова література» втратила свою гостроту. Літературний процес початку XXI століття позначений в основному розвитком белетристичного письма як серединного поля творчості. Тому дедалі більшої популярності набуває трирівнева класифікація сучасної літератури із досить умовними межами виокремлення кожної моделі.

Фундаментальним поняттям у процесі характеристики літературного твору є художність як сукупність особливих внутрішніх і зовнішніх характеристик, мистецьке узгодження системно-структурних рівнів поетики, що визначають його цілісність.

У кожному різновиді літератури складники художності отримують різне стильове навантаження, визначаючи фабульно-сюжетні особливості, тип

композиції, принципи конструювання часопростору, специфіку мовної структури, вибір певної тематики та проблематики художнього твору.

Художність творів сучасної елітарної літератури визначається насамперед яскравою оригінальністю творчого замислу, незвичайним змістовим оформленням, тонкою символікою й асоціативністю. Натомість у масовій літературі вона залежить від ступеня відповідності твору певній формулі та стійким жанровим конструктам, а також визначається рівнем задоволення очікувань і потреб читача, що звернувся саме до цього жанру.

Поняття про художність не варто зводити лише до поцінування художніх якостей та ступеня досконалості твору. Натомість поєднання традиційних принципів інтерпретації зі здобутками сучасної методології дискурс-аналізу й рецептивної естетики може стати найбільш адекватним способом дослідження масової й елітарної літератури початку XXI століття.

## РОЗДІЛ 2

### ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ МАСОВОЇ ТА ЕЛІТАРНОЇ ПРОЗИ

Проблема вивчення жанрово-стильових особливостей та окреслення жанрових модифікацій сучасного роману є надзвичайно актуальною в умовах активної трансформації жанрових систем усіх типів літератури. Саме жанр виражає певну естетичну концепцію реальної дійсності, зміст якої розкривається лише в ідейно-художній цілісності літературного твору.

У другому розділі здійснено спробу глибокого вивчення природи художності, що передбачає застосування принципу цілісного аналізу з погляду організації жанрової структури будь-якого роману. Основну увагу зосереджено на вивченні жанрових стратегій та стильових особливостей пригодницької літератури, любовного та історичного роману, аналізуються основні складники художності творів цих жанрів.

Крім того, розглянуто основні складники художності сучасних українських романів означених жанрів із урахуванням тенденції до взаємовпливу жанрів та стилів масової та елітарної літератури.

#### **2.1. Основні жанрово-стильові тенденції розвитку жанру роману в українській літературі початку XXI століття**

Дослідження художності базується на розумінні літературного твору як естетичної єдності, змістовності художньої форми, у взаємозв'язках елементів якої може бути втілений задум письменника. Ще С. Кормілов зазначав, що «за всієї відносної самостійності елементів твору художність потребує їхньої цілісності: єдності ідеї та тематичного змісту, композиційної та мовної єдності, хоча нерідко це єдність багатоманіття» [87, с. 52].

Симбіоз жанрів та поліфонія жанрових різновидів у сучасній літературі актуалізували появу низки дискусійних теоретичних концепцій не лише на



Заході, але й в Україні. Неможливість уписати літературний твір у межі певного жанрового канону спонукає до пошуку найбільш повної та репрезентативної системи класифікації жанрів і, відповідно, до створення адекватної методології, що забезпечить науковців дієвим алгоритмом у процесі ідентифікації жанру твору.

І справа не лише у відсутності єдиної концепції розуміння родо-видово-жанрової класифікації, а в неспроможності сучасної жанрології виробити єдину систему термінів на позначення того чи того жанру. Про це свідчать численні дискурси зарубіжних та вітчизняних літературознавців (М. Бахтін, Н. Бернадська, Т. Бовсунівська, Г. Поспелов, Ц. Тодоров, Н. Фрай та ін.).

Особливої актуальності ця проблема набула в епоху постмодерну з його новаторськими спробами поєднати ознаки несумісних, на перший погляд, жанрів у одному творі. А головна мета такого синтезу – привабити читача, створити щось нове в ситуації, коли це вже майже неможливо. Звідси – змішування жанрових форм, стирання меж між підвидами канонічних жанрів, нестандартне бачення змістово-формальних рис сучасного твору. Такі тенденції найбільш яскраво репрезентує жанр роману в українській художній прозі початку XXI століття.

Саме роман сьогодні стає тим провідним жанром словесного мистецтва, який акумулює й відображає основні тенденції розвитку всієї літератури. Хоча через свою принципову неканонічність досить складно піддається теоретичному моделюванню: у сучасному романі переосмислюється і нарація, і характерологія, але ці процеси по-різному виявляються в літературі елітарній та масовій.

З аналізом жанрової типології роману безпосередньо пов'язане вивчення його поетики. Чинниками, які обумовлюють жанр твору, є зміст і проблематика, той життєвий матеріал, який став предметом естетичного осмислення та визначає тип його структури. Серед принципів, які формують жанр, можна виокремити хронотоп, сюжетно-композиційну систему, а також тип нарації. Досліджуючи жанрову структуру, можемо зрозуміти, яким чином й

у яких формах автор пізнає дійсність. Такий аналіз розкриває особливості втілення задуму, багатство змісту художнього твору, що визначається сукупністю всіх його компонентів.

Особливої специфіки категорія жанру набуває в контексті масової літератури. Зрозуміло, що це концептуальна категорія, яка дозволяє пізнати механізми творення справді успішного твору. Це й маркетинговий інструмент, який забезпечує відтворення найбільш успішних зразків, є носієм творчої пам'яті в процесі динамічного розвитку сучасної літератури. Від автора не вимагається творити щось нове, неповторне, навпаки, він має максимально використати всі можливості більш-менш канонічної жанрової схеми. Тож можна припустити, що в масовій літературі переважає естетика канону, а не естетика новаторства. Натомість елітарна література по-іншому використовує можливості цієї змістово-формальної категорії, значно розширюючи межі конкретного жанру та поєднуючи в собі почасти різні жанротвірні ознаки. Такий художній твір як явище індивідуальне, єдине, новаторське завжди зберігає певні жанрові риси, проте вони не статичні, досить легко взаємозаміщуються та сполучаються між собою, продукуючи нові жанрові форми.

Сьогодні жанр сприймається нерідко як механізм, що направляє процес виробництва популярної літератури, «жанри мають конвенційний характер, діють як «правила гри», зрозумілі письменникам, видавцям, критикам і читачам» [189, с. 92]. Власне кажучи, сучасні жанри – це оперативна відповідь на смаки й уподобання широкого кола читачів, в основі якої – орієнтація на комерційний успіх.

Дослідження жанрової стратегії художнього твору дає ключ для пізнання його естетичної природи і стає необхідною стадією вивчення природи художності сучасної літератури. Сутність художності та всіх притаманних їй «архітектонічних форм» становить, за визначенням М. Бахтіна, «діада особистості та зовнішнього світу, що їй протистоїть» [11, с. 46]. Цим «Я» у «світі» «обґрунтована естетична позиція автора», що, по суті, організовує

«екзистенційну позицію умовного героя і відповідну естетичну реакцію читача» [183, с. 154]. Зрозуміло, що кожен жанр здійснює пізнання людини відповідно до своїх специфічних можливостей та конкретного набору засобів відображення дійсності.

Саме розгортання жанрової «діади» «Я» у «світі» в унікальну художню реальність породжує художній твір, виступаючи структуротвірним чинником, що й визначає основний конструктивний принцип жанру масової літератури. Тоді як для літератури високої він щоразу своєрідно збагачується індивідуальним підходом митця. Тому проблему індивідуальної структури творів елітарної літератури ми будемо розглядати в зв'язку з конкретним наповненням, якісними властивостями та значенням у межах цілого тих її частин, які одночасно є носіями загальних структурних особливостей.

Усі компоненти жанрової структури масової літератури є формально-змістовими, тож мають специфічний сенс і реалізуються в конкретних модифікаціях. Типологічні структурні особливості жанру, як-от: любовного роману, детективу, історико-пригодницького роману – становлять не сукупність окремо розташованих або просто взаємопов'язаних ознак, а певну цілісність компонентів, що взаємодіють один із одним, маючи в центрі єдине ядро – жанрову домінанту (любовна історія, розслідування, історичне тло, вигадані істоти та світи тощо).

До основних формальних ознак масової літератури можна віднести стійку наджанрову структурну схему, визначений набір соціально значущих мотивів, художні штампи, досить поверховий конфлікт між центральними персонажами, що є рушійною силою сюжету, але позбавлений глибокого психологізму [214]. Більшість жанрово-тематичних видів сучасної масової літератури в основному реалізують дві літературні формули – любовну та авантюрну.

У літературознавстві досі немає єдиного визначення жанру любовного роману, синонімічними є терміни «мелодрама», «жіночий роман», «дамський роман», «рожевий роман», «романс», «сентиментальна проза». Серед основних атрибутивних ознак любовного роману дослідники найчастіше визначають такі:

у центрі розповіді – любовні почуття головних героїв (Г. Макарова); опис життя в рожевому світлі, оптимізм (І. Кабанова); наявність психологічних та соціальних бар'єрів на шляху до єднання закоханих (С. Філоненко); щаслива розв'язка, зовнішня привабливість позитивних героїв (О. Вайнштейн) [190] тощо. Російський дослідник М. Мельников звертає увагу на репрезентацію ключових слів дискурсу кохання навіть у заголовках любовних романів: «Моє серце танцює», «Пісня солов'я», «Лихоманка кохання» тощо [129, с. 11].

Як слушно зауважує Т. Воробйова, незважаючи на певні тематичні, стильові та ідеологічні модифікації в популярних сучасних жіночих романах, центральна сюжетна лінія не зазнала суттєвих змін, адже сучасна самовпевнена й незалежна героїня жіночого роману прагне повноти та цілісності, відчуваючи себе всього лиш половинкою у пошуках іншої [31, с. 468]. Як зазначає О. Бочарова, у жанрі любовного роману закріплено традиційні значення статевих ролей. Так, природа конфлікту, що покладений в основу сюжетної канви роману, полягає у відмові жінки від її традиційної ролі, а функція чоловіка – указати героїні її справжнє призначення, таким чином відновлюючи соціокультурний порядок [25].

Інтернет-ресурс «Наш формат: актуальний український магазин» у розділі «Любовний роман» наводить чималий перелік сучасних українських авторів: Анна Багряна «Дивна така любов», Галина Вдовиченко «Пів'яблука», Петро Дараманчук «Мрійні небокраї. Історія одного кохання», Люко Дашвар «Биті є. Макар», «Биті є. Макс», «Мати все», «Село не люди», «Молоко з кров'ю», Лариса Денисенко «Кавовий присмак кориці», Люба Клименко «Ієрогліф кохання», «Антипедагогічна поема», Євгенія Кононенко «Зустріч у Сан-Франциско», Наталія Осипчук «Білий карлик, чорний карлик», Євген Положій «Мері та її аеропорт» та ін. Схожі рубрики – «Вітчизняний любовний роман», «Сучасний любовний роман», «Романи про кохання» – знаходимо й на інших інтернет-ресурсах [138; 139].

Звичайно, якщо любовний роман розглядати як метажанр, то певною мірою можна погодитися з такою рубрикацією видавництва. За визначенням

Н. Лейдермана, метажанр – це структурний принцип побудови художнього світу, який «поширюється на конструктивно близькі, а потім на дедалі віддаленіші жанри, орієнтуючи їх структури на освоєння дійсності відповідно до пізнавально-оцінного принципу панівного методу» [112, с. 7]. На стійкості метажанру як структурного утворення наголошує Р. Співак, указуючи, що це «стійкий інваріант багатьох історично конкретних способів художнього моделювання світу, об'єднаних загальним предметом художнього зображення» [165, с. 53]. У кожному з названих романів любовна лінія є домінантною, проте наявність / відсутність соціальної проблематики, казково-містичних елементів, пригодницького струменю, мелодраматичних колізій, різний ступінь типізації сюжетів та образів дозволяють говорити про особливі жанрові форми сучасного українського любовного роману, як-от: соціальна мелодрама, містичний любовний роман, серійний любовний роман тощо. Це зумовлено тенденцією змішування жанрів у сучасній літературі внаслідок тісної взаємодії та використання поетики суміжних жанрових форм та стилів.

Українська дослідниця С. Філоненко в монографії «Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр» послідовно застосовує термін «сентиментальна література» на позначення романів, подієвий зміст яких часто зводиться до мінімуму, а домінантну роль виконують почуття, переживання, емоції. На думку С. Філоненко, ядро сентиментальної літератури становить романс із усіма його субжанрами – «категорійним» та «повноформатним», сучасним, історичним, містичним, готичним, християнським тощо [190, с. 256]. Крім того, термін «сентиментальна література» охоплює сімейні саги, соціальні мелодрами, авантюрні любовні романи, сентиментальні історії в глянцеви́х журналах, чикліт, а в царині літератури нон-фікшн – автобіографічні історії, короткі документальні оповідання з жіночих журналів.

На нашу думку, саме такі жанрові форми формують метажанр сучасного любовного роману в українській літературі початку XXI століття, що суттєво відрізняється від західних аналогів. Якщо на європейському та американському видавничих ринках виробництво й споживання так званих серійних,

малоформатних любовних романів уже давно стало звичною справою, то в Україні спроби налагодити таке виробництво здійснюють спорадично. Так, літературна агенція «Зелений пес» започаткувала серію «Мелодії серця», у межах якої з'явилося вже понад двадцять романів любовної тематики: Р. Гедеон «Сюзанна і Версаль», «Сюзанна. Віднайдене кохання», С. Горбань, Н. Лапіна «Увертюра», Наталія Коробко «Серенада сумного дощу», Людмила Копистко «Курси крою та життя», О. Маріуц «Ланцюги для Гіменея», К. Подолинна «Мені наснилося кохання», Інна Ромич «Любов у спадок», Ганна Ручай «Моя кохана Відьма» та ін. [138]. Однак твори, видані в межах згаданої серії, часто відрізняються за багатьма критеріями, виходять за межі жанрово-тематичних канонів масової літератури. Структура любовної колізії вписана в загальну систему подій твору, реальність та культуру. Проте часто почуття кохання, яке організовує, адаптує роман до читача, не вичерпує його основного ідейно-тематичного комплексу. Суттєвою рисою українського варіанту любовного роману є неவிбагливий вибір поведінкових моделей закоханого, що не вирізняється особливою фантазією. В опрацюванні любовної тематики українська культура досить консервативна, на відміну від західноєвропейської та американської, що активно розробляє сексуально-еротичні мотиви.

Із 2008 року виданням малоформатних дамських романів (серія «Жіночий любовний роман») займається й Літературна агенція сестер Демських. Особливістю серії є її анонімність, адже, як правило, над створенням роману працюють кілька авторів, тож ім'я одного конкретного автора на обкладинці не вказано: «Історія з британським журналом», «Троянди в супермаркет», «Паризьке кохання», «Кохання без кордонів» тощо [190, с. 261]. С. Філоненко звертає увагу на певний консерватизм романів цієї серії, адже майже всі фінали «демонструють моделі життєвого успіху сучасної жінки», а ледь не єдиний вихід для героїні – одруження з омріяним коханим та створення міцної щасливої родини. Загалом, наявність доволі високого ступеня стандартизації та типізації, відтворення класичної формули любовного романсу за Дж. Кавелті (бідна головна героїня – мужній, соціально забезпечений герой-визволитель –

неможливість бути разом, перипетії та колізії із цим пов'язані – врешті щасливий фінал) дозволяють говорити про існування в сучасній літературі українського варіанта любовного роману.

Ще одним із найбільш популярних метажанрів у сучасній літературі є пригодницький. Поняття про пригодницьку літературу досі не має чіткого наукового визначення, що зумовлено розмаїтістю її жанрів та розмитістю жанрових ознак. Більшість науковців схильні розглядати пригодницьку літературу як окремий метажанр, який об'єднує твори, що відповідають таким основним критеріям, як наповненість сюжету подіями, які динамічно змінюють одна одну, чіткість та цілісність композиції, поляризація добра і зла, небезпечні пригоди. Ми згодні з думкою С. Чуприніна, який характеризує пригодницьку літературу як таку, сюжети якої обов'язково вирізняються підвищеною динамічністю та експресивністю, утворюють ланцюжок захопливих пригод, пов'язаних, як правило, із розкриттям якихось таємниць та загадок [204]. За визначенням А. Вуліса, конститутивною ознакою пригодницької літератури варто вважати пригоду як подієвий троп [32]. Тож відповідно до цих критеріїв ядро пригодницької літератури становлять детектив, бойовик, трилер та власне пригодницький роман. Сюжет у таких творах можна трактувати як низку дій головного героя в межах певної теми, яка є цікавою та актуальною для значної кількості читачів, причинно-наслідкові стосунки протагоніста з іншими персонажами, де в основному реалізуються типові моделі суспільної поведінки.

В українській літературі пригодницький метажанр формується вже в добу романтизму творчістю Є. Гребінки, А. Кащенко, П. Куліша, М. Старицького, С. Черкасенка та ін. Перші елементи детективного жанру можна знайти в пригодницьких романах Михайла Старицького (зокрема, у романі «Разбойник Кармалюк») та творах Ольги Кобилянської (повість «Земля»). Значний інтерес до пригодницьких жанрів в українському письменстві виникає у 20-ті рр. ХХ ст. Розвиток цих жанрів пов'язаний з іменами В. Винниченка, В. Владка, І. Багряного, Ю. Дольд-Михайлика, В. Малика, О. Слісаренка, Ю. Смолича, Г. Шкурупія. У середині століття жанр детективу помітно звульгаризувався,

перейнявся пафосом шпигуноманії, а в умовах соціалістичного реалізму взагалі був заборонений.

У сьогочасному суспільстві попит на пригодницьку прозу зростає, з'являється українськомовний бойовик (В. Шкляр «Елементал», Л. Кононович «Я, зомбі», «Феміністка»), детективні трилери (А. Кокотюха «Повзе змія», І. Роздобудько «Ескорт у смерть», С. Стеценко «Чорна акула в червоній воді»), політичні трилери (А. Курков «Ігри по-дорослому», «Нічний молочник», М. Грими ч «Варфоломієва ніч»), містичні трилери (В. Шкляр «Ключ», «Кров кажана», Б. Левандовський «Байки проти ночі», Н. Тисовська «Під знаком шаманського бубна»), кримінальні романи (Євген Є «Гра на роздягання», С. Зоріна «Наезд», «Развод»), жіночі детективи (Д. Дідковська «Татова доня», «Обіцяю не вбивати», І. Потаніна «Білявки мого чоловіка», «Історія однієї істерії»), ретро-детективи (В. Кожелянко «Тероріум», «Срібний паук», «Третє поле») та ін.

Найбільш цікаво поєднує стратегії масової та елітарної літератури детективна проза, адже не виконує суто розважальної функції: з одного боку – розважає, а з іншого – розвиває мислення. Інколи детектив перетворюється на інтелектуальну гру. Детектив визначають як самостійний процес розслідування, так і певний мінімум художніх засобів. Але часто автори детективів не дотримуються цих принципів. Так, у детективі В. Шевчука «Книга історій» на перший план виходить художність, детективна інтрига не так важлива. Це інтелектуальний детектив, який є оновленим зразком традиційного. Загалом, у сучасному детективі мало чого залишилось від класичного, він в основному трансформувався в жанри бойовика, «крутого» детективу, психологічного трилеру, кримінального роману тощо.

Дослідник М. Вольський [30] виокремлює такі ознаки, притаманні жанру детективу:

1) повсякденність обставин (умови, в яких відбуваються події детективу, в цілому звичайні й добре відомі читачеві);



2) стереотипність поведінки персонажів (персонажі значною мірою позбавлені індивідуальності, їхні психологія та поведінкові моделі достатньо прозорі, передбачувані, а якщо вони мають які-небудь особливості, то одразу стають відомі читачеві);

3) існування апріорних правил побудови сюжету (у класичному детективі розповідач і детектив не можуть виявитися злочинцями);

4) неможливість випадкових помилок і збігів.

Важливою особливістю класичного детективу, що вирізняє його з-поміж інших прозових жанрів, є його інтелектуальний характер. Якщо звернутися до проблеми детективної форми, то можна помітити, що в основі детективного сюжету завжди знаходиться логіка. Але це особливий вид логіки. Коли загадка представлена читачам, їм пропонують усі необхідні для її відгадування дані, хоча вони приховані та подані з навмисно порушеною послідовністю. Читачі ж повинні зібрати всі докази, вибудувати їх у правильній логічній послідовності, знайти розв'язку разом із головним героєм, але не раніше за нього [53].

Проте жанр сучасного детективу здебільшого тяжіє до формульної літератури з її традиційною схематичністю, напруженістю сюжету, упізнаваністю реалій. За Дж. Кавелті, детектив відповідає формулі пригоди: виконуючи етично важливу місію, герой долає перешкоди й небезпеки, що виникають у результаті злочинств негативного персонажа; як нагороду він отримує прихильність однієї чи кількох привабливих дівчат [69]. Цей тип формул характерний для всіх культур. Основна ознака детективу як жанру – наявність у творі певної загадкової події, обставини якої невідомі й повинні бути з'ясовані. Справжні обставини події не повідомляють читачеві, принаймні до завершення розслідування. Замість цього автор веде читача через процес розслідування, і він отримує можливість на кожному етапі розгортання сюжету створювати власні версії та оцінювати відомі факти.

Отже, такі ознаки детективу, як ставка на цікавість, розвагу читача, чітка опозиція герой – антигерой, емоційна гострота сюжету, відповідність стійким канонічним правилам, указують на приналежність цього жанру до масової

літератури. Подумки ідентифікуючи себе із сильним, кмітливим, розумним героєм, читач і сам починає відчувати себе таким, отримуючи своєрідне задоволення від психічної напруги, додання небезпеки, почуття страху, тим самим реалізується одна з основних функцій масової літератури – компенсаторна.

Значний інтерес у контексті нашого дослідження становить вивчення жанру історичного роману з погляду природи його художності, що пов'язано з аналізом проблеми трансформації життєвого досвіду та знань письменника в якісний продукт художньої творчості. Як відомо, історичний роман здавна потрактовували як жанр елітарної літератури, проте сьогодні, коли на перший план виходять розважальна та пізнавальна функції словесності, цей жанр поступово втрачає ознаки високого письменства, розвиваючись передовсім у таких формах, як історико-пригодницький та історико-авантюрний. Проте й із формулами масової літератури цей жанр не можна зіставити, адже він виходить поза межі класичного розуміння формульних текстів із їхнім конкретним набором жанрово-тематичних ознак.

Сучасний історичний роман початку ХХІ століття значно розширив свої хронологічні та географічні горизонти, художньо осмислюючи події ХХ століття з певної часової дистанції. Його тематичне збагачення пов'язане з поглибленням проблематики та переоцінкою важливих історичних подій минулої епохи, потребою актуалізації історичної пам'яті, що задає алгоритм образно-композиційному розв'язанню завдань цього жанру. Специфічні риси поетики жанру історичного роману – це насамперед тематичні домінанти та їхня авторська концепція, особливості моделювання центральних образів (образу головного героя та історичної події), загальні композиційна та фабульна схеми. С. Андрусів трактує історичну прозу як один із націєтворчих жанрів, ефективний засіб збереження українства як етичного й духовного феномену. На думку дослідниці, саме історичне письменство, «... підтримуючи в часі національну наративну тотожність, є водночас своєрідним космогонічним міфом (чи міфом-ритуалом), який зміцнює, відновлює і

«тримає» космосистему – світ і націю (світ нації) і їх «дублікат» – психосистему – самосвідомість (особистісну й національну)» [2, с. 43].

Зрозуміло, що межею історичного роману стає документалізована хронологія історії, адже його хронологічні межі мають певну визначеність, яку мотивує наявність або відсутність важливих документів, що стосуються тієї віддаленої доби.

На наш погляд, сучасний історичний роман займає проміжну ланку між елітарною та масовою літературою, виступаючи типовим зразком так званої белетристичної літератури. Побудовані на історичному сюжеті, в художній формі відтворюють певну епоху, певний період історії, поєднуючи історичну правду з правдою художньою, сучасні українські романи: «Охоронець» С. Батурина, «Синдром дитячих спогадів» В. Гука, «Кохання в стилі бароко» В. Даниленка, «Моя Рутенія» Є. Добровольського, «Місто з химерами» О. Ільченка, «Конотоп» В. Кожелянка, «Червоний» А. Кокотюхи, «Римейк» П. Кралука, «Століття Якова» В. Лиса, «Залишенець. Чорний ворон» В. Шкляра та ін. Ці тексти не апелюють до примітивних складників особи читача, як це іноді характерно для літератури масової, комерційно орієнтованої, проте й за формальними показниками не піддаються ідентифікації як література першого ряду. Саме термін «белетристика» в тому значенні, як його розуміє О. Богатирьов (тип текстів, які «мають своєю найпершою цінністю власне текст як джерело естетичного, не ангажованого утилітарною зовнішньою метою читання» [23, с. 4], найбільш повно враховує художні особливості таких текстів на синхронному рівні літературного процесу. Белетристика не володіє естетичним авторитетом та глибиною високої літератури, проте наділена низкою властивостей, які вирізняють її з потоку формульних текстів та роблять специфічним предметом для дослідження природи художності.

Отже, у системі новітньої української прозової традиції можемо виокремити два провідні метажанри: любовний та пригодницький. Любовний метажанр в українській літературі початку XXI століття формують такі жанри, як власне любовний роман, соціальна мелодрама, сімейна сага, містичний

любовний роман, авантюрний любовний роман, короткий серійний роман, чикліт тощо. Під поняттям пригодницького метажанру розуміємо такі жанри та жанрові форми: детектив (інтелектуальний, історичний, жіночий, кримінальний), бойовик, трилер (політичний, містичний, психологічний), власне пригодницький роман тощо. Окремо в такій жанровій класифікації варто позиціонувати сучасний історичний роман з його основними формами – історико-пригодницьким та історико-авантюрним.

Насамперед заслуговують на увагу три основні аспекти сучасних українських романів означених жанрів із урахуванням тенденції до взаємовпливу жанрів та стилів масової та елітарної літератури: 1) композиційно-мовні форми і система точок зору (слово оповідача і слово персонажа, функції різних видів описів, вставних текстів); 2) сюжетна організація (побудова сюжету, часопросторова структура, категорії випадку та необхідності); 3) система персонажів (співвідношення головних та другорядних героїв, їхні функції).

## **2.2. «Формульність» як чинник художності в сучасному українському любовному романі**

Природа художності в серійному любовному романі зумовлена характерними рисами сучасної популярної літератури як особливого типу масової культури. Як зазначає М. Гей, художність властива такому твору, де «знайдено неповторне і єдино можливе в цьому випадку поєднання всіх частин і елементів у нерозкладне ціле» [38, с. 197]. На нашу думку, ця теза є вихідною для розуміння специфіки художності в масовій літературі з її наперед суворо регламентованою формально-змістовою єдністю, так званою формульністю.

Дж. Кавелті визначає формулу як комбінацію або синтез культурних конвенцій із більш універсальною повістувальною формою або архетипом [69]. На думку вченого, продуктивність цього поняття в тому, що воно дозволяє виокремлювати характерні для певних культур та періодів «колективні

фантазії» і простежувати їхні зміни. Як відомо, канон покладено в основу всіх жанрово-тематичних різновидів масової літератури, поетика якої завжди передбачувана, адже становить сукупність готових оповідних блоків та добре впізнаваних стильових кліше. Тому саме відповідність / невідповідність канону певної формули сюжету, мовленнєвої поведінки чи наративу визначають природу художності твору масової літератури.

О. Бочарова стверджує, що любовний роман – у своєму найпростішому «серійному» варіанті – досягає досить високого ступеня стандартизації в типах героїв і сюжетиці [25]. Таким чином, стандартизація формульних текстів стає важливою якістю, що дозволяє реципієнту відпочити, втекти від дійсності у світ фантазій, насолоджуватися процесом читання без особливого напруження та необхідності декодування незнайомої символіки чи надскладних змістів. Більше того, стандартні конструкти любовних романів формують конкретні очікування та наперед-знання в реципієнта. Тому закономірно виникає відчуття задоволення й комфорту від пізнання вже відомих і таких знайомих тем. Любовні історії початку ХХІ століття насамперед пов'язані з проблемами пошуку своєї сутності, подолання самотності, сексуальної свободи, перегляду традиційних та соціальних цінностей [109].

Фабула любовного роману не претендує на особливу літературність, проте основною її вимогою стає вміння зацікавити й тримати інтригу до останньої сторінки. Найчастіше сюжет становить собою кумулятивний ланцюг окремих епізодів, об'єднаних єдиним семантичним ядром – образом жінки, якій так бракує кохання. Конкретний тип сюжетної будови, що виступає носієм загальнозначущих міфопоетичних формул та художніх універсалій, визначає стійку традицію творів про кохання та апелює до відомих архетипів, презентованих ще в жанрі античного любовного роману. Загальна схема роману, в якому панує любовний сюжет, така: із зав'язки починається кохання головного героя та героїні, проте поєднатися їм заважають перешкоди, що призводять до розлуки; наступний етап – зображення боротьби за свободу своєї любові, змалювання страждань у розлуці, різних випробувань; в останній

момент – «розв’язка, щаслива чи нещаслива, частіше щаслива» [173, с. 348]. Звичайно, автор може певною мірою відступати від настанов канону: варіювати зовнішність головних героїв, соціальний статус, місце дії, умови знайомства, проте «він не повинен виходити за встановлені межі – завершуючи роман трагічним фіналом, не довівши справу до весілля або остаточного возз’єднання закоханих» [129, с. 11]. Наприкінці повістування головна героїня, як правило, переоцінює свій життєвий досвід, відкриваючи в чоловікові, якого раніше сприймала дуже негативно, позитивні риси, й, урешті-решт, її сумніви та тривоги винагороджуються взаємним коханням.

Ще однією важливою передумовою художності творів масової літератури, на нашу думку, є їхня естетична виразність. Цей критерій пов’язаний насамперед із комунікативною природою поняття художності та ескапістською функцією масової літератури: читаючи любовні романи, жінка зазвичай прагне втекти від сірої буденності, одноманітності, примірявши на себе образ головної героїні, яка таки знаходить своє кохання й щастя. Зокрема, на важливості цієї функції наголошує О. Бочарова: «Фіксація актуальних соціокультурних напружень та гармонізація їх, ефективний «психотерапевтичний» вплив за допомогою ескапістських конструкцій роблять жіночий любовний роман «знаком» часу, індикатором провідних тенденцій у масовій культурі» [25].

Б. Дубін відзначає, що читання такої літератури «дозволяє жінці реалізувати свою природну тягу до театралізації: роль героїні «приміряється», як приміряється одяг» [125, с. 337]. Жанр любовного роману моделює «безпечний світ, де жінка водночас і залежна, і має владу над чоловіком» [190, с. 198], часто вона відчуває підсвідомий страх перед чоловічим насильством і власною сексуальністю, проте щасливий фінал розвіює всі тривоги. Утомлені від життєвих негараздів та постійних турбот, жінки-читачки любовних романів начебто відчувають себе в центрі розгортання сюжету, а нездійснені очікування щодо себе і своєї другої половинки, уявлення про ідеального партнера та стосунки з ним переносять на неіснуючих у реальності героїв.

Точність і виражальність мовних засобів у масовій літературі дещо нівелюється порівняно з літературою елітарною, де мова більш рафінована та художньо досконала. Якщо у творах елітарної літератури експерименти з мовою, як-от: порушення орфографії та синтаксису, використання символічних авторських неологізмів, ускладненість мовної фрази – явище цілком прийнятне, то художність твору масової літератури й визначається саме відповідністю художньої мови певній ситуації мовлення та законам жанру [101]. Хоча дослідник В. Долинський звинувачує сучасний любовний роман у руйнуванні національного мовного середовища, адже, на його думку, жіночий роман «позакультурний за змістом», він викликає в читача, що має незіпсований смак, тільки відчуття щоразу зростаючої втоми та нудьги [54, с. 235].

«Формульність» структури художнього твору охоплює два рівні композиції – літературний та мовний. Мовний рівень представлений певними відрізками мовлення, найкоротший із яких – висловлювання одного персонажа, а найдовший – окремий розділ твору. Літературний рівень композиції реалізується лише за умови оформлення в конкретну мовну форму, що в масовій літературі підпорядковується чітким канонам. Клішованість та стереотипність мови, продукування однотипних висловлювань хоча й збіднюють мовний рівень, проте забезпечують легке й поверхове сприйняття тексту в цілому, виступаючи стильовою домінантою формульної літератури.

Проілюструємо це твердження на прикладі висловлювань із романів Дари Корній «Тому, що ти є» [89] та Людмили Копистко «Курси крою та життя» [85; 86].

У романі «Тому, що ти є», як уже видно з анотації, авторка постулює відому тезу «ніколи не пізно щось змінити», особливо якщо героями керує справжнє почуття кохання. Лірична лінія, побудована на колізіях, пов'язаних із розгортанням типового любовного конфлікту: нерозділене кохання (Оксана – Сашко), стосунки Оксана – Влад, сімейний союз яких не схвалюють батьки, зрада Оксани із Сашком. Соціально-психологічні узагальнення, зроблені в романі, набувають абсолютної впізнаваності суджень, які іноді доводяться до

банальності: «Всі на світі дівчата мріють про те, щоб їм тільки так освідчувалися – навколішки, ввівши у букет для коханої зорі, планети, поклавши до ніг світи і галактики» [89, с. 73]; «принци на «білих конях», чи то пак кабріюлетах, обирають зазвичай принцес, а коли попелюшок, то юних» [89, с. 23]. Проте немає тут традиційного для такого типу літератури хеппі-енду, роман має трагічну розв'язку. Містична канва твору пов'язана з історією про таємничого Числобога, який «рахує дні наші і говорить Богові числа свої» [89, с. 13], допомагаючи Сашкові хоча б у снах змінити трагічну реальність. Після смерті коханої Олександр потрапляє до божевільні, утративши відчуття справжності життя. Він малює в уяві омріяну картину сімейного щастя, якого так і не судилось спробувати. Такий нестандартний для формульної літератури фінал надає роману іншого, більш глибокого звучання.

Типову фабулу покладено в основу роману Л. Копистко «Курси крою та життя»: головні героїні – три подруги, які шукають особисте щастя, потрапляють у різні складні життєві ситуації, намагаються подолати перешкоди і, врешті-решт, знаходять своє кохання й жіноче щастя. Усіма вчинками героїв керує бажання зустріти свою другу половинку, поринувши у вир почуттів, нехай навіть заборонених. У творі реалізується традиційна для цього жанру історія Попелюшки (непомітна «сіра мишка» перетворюється на чарівну ефектну жінку, що таки дочекалася свого принца): невпевнена в собі, закомплексована Ірина в зрілому віці розквітає та зустрічає справжнє кохання – Олега. Щаслива розв'язка утверджує ідею сили кохання, що долає всі перешкоди. Драматизм повісткування певним чином послаблює перенасиченість роману вторинними сюжетними колізіями та епізодичними персонажами з власними життєвими історіями.

У романах любовного метажанру можна виокремити групи типових стереотипів, оформлені відповідними мовно-стильовими кліше, що відображають характерні для середньостатистичного читача стандартні уявлення про стосунки чоловіка та жінки, сімейні цінності, варіанти моделей поведінки та, власне, оцінні гендерні установки:



1) кохання – це все, лише воно надає сенс життю: «хоч би що вона робила і хоч би де та з ким була, в кожному ударі її серця незмінно звучали ті самі слова: «Вірю... Чекаю... Знаю... Зустріну...» [86, с. 128]; «кохання інколи перетворюється на залежність, гірше від наркотичної» [89, с. 89];

2) усі жінки мріють швидше вийти заміж: «жінка виходить заміж, щоб жити «за чоловіком», за його спиною, під його захистом і опікою» [86, с. 145]; «ВУЗ – тобто вийти удаło заміж – ось мета, що стоїть перед кожною дівчиною» [85, с. 112];

3) людина – творець свого щастя: «Наше життя – це те, що ми самі собі побудували» [85, с. 94]; «людина сама створює себе і своє життя» [86, с. 229];

4) надійних чоловіків дуже мало, тож не можна втрачати свій шанс: «урівноважений, життєрадісний, він завжди намагався підтримати гарний настрій у себе і навколишніх – саме такий чоловік був їй потрібний» [85, с. 113]; «був непоганою, як кажуть, партією – начитаний, вродливий, розумний, освічений, неодружений, бездітний, галантний кавалер. Важко в такого не закохатися» [89, с. 22];

5) заробляти гроші – чоловіча справа: «він – чоловік, а не нянька, і його обов'язок насамперед забезпечувати комфортне проживання родини, а домашній затишок – то вже клопіт дружини» [89, с. 158]; «у чоловіка мусить бути справа, яка забезпечувала б йому та його родині гідне життя» [86, с. 174].

«Формульність» виражається і на суб'єктно-організаційному рівні: автори маркують типові чоловічі та жіночі соціальні ролі, формуючи стійкі гендерні опозиції, що охоплюють увесь текст. Чоловік має бути успішним та здатним забезпечити безхмарне майбутнє своїй коханій, ключовими елементами ролі якої утверджуються сімейні стосунки та материнство. Особливе значення надається зовнішності, що відповідає звичним стандартам, спостерігається тиражованість формульності атрибутивних характеристик: «високий, стрункий, чорнявий, по-чоловічому дуже вродливий», «горді чорні брови», «здорова, без зморщок і мішків під очима шкіра», «ніжна матова шкіра обличчя», «чарівний погляд прекрасних карих очей», «довге золотаво-руське волосся» тощо.

Простір аналізованих романів відзначається формульною реалізацією концепту «романтичність». Специфіка жанру вимагає зображення надмірної ідеалізації почуттів, вир пристрастей, емоцій, детальний опис зустрічей закоханих, що супроводжується стандартним набором фраз та оцінних атрибутивних словосполучень і комбінацій: «поцілунок був довгий і жагучий», «стиглі вишні губ», «накривають шаленством уста», «покійно віддала себе спраглим, ласкавим, гарячим губам», «досі на губах вона відчуває ніжне тепло його губ».

Романтичні почуття асоціюються з вибухом, ніжністю, теплотою, внутрішня потреба кожного з героїв у чистому й світлому коханні передається за допомогою формульних метафор: «і все зникло: вона, він; не було навіть самої світобудови» [85, с. 127], «ніжно цілував очі, губи, скроні, й величезна, ні з чим не зрівняна радість охопила все її єство» [86, с. 26], «він обіймав її за плечі, і їй ставало так спокійно, так радісно на душі» [86, с. 241], «стільки ніжності та кохання струменіло в кожному дотику» [89, с. 91], «її тіло пахне вітром» [89, с. 224].

Проаналізований мовний матеріал не містить обценної лексики, просторіч та жаргонізмів, почасти автори намагаються творити власні оригінальні образні конструкції, використовуючи багатство засобів мови, що наводить на думку про те, що всередині поля масової літератури існує своя градація текстів, так званий верх і низ. Художня доцільність вживання різних образних засобів та прийомів мови визначається задумом автора – максимально реалістично відтворити життєві ситуації та залучити життєвий досвід читача для доповнення зображеного.

Особливим жанровим різновидом любовного роману сьогодні є жанр соціальної мелодрами, який уже не сприймається лише як суто драматургійний, а радше цей термін використовується для позначення жанрів кіно та масової літератури. Тому видові ознаки сучасної мелодрами дещо розмиті. Якщо порівняти європейську класичну мелодраму кінця XVIII – початку XIX століття і сучасну мелодраму XXI століття, побачимо суттєві

відмінності в тематиці, поетиці, системі зображально-виражальних засобів. Проте найбільша відмінність саме в площині побутування: сьогодні мелодрама не призначена для постановки на сцені, тому поступово втратила риси, характерні для драматичних жанрів, набуваючи нових ознак, продиктованих вимогами часу.

Сучасна мелодрама в основному зосереджена на проблемах кохання, родинних стосунків, зокрема в площині батьки – діти, відсутні будь-які філософські міркування й роздуми. Тому її часто маркують як соціальну мелодраму. Серед основних рис можна відзначити: гіперболізоване зображення пристрастей; надмірна сентиментальність; основний конфлікт – сімейно-побутовий, напружений; рушійна сила сюжету – випадок, щасливий чи фатальний, що змінює долю героїв; ускладненість сюжетними вузлами; типовість персонажів: різкий поділ на позитивних і негативних, підкреслена симпатія або антипатія автора до того чи того героя; обов'язковий любовний трикутник; статичність образів; переважання зовнішнього над внутрішнім; побіжно окреслені психологічні характеристики головних героїв; ефектна розв'язка [94].

На думку дослідника С. Балухатого, основним прийомом жанру мелодрами стає «гра на почуттях», сюжет повинен мати «виразну емоційну основу», тобто перебувати в становищі, яке «неминуче породжує почуття в персонажів і безперервний потік емоцій» [8, с. 35]. Принцип наростання емоцій виявляється, як зазначає науковець, і у формах дії, що натрапляють на перешкоди, тобто прийом спорадичного гальмування дії.

Учений Е. Бентлі звернув увагу на особливі емоційні можливості мелодрами в сучасній культурі, що вирізняється стриманістю у вираженні почуттів. Аналізуючи характерні механізми виникнення «жалощів та страху», він указує на важливу потребу в мелодрамі, яку відчуває сучасність, називаючи страх «середовищем, у якому ми живемо» і вважаючи, що успіх мелодрами «залежить від здатності автора відчувати страх і передавати це відчуття страху» [16, с. 185]. Безперечно, жанровими маркерами сучасної мелодрами є

емоційність та соціальна проблематика, домінантою оповіді – чуттєві й емоційні взаємини чоловіка та жінки.

Жанр соціальної мелодрами в українській літературі початку ХХІ століття представлений у творчості Ірен Роздобудько, Люко Дашвар, Лариси Денисенко, Людмили Копистко, Світлани Поваляєвої, Лесі Романчук, Міли Іванцової та ін. Когорта жіночих імен серед авторів мелодрами наводить на думку про гендерне розмежування деяких сучасних жанрів.

Сьогодні більшість науковців зараховують цей жанр до масової літератури. На думку Б. Дубіна, жанр мелодрами потрапляє під визначення масової літератури вже з другої чверті ХІХ ст. [43]. Відповідно до концепції американського дослідника Дж. Кавелті, мелодраму варто віднести до так званої формульної літератури. Типовими ознаками такої літератури загалом і мелодрами зокрема є: принцип життєподібності, стандартні, легко впізнавані ситуації, проблеми, знайомі й болючі для більшості читачів [69].

Сучасна мелодрама сприймається як типовий масовий продукт, почасти виступаючи синонімом телевізійної «мильної опери», що розрахована суто на жіночу аудиторію, тому й користується визначеним спектром зображально-виражальних засобів, що здатні зацікавити потенційних глядачів / читачів. Кінематографічна мелодрама відрізняється гострою інтригою, різким протиставленням добра і зла, наявністю ідеального героя і нещасної героїні, що потрапляють під вплив фатальних обставин, емоційним впливом на почуття глядачів.

У площині поетики мелодраматичні елементи постають як формульні конструкти: несподіваність, випадок, таємниця, підсилена емоційність, емоційне мовлення, ліризм, трагізм розв'язки. Також серед основних ознак сучасної мелодрами можна виокремити почуттєві надуживання та несподівані, екстремальні, майже фантастичні ситуації, учасниками яких стають головні герої. Так, драматична історія життя трьох жінок у романі Люко Дашвар «Мати все» – літньої, середнього віку і зовсім юної – позначена запутаною інтригою, підвищеною емоційністю, гіперболізацією пристрастей, різким

протиставленням добра і зла, навіть деякою морально-повчальною спрямованістю. Зіставивши ці ознаки із визначенням жанру мелодрами, знаходимо безсумнівну подібність.

В основу сюжету мелодрами, як правило, покладено приватне життя звичайних людей із їхніми пристрастями та розчаруваннями, прагненнями, мріями й боротьбою за щастя. Люко Дашвар обрала стратегію досить традиційного наративу, за допомогою якого розповідає історію однієї сім'ї крізь призму життя трьох представниць різних поколінь. Учинки й долі героїв роману «Мати все» підпорядковані єдиній меті – віднайти щастя. Але для кожного з них щастя має свій вигляд: для Іветти Андріївни – повний контроль над життям свого сина нібито заради його добробуту, для Ліди – золота середина між коханням і родинним обов'язком, для Раєчки – можливість кохати Платона, жити заради нього, знехтувавши будь-якими матеріальними благами.

Сюжет сучасної мелодрами завжди охоплює окремий випадок із життя певної родини або кількох людей, що перебувають у визначених обставинах. Масштабність подій не має особливого значення. Мелодраматичні герої не розв'язують глобальних завдань, вони намагаються влаштувати власне життя, переймаються проблемами, які турбують їх саме зараз. Герої мелодрами зазвичай пасивні, позбавлені живих характерів, вони уособлюють прямолінійні етичні схеми.

Сюжет роману «Мати все» складають події, пов'язані з життям звичайної київської родини – професора медицини, вдови академіка Вербицького Іветти Андріївни Вербицької. В основу роману покладено реальну життєву історію, свідком якої письменниця стала колись на пляжі в Одесі і в якій, на думку авторки, багато людей зможуть побачити власне реальне життя, адже «все, що в цій книжці відбувається, погано перекладається взагалі на інший світ. Бо все це може статися лише тут і лише з нами» [49, с. 2]. У романі авторка широко використовує прийоми кінематографу, що надає оповіді динамічності: чіткий поділ на епізоди-сцени, велика кількість діалогів, описи місця дії, зовнішності

героїв дуже лаконічні, більше схожі на ремарки. Загалом, текст роману нагадує сценарій до фільму.

Хоча мелодрама досить часто викривлює реальну дійсність, гіперболізуючи почуття й переживання протагоніста, послідовне й принципове використання архетипних колізій та образів дозволяє читачеві ідентифікувати, співвідносити себе з тим чи тим героєм. Так створюється ілюзія правдивості, невигаданості зображуваних подій, що й забезпечує найбільший ступінь співпереживання головним героям мелодрами: «Я зараз ходжу своїм київським Подолом, де моя домівка, і роззираюся – в якому, цікаво, будинку жили ті жінки, яких оце так помордувало любов'ю? В те, що вони були справжні, я вірю абсолютно. Бо в книжках Люко Дашвар рівно стільки вигадки, скільки ми самі завжди придумуємо про себе і тим живемо. Її історії – лише справжні, такого не придумаєш – бо, якби придумав, це було би дешевою підробкою» [49, с. 2].

Як відомо, мелодрама в основному орієнтована на жіночу аудиторію, що й зумовлює її специфіку як жанру. Проте в романі «Мати все» любовна лінія відступає на другий план, натомість під новим кутом зору розглядається доля української жінки, увага зосереджена на двох архетипних концептах – «мати» і «материнська любов». Образ головної героїні книги, матері Іветти Андріївни, це збірний образ українських матерів, які готові зробити все, аби тільки їхні діти були щасливими: «Вербицькі жертвують усім заради щастя своїх дітей» [49, с. 15]. Проте щастя Іветта Андріївна розуміє по-своєму, не враховуючи думки власних дітей, дбаючи передусім про непохитність свого авторитету, що й призводить до сімейної драми: смерті сина Платона, невістки Раєчки, нещасливого шлюбу доньки Ліди, і, урешті, смерті самої Іветти.

Хоча роман «Мати все» Люко Дашвар не вимагає глибокого осмислення, у ньому немає алюзій, ремінісценцій, інтертекстуальних образів – усього того, що в процесі сприймання вимагає значного духовного досвіду та інтелектуальних зусиль, проте він розрахований на різночитання, досягнення підтексту. Про це свідчить уже багатозначна назва роману, яку читачі можуть інтерпретувати відповідно до власного світогляду. Подвійний концепт назви

«Мати все» майстерно прихований у підтексті. «Мати» у формі дієслова чи у формі іменника: мати ВСЕ чи МАТИ – все? На це запитання можна відповісти, лише дочитавши останню сторінку роману. Назва «Мати все», як і назви усіх книжок Люко Дашвар, що побудовані на грі слів, має неперевершену властивість із ювелірною точністю передавати захований у сюжетні лінії зміст [118].

Позбавлена примітивної сентиментальності та банальних мелодраматичних ефектів, сага про незвичайну київську сім'ю тримає читача в напрузі від першої до останньої сторінки. Із погляду граматичної структури стиль роману вирізняється короткими лаконічними фразами, що мають особливе експресивне забарвлення та виправдані логікою художніх образів. Виразна сюжетна лінія, мінімумом відступів і вставок, продумана система персонажів, наскрізні промовисті деталі, оригінальний ідейно-тематичний зміст, безперечно, надають підстави визнати цей роман якісним зразком масової літератури.

Отже, провідним чинником художності сучасного любовного роману є «формульність», яка передбачає дотримання визначених норм жанрового канону: наявність конфлікту, що розгортається на основі кохання, родинних стосунків; любовного трикутника та щасливого фіналу. У композиційному аспекті для жанру сучасної мелодрами характерні динамічна дія, яскраві конфлікти, емоційна мова, наявність таємниці, несподіванки тощо. Проте в сучасних зразках цього жанру простежуються соціальні мотиви, часом соціальні протистояння виходять на перший план, стають причиною нещасного кохання; характери набувають чіткого соціального забарвлення, випадок хоч і відіграє вирішальну роль, але причинно-наслідкові зв'язки в сюжеті посилюються.

### 2.3. Цілісність і сюжетна динаміка як складники художності модерної пригодницької літератури

У контексті дискурс-аналізу ми можемо говорити про релятивність естетичного та художнього як центральних категорій естетики, а також відносність поняття художності в літературі початку XXI століття. Тож продуктивним вважаємо розгляд окремих складників художності в сучасній літературі, як-от: цілісність, сюжетна динаміка, відповідність жанровому канону, що визначають успіх твору та відповідають, згідно з термінологією Х. Р. Яусса, «горизонту читацьких сподівань», який передбачає і гедоністичне задоволення, і вираження давно знайомих істин, і розширення світогляду.

До пригодницького метажанру в сучасній українській літературі звертаються Олександр Вільчинський («Неврахована жертва. Суто літературне вбивство»), Дана Дідковська («Татова доня»), Євген Є («Гра на роздягання»), Євген Жердій («Тінь»), Андрій Кокотюха («Мама, донька, бандюган», «Повзе змія», «Шукачі скарбів», «Чужі скелети»), Леонід Кононович («Кайдани для олігарха», «Феміністка»), Володимир Лис («Жінка для стіни»), Андрій Любка («Карбід», «Кілер. Збірка історій»), Сергій Пономаренко («Тенета бажань»), Ірен Роздобудько («Ескорт у смерть», «Пастка для жар-птиці», «Останній діамант міледі»), Юрій Сорока («Арахнофобія»), Василь Шкляр («Ключ», «Кров кажана», «Елементал») та ін.

Важливим компонентом художності сучасного пригодницького роману є цікаво побудований сюжет. Особливості сюжетобудови в детективних романах Василя Шкляра й Леоніда Кононовича в цьому сенсі показові й становлять значний інтерес для вивчення природи художності сучасної літератури.

Леонід Кононович розпочав літературну діяльність у 80-х роках XX століття з написання прози екзистенційного характеру, наповненої сповідальними мотивами. Проте тогочасна українська література почувала «хронічну втому» від серйозних епічних полотен та потребувала творчого освоєння нових розважально-ігрових мистецьких форм [28]. Саме в часи



письменницьких шукань Л. Кононович звертається до жанрів бойовика та детективу, адаптуючи їх до українських реалій: «Я, зомбі», «Кінець світу призначено на завтра», «Детектив для особливих доручень», «Мертва грамота», «Кайдани для олігарха», «Феміністка» та ін. Усі романи наділені одним наскрізним персонажем і мають єдиний сюжет, а саме: за яку б справу не брався приватний детектив, за визначенням А. Кокотюхи, «за звичками – напівбандит, а за способом мислення – український патріот на псевдо Оскар», стає зрозумілим, що бореться він проти «проросійськи налаштованих комуністів, колишніх агентів КДБ, котрим нічого, окрім власної кишені, не болить, тому вони й набивають калитку за рахунок інших. Бідних, але чесних та свідомих громадян України» [81, с. 182].

Активно послуговуючись невербальними образотворчими засобами, що притаманні насамперед кіномистецтву, автор акцентує увагу на гіперболізованому образі крутого українського хлопця, універсального солдата як пародії на популярні фільми про Джеймса Бонда у форматі культу сили, що визначає всі сфери суспільства. Оскар – це професійний псевдонім головного героя, «аскер» – тобто воїн, так його називали в Афганістані в племені белуджів, до яких він спершу потрапив у полон, а згодом усе з тими ж белуджами майже сім років воював проти цілого світу.

Образ сильного героя творить у своїх романах і Василь Шкляр, вдало поєднуючи характерні ознаки кількох провідних жанрів. Так, «Ключ» називають детективним трилером, авантюрно-еротичним бойовиком і водночас філософсько-соціальним твором [21]. Сам автор не заперечує того, що «одні назвуть «Ключ» детективом, другі – твором еротичним, треті – містичним, окультизмом або ритуальним. Усіх, хто шукатиме в ньому тільки перше, друге або третє, прошу його не читати» [212, с. 1]. Неможливість вписати роман у чіткі межі певного жанрового канону маркує цей текст як зразок серединного поля літератури.

В одному з інтерв'ю Василь Шкляр згадує: «...задум я виношував дванадцять років. Колись почув історію про те, як один хлопець винайняв

житло в Києві, а після того до нього так і не з'явився господар по плату. Мені вона видалася привабливою: сам факт давав дуже великий простір для фантазії. Адже нормальна людина мусить замислитися, куди поділася інша людина! І починаються пошуки... Я довго носився з цим задумом, а потім сів і написав роман за тридцять днів» [21, с. 14].

Головний герой – Андрій Крайній, за професією приватний журналіст, потрапляє в цікаву історію з ключем, яка затягує його у вир детективного розслідування. І не тільки детективного, бо він у ході історії зустрічає своє кохання. Разом вони [Андрій і Сана] розкривають ще одну кримінальну таємницю. Роман закінчується трагічно. Ключ виявився просто порожнім місцем у цій історії. Як зауважив В. Шкляр: «Мене хвилювала проблема сирітства українця на власній землі, трансформація людини під впливом зовнішніх обставин, роль фатуму в нашому бутті... Головний персонаж роману Андрій Крайній шукає щезлу людину і зрештою сам стає нею» [56].

Ще один роман автора «Елементал» – переможець конкурсу «Коронація слова – 2001». У романі синтезовано компоненти багатьох суміжних жанрів: бойовика, детективу, документальної стилізації, еротики, пригодницького і шпигунського роману. За словами Я. Голобородька, це український поп-роман, у якому «міститься, здається, практично все, що лише може увійти чи бути уведеним до структури роману, – і водночас немає нічого принципово нового, оскільки в ньому репрезентований майже повний «джентльменський набір» сучасної (та й не дуже сучасної) масової культури» [39, с. 45].

Роман відкривається класичною тривіальною зав'язкою, в якій формулюється завдання спецоперації. Йдеться про пригоди молодого воїна-українця з містечка Миронівка, який є найманцем Французького іноземного легіону. Він потрапляє до Чечні із завданням вирвати з рук російських спецслужб дочку генерала Дудаєва. Сам автор говорить, що використав документальний факт: «Це справді документальний твір. Ніхто з літературних критиків не помітив, що «Киевские ведомости» друкували мої матеріали про Чечню. То були доволі цікаві речі. Скажімо про те, що українці визволили з

полону Аллу Дудаєву в 96-му, коли після смерті Джохара єльцинські спецслужби тримали її під Москвою. А українці її звідти викрали, завезли в Карпати» [152, с. 39]. Знав автор і особисто легіонера-українця, з цього, власне кажучи, й виріс художній текст роману.

Жанровою домінантою роману «Елементал» є майстерно побудована дія, «action», він розрахований на абсолютно сучасний тип читача, який потребує «спецефектів, надефектів і сексефектів» [39, с. 45]. На початку XXI століття Я. Голобородько назвав цей твір певною мірою симптоматичним, але не тому, що він спроможний стати подією в українській літературі, а тому, що дає можливість аналізувати, як західні художні стандарти масової культури опановують український літературний ґрунт.

Попри всі зовнішні принади романів, Василь Шкляр – визнаний майстер сюжету – порушує гострі актуальні питання. В «Елементалі» – це насамперед анатомія тероризму, висока ціна любові, життя, смерті. У «Ключі» – проблема трансформації людини під впливом зовнішніх обставин, роль фатуму в житті. Про особливості сюжетобудови романів Василя Шкляра й Леоніда Кононовича доречніше повести мову з урахуванням додаткових аспектів, які увиразнюють творчу практику письменників.

Сюжети романів Василя Шкляра й Леоніда Кононовича становлять непросте плетиво різних сюжетних ліній та ходів, необхідних для творення детективної інтриги, увесь класичний «набір» позасюжетної інформації за цікавої часопросторової організації художнього матеріалу.

Сюжети романів в основному лінійно-біографічні й тримаються зазвичай на розвиткові зовнішньої дії (подієвості). Вони ж доволі яскраво ілюструють тезу про те, що в художній практиці дуже часто і плідно співіснують різні засади сюжетобудування – хронікальні та концентричні. Більшою мірою така ознака сюжетів стосується романів В. Шкляра, адже вони відрізняються розгалуженими, несподіваними сюжетними ходами з цікавими взаємовідносинами хронікальних і концентричних начал.

Л. Кононович найчастіше використовує концентричний тип сюжету. Для його романів характерна сконцентрованість дії навколо однієї визначальної події, до якої привернута вся увага читача. У романі «Феміністка» – це розслідування справи, пов'язаної з не зовсім «чистою» діяльністю фундації феміністичного спрямування «Україночка», а в романі «Кайдани для олігарха» – викриття угруповання, що займалося розповсюдженням наркотиків.

У «Ключі» спостерігаємо однолінійний сюжет, збагачений типовими композиційними (позасюжетними) конструкціями. В «Елементалі» ж проглядаються дві лінії: сюжет «історичної канви» і сюжет вигаданої історії, котра на цій історичній канві виписується. Як зауважує Я. Голобородько, попри гостро детективний сюжет із обов'язковою стріляниною, еротичними сценами, містифікаціями і з іронічно-оптимістичним закінченням, роман має злободенну історичну канву [40]. Це війна в Чечні. В основному саме цією лінією природно й переконливо проходить позиціонування героя і країни, представником якої він є. Проте якоїсь посутньої динаміки історичної лінії в романі немає, вона пасивна, а отже, і сюжет її досить умовний. На противагу цьому сюжет другої, вигаданої, лінії дуже динамічний, гострий, активний і впливовий. Ця лінія визначає тон твору, зацікавлює й інтригує, до того ж – зумовлює жанрові, стильові характеристики, принципи характеротворення.

Значною мірою пригодницької гостроти (зацікавленості, інтригованості) Василь Шкляр досягає вмілим комбінуванням сюжетних ліній і ходів. Передовсім це стосується такого поширеного в пригодницькій літературі будування ланцюжка подій, коли сюжетні лінії, протилежні за змістом, послідовно чергуються, коли авторська і читацька увага переключається з одної на іншу. До того ж частотністю й динамікою переключення уваги, темпом оповіді поступово досягається зростання напруги й гостроти зображуваного. Указані риси найбільше властиві роману «Елементал».

За принципами побудови й розгортання сюжетів схожі романи «Елементал», «Феміністка» і «Кайдани для олігарха». Дещо остеронь – роман

«Ключ». Можна виокремити чотири компоненти, з яких складаються сюжети цих трьох романів:

- 1) постановка проблеми;
- 2) пошук даних, необхідних для її вирішення (конкретні факти);
- 3) виявлення істини, тобто завершення розслідування;
- 4) пояснення, яким чином головний герой дійшов до такого висновку, його логічне обґрунтування.

Ці чотири компоненти легко зіставити з елементами внутрішньої організації сюжету, а саме: перший – зав'язка твору, другий – розвиток дії; третій – кульмінація; четвертий – розв'язка. Кожен роман цікавий своєю логікою, але що складніші й заплутаніші етапи розкриття злочину або таємниці, то більший успіх у читачів.

На відміну від інших романів, «Ключ» В. Шкляра класично обрамлюється прологом і епілогом, які автор називає – Prologue і Finale. Вони доволі сконденсовано виражають ідейно-художню тональність зображуваного. Пролог у творі порівняно невеликий і виконує функцію своєрідного смислово-тонального зачину, його основна мета – зацікавити, заінтригувати читача, тому в ньому частково подається розв'язка майбутніх подій роману, хоча за традиціями класичної літератури в прологах зазвичай указується лише час і місце подій, про які йтиметься у творі. Епілог Василь Шкляр використав для стислого повідомлення про подальшу долю головного героя роману, значну увагу звернувши на його внутрішній стан після трагічної розв'язки роману.

У романах Леоніда Кононовича прологи не відокремлені, але фактично наявні. У них автор зображує головного героя в певній нестандартній ситуації, яка і стає поштовхом для подальшого розгортання сюжету.

Кожен із аналізованих романів поділений на розділи різного обсягу: по вісім розділів у романах Леоніда Кононовича та від чотирнадцяти («Елементал») до тридцяти («Ключ») у Василя Шкляра. Крім того, свої романи Василь Шкляр поділяє на дві частини, обсяг яких також неоднаковий. Особливістю поділу текстів майже всіх романів на розділи є те, що він

здебільшого здійснений без належної сюжетно-композиційної мотивації й доцільності чи й зовсім без них.

Провідним чинником, який визначає специфіку жанру сучасного твору, а також містить ціннісний аспект, увиразнює ставлення автора до зображуваного, на нашу думку, є хронотоп. Саме часопросторова система уявлень письменника стає найважливішим складником його художнього світу, відтворює самотутню мистецьку дійсність у просторовому та часовому вимірах, організовуючи цілісний внутрішній комплекс смислових зв'язків. Безумовно, хронотоп належить до сфери художності та демонструє рівень майстерності автора у створенні конкретної моделі світу. Це універсальний тип зв'язків у художньому творі, де найбільшою мірою виражені творчі шукання письменника. За М. Бахтіним, хронотопи мають передовсім очевидне сюжетне значення, вони виступають «організаційним центром основних сюжетних подій роману. У хронотопі зав'язуються і розв'язуються сюжетні вузли» [11, с. 160]. Саме хронотоп визначає художню єдність літературного твору в його взаємозв'язках із реальною дійсністю. М. Бахтін у хронотопі виокремлює різні семантичні типи часу – авантюрний, побутовий, історичний, біографічний, біолого-віковий та їх різноманітну смислову реалізацію в конкретних творах. Природно, в більшості великих за обсягом романів семантика сюжету, його окремі лінії зумовлюють суміжне (одночасне) функціонування різних типів часу.

Насамперед звернемо увагу на історичний час у його побутовому розумінні: від і до. Так, Василь Шкляр в обох романах зображує відносно невеликі часові періоди: від трьох – чотирьох місяців у романі «Елементал» до неповного року в «Ключі». Проте структура роману «Елементал» містить ретро-сюжет, що становить першу історію-подорож головного героя до Чечні і суттєво розширює межі художнього часопростору. Леонід Кононович для творення динамічного, напруженого сюжету зображує в романах ще менший проміжок часу: від двох-трьох тижнів у романі «Феміністка» до півтора-двох місяців у «Кайданах для олігарха».

Отже, з погляду організації художнього часопростору романів маємо, умовно кажучи, сюжет-подію, яка триває відносно невеликий проміжок часу. Сюжети аналізованих творів відзначаються напруженістю й гостротою, але міра напруженості й гостроти, принаймні за «зовнішнім», подієвим сюжетом не однакова.

У романах Василя Шкляра й Леоніда Кононовича помітна відмінність у концентрації чи розрідженні часу в його побутовому вимірі. Найпомітніше стиснутий час в «Елементалі» та «Феміністці». Природно, що й сюжети у цих творах динамічніші і, в сенсі часу, функціонально активніші, події тут швидко змінюють одна одну. У «Ключі» ж напруженою є лише друга частина, а в першій розслідування таємниці ключа відбувається досить повільно. Також «Ключ» відрізняється більшою психологічною наповненістю, зосередженістю на внутрішніх переживаннях героїв. У «Феміністці» та «Кайданах для олігарха» відсутні будь-які психологічні відступи від розгортання основного детективного сюжету, який за динамікою та напругою не поступається найкращим зразкам кінобойовиків. У своїх творах автор пришвидшує або пропускає несуттєві події, побіжно описує чи й оминає другорядні картини, об'єкти, речі.

Власне історичний час реалізується тільки в романі «Елементал» через доволі широкий ряд реальних історичних явищ, подій, героїв, поставлених у зовсім конкретні часопросторові межі (1991 – 1996 рр.). У вставних епізодах письменник звертається до подій середини 90-х: самогубство Звіада, вбивство Джохара Дудаєва, викрадення його дочки – Алли Дудаєвої. Тут і проблема тероризму, й екскурс в історію регіональних війн, і тема «Росія – Чечня», й, можливо, не така масштабна, проте також не менш популярна колізія «Україна – Росія», питання діяльності спецслужб і контррозвідок [39].

Певною мірою можна визначити власне історичний час і в романі Л. Кононовича «Кайдани для олігарха». Події відбуваються наприкінці 90-х, на що вказує присвята на початку твору і саме звернення письменника до

зображення нових українських реалій з усевладдям олігархів, що характерне для України кінця XX – початку XXI століття.

У романах Василя Шкляра й Леоніда Кононовича виразно присутній авантюрний час, перші зразки якого, за М. Бахтіним, містяться в хронотопі грецького античного роману. За класичними канонами, «хронотоп грецького роману – найбільш абстрактний із великих романних хронотопів. Цей найабстрактніший хронотоп разом із тим і найстатичніший хронотоп. Світ і людина в ньому абсолютно готові й нерухомі. Жодних потенцій становлення росту, зміни тут немає... Авантюрний час не лишає слідів...» [11, с. 163]. Аналізованих романів це визначення (такий хронотоп і такий час у ньому) стосується не в усьому.

Ще одну характеристику М. Бахтіна, що «це порожній час...», у якому «не може бути, звичайно, й мови про історичну локалізацію...» [11, с. 163], можна застосувати лише до роману «Ключ» та «Феміністка». Бо в «Елементалі» та «Кайданах для олігарха», як зазначалось вище, має місце певна історична конкретика, яка відповідним чином, більшою чи меншою мірою, локалізує зображуваний художній час.

Саме в прозі В. Шкляра авантюрний час виявляється в багатьох частковостях, по-різному проявляється (передовсім у кількісному вимірі) в різних сюжетних лініях – історичних чи вигаданих, суто пригодницьких. Власне кажучи, тут немає нічого дивного, адже за М. Бахтіним, «...не обов'язково, звичайно, щоб увесь роман будувався в авантюрному часі грецького типу, достатня деяка домішка елементів цього часу до інших часових рядів, щоб з'явилися й неминучі супутні йому явища» [11, с. 246].

На користь наявності авантюрного часу в прозі В. Шкляра й Л. Кононовича свідчать часто вживані й дуже продуктивні з погляду сюжетотворення мотиви зустрічі – розлуки, втрати – здобування, пошуку – знахідки, впізнавання – невпізнавання, які більшість дослідників відносять до питомих складників авантюрного часу, випробуваних літературами різних епох і в різних жанроутвореннях. Мотив зустрічі – розлуки є вихідною точкою в



розгортанні сюжетів усіх аналізованих романів. У «Ключі» – це зустріч головного героя Андрія Крайнього з таємничим незнайомцем, який дав йому ключ від квартири на Рогнідинській, а в «Елементалі» – зустріч головного героя з Андре Сіяком, який дає молодому воїну-українцю завдання знайти і вирвати з рук російських спецслужб дочку генерала Дудаєва. У Леоніда Кононовича головний герой – детектив-професіонал, навчений відмінно виконувати роботу будь-якої складності. Природно, що подальше розгортання сюжету залежить від зустрічі із замовником, умов і рівня складності отриманого професійного завдання. У «Кайданах для олігарха» – це зустріч Оскара з полковником Уриловим, який дає завдання розслідувати діяльність угруповання, що займається збутом наркотиків; у «Феміністці» – зустріч із головою жіночого товариства «Україночка», яка наймає Оскара для розслідування спроб пограбування її кабінету.

Мотив зустрічі – розлуки співвідноситься в сюжеті з мотивами втечі, здобування, пошуку і втрати. Майже в кожному випадку цей мотив найтіснішим чином пов'язаний із хронотопом дороги. На думку М. Бахтіна, «значення хронотопу дороги в літературі величезне: рідкісний твір обходиться без яких-небудь варіацій мотиву дороги, а багато творів прямо побудовані на хронотопі дороги та дорожніх зустрічей і пригод» [11, с. 248]. Детективів Василя Шкляра й Леоніда Кононовича означена теза стосується безпосередньо. Герої їхніх творів постійно перебувають у дорозі, долають часопросторові площини.

Природно, що пов'язані з хронотопом дороги зустрічі й пригоди відбуваються раптово, несподівано, випадково. Випадок – це поняття, яке визначається як найбільш адекватна характеристика авантюрного часу, що перериває природний, причинно-наслідковий хід подій і дає місце для чистої випадковості з її специфічною логікою [106]. Так, історія з ключем, котрий випадково потрапляє до Андрія, затягує його у вир детективного розслідування. Проте ключ виявився просто порожнім місцем у цій історії. І В. Шкляр, і Л. Кононович ефективно використовують прийоми раптовості, появи потрібної

людини (допомоги) у потрібний (вирішальний) момент, моделювання ситуації загального стеження, змови на змові, зрештою, позитивного завершення більшості пригод.

У хронотопі дороги дуже чітко виявляється органічна єдність часових означень із просторовими, власне кажучи, їхня взаємозумовленість. Переміщення героїв у часі є і їхнім переміщенням у просторі, доланням простору. У романах Василя Шкляра не абстрактний простір, існує його очевидна територіальна прив'язка. У «Ключі» – Україна, а саме: Київ – Черкаси – Корсунь. В «Елементалі» – в основному Чечня, Росія, а саме: Марсель – Махачкала – Хасав-Юрт – Моздок – Назрань – Москва – Марсель.

Просторова конкретика, виписана в романах В. Шкляра, свідчить про близькість до художнього досвіду європейських письменників в освоєнні просторового чинника. Натомість абстрактної просторової екстенсивності дотримується у своїх романах Леонід Кононович. Ні в «Кайданах для олігарха», ні у «Феміністці» не можна знайти жодної прив'язки до населеного пункту чи регіону. Єдине, що відомо щодо місця дії, це назва країни, а саме – Україна.

Із мотивом дороги у Василя Шкляра найбезпосередніше пов'язані класичні й дещо локальніші в сенсі художніх завдань на романній сюжетній площині мотиви раптових зустрічей, пасток, утечі, переслідувань (пригоди Анрі Дюшана і його втеча з Хедою до Москви), нерідко – долання небезпеки, інколи – небезпеки смертельної (розкриття Андрієм Крайнім кримінальної таємниці в готелі «Млин», що завершується трагічною загибеллю коханої Андрія Сани).

Цікаво реалізується мотив дороги у творах Л. Кононовича. Герой обох романів увесь час перебуває в русі, всі пригоди відбуваються з ним саме в дорозі. Автор майже кожен розділ починає з опису Оскара, який їде в машині, вказуючи напрямом, куди він рухається: «Я обігнув маршрутного автобуса, котрий стояв на зупинці, й вийшов у лівий ряд» [84, с. 32]; «Я заліз у своє авто й скількись часу просто сидів, заклавши руки за голову» [84, с. 40]; «У лобове скло мікроавтобуса шмагала снігова крупа [...] ми проскочили міліцейський

пост і звернули з шосе на бокову дорогу» [84, с. 120]; «Я загальмував коло хідника, й тут же до нашого авта підійшов кремезний драб у камуфляжі й із автоматом на плечі» [84, с. 150]; «Вночі ударив шпаркий мороз, і коли ми підкотили до ринку, то під ребристими протекторами джипа лунко хрупотіла тонка біляста крига» [83, с. 81]. Як швидко змінюються картини за вікном автомобіля, що рухається, так у романах епізоди змінюють один одного.

Хронотоп дороги зумовлює переміщення героїв у просторі, його долання, розширення або обмеження, моделює нестандартні ситуації. Таким способом досягається ефект «пришвидшення» чи «уповільнення» часоплину в сюжеті, «розрідження» й «згущення» художнього часу.

Своєрідними «вузловими» віхами в мотиві дороги в аналізованих романах є бар або кав'ярня. Загалом, у всій українській пригодницькій літературі різних часів виразними «агентурними» точками, місцем збору потрібної інформації, зустрічей «зацікавлених» героїв поставали корчма або шинок. Досить активно використовує цей аспект пригодницького антуражу Василь Шкляр, щоправда, трохи осучаснивши його. Дія роману «Ключ» розпочинається із зустрічі друзів у кав'ярні «Троє поросят»: «Саме звідси, із «Трьох поросят», усе й починається. Сотні разів я прокручував подумки кожну розмову, згадуючи кожне обличчя і не раз ще ходив до тієї кав'ярні, аби відтворити в пам'яті найдрібнішу дрібницю» [212, с. 9]. Аналогічну зав'язку має і роман «Елементал»: «Початок цієї темної історії я люблю називати витоками, бо вона й справді витікає із надмірної дози джину, яку я дозволив собі у нашому полковому барі «Поглинач змій» [211, с. 8].

У подальшому розгортанні сюжету важливе місце в пригодницькому сенсі посідають готелі, які є місцем збору інформації, а у «Ключі» – місцем розкриття кримінальної таємниці, трагічної розв'язки всієї детективної історії (готель «Млин» під Корсунем).

У романі «Кайдани для олігарха» бар є важливим елементом у зав'язці сюжету. Адже, отримавши завдання ввійти в довіру до бандитського угруповання, герої починають активно відвідувати всі можливі бари, де п'ють,

гуляють, влаштовують дебоші: «Ми припаркувалися коло хідника і щербатими вичовганими східцями спустилися в підвал. Людей там було... як худоби, інакше й не скажеш! Над головами стояли хмари тютюнового диму [...]. Барабаш безцеремонно розтрутив юрму й узяв зразу вісім півлітрових слоїків пива» [83, с. 24 – 25].

У «Феміністці» кафе слугує допоміжним місцем збору інформації для розслідування справи товариства «Україночка»: «Негр поволі став спускатися в підвал. Внизу горіла жовта лампочка. Чутно було, як з кафе долинає гучна музика й регіт. Тримаючи мурина за комір, я дістав з наплічної кобури парабелума й, розстебнувши шкірянку, застромив його за пояс» [84, с. 63]. Саме тут Оскар і Барабаш дізнаються про темношкірого чоловіка Лесі – Нгвамбе, якого було вбито під час заколоту в Африці. Отримана інформація повертає героїв на новий етап розслідування. Таким чином, у Леоніда Кононовича бар або кав'ярня стають важливими вузлами в розгортанні пригодницьких сюжетів обох романів.

Отже, Василь Шкляр і Леонід Кононович доволі майстерно й художньо ефективно використали сюжетотворчі можливості хронотопу, та й сам простір романів, техніка мистецької реалізації, семантика смислових рядів викликають самодостатній інтерес.

Формою і засобом вираження авторської позиції в літературному творі є різноманітна позасюжетна інформація (структура описів та діалогів, вибір пейзажу, інтер'єру, особливості портретних характеристик тощо).

Функціональна роль пейзажів (стилєтворча, образотворча) у прозі і Василя Шкляра, і Леоніда Кононовича незначна, письменники використовують цей прийом доволі скупі, економно, проте виразно. Важливість цього композиційного складника в літературному творі відома так само, як і загальноестетична в цілому письменстві, адже за практикою охудожнення пейзажів можна говорити про тенденції розвитку літератури. Найважливіша функція пейзажу полягає в тому, що він виступає у творі як додатковий

опосередкований засіб характеристики окреслюваних у ньому героїв, персонажів.

У «Ключі» пейзажі мають більше функціональне навантаження, ніж у «Елементалі» та романах Л. Кононовича. Але вони дуже стислі, майже немає епітетів і порівнянь, характерна невимушена ефектність фрази. Це лише пейзажні замальовки, інколи навіть – пейзажні штрихи, але в художній системі твору зазвичай не зайві: «Стояв прохолодний вечір, але він уже пах соками, які тільки-но прокидалися у стовбурах дерев. Я любив цю пору – перші дні ледь уловимого пробудження...» [212, с. 49]; «... ось там, де за останнім селом перед Черкасами, за Софіївкою, почнеться розкішний ліс, пропахлий пролісками і терпкою знемогою дерев...» [212, с. 89]; «...розкішний причеркаський ліс, що дуріє від липких соків і зманює подорожніх у своє гріхове лоно...» [212, с. 90].

У деяких випадках пейзаж містить у собі більше глибокої семантики не тільки як суголосьне тло чи контраст до зображуваної події або художнього образу, але й відповідним чином творячи цей образ, його певні риси і внутрішній світ. Такий пейзаж уміщує щось не збагнене людиною, сутнісно зумовлене якоюсь надприродною силою. Це насамперед стосується описів природи навколо готелю «Млин». Ці пейзажні картини цілком відповідають тривожним передчуттям головного героя: «Вийшовши з машини, я знову найжачився од вітру, почув його скімлення у верховітті дерев і скрипіння сосон, що пручалися в обіймах весняного суховію. Чудна місцина. Скрізь було тихо, а тут крутить вітриган упереміш з піском...» [212, с. 131].

У «Елементалі» взагалі немає пейзажів у традиційному розумінні цього слова. Тут письменник використовує лише окремі описові речення, пейзажні штрихи. Але вони майже губляться в тексті і чимось особливим не запам'ятовуються: «Я милувався автострадою, по обидва боки якої височіли ненові ліхтарі, хоч їхали ми не містом, – тут і там зеленіли виноградники, лиш де-не-де видніли черепичні дахи» [211, с. 13]; «Минулого разу я проїжджав цією дорогою ранньої весни, ще й «зеленка» не поповзла горами...» [211, с. 27]; «... він [Київ] зависав у березневій сльоті чужий і похмурий, він був пісний і

байдужий, цей Київ, і вітав мене лише простягнутими руками жебраків» [211, с. 28].

Схожий стислий пейзажний малюнок творить Леонід Кононович. Письменник захоплюється зимовими картинами, тому в обох романах найбільше описів снігу (понад двадцять). Але ці картини найчастіше похмурі, монобарвні, домінує сірий або чорний колір, що підкреслює жорстокість зображуваних письменником явищ. Такий ефект посилюється також похмурими, невиразними описами таких явищ природи, як туман, дощ, мряка. Природа в Л. Кононовича не надзвичайна, а предметно-реальна, відіграє конкретну – більш чи менш активну – функціональну роль: чи виступає тлом, чи дієвим чинником у системі твору.

Для пейзажних замальовок письменник використовує короткі двоскладні (рідше – односкладні) неускладнені речення, майже позбавлені метафор та порівнянь: «За вікном сірів похмурий убогий досвіток» [83, с. 60]; «Над шосе клубочився туман, пронизаний різким жовтим світлом автомобільних фар» [83, с. 54]; «Ми вискочили надвір. Сіявся легкий сріблястий сніг» [83, с. 78]; «Крізь лобову шибу видніло: сіро-зелена стіна соснового лісу, квадратові галяви, поплутана засніженою порослю ожини і могутній силует рейндж-ровера, що з'явився поміж деревами» [83, с. 109]; «Наступний день видався похмурим. Од самого досвітку йшов тяжкий мокрий сніг» [83, с. 113]; «Падав рясний мокрий сніг. За сто метрів попереду вже нічого не було видно» [83, с. 136].

На відміну від Василя Шкляра, Леонід Кононович використовує ще один різновид пейзажу – урбаністичний, який є набагато детальнішим і художнішим за звичайні пейзажні замальовки: «Авто вихопилося з лісу, і я уздрів засніжене поле, на якому, ніби гриби з червоними шапками, височіли стрімкі кам'яниці, криті шарлатовою черепицею. Все це мало вигляд казкового містечка: барвисті покрівлі на тлі білого снігу, овальне озеро, що лежало в улоговині, церква з височенною шпичастою дзвіницею, стилізованою під готичну вежу. Зусебіч селище було обнесене цегляною огорожею з колючим дротом...» [83, с. 137].

У «Феміністці» пейзаж виконує ще й функцію художнього обрамлення. Так, на початку і в кінці твору автор змальовує дві однакові картинки: «Озеро лежало в ярах, лискуче й темне, мов чорна перлина» [84, с. 7, 158]. Автор підкреслює, що які б неймовірні пригоди не чекали головного героя, світ залишається незмінним.

Манера творення пейзажів у романі «Феміністка» майже нічим не різниться від аналогічного способу творення у «Кайданах для олігарха». Тут також проявляється любов письменника до зими, снігу. Пейзажні замальовки виконані у схожих кольорах і слугують тлом для зображуваних у творі подій: «Снігова крупа вщухла. Хмари поволі розходилися, й крізь них ледве просвічувало тьмаве брунатно-жовте сонце» [84, с. 8]; «Вночі сніговиця ущухла, й над містом завис ясний холодний місяць. Його містичне зелене сяєво геть залляло вузьке провалля вулиці...» [84, с. 25]; «Над яром ревля й стугоніла завія. Крізь лобове скло джипа видно було, як потойбіч долини хилиться під вітром сосновий бір. Вулицю геть замело, й авто брьохалося в снігу по самісінький радіатор» [84, с. 133]. Усі небезпечні справи героєві доводиться розслідувати за складних погодних умов, «якраз в отаку собачу пору, – коли надворі як не сніг із дощем, то мороз, аж іскри скачуть, а то ще яка холодрига» [84, с. 25].

Отже, в майстерності Василя Шкляра й Леоніда Кононовича обов'язково варто відзначити чіткість, стислість, увагу до пейзажної деталі, уміння кількома словами створити цілком закінчений пейзажний малюнок. Автори намагаються не переривати активну, динамічну дію розлогими описами, лише побіжно вказуючи на місце розгортання подій.

Портретні характеристики в романах Василя Шкляра й Леоніда Кононовича з погляду «зовнішньої» і «внутрішньої» семантики не дуже різноманітні, проте їхня художня місія у творах важлива, особливо в сенсі характеротворення.

Василь Шкляр у романі «Елементал» не подає портрету головного героя, на відміну від «Ключа», де портретна характеристика Андрія Крайнього

повторюється декілька разів – спочатку від імені самого героя, а потім від III особи: «...я потім став обдзвонювати весь Київ у найпильнішій справі: самотній чоловік, безпартійний, інтелігентний, високоосвічений, вільно володіє французькою і грабаром, фарсі і гуджараті, вік Ісуса Христа, зріст 182 сантиметри, був одружений всього лиш один раз, кажуть, що симпатичний...» [212, с. 21]; «Симпатичний чоловік з невеличким шрамом, віку Ісуса Христа, упевнено перетнув залу кав'ярні і підійшов до столика, за яким сиділа молодша від нього років на п'ять жінка» [212, с. 22]; «Озброєний і дуже небезпечний чоловік віку Христа під'їхав до заправної станції на Осокорках...» [212, с. 69]. Деякою мірою одноманітним видається кількаразове повторення фрази «віку Ісуса Христа», хоча, можливо, таким чином автор хотів звернути увагу читачів саме на вік головного героя.

Отже, портретна характеристика Андрія виписана досить колоритно, але тут відсутня «фотографічність», увага звертається на окремі деталі портрету. Таким портретуванням головного героя письменник прагнув урізноманітнити й засоби образотворення, й образотворчі можливості самопортретування. Зазвичай різні портрети героя відтворюють і різні його внутрішні стани чи реакцію на різні ситуації.

В «Елементалі» ж автор не подає навіть справжнього імені головного героя: він і Гренуй, і Анрі Дюшан, і пан Скотелов. Замість портретної характеристики пояснюється лише, хто такий елементал, як називає себе головний герой: «... елементал – істота, яка живиться стихіями... елементали стоять не нижче за людину і відрізняються від неї лише тим, що в них не одна душа, а кілька. <...> Ми розчиняємось в людському натовпі і знаємо все, що відбувається навколо. Щоправда, дехто із нас залишається на рівні рослинного існування, однак той, хто навчиться підкоряти собі всі стихії, хто зуміє житися ними, як жаба живиться комахами, той зможе все» [211, с. 11 – 12]. Тому читач за власним досвідом і певними критеріями творить у своїй уяві портрет героя-супермена.



Леонід Кононович протягом дії сюжетів обох романів ніби вплітає окремі яскраві портретні характеристики своїх героїв – усіх, навіть тих, які діють епізодично. Портрети й портретні штрихи виразно характеристичні, із відповідною «плюсовою» чи «мінусовою» семантикою: «Височенний кощавий мурин поволі пройшов між столиками» [84, с. 66]; «З ганку спускався наркодилер, а за ним – двоє лілово-чорних муринів з такими грубелецькими шияками, що на них сорокову арматуру можна було гнути» [84, с. 61].

Портрет головного героя Оскара письменник подає через характеристику полковника Урилова, який створює детальні фізіологічний і психологічний портрети. Часто для портретних характеристик автор використовує жаргонну лексику, особливо тоді, коли прагне підкреслити приналежність героїв до бандитського світу: «Його мармиза, широка й темна, мов баняк, вмент налялась кривлею» [83, с. 12].

Для жіночих образів романів властива стисла портретна характеристика. Так, Василь Шкляр подає лише кілька виразно характеристичних портретних штрихів: передовсім звертає увагу на очі та губи, які творять образ яскравої, привабливої жінки: «Вона звела на нього тернові очі – не чорні, як співається в пісні, а кольору ще недостиглого терну із синіми і зеленими переливами» [212, с. 22]; «До шоколадного обличчя українська мама дала цій жінці не качинового, а нормального носика, дала разом із татком горіхово-карі очі – вогкі, як вільхові береги» [212, с. 105].

Характерна ознака жіночих портретів у романах Леоніда Кононовича – це їх непоетичність. На відміну від Василя Шкляра, письменник не ідеалізує, не опоетизовує жіночу красу, а малює портрет короткими, влучними штрихами з певним, часто негативним, оціночним забарвленням. Леонід Кононович уважний до портретної деталі, особливо такої, котра може виразити глибинну сутність образу, розкрити його зараз чи в потенції. Майже всі портрети виписані стисло, проте рельєфно, об'єктивно й реалістично.

Загалом, пейзажі та портрети в романах Василя Шкляра й Леоніда Кононовича якогось вирішального впливу на розв'язання художніх задумів не

мають, але користування ними – економне й розмаїте – засвідчує міру творчої майстерності письменників.

Однією з особливостей сюжетобудови романів обох письменників є активне використання діалогів і монологів. За допомогою діалогічних форм автори частіше за все намагаються заповнити певні часопросторові пропуски в розгортанні загального сюжету чи мотивувати логіку подій та характерів. Така риса засвідчує прагнення письменників будувати традиційний для сучасної масової літератури сюжет, котрий виявляє тяжіння до діалогічності, а не монологічності (прямой авторської чи оповідачевої або опосередкованої – через героїв).

Діалогізація мовлення у творах важлива на рівні образної структури і характеротворення, залежить від них чи їх визначає. Симпатії, антипатії, іронія, співчуття, прихильність, відраза, вся інша гама почуттів і думок загалом природно й логічно народжується з діалогічного мовлення персонажів, мовлення частіше «озовнішеного», ніж психологізованого. Але мова і стиль оповіді аналізованих романів суттєво відрізняються. По-перше, для «Елементала», «Феміністки» та «Кайданів для олігарха» характерна легкість, спрощеність оповіді, невимушена ефектність фрази. По-друге, стилю романів цілком відповідає потік свідомості та мовлення головного персонажа, заснований на заниженій, місцями брутальній, лексиці та іронічно-розкутій інтонаційній палітрі. У «Ключі» ж мова героїв більш літературна, певною мірою навіть психологізована, майже не використовується жаргонна лексика.

Широко практиковані Василем Шкляром у романах внутрішні монологи та роздуми. «Право» на внутрішній монолог має відносно невелике коло персонажів, роль яких в ідейно-естетичній системі твору найбільш помітна. Передовсім це, звісно, центральні постаті, які й користуються найчастіше означеним правом. Так, у «Ключі» Андрій Крайній постійно аналізує зібрані факти, висловлює певні здогади, гіпотези, поступово вибудовуючи логічне пояснення зникненню суботнього чоловіка. Детективне розслідування майже повністю побудоване на роздумах і гіпотезах головного героя.

В «Елементалі» монологів значно менше. Проте вони мають важливе функціональне значення в образотворенні, у визначенні стильового малюнка, міри художності тексту. Абсолютна більшість внутрішніх роздумів за семантикою тісно пов'язана з сюжетними перипетіями й колізіями, мотивується їхньою логікою і, своєю чергою, на ту логіку впливає: «Я не хотів припускати, що нас могли вичислити, тут імовірність була одна із мільйонів, хоч іноді саме ту одиницю обирає злий фатум. <...> Тільки не тепер, не тепер... Боже, будь ласка. Поверни мені цю дівчину, я не хочу ста тисяч, не хочу «шарових» полків, я тільки хочу, щоб вона сіла в Марселі на корабель, а я, стоячи під платанами, запорошеними курявою всього світу, сказав їй «Прощай» [211, с. 132].

Для творів Леоніда Кононовича характерна наскрізна діалогічність, внутрішні монологи й роздуми нечисленні. На відміну від романів В. Шкляра, вони не відіграють визначальної ролі в детективному розслідуванні, адже герої шукають шляхи розкриття злочину колективно, здогади й міркування висловлюються саме в діалогах, які й повертають головних персонажів на новий етап розслідування. У внутрішніх роздумах автор глибше розкриває характер головного героя, підкреслюючи, що Оскар – не звичайний «бритоголовий бандюган», а людина мисляча, здатна на адекватну оцінку життєво важливих питань. Внутрішні роздуми не такі, можливо, концептуальні для всього твору, однак і вони зумовлюють, певним чином, сюжетні ходи роману. Більшість таких внутрішніх роздумів не пов'язані за семантикою із сюжетними колізіями романів, майже не мотивують логіки вчинків і дій головного героя. Вони лише опосередковано впливають на творення образу Оскара, розкриття його характеру.

Структура роману «Елементал» Василя Шкляра ускладнена ретро-сюжетом – перша подорож головного героя до Чечні з метою врятувати Асю. Він принципово не різниться від характеру основного сюжету, тісно переплітаючись із ним, глибше мотивує логіку розвитку подій. Але така форма трохи уповільнює динаміку основного сюжету, пригальмовує його. Також у «Елементалі» автор використовує вставні епізоди, які тільки опосередковано,

віддалено (часопростором) пов'язані з іншими подіями роману. Вони додають нових асоціативних штрихів, розширюють поліфонічність звучання, коло персонажів, перелік перипетій, зрештою, посилюють і певним чином увиразнюють ідейно-художній зміст. У вставних епізодах письменник описує події середини 90-х: конфлікти Чечні з Росією, вбивство Джохара Дудаєва та викрадення його дочки. Тут і проблема діяльності терористичних організацій, і екскурс в історію місцевих війн, і теми «Росія – Чечня», «Україна – Росія», питання діяльності спецслужб. Вставні епізоди художньо завершені й відмежовані структурно.

Отже, вміло використовуючи різні позасюжетні елементи, і Василь Шкляр, і Леонід Кононович виявили себе справжніми майстрами в розбудові й насиченні пригодницьких сюжетів прозових творів. Особливістю сучасних пригодницьких романів є сконцентрованість та стислість дії. У таких умовах на перший план виходить організація власне подієвого матеріалу: його розташування, використання типових моделей та сюжетних схем.

#### **2.4. Композиційні особливості та проблематика жанру історичного роману початку XXI століття**

Художність будь-якого твору літератури визначається вмінням письменника сконцентрувати ідейно-естетичні лінії всіх рівнів навколо єдиного центру. Таким центром в історичному романі стає певна історична епоха, в межах якої розгортається основний сюжет, а події відбуваються в теперішньому для героїв часі. В українській літературі початку XXI століття жанр історичного роману представлений такими творами: Сергій Батурин «Охоронець», Ірина Даневська «Німецький принц Богуслав Радзивіл», Ярослава Дегтяренко «Лицарі Дикого Поля», Роман Іваничук «Вогненні стовпи», «Торговиця», Андрій Кокотюха «Справа отамана Зеленого», «Червоний», Володимир Лис «Століття Якова», Тимур і Олена Литовченки «Кинджал проти шаблі», «Пустоцвіт», «Фатальна помилка», Петро Луцик

«Настане день, закінчиться війна», Юрій Сорока «Іван Богун», «Хотин», Валентин Чемерис «Трагедія гетьмана Мазепи», «Рогнеда», «Генерали імперії», Василь Шкляр «Залишенець. Чорний Ворон», «Маруся», «Троща», Ярослав Яріш «Лицар з Кульчиць», «Судний день» та ін.

Керуючись критеріями жанровості та популярності, матеріалом для аналізу ми обрали романи «Століття Якова» Володимира Лиса та «Червоний» Андрія Кокотюхи – твори, які стали відомими, відзначені преміями, здобули чимало відгуків серед читачів або викликали численні дискусії. За необхідності будемо проводити типологічні паралелі з романом Василя Шкляра «Залишенець. Чорний Ворон», що також висвітлює одну з найдраматичніших сторінок української історії XX століття – повстанську боротьбу українців проти окупаційної влади в 20-х роках.

Роман Володимира Лиса «Століття Якова» має кілька ознак історичного роману: по-перше, він містить певну концепцію історичного часу, по-друге, в тематичному плані пов'язаний із певними історичними подіями минулого, на тлі яких змальовано окремі людські долі. При цьому тут важлива не стільки історична достовірність окремих деталей, скільки вміння письменника змалювати колорит епохи. Образ Якова стає гравітаційним ідейно-художнім та композиційно-сюжетним центром роману, що об'єднує різночасовий сюжетний матеріал у художню цілісність, характеризується наскрізністю, смисловою, емоційною насиченістю та символічністю.

У романі «Століття Якова» концептуальним є переплетення реалій минулого й сучасного життя, взаємопроникнення часових площин, єдність плінного й одвічного. Найтрагічніші сторінки української історії XX століття (голодомор, Друга світова війна, голодні повоєнні роки) стають тлом, на якому відтворюється не менш трагічна доля конкретної людини, що не зламалася, а пронесла крізь роки віру в краще майбутнє, яке асоціювалося з одним словом – «вижити». Цей роман здобув Гран-прі конкурсу «Гранд-Коронація» в межах конкурсу рукописів «Коронація слова» в 2010 році, сьогодні досить високо поцінований критиками. За словами Є. Барана, «це той роман, якого треба було

комусь давно написати, щоб нарешті сказали, що українська проза таки дала твір, якого неможливо забути» [221, с. 14].

Жанр сучасного історичного роману досить демократизувався, часом письменники творять альтернативну версію минулого, вводячи вигаданих персонажів та інтерпретуючи по-своєму конкретні історичні факти [100]. Так, у асоціативно-психологічній структурі роману «Століття Якова» Володимир Лис трансформує історію такою, якою вона закарбувалася в душі головного героя Якова Меха, основну увагу зосереджуючи на відтворенні психографічного плану, моделюванні подій різних часових площин. Як зазначає О. Забужко, «серед засилля сучасного літературного силікону Яків зі своєю сімейною сагою впадав в око, як живий серед манекенів: він був справжнім — йому хотілося співпереживати» [115, с. 3].

Отже, в основі сюжету роману – спогади про життя Якова Меха, звичайного селянина з Полісся, які подано впереміш із подіями незадовго до його столітнього ювілею, історично конкретні особи висунуті на другий план чи зовсім відсутні. В. Лис насамперед дбає про достовірність атмосфери часу, що виявляється як в елементах побуту, так і в майстерно виписаній психології головного героя.

Досить серйозні проблеми, порушені у творі, – історичної пам'яті, національного поступу, морального вибору, взаємозв'язку людини та історії – дозволяють говорити про певну філософську глибину, яка, проте, не ускладнює його форми і ще не є достатньою підставою для зарахування роману до елітарної літератури. Не можемо розглядати цей твір і як зразок масового письменства, адже він виходить за межі суто розважальної функції, не співвідноситься з традиційними формульними жанрами, є деякою мірою новаторським. Немає тут і таких загальноприйнятих ознак масової літератури, як карколомний сюжет із захопливими пригодами, схематизм образів, спрощена подача проблематики. Натомість роман вирізняється високим рівнем психологізму, увагою до внутрішнього світу персонажів, спонукає до роздумів, привертає увагу й мова – загалом літературна, але подекуди пересипана

діалектизмами, що надає твору достовірності, правдивості у відтворенні побуту і звичаїв Західного Полісся. Ефект діалектного мовлення Якова та інших героїв Я. Поліщук називає успішним прийомом, що «розділяє об'єктивну нарацію і суб'єктивну оповідь-сповідь» [145, с. 96]. На переконання О. Забужко, «твори такого масштабу й густини нечасто пишуться не тільки в Україні. Роман Володимира Лиса порадує не лише масову аудиторію, а й людей із вишуканими смаками» [221, с. 14]. Справді, взаємовплив жанрів історичного роману як жанру високої літератури та родинної саги з мелодраматичними колізіями – прикметна ознака стилю аналізованого твору.

У романі Володимир Лис створив психологічно переконливий образ людини, яка потрапила у вир історично значущих подій. Виявилося, що якраз реалістична розповідь про історичні події – «одна з найбільш захопливих книжок з-поміж написаних в Україні за останні роки» [221, с. 14]. Як відомо, художність реалістичного твору зумовлена тим, наскільки точно він відтворює дійсність з її буденними життєвими ситуаціями, кожна з яких має суттєвий вплив на долю людини. Безперечно, цьому критерію художності «Століття Якова» відповідає повною мірою, адже досить точно відображає динаміку живого життя. На нашу думку, роман «Століття Якова» вдало поєднує ознаки елітарної та масової літератури, тож його варто розглядати в межах серединного поля як яскравий зразок якісної белетристики.

Володимир Лис пропонує власну художню версію Другої світової війни, що надає творові певної новизни в інтерпретації конкретних історичних подій. Як слушно зауважує Я. Поліщук, «часові рамки війни, і її смислове наповнення та ідеологічні акценти, поставлені в романі «Століття Якова», явно суперечать хрестоматійно відомій версії [...]». Володимир Лис створює образ другої світової як некерованої стихії, виверження всесвітнього зла, тотальної катастрофи» [145, с. 90 – 91]. Письменник майстерно вписує інтимну біографію героя у велику історію, причому образ Якова позбавлений героїчності, це не лідер, який прагне суспільних перетворень, це звичайний селянин, який просто хоче жити. За словами самого автора, «Століття Якова» – це «історія

українського села, історія Полісся, перепущена через людську долю» [221, с. 14]. Історизм роману сповнений внутрішньої якості, що насамперед передає не правду реального факту, а правду народного характеру, народного світогляду.

Важливим композиційно-смісловим камертоном книги є дві цитати з першого послання апостола Павла до коринтян, які старий Яків випадково прочитав наприкінці свого складного й незвичайного життя: «І коли це тлінне одягнеться в нетління, а це смертне одягнеться в безсмертя, тоді збудеться написане слово: «Смерть поглинута перемогою. Де твоя, смерте, перемога? Де твоє, смерте, жало?» [115, с. 237]. Яків розуміє, що натрапив на ці слова не просто так, адже далі розкривається їх глибоко символічний зміст: «Жало смерти — гріх, а сила гріха — закон. Нехай же буде дяка Богові, який дає нам перемогу через Господа нашого Ісуса Христа» [115, с. 237]. Чи переміг Яків свій гріх? якою має бути спокута? – такі філософські запитання значно розширюють змістові горизонти роману, спонукаючи до більш вдумливого прочитання.

У художній системі роману все працює на розкриття головної ідеї – від мовних партій (полонізми, жаргонізми, поліщуцький діалект, суржик, літературна мова) до глибоких характеристик героїв: Якова, його батьків Платона і Параски, дружини польки Зосі М'ялковської, дітей – нерідної старшої доньки Параски, якій ніколи так і не розкрив їхньої сімейної таємниці, Зосі, Улянки, Ольги, Артема; сільської лікарки Вікторії, яка вважала його своїм батьком; жінок, із якими його зводила доля, – Уляни, Неоніли, Ганни, Світлани. Проте, як зауважує Л. Скорина, лише сюжетна лінія наркоманки Альони не надто вмотивована, не дуже зрозуміло, що дає цей сюжетний хід для розуміння характеру головного героя, художній образ Альони-Оленки досить нечіткий, пунктирний [162]. Можливо, таким чином автор хотів поглибити соціальну проблематику роману, але це йому так і не вдалося.

Багатоголосся епізодичних персонажів хоча й видається непропорційним відповідно до обсягу тексту (всього 246 сторінок), але є художньо



вмотивованим, адже надає додаткових характеротвірних драматичних штрихів до образу Якова. Володимир Лис моделює тип персонажа із традиційною сільською ментальністю, прив'язаністю до землі, праці та родинних коренів. Це не активний борець чи революціонер у звичному розумінні цього слова, а свідок історії, пристосованець, який може витерпіти, здається, все, але не здатен на героїзм та боротьбу. Проте постать цієї людини приваблює своєю щирістю, його життя «не тільки накладається на цілу новітню епоху, воно висвітлює цю епоху несподівано й творчо, а не загальниково й шаблонно» [145, с. 93]. Художність зображення цього «маленького українця», а отже, і його естетичний вплив на читача базується насамперед на його життєвій достовірності – сукупності всіх подробиць та факторів його існування. Іншими словами, у Володимира Лиса правда життя не опосередковується уявленнями автора щодо належної поведінки людини. Письменник прагне образно відтворити цілу історичну епоху, подати її в конкретно-чуттєвих живих картинах крізь призму сприйняття головного героя, намагається осмислити складність зв'язків особи й суспільства, внутрішні мотиви поведінки персонажів, їхню здатність чинити опір обставинам, з'ясувати душевні ресурси особистості, яка опинилася в складних життєвих обставинах.

Найповніше авторська концепція часопростору втілюється в композиційній структурі роману. В основу композиції покладено анахронічну, розірвану часову організацію, що полягає в суміщенні різних часових пластів, які, проте, вкладаються в біологічний час героя і перебувають у межах індивідуальної людської пам'яті. Композицію роману В. Лиса визначає поєднання автономних, паралельних хроносистем із власними часовими вимірами, які співвідносяться з певними історичними подіями (дитинство Якова – 10–20 рр. XX ст. – громадянська війна, юність – 30–40 рр. XX ст. – голодомор, Друга світова війна, зрілі роки – 50–70 рр. XX ст. – повоєнне десятиліття, часи колективізації, розквіту та занепаду соціалізму, старість – 90-ті роки XX ст. – початок XXI ст. – незалежна Україна). Це дає змогу зіставляти часові пласти з великими часовими розривами. Рамкою композиції виступає

хроносистема сучасності – початок ХХІ століття, на що в тексті хоча й немає прямої вказівки, проте це вгадується опосередковано через побутові деталі.

Зовнішня та внутрішня напруга історичного наративу забезпечується тим, що автор монтує композицію роману з різнопланових сцен, розповідь ведеться у двох вимірах – «теперішньому» (час напередодні столітнього ювілею Якова) та «минулому» (головний герой неквапно пригадує історію власного життя). Спочатку поринути в спогади діда спонукає дівчина-приблуда Олена, розпитуючи про молоді роки, але згодом оповідь йде за власною інерцією, ніби й поза свідомістю діда. Письменник майстерно користується кінематографічним прийомом паралельного монтажу, поєднанням двох часових вимірів.

Монтаж різночасових пластів ускладнює композицію, дає можливість маніпулювати художнім часом, вибудовувати нетиповий часовий каркас твору. Переходи між хроносистемами стають одним із засобів концентрації додаткової психологічної напруги, посилюють інтригу, хоча іноді й уповільнюють розвиток подій у кожній окремій хроносистемі. Структура художнього часу роману «Століття Якова» посутньо ускладнюється також внутрішніми пропорціями сюжетного, індивідуального та соціально-історичного, подієвого й ліричного, авторського й персонажних художніх часів. В. Лис не перевантажує текст психологічними екскурсами, майже наскрізна діалогічність робить дію динамічною, позбавляє розлогих описів.

Отже, «Століття Якова» – це справжній художній літопис України ХХ століття з її суспільними та індивідуальними трагедіями й маленькими людськими радощами, настільки точно тут виокремлені віхи вітчизняної історії та лаконічно зображені основні події. Має рацію Л. Скорина, стверджуючи, що роман повертає сучасного читача «від легкого розважального читва до роздумів про долю людини в контексті складних перипетій ХХ століття, реанімує увагу до простої негероїчної особистості» [161, с. 105]. Естетичний, композиційний і мовний художні рівні морфології роману утворюють особливу його цілісність, а тематика, система образів і пафос зумовлені творчим задумом автора, що

прагнув показати масштабність історичних подій та трагедій ХХ століття крізь призму долі звичайного українця.

Складну й неоднозначну історичну тему, що досі викликає тривалі дискусії, обирає предметом художнього осмислення сучасний український письменник, який в основному працює в царині масової літератури, Андрій Кокотюха. Його роман «Червоний» відзначений на конкурсі «Коронація слова» як найкращий історико-патріотичний твір 2012 року. Предметом художнього осягнення тут є боротьба Української повстанської армії на теренах Західної України проти радянського режиму в 40-х рр. ХХ століття.

Варто зауважити, що звернення до тем, які тривалий час були замовчувані, стало прикметною ознакою жанру сучасного історичного роману. Так, у парадигмі схожої історичної тематики розгортається сюжет твору Василя Шкляра «Чорний Ворон. Залишенець». Тільки події відбуваються на тлі воєнних подій 20-х років ХХ століття, спричинених вторгненням чужинців – більшовиків, які відрізняються від української спільноти етнічно та соціально – мовою, звичками, способом життя і яким протиставляються ідеалізовані образи українського державницького характеру з партизансько-розбійницькими відтінками, що уособлюють безмежну, почасти фанатичну відданість ідеалам визвольного руху. Крім номінації на найпрестижнішу в Україні Шевченківську премію, цей роман здобув перемогу в конкурсі «Книга року 2009», першість у Всеукраїнському рейтингу Костянтина Родика та премію «Айстра», а на конкурсі «Ярославів вал» йому віддано перше місце в номінації «Кращий історичний роман».

Головний герой роману «Червоний» – вигаданий персонаж, командир групи УПА, що десять років боровся проти окупантів, залишаючись невловимим, Данило Червоний на прізвисько Остап. Це збірний образ тодішніх борців за свободу, так званих українських націоналістів, змальованих у вирі реальних історичних подій.

Як стверджує В. Сасенко, художня досконалість будь-якого літературного твору зумовлена насамперед надзавданням автора виразити свій час і себе в

ньому, досягнути екзистенційні основи буття, якомога ближче наблизитися до правди [156]. Важливу роль у досягненні цієї мети відіграє композиція. Це твердження стосується й жанру історичного роману, проте з деяким уточненням: надзавдання автора – якомога об'єктивніше відворити історичну епоху, реальні історичні події, що покладені в основу розгортання сюжету.

Використовуючи прийом потрійної імітації документальності, автор працює на правдоподібність, максимально відмежовуючись від процесу розповіді через документальні свідчення трьох очевидців, упорядковані журналістом Климом Рогозним. Клим нібито завершує розпочату його дядьком Григорієм Титаренком справу зі збору та публікації спогадів про повстання Данила Червоного. Важливу естетичну функцію виконує контрапунктність поглядів, тобто множинна фокалізація, – змалювання образу головного героя крізь призму бачення різних персонажів.

У романі змодельовано широку панораму радянської дійсності від 40-х до 80-х років XX століття. Центром читацьких орієнтацій стають оцінки акторіального оповідача – дійової особи, від імені якої ведеться розповідь про Червоного в кожному з трьох розділів роману, пронумерованих відповідно – зошит перший, зошит другий і зошит третій. У вступному слові Клим Рогозний роз'яснює обставини, за яких було знайдено зошити й причини, чому його дядько так і не зміг їх опублікувати. Таким чином, автор максимально відмежовується від свого твору, залучаючи читача до гри, правила якої й окреслює журналіст Клим.

Життєвий матеріал, змалюваний у трьох вимірах, репрезентує цілісну семіосферу: доля головного героя відтворена крізь призму спогадів якщо не ворогів, так людей, які ставляться до нього з наперед заданою ворожістю. Перший наратор – дільничний міліціонер Михайло Серeda, якого направили в село Ямки ловити особливо небезпечного злочинця Данила Червоного. Другий зошит написаний від імені відставного полковника Льва Доброхотова, що в 1948 році таки упіймав бандерівця в результаті складної оперативної комбінації. Цей розділ перемежований вставними коментарями й примітками

Клима Рогозного, який намагається пояснити читачам темні місця, які не договориював Доброхотов. Третя оповідь ведеться від імені колишнього червоноармійця Віктора Гурова, якого доля звела з Червоним у виправному таборі на Воркуті. Прикметною рисою всіх трьох оповідей стає деяка симпатія, з якою кожен із оповідачів говорить про Данила наприкінці свого інтерв'ю, віддаючи належне його звитязі та непереможному бойовому духу. Сюжетно кожен наратор належить до світу персонажів, про яких він говорить, їхні шляхи постійно переплітаються, що зумовлює його активність та безпосередню причетність до зображуваних подій.

Такий же своєрідний наскрізний образ, із яким пов'язані всі елементи композиції і який цементує панорамний принцип наративу, творить і Василь Шкляр у романі «Чорний Ворон. Залишенець». Образ Чорного Ворона набуває концепту символу, уособлює ідею приналежності індивідуума до етнічного цілого. Він стає орієнтиром для морального вибору між двома полюсами «свій» і «чужий», максимально правдоподібний, хоча й не позбавлений деякої міфологізації та романтичності.

Структуротворчим принципом романів Андрія Кокотюхи та Василя Шкляра стає причетність усіх дійових осіб до конкретної історичної події – війни, яку Росія розв'язала проти Української Народної Республіки в 1921 році, зокрема повстанської боротьби в Холодному Яру («Чорний Ворон. Залишенець») та оунівського руху на Волині в 1947 – 1949 рр. («Червоний»). Окрім цього, персонажі аналізованих творів характеризуються чіткою приналежністю до різних антропологічних категорій – українських патріотів і більшовиків, радянських офіцерів, представників тоталітарного режиму, «своїх» і «чужих». У романах наявне постійне протистояння й протиборство цих двох світів – власне українського та ворожого, що уособлює радянську тоталітарну систему. В обох романах національна ідентичність, ідея перестають бути лише типом колективних уявлень народу, відтворюваним міфом – вони стають цілісною наративною стратегією, своєрідною сюжетною практикою.

Наголосимо, що важливими структурними компонентами романів стають документи та історичні факти – домислу й вимислу відводиться другорядна роль. Тож художність тут полягає в осмисленні фактів, подій, історичної правди мовою зображально-виражальних засобів, що визначають об'єктивну властивість змодельованої словотворчості, гармонійної формозмістової єдності. Письменники правдиво й мистецьки переконливо інтерпретують найважливіші події тієї епохи, моделюючи їх у художню образність, що й зумовлює ідейно-естетичну цінність романів. Фінали творів також досить подібні: як і Чорний Ворон, Данило Червоний зникає в нікуди в розпалі смертельного бою, і його тіла на полі бою так і не знаходять: «саме він, за звичкою сторожко роззираючись довкола себе, напівшепотом сказав: Червоного серед мертвих не було» [82, с. 313], «згадка про ліквідацію «банди Чорного Ворона» дає надію – в ній немає свідчення про загибель отамана» [210, с. 379].

Нагадаємо, що найважливішими характеристиками, які забезпечують цілісність сприйняття художньої дійсності й визначають архітектоніку твору, є художній час і художній простір. Саме в просторово-часових образах (хронотопах, за М. Бахтіним), які виражають «взаємозв'язок часових і просторових характеристик зображених у художньому творі явищ» – наприклад, «ідилічний» час у рідному домі, «авантюрний» час випробувань на чужині, «містерійний» час лихоліть – реалізуються давні типи ціннісних ситуацій [117, с. 487].

Із погляду зовнішньої композиції роман «Червоний» складається з трьох неоднакових за обсягом частин, у кожній із яких від шести до вісімнадцяти підрозділів. Тенденція до членування текстової тканини базується на принципі єдиного романного часу: кожний підрозділ становить собою нерозкладну єдність, у якій час замкнутий, у деяких підрозділах спостерігається його розширення, що пов'язане із введенням історичних документів, довідок, використанням аналепсису чи пролепсису. На рівні композиції роман хоча й характеризується деякою фрагментарністю, проте зростає увага до деталей, символів, домінує монтажний принцип поєднання частин, кінематографічні

засади, що з'являються внаслідок подрібненості частин і розділів. Проте така композиція зумовлена авторським задумом та сприяє розкриттю головної ідеї, тож видається досить органічною, художньо виправданою.

Час романної акції окреслено досить конкретно – на початку кожного розділу знаходимо чітку вказівку на місце та час подій: «Україна, Волинь, осінь 1947 року», «Україна, Волинь, весна 1948 року», «Комі АРСР, Воркута, осінь 1948 – весна 1949 року». Максимальна просторова стислість, зближення епізодів, не розтягнених у часі, творить особливу динаміку тексту.

Перший і третій оповідачі застосовують натуралістичний наратив, змальовуючи правдиву картину життя селян на Волині (оповідь Михайла Середи) та суворі будні політичних в'язнів у концтаборі у Воркуті (спогади Віктора Гурова). Наратив другого розділу позначений певною напругою, бажанням оповідача приховати деякі деталі в силу свого високого службового становища. Кожен із оповідачів володіє мистецтвом художньої деталі, майстерністю одним штрихом передати відчуття цілісності об'єкта зображення. Яскравим зразком може бути портрет Червоного, відтворений зі спогадів Михайла Середи: «Лоб – широкий та відкритий. Профіль – ніби карбований, губи тонкі, на носі – невеличка горбинка: так я машинально фіксував собі його прикмети. Коротко стрижене чорне волосся сильно побила сивина» [82, с. 118]. Наратор звертає увагу на нетипові деталі, створюючи індивідуалізований лаконічний і виразний портрет головного героя.

Автор послідовно дотримується сюжетно-композиційного моноцентризму, зосереджуючись навколо образу Данила Червоного, тому інші персонажі вийшли дещо схематичними та однотипними. Партизани з боївки Остапа – Лютий, Ворон, Мирон – позбавлені прикметних рис, вони схожі на тінь свого мужнього командира, всюди з ним, але ніби не спроможні ні на які героїчні подвиги без його команди.

Кожен із нараторів подає історію свого знайомства з Червоним крізь призму власних відчуттів, а разом ці історії творять об'єктивну, цілісну, історично правдоподібну картину тогочасної дійсності. Життєподібності

спогадам надає відтворення конкретної, предметної, матеріальної обстановки, детальний опис замкнутого життєвого простору. Більшість напружених епізодів відбуваються в конкретному мікропросторі, що обмежує свободу дій і поведінки героїв – селянські хати, де ніхто не може почуватися безпечно, криївка, в якій переховується поранений бандерівець, землянка в лісі самого Червоного, в'язниця для політичних в'язнів, табір у Воркуті. У цих мікропросторах зображені люди й предмети мовби зіштовхуються один із одним, порушуючи автономію, такий замкнений простір стає пасткою, тисне на героя як фізично, так і морально: «льох виявився не глибшим за два метри, та не надто просторим, і за інших обставин тут, у закритому просторі, шансів вийти з сутички живим чи бодай неушкодженим зовсім не було» [82, с. 107]; «сам бункер тягнувся завдовжки метри на чотири, завширшки – приблизно на три, але це й без того не надто широке підземелля здавалося ще тіснішим, бо тут були люди» [82, с. 117]. Оповідач намагається досягти взаємодії загального тла й динаміки описуваних подій, кожен образ чи епізод прив'язує до певного, притаманного лише йому, матеріального середовища.

Для творення цілісного образу головного героя Данила Червоного автор використовує різноманітні прийоми: розкриття внутрішнього світу та вчинків через невласне пряму мову, оцінювання іншими персонажами, монологи-сповіді, нагнітання деталей, описів, поступово зростаюча напруга. У першій частині наратор застосовує пролепсиси, які по-новому переакцентовують зображені події, готуючи до того, що незабаром станеться ще одна трагедія: «Ми збиралися їхати, коли трапилася ще одна невеличка пригода, яка невдовзі переверне все моє тодішнє життя. Тільки я про це ще не знав» [82, с. 58]; «аби ж я тільки знав тоді, за яких обставин станеться ця наша зустріч...» [82, с. 61]; «не знав ще тоді: дуже скоро побачу Данила Червоного вдруге – востаннє» [82, с. 134]. Базовою в романі стає гомодієгетична нарація, за винятком другого розділу, де з'являється гетеродієгетичний оповідач, який коментує розповідь відставного офіцера Лева Доброхотова, роз'яснюючи незрозумілі місця та висловлюючи припущення щодо розвитку тих ситуацій, про які Лев Наумович



волів змовчати. Тут розповідь реалізує подієвий аспект сюжету, а описи, коментарі – предметно-зображальний компонент його структури, протиставляючись як динамічна й статична композиційно-мовленнєві форми.

Андрій Кокотюха застосовує в романі принцип поліфокалізації, багатовимірності відтворюваної дійсності, перемежуючи теперішній час (вступне слово, примітки журналіста) з історією (власне спогади про Червоного). Нарація виявляє тісний зв'язок із категоріями художнього часу та простору, в деяких сегментах тексту час ніби зупиняється, на перший план висуваються деталі предметного оточення, інтер'єр чи стислі портретні характеристики. Саме в описах виявляється просторова організація композиційно-наративної структури – фіксація певного кута зору, під яким наратор оповідає історію свого знайомства з головним персонажем. Кожен із трьох оповідачів по-різному подає інформацію: то зблизька (безпосередня участь у подіях, живе спілкування з Червоним – Михайло Середа, Віктор Гуров), то з віддаленої дистанції як керівник оперативної комбінації, внаслідок якої Данило потрапив у ворожу пастку (Лев Доброхотов). Відтворюючи події та героїв виразно, об'ємно, із документальною точністю, Андрій Кокотюха знайшов оптимальну площину розташування їх у часі й просторі. Завдяки рухливому хронотопу загальна картина повстанського руху набуває нових ракурсів, що дозволяє об'єктивно проникнути в сутність зображуваного історичного періоду, по-новому його осмислити. Тематика, система образів роману, ідейно-емоційна оцінка та композиційні особливості зумовлені задумом автора створити такий твір, у якому художня правда максимально наближена до правди історичної, а описані події цілком могли мати місце.

Отже, жанр історичного роману сьогодні набуває особливих рис, історія приваблює сучасних письменників багатьма загадками, які вони намагаються розгадати, озброївшись мистецькою інтуїцією, по-новому інтерпретувати найтрагічніші сторінки вітчизняної історії. Звільнення від впливу будь-яких ідеологій і кон'юнктурних підходів, розширення меж історичного й філософського мислення, потреба задовольнити естетичні й інтелектуальні

запити читачів уможливили поглиблення художності історичних романів. Можна з упевненістю говорити про формування жанру сучасного історичного роману як такого, що вирізняється особливим типом поєднання ознак елітарної та масової літератури, що й визначає природу його художності.

### **Висновки до другого розділу**

Провідним жанром словесного мистецтва, який акумулює й відображає основні тенденції розвитку всієї літератури, сьогодні стає роман. Дослідження жанрової стратегії роману дає ключ для пізнання його естетичної природи і є необхідною стадією вивчення природи художності масової та елітарної літератури початку XXI століття. Найбільш популярними метажанрами сучасної літератури є любовний та пригодницький, конститутивні ознаки яких можна означити як кохання та пригода відповідно. Основний компонент художності любовного роману – формульність – передбачає дотримання чітко окреслених норм жанрового канону: наявність конфлікту, заснованого на почутті кохання, традиційний любовний трикутник та щаслива розв'язка.

Провідними складниками художності пригодницької літератури стають цілісність та сюжетна динаміка, а саме: майстерне комбінування різних сюжетних ліній і ходів, цікава часопросторова організація творів, швидке переключення уваги й темпу оповіді, наявність конкретної позасюжетної інформації, що не переобтяжує історії зайвими деталями.

Цікаво поєднує стратегії масового та елітарного письменства жанр історичного роману, представлений насамперед у таких формах, як історико-пригодницький та історико-авантюрний. Важливими структурними компонентами тут виступають документи та історичні факти, а художність полягає в осмисленні фактів, подій, історичної правди мовою зображально-виражальних засобів, що визначають об'єктивну властивість змодельованої словотворчості, гармонійної формозмістової єдності.

### РОЗДІЛ 3

## НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ В МАСОВІЙ ТА ЕЛІТАРНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Структура художнього тексту представлена двома рівнями – авторською настановою та читацьким сприйняттям; а невід’ємним складником змістової організації є саме спосіб вираження й передавання думок автора та героїв твору. Сукупність засобів, які допомагають реалізувати той чи той наратив, утілюється в конкретних наративних стратегіях масової та елітарної літератури.

Саме наративна стратегія визначає специфіку повісткування, дискурсивні принципи й особливості репрезентації думок автора, гри з читачем. У нашому дослідженні під наративною стратегією ми насамперед розуміємо спосіб організації подієвого ряду в романі для трансформації реальності в параметри художнього світу, що зумовлює його цілісність та художність.

У третьому розділі проаналізовано провідні риси розважального наративу, стратегії побудови оповіді в масовій літературі та белетристиці, а також основні принципи побудови оповідної структури елітарної прози.

Застосування методологічних засад наратології дозволяє поглянути на проблему художності під іншим кутом, зосередивши увагу на специфіці й формах функціонування оповіді, особливостях моделювання фабул, що певною мірою відрізняються в художніх текстах, які формують поле масової чи елітарної літератури.

### **3.1. Розважальний наратив: естетичний аспект і специфіка повісткування**

Теоретичне підґрунтя наратології як наукової дисципліни сформоване наприкінці 60-х років XX ст. у працях французьких семіологів К. Бремена й А. Ж. Греймаса. Наратологію вважають межевою дисципліною між структуралізмом, що тлумачить художній твір як автономне явище, та рецептивною естетикою, схильною розчиняти його у свідомості читача. На

підставі критичного перегляду структуралістської моделі світобачення й розуміння мистецтва з погляду комунікативних уявлень про його природу обґрунтовано погляд на наратив як міждисциплінарний об'єкт дослідження. Основні концепції сучасних теорій оповіді пов'язані з іменами російських формалістів та структуралістів (О. Веселовський, Б. Ейхенбаум, В. Пропп, Ю. Тинянов, Б. Успенський, В. Шкловський), ґрунтуються на принципі діалогічності М. Бахтіна, враховують досягнення англо-американської типології техніки розповіді (П. Лоббок, Н. Фрідман) та німецької комбінаторної теорії (В. Кайзер, З. Лайбфрід, В. Фюгер, Ф. Штанцель).

Наратологія прагне створити універсальну модель подієвих рядів у письменстві. За умови наявності сюжету, що розгортається від зав'язки до розв'язки, ці ряди мають ознаки людської діяльності, характеризуються відносною непорушністю тексту, сприяють медіації оповіді, надаючи світові (за А. Ж. Греймасом) особистісного та подієвого виміру. Наратологія усуває крайнощі у процесі висвітлення й розуміння специфіки письменства, вироблення уявлень про художньо-комунікативний процес, що відбувається на кількох оповідних рівнях. Комунікативна природа літератури реалізується за наявності мережі спілкування (автор та отримувач повідомлення, відповідні канали трансляції художньої інформації), знакової специфіки повідомлення (комуніканта), системи зумовленості застосування знаків, що можна зіставити з позалітературними чинниками та традицією мистецтва.

Відомо, що центральною категорією наратології є подієвість, адже наратив – це виклад подій, розташованих у певній послідовності. Головним предметом дослідження в наративному аналізі стає спосіб упорядкування матеріалу в послідовний ланцюг подій. Як правило, наратор намагається нав'язати бажаний спосіб прочитання поданої історії, проте остаточного змісту текст набуває завдяки власному «інтертекстуальному фрейму» читача, який є невід'ємною частиною процесу творення художньої дійсності [226].

Наратив можна трактувати як тип тексту, що відрізняється від інших текстів тим, що його зміст становить собою історію – певним чином

скомбінований ланцюжок подій, що відбуваються в певному просторово-часовому контексті з конкретними людьми (героями) [102]. Можна припустити, що особливості оповіді визначатимуться саме типом літературного тексту – масового чи елітарного.

У наративі як моделі дискурсу варто виокремити такі складники: зміст історії; хто говорить (натор); аудиторія, що сприймає історію. Спільною ознакою, що об'єднує всі види наративу – від високих зразків художньої прози до літератури масової, є структурований часовий хід унікальних подій. Хоча параметри таких текстів класифікують за різними критеріями, наратив висуває єдиний базисний принцип – ритм, що визначає процес формування композиційної єдності із розрізнених мовних одиниць та відповідає за динамічну будову «світу історії», що об'єктивується в конкретних текстових структурах.

Дефініція наративу передбачає чотири виміри (за М.-Л. Райаном) [229]:

- 1) просторовий вимір – наратив повинен повідомляти про світ, що населений конкретними агентами (existents);
- 2) темпоральний вимір – цей світ має бути локалізований у часі та зазнавати суттєвих трансформацій;
- 3) ментальний вимір – деякі учасники подій повинні бути агентами зі своїм ментальним життям та емоційно реагувати на стани зображуваного світу;
- 4) формальний та прагматичний вимір – послідовність подій формує причиново-наслідковий ланцюжок і прямує до завершення, а історія повідомляє щось значуще для аудиторії.

Головна мета наративного методу – з'ясувати значення подій у житті людини, а важливою умовою осмислення себе виявляється досягнення свого життя в наративі. Наратив є мовленнєвим актом, який утілений вербально й містить у своїй основі розповідь того, хто говорить, а отже, стає шляхом до набуття особою своєї ідентичності, самості. Він є формою дискурсу, яка

належить персональному буттю людини та дозволяє розпізнати осмисленість індивідуальних досвідів і переживань [201]. Так, наприклад, постмодернізм наголошує на активній функції пізнавальної діяльності особистості, окреслюючи її ідентичність як таку, що означена гендерними, соціальними, національними характеристиками, які можуть по-різному комбінуватися, змінюватися внаслідок вільного вибору, створюючи щоразу нову ідентичність.

Безпосередньо з прагматикою побудови текстів кожного типу літератури пов'язана подія розповідання. Особливості й тип розповідання (метанаративна модель) визначають поетику твору, а також його наративно-актантну структуру. Створюючи текст масової літератури, метанаратор, як правило, повертається до давно відпрацьованих моделей поетики, перевірених часом і популярністю серед читачів тематики та проблематики. Таким чином, читач отримує комфортне відчуття впізнавання знайомого в незнайомому творі. Саме така гра з відомими базовими схемами повісткування визначає успіх творів масової літератури.

Аналізуючи сучасну масову літературу, можемо зіставити її з класичною літературою на основі таких конститутивних ознак, як принципи повісткування та система персонажів. Література, розрахована на масового реципієнта, послуговується специфічним типом наративу, що спрямований на ігрове моделювання етичних, естетичних та психологічних колізій, які дозволяють читачеві краще пізнати себе. Розважальний наратив захопливий, легкий для сприймання, прагматичний та орієнтований на сучасність. Ненав'язливий стиль, поетика «позитивного фіналу», цікавий, напружений сюжет – провідні ознаки такого типу повісткування.

Для розважального наративу характерний набір конкретних складників, що поєднуються за визначеними правилами, дотримання яких гарантує успіх жанрів масової літератури. Так, вичерпний аналіз повістувальних структур сучасної масової літератури подає У. Еко, аналізуючи романи Я. Флемінга про

Джеймса Бонда. У. Еко висуває ідею щодо існування певної структурної моделі, яка може бути «використана для того, аби звести до однорідного дискурсу різний досвід» [216, с. 290]. Кожний елемент такої моделі враховує бажання й цінності широкої аудиторії, що прагне динамічної захопливої історії. Розважальний наратив конструюється серією універсальних опозицій, на яких заснована послідовність усталених епізодів, характерних для того чи того жанру масової літератури. Кожний роман можна розглядати як послідовність ходів, що розроблені за наперед визначеною схемою. Саме універсальний характер структури пояснює популярність творів масової літератури, наративні стратегії яких, як правило, побудовані навколо сучасних варіацій на тему боротьби добра й зла.

Найбільш точно, на нашу думку, характеризує специфіку розважального наративу термін «літературна формула» американського культуролога Дж. Кавелті. Його концепція базується на вивченні жанрів та архетипів, міфів та символів у фольклорі та антропології, а також аналізі практичних посібників для авторів масової літератури. Дж. Кавелті розглядає структурні особливості популярних літературних формул як засіб медіації, альтернативний спосіб зняття напруги, розв'язання внутрішніх конфліктів із залученням посередника – правдоподібної історії, формули, що реалізує конкретні культурні стереотипи в універсальних оповідних архетипах. Мета розважального наративу вирізняється тим, що створений уявний світ дозволяє читачеві пережити потрібні йому емоції без реальної загрози, травми чи страждання, здобути цінний соціальний досвід символічного розв'язання конфліктів, утекти від своїх проблем. Таким чином, формули відіграють функціональну роль, забезпечуючи соціокультурну стабільність. Можемо говорити про наперед визначену простоту та банальність сюжету, що реалізуються в наративних трафаретах маскульту.

Часто домінантним засобом художності в таких текстах стає публіцистичний штамп, який узагалі не залишає читачеві простору для власних інтерпретацій, тому що подає декларативну готову оцінку, забезпечуючи лише реалізацію базової потреби людини в розвагах та втечі від дійсності.

Серед найбільш популярних наративних прийомів можна виокремити напругу в оповіді (саспенс) та ідентифікацію й створення уявного світу на основі артикуляції базових культурних цінностей, знайомих і відомих для більшості читачів. Як зазначає Дж. Кавелті, художня цінність літературної формули залежить від ступеня досягнення характерного для певної аудиторії балансу між відчуттям реальності (міметичний складник мистецтва) та особливостями ескапістського переживання (акцент на грі, самореалізація через ідентифікацію з героєм) [69]. На думку дослідника, «вдала формульна література ґрунтується на посиленні ескапістського виміру в межах тієї системи координат, яку аудиторія може так чи інакше пов'язати з реальним життям» [69, с. 62].

Центральна категорія розважального наративу – подієвість, умовами якої в наративному тексті, за В. Шмідом, є «реальність» («у фіктивному світі повістування»), «релевантність» (значущість у масштабах фіктивного світу) та «результативність», «неповторюваність» (зміни повинні мати наслідки в мисленні та діях суб'єкта) [213, с. 268].

Проте поряд із подією, про яку розповідається, виокремлюють подію власне розповіді, що дозволило В. Тюпі охарактеризувати наративний дискурс як «інтригу історії і наративну конструкцію розповіді про неї – дві сторони єдиної комунікативної стратегії розуміння: не тільки повістування не мислиться без історії, але й жодної історії не може бути без повістувального викладу» [184, с. 27]. Вивчення логіки взаємодії двох рядів подієвості з урахуванням прагматичного та семантико-синтаксичного аспектів наративу може уточнити наше уявлення про масову та елітарну літературу, стати важливим складником процесу дослідження.



Якщо структуру події повістування розглядати з позиції дискурс-аналізу, очевидно, що в ній можна виокремити кілька повістувальних рівнів. Варто наголосити, що базовою в цій структурі буде обов'язкова для наративу повістувальна інстанція – автор. Хоча для розважального наративу ця категорія набуває специфічного значення, адже важливим у структурі оповіді, крім образу автора, стає біографічний автор – метанаратор, творець тексту, який повинен, з одного боку, задовольняти потреби читачів у цікавому, легкому читанні, а з іншого – релізувати бажання видавця отримати прибуток від опублікованого твору.

Такий метанаратор виступає актантом події повістування та звертається до вже випробуваних у високій літературі моделей поетики, створюючи вторинний текст на основі вже відомих естетичних систем, знайомої тематики та популярних наративних моделей.

Ключова одиниця аналізу розважального наративу – епізод, а фабульний поділ повідомленої історії залежить від схематизації її інтриги або ж виявлення «потенційної доцільності подієвого ряду, який може бути побачений, зрозумілий та розказаний по-різному його учасниками чи спостерігачами» [184, с. 28].

П. Рікер бачить інтригу наративного висловлювання в напрузі подієвого ряду, динамізмі сюжетної лінії, що задовольняє очікування реципієнта, який уже наперед ознайомлений із повістувальною традицією [150, с. 30]. Упізнаючи таку метанаративну модель, що визначає поетику твору масової літератури, а саме його наративну (тип події, композиція сюжету) та актантну (тип героя) структуру, читач порівнює свій досвід знання наративних конвенцій класики із сучасним повістуванням. Саме таке впізнавання, своєрідна гра з базовими оповідними схемами визначають естетичні та художні ефекти формульної літератури.

Створення нових формул залежить від потреб конкретної аудиторії, адже автор масової літератури – це насамперед той, чиї книги купують і читають.

Принцип формульності стає базовим принципом розважального наративу та загалом вияляється на всіх формально-змістових рівнях літературного твору.

Так, канонічність внутрішніх форм характерна для жанру детективу. А. Вулліс у книзі «У світі пригод: поетика жанру» [32] визначає таку актантну структуру, притаманну переважній більшості творів цього жанру:

1) незмінність посад, ролей, що викликає в пам'яті фольклорні образи або шахові фігури;

2) «хоч якими розмаїтими є виведені автором персонажі, серед них є підозрюваний, злочинець і детектив» [32, с. 183].

Крім того, твори детективного жанру реалізують стереотипну жанрову схему: 1) тут функціонує потужно виражена лінія боротьби з певними зовнішніми обставинами; 2) така боротьба обов'язково має завершуватись розкриттям злочину; 3) досить жорсткий розподіл на «своїх» і «чужих» із відповідним чорно-білим маркуванням таких героїв.

Наративна техніка сучасної мелодрами часто відзначається такою ознакою, як кінематографічність, поєднання окремих абзаців-епізодів, кадрів ближнього й дальнього планів, коли через монтаж фрагментарних фокалізацій камера стежить за приватним життям головної героїні (стиль романів Люко Дашвар, Лесі Романчук). Звідси – й відповідний візуальний ряд, техніка ліплення образів, сцен і ситуацій, що вимагає чіткого кадрування різних планів.

Однією із особливостей усіх жанрів масової літератури є нівелювання авторської точки зору, навіть деяка анонімність, що безпосередньо надає підстави порівнювати масову літературу з фольклором, зі структурою чарівної казки. Проте такий зв'язок виявляється й на більш суттєвих рівнях поетики тексту: в непереможному головному герої (жанри пригодницької літератури), стереотипності сюжету (любовні «дамські» романи), передбачуваному хорошому фіналі, девальвації ролі фокалізатора.

Німецький наратолог Манфред Ян визначає фокалізацію як спосіб відбору й обмеження оповідної інформації, певний кут зору у відтворенні подій через свідомість персонажів [228]. Він доповнює й розвиває концепцію Ж. Женетта,

відповідно до якої фокалізація – перспективне обмеження й орієнтація наративної інформації, один із способів відкриття уявних «вікон» у світ історії. У розважальному наративі фокалізація як особливий рівень комунікації між автором та читачем забезпечує процес перцептивного сприйняття фрагментів історії в різних режимах наближення та деталізації. Кадри фокалізації забезпечують різний ступінь стягнення чи розтягнення часопросторових характеристик оповіді в дискурсі. А вже покадрове сприйняття різних планів повістування наближує процес читання масової літератури до перегляду кінофільму або занурення в інтерактивний віртуальний світ, що передбачає реалізацію ескапістської функції мистецтва такого типу. Наративні інваріанти складаються в межах естетики тотожності, яку Ю. Лотман визначає як звід визначених правил (ритуалістика повістування, суворо регламентовані можливості сюжетних сполучень, що засновані на попередньому художньому досвіді).

Така естетика тотожності відповідає інтересам читачів, письменників та видавців масової літератури, адже, ознайомившись із певною формулою, вони знають, чого можна очікувати від кожного нового твору певного жанру. Отже, тенденція до стандартизації розважального наративу закладена в основу книговидавничого бізнесу, де поява творів-послідовників стає запорукою успіху видавця.

Сьогодні внаслідок актуалізації автобіографічної манери письма увиразнюється питання про ідентичність. Пошук письменниками власної ідентичності доводить плинність та хисткі межі цієї категорії. Вивчення оповідних структур сучасного твору надає значні можливості для розуміння способів конструювання ідентичності як різновекторного наративного процесу. В основному послуговуючись прийомами реалізму, сучасна література обіграє принцип справжності зображення. У результаті такої гри персонажі вдягають різноманітні маски, видають себе за когось іншого, що значно утруднює сам процес формування ідентичності.

Уперше термін «нарративна ідентичність» увів французький дослідник П. Рікер, стверджуючи, що це «така форма ідентичності, до якої людина може дійти за допомогою оповідної діяльності» [151]. Найбільш точно конститує досвід, інтегрує його у власну історію автобіографічне письмо. Художній твір, що виник на основі автобіографічних записів, не повторює пережитого фактично, а уможлиблює його прочитання як набутого досвіду, для якого визначальним є розрив у часі: «Те, як оповідачка впізнає себе у своїй історії, говорить про автентичність пригаданого. Ідеться про відтворення спогадів як досвіду в його суб'єктивній автентичності, тобто в поєднанні життя й творчості, минулого й майбутнього, фактичного та вигаданого» [128, с. 73].

Наративний автобіографічний досвід покладено в основу роману «Добло і зло» Ірени Карпи. Діалогізуючи власне життя, письменниця відкриває важливі механізми взаємодії суб'єкта та історії, а саме: осмислення епізодів-спогадів із радянського дитинства та періоду свого становлення як особистості в незалежній Україні.

Розповідь письменником власної життєвої історії стає актом самоусвідомлення та самоінтерпретації. Тому автобіографічне письмо є важливим фактором формування особистості, творення її ідентичності. Із цього погляду основоположною вважають нарративну ідентичність: «Ідентичність в автобіографії виражається як упевненість у досвіді, тобто автобіографії значно менше передають проникнення в ідентичність, а більшою мірою відтворюють виникнення інтерпретаційних умов, необхідних для її пізнання» [128, с. 69].

Аналіз нарративної структури будь-якого твору передбачає зосередження уваги на оповідачеві й власне процесі розповіді, дослідження того, як розказано історію, як вона діє на читача, що декодує цю історію відповідно до власного світогляду. Французький наратолог Ж. Женетт виділяє кілька основних рівнів оповідного дискурсу, на яких ми й зупинимось докладніше: тип нарації, тип оповідача, особливості фокалізації й вираження часу.

Роман «Добло і зло» Ірени Карпи складається з двох розділів, майже однакових за обсягом: «Привиди моєї школи» (148 сторінок) та «Планета

тьолок» (164 сторінки). У першому розділі, який розповідає про події більш віддалені в часі, а саме: дитинство і юність головної героїні, оповідь характеризується динамізмом та панорамністю. Школярка Карпа виступає персонажем своєї ж розповіді. Однак оцінює її доросла Карпа. Для оповідача історія закінчилася, вона розглядає всі події з позиції свого теперішнього віку [99].

Із перших сторінок роману головна героїня Карпа ідентифікується з власне авторкою роману, яка ділиться з читачами власними яскравими спогадами, що оформлені в короткі окремі завершені історії. Таким способом створюється ілюзія автобіографізму оповіді, своєрідна автобіографічна містифікація. Авторка намагається показати події так, ніби вони відбуваються перед нашими очима: «І Квітка, взявши до рук універсальний набір ножиць – маленькі манікюрні плюс великі тупі, – заходила вищипувати. Чік-чік – шматки й так уже короткого волосся розлітаються по маминій спальні» [76, с. 58]. Проте часто оповідь перемежовується короткими узагальненнями низки подій для прискорення темпу нарації та передачі важливої інформації. Оповідь не лише творчо відтворює реальні події, але й по-новому їх інтерпретує. Отже, наративна стратегія цього розділу гармонійно поєднує два типи оповіді – дієгетичний та міметичний.

У другому розділі переважає міметичний тип. Мемуарний стиль цієї частини роману вимагає яскравого й точного відтворення епізодів із життя головної героїні. Позбавлені надмірної панорамності, ці історії відтворюють порівняно невеликий період – життя й пригоди Карпи після переїзду до Києва.

Загалом, роман «Добло і Зло» становить собою збірку, що містить низку коротких «дитячих» оповідань та дорослу пригодницьку повість. Кожний текст тут є самодостатньою, автономною оповіддю, проте водночас вони пов'язані між собою хронологічно та географічно, мають багато спільних героїв та сюжетних ліній.

Наратив роману ускладнений подвійним статусом головної героїні: вона одночасно і персонаж, і оповідач описуваних подій. Таким чином наратор і

головний персонаж ототожнюються, оповідь сфокусована на тому, що головна героїня відчуває й думає з приводу описуваних подій, тобто оповідь внутрішньо фокалізована. Історія-сповідь подається від першої особи та пропускається крізь призму її свідомості, читачі бачать події під кутом зору головної героїні, що виступає фокалізатором оповіді. Тут відсутній всезнаючий наратор, натомість його функції перебирає на себе «всезнаюча» Карпа-героїня.

Ж. Женетт виокремлює два основні типи наратора: перший тип – не є окремим героєм твору із власним іменем та історією, він постає лише як голос, так званий образ автора; другий тип – драматизований оповідач, окремий герой, який має власне ім'я, історію, погляди, стать, певне суспільне становище [58]. Драматизований оповідач буває гетеродієгетичним (не виступає героєм історії, яку розповідає) та гомодієгетичним (є героєм історії, яку розповідає).

Автобіографізм роману «Добло і зло» Ірени Карпи зумовлює тип його наратора. Оскільки оповідь є власною історією головної героїні – Карпи і вона є безпосереднім учасником подій, про які розповідає, такий тип наратора є гомодієгетичним. Цей гомодієгетичний оповідач стає домінантною оповідною інстанцією, а тому його судження сприймаються читачем як такі, що стосуються авторового «я». З огляду на те, що наратор у романі виступає персонажем власної оповіді, він певною мірою поступається розгортанням власної ідентичності заради конституювання ідентичності персонажа.

Важливим засобом у процесі самопізнання стає самохарактеристика головної героїні, що проектується на саму авторку. Але самопізнання в цьому випадку не означає повернення до власної суті. Це лише спроба побачити себе очима стороннього спостерігача в процесі текстового посередництва, де й виявляються ідентифікаційні моменти: «А тут і я підвернулася. З освітою хорошою, по телевізору показують, не страшна наче [...]. Репутація, правда, так собі» [76, с. 155]; «Я роботу ненавиджу. І так уже років із двадцять. Чи й двадцять три. Спершу я ненавиділа садик, потім школу, потім університет. Відтак роботу. Бо треба рано вставати і на неї йти» [76, с. 229]; «А я якесь чувирло в кедах. Не схожа я на наречену» [76, с. 314].

Головний персонаж роману – ідентичність, що реалізується у фіктивному й замкнутому світі наративної ситуації. Автобіографізм оповіді посилює той факт, що головна героїня за фахом теж письменниця й телеведуча, її прізвище, як і титульного автора, Карпа. Завдяки спогадам зникають часові межі між реальністю та художньою вигадкою, автобіографічність і вигадка в романі тісно переплетені між собою.

Роман «Добло і зло» написаний у формі спогадів. Повістування про події давно минулі ведеться від імені головної героїні в теперішньому часі. Події та позиція наратора виявляються граматично поєднаними: історія оповідається як така, що відбувається в момент висловлювання, але у сприйнятті самого суб'єкта оповіді події дистанційовані в часі. У часовому плані наратор займає таку позицію, що всі події та явища, зображені у творі, сприймаються крізь призму його сучасного бачення: «Я тоді отетеріла і не знала, що на таке відповісти. [...] Це вже тепер я знаю, що жодного з п'ятнадцятирічних підлітків цей байдужий грубий світ іще не зрозумів» [76, с. 308]; «Я мріяла стати письменницею, співачкою, щоби в мене брало інтерв'ю телебачення, і ходити в білих атласних ліфчиках, як адвоката у якімсь кіні. Збулося все, крім останнього» [76, с. 135]. Таким чином, наратор позиціонується і як «Я», що здійснює висловлювання, і як «Я», що безпосередньо є учасником тих подій. Ставлення до зображеного світу як такого, що давно в минулому, породжує прагнення суб'єкта оповіді вийти за межі власної ідентичності, надягнувши маску дитинності й безтурботності, максимально точно відтворити найбільш яскраві спогади зі шкільного життя та юності.

Ще одна особливість вираження часу в романі «Добло і зло» – оповідь іноді забігає наперед: героїня згадує цікавий епізод, відволікається від власне оповіді, вважаючи за необхідне розповісти це саме зараз. Тому послідовність викладу часом не відповідає тому, як відбувалися події насправді: «Якщо ви вже змирилися з моїми безсоромними забіганнями наперед в цій повісті, то ось вам іще. Історія шиворіт-навиворіт. Моя розповідь така ж логічна, як одягання трусів через голову» [76, с. 180].

Такий стиль оповіді не виключає і ретроспекцій, у яких авторка подає ті події, які так чи інакше стосуються основної оповіді або мають на меті увиразнити деякі риси головних персонажів: «Коли я ще постаршаю, то, згідно з функціональними особливостями пам'яті, мушу пригадати наші трохи пізніші роки – підліткові і юнські. А поки що тільки молодший шкільний вік. Історія з душком» [76, с. 130].

Отже, дискурс роману «Добло і зло» І. Карпи відзначається певною фрагментарністю: відсутні традиційні зв'язки всередині твору, відкинуті звичні принципи його організації. Це створює ефект розповідної непослідовності. У формуванні часового простору роману беруть участь три модуси: минуле, яке подає основу актуальної для свого часу історії, сучасність як площина для самоусвідомлення, майбутнє, куди спрямовуються можливі проекти ідентичності.

Ж. Женетт виокремлює три основні різновиди репрезентації мовлення в оповіді: міметичне мовлення, транспоноване мовлення та наратизоване мовлення [58]. У романі «Добло і зло» переважає міметичне мовлення. Застосування такого типу запобігає перетворенню живого мовлення персонажів роману на розказану історію та встановлює мінімальну відстань між читачем і безпосереднім впливом сказаних слів. Більшість діалогів передаються прямою мовою зі словами автора або без них. Живе діалогічне мовлення головних героїв посилює реалістичність зображуваного, проте слова автора щоразу нагадують про присутність наратора.

Вивчаючи питання наративної ідентичності, П. Рікер виокремив три основні вектори дослідження: ідентичність оповіді, ідентичність персонажа та ідентичність читача [151]. Перші два вектори ми частково розглянули, тому зупинимось на проблемі ідентичності читача.

П. Рікер наголошував на двозначності позиції читача. Перебуваючи в полоні художнього твору, «Я» читача набуває ідентичності у формі нав'язаної уявою мисленнєвої конструкції. Але, з іншого боку, відтворення власного «Я»



крізь призму певного героя може стати засобом його саморозкриття, конституюванням самого себе [151].

Присутність автора в романі є досить акцентованою через активний діалог із читачем, на що вказують відповідні маркери. Питання ідентичності суб'єкта читання авторка роману «Добло і зло» вирішує своєрідно. Ірена Карпа творить узагальнений образ свого читача, спілкуючись із ним на сторінках твору досить розв'язно та невимушено. Характерними з цього погляду є численні апелятиви-звертання до читача, що надають твору формату живомовного спілкування, усно-оповідної форми: «Одне я вам, тьолки, скажу: НІКОЛИ не економте бабло своїх мучачиків. Вони цього просто не здатні зауважити» [76, с. 237]; «Я тут його [sms – авт.] текст наводити не буду, бо мало в якому громадському місці ви цю книжку розкритою тримаєте...» [76, с. 249]; «Знайдіть і почитайте журнал «Вязаніє». Бо в цьому тексті жодної корисної для вас інформації не водиться» [76, с. 151]; «А взагалі-то – так я розумію – читати ці корпоративні междусабойчікі здоровим людям неінтересно. Так що вирвіть попередні кілька сторінок і подаруйте моїм колегам. Бажано, правда, загорнути в них траву чи барбариски» [76, с. 208].

Подана в такий спосіб історія має на меті активізувати інстанцію читача, створює ілюзію дружньої бесіди, сповіді близькій подрузі (другові). Оволодіння оповіддю читачем дає можливість її інтерпретації відповідно до власного культурного рівня та очікувань від процесу читання. Така нав'язана модель спілкування залучає читача до активного процесу самопізнання, який поступово виходить за межі власне оповіді. І тут читач має обрати один із двох варіантів: або ідентифікувати себе із запропонованим автором образом, або ж прямувати шляхом власної самоідентифікації.

Опозиція персоніфікований персонажний наратор / образ читача в романі «Добло і зло» впливає із ситуації присутності наратора в ролі персонажа твору й виражається через опозицію наративних форм 1-а особа / 2-а особа як протиставлення займенників я / ви, які є найбільш спеціалізованими засобами діалогізації.

Отже, образ читача в романі «Добло і зло» І. Карпи виконує важливу функцію персонажа-співрозмовника головної героїні, з яким вона веде уявну бесіду: «Коротше, як ви вже зрозуміли чи зрозумієте, кинувши на мене жалісний погляд, я і мода не зустрілися» [76, с. 111]; «Покажіть мені розумного директора, і я спечу вам тортик» [76, с. 155]; «І одразу почав дзвонити мій телефон. Угадайте, хто дзвонив» [76, с. 106]. Цей образ можна декодувати як образ сучасної молодого людини (можливо, молодого жінки, дівчини-підлітка), яка живе в ХХІ столітті і якій близькі та зрозумілі поняття, що часто використовує авторка: інтернет, мобілка, олігарх, банкомат, лептоп, есемеска, тьолки тощо. Читач у процесі наративної самоідентифікації включений в уявний ігровий світ літературного тексту. Це насамперед споживач, а не творець, носій молодіжного сленгу, яким так захоплено послуговується письменниця. Саме він є і носієм мовних кодів, ідеологічних норм та естетичних уявлень, які стають об'єктом гри в романі. Для читачів – представників старшого покоління або іншої епохи – цей роман може залишитися поза межами розуміння.

Питання наративної ідентичності – це питання ступеня оприявлення реального буття в наративному. Творче завдання автобіографії – декодування «Я», що пригадує, розповідає, пише, намагається переосмислити й пізнати себе, завершуючи процес конструювання ідентичності. Наративна модель роману «Добло і зло» Ірени Карпи характеризується певною фрагментарністю, мозаїчністю, навіть деякою монтажністю сюжету. Оповідь у творі нелінійна, позначена нерівномірною напругою та численними іграми з часом. Авторка залишає простір для домислювання й вироблення власної точки зору кожним реципієнтом відповідно до його культурного рівня.

Загалом, уже сама сюжетна структура розважального наративу становить імпліцитну систему цінностей та очікувань: протагоніст, незважаючи на численні випробування, як правило, має досягти успіху. Власне кажучи, процес відбору та розташування об'єктів оповіді передбачає наявність певної системи

ціннісних настанов, адже обираючи епізоди та зв'язуючи їх у неподільне ціле, автор уже уявляє імпліцитного читача, якому й адресований текст.

### **3.2. Стратегії побудови оповіді в сучасній масовій літературі та белетристиці**

Стилістика текстів, які можна віднести до масової літератури та белетристики, відрізняється чіткою кореляцією з дискурсивними рисами їх творення, що досить помітно вказує на певну моду. Літературний дискурс початку ХХІ століття базується на двох провідних принципах – еkleктизм та повна відмова від будь-яких стильових домінант.

Сучасне повісткування може реалізувати надзвичайно розгалужений перелік стратегій і тактик побудови розповіді, проте загалом можемо виокремити три універсальні моделі:

- 1) об'єктно-авторська – текстовий автор не еквівалентний авторові реальному;
- 2) об'єктна – оповідь ведеться від імені посередника-наратора з автором за лаштунками розповіді;
- 3) чужомовна – реалізується не тільки через передачу монологів, діалогів, полілогів, а й через елементи чужого мовлення в словах автора чи наратора.

Аналіз творів сучасних письменників (Люко Дашвар, Ірени Карпи, Дари Корній, Володимира Лиса, Зінаїди Луценко, Марії Матіос, Олени Печорної, Ірен Роздобудько та ін.) засвідчив, що однією з найдієвіших авторських проекцій художнього тексту є саме оповідь від першої особи.

Прикладом реалізації такої тенденції до сповідальності може бути «Щоденник страченої» Марії Матіос, де нарація, корелюючи із низкою художніх рівнів тексту, допомагає досягти найвищої міри психологізму. У романі спостерігаємо однозначне домінування «я-нарації», що характерно для сповідальної прози загалом і жанру щоденника зокрема. Розповідь ведеться від

першої особи – гомодієгетичного наратора, який сам виступає персонажем в описуваних ситуаціях та подіях.

Можемо відзначити також безпосередньо пов'язану з назвою твору тактику гіпертексту, що використовує жанр щоденника: «Цей щоденник розпочато 17 листопада 1977 року в місті Києві Ковальчук Ларисою Михайлівною, мені 17 років. Закінчено – (...коли все закінчиться)» [127, с. 26]. Опис подій є одночасно й самохарактеристикою оповідачки, а особливістю нарації стає щоденний запис із вказівкою на календарні дати, дні тижня та навіть конкретний час дня чи ночі. «Щоденник страченої» має безперервну композицію, записи зроблені регулярно, проте обмежені конкретним проміжком часу. Наративна тактика роману полягає в змішуванні елементів повісткування, ускладненні більш чи менш розгалужених принципів «потoku свідомості».

Використання я-стратегії створює ефект акценту на абсолютній наближеності головної героїні й авторки. Хоча насправді така автобіографічність доволі умовна й зумовлена обраним жанром щоденника. Часовий план зображення ускладнений накладанням трьох основних форм хронотопу – локального, континуального та психологічного.

Суттєво розширює арсенал засобів оповіді прийом «тексту в тексті», що дозволяє додати в лінійну розповідь елементи комплетивного змісту, які допомагають розкрити основну лінію: «А тепер я тримаю в руках темно-зелений, як поросла жабуринням озерна вода, талмуд свого багаторічного щоденника з претензійною назвою «Жіночий літопис», писаний різнокольоровим чорнилом» [127, с. 10]; «Несподівано для себе, з незнаною досі сміливістю розгортаю «Жіночий літопис» – і навала пронафталіненого минулого б'є не так у ніздрі, як у саме серце, та так різко, що хочеться понюхати нашатир» [127, с. 22]. Таким чином, оповідь про події, описані в щоденнику, обрамлена роздумами головної героїні про власне життя, саморефлексією та глибоким аналізом ситуацій, що призвели до життєвої трагедії. Сповідальність передбачає монологічність, що в цьому творі набуває

ознак потоку свідомості та реалізує наративну модель монологу, зверненого, по суті, до колись такого коханого чоловіка, який завдав стільки болю й страждання. Проте «я-нарація» тут не стає вирішальною ознакою сповідальності, саме детальний опис душевних переживань поглиблює психологічність повістування. На текстуальному рівні така наративна особливість виявляється в моделюванні відповідних комунікативних ситуацій (діалоги оповідача – автора щоденника та її коханого), у суб'єктивізації повістування, що має на меті підкреслити правдивість описуваної історії, в наявності численних емоційних оцінок та риторичних запитань: «Дійшовши до кінця тунелю, я раптом зупинилася: куди я йду? Від кого тікаю?» [127, с. 89]; «До біса! Господи, за що ж ти так не любиш жінку, що даєш їй муку невиправданого чекання????» [127, с. 95].

Максимально наближене до розмовної форми мовлення головної героїні характеризується експресивністю (численні риторичні запитання, звернення до співрозмовника, емоційно забарвлена лексика, вигуки), спонтанністю (несподівані асоціації, ретроспекції) і передає її душевний стан як межовий, напівбожевільний: «А як бути з тією, яку можна тільки відчуті? Чим? Фібрами всіма. Які вони, фібри?» [127, с.92]; «Я не знаю, який сьогодні день, рік, число, година... Цікаво: а скільки там у нашому мозкові центрів відповідає за серце?» [127, с. 90]. Часом свідомість героїні марно намагається віднайти раціональне зерно в тих подіях, що з нею трапилися, прояснити сенс того, що відбувається: «Це все про мене. Я ходжу вулицями – і здається, що на чолі в мене написано: причинна від химерної любові. І що у мене розщеплене серце» [127, с. 67]. Психологічний стан головної героїні розкривається поступово, в основному за допомогою відтворення її емоційного світу, а не через активні дії.

Отже, прийом «текст у тексті» максимально ускладнює наративну стратегію роману, введений у текст щоденник головної героїні містить ключ до розуміння тих подій, які стали передумовою розпочатого слідства, суду й очікування вироку: «І ось після тривалих роздумів на самоті мене пронизала думка: віддати щоденник у руки майбутньому своєму адвокату» [127, с. 145];

«Ось воно, моє остаточне рішення, замість усяких словесних мотивацій: щоденник, відданий на читання слідчому» [127, с. 146]. Трагізм зображуваного підсилюється й усвідомленням цілковитої безвиході, екзистенційного відчаю головної героїні, що пластично підкреслює її мовна партія.

Головна героїня постійно перебуває наодинці з самою собою, що є умовою для візій, рефлексій, внутрішніх монологів, асоціацій та сильних душевних переживань. Молода жінка подумки звертається до себе, аналізує власний психічний стан, у самосповідях та саморефлексіях повертається в недалеке минуле, що стало для неї травматичним досвідом. Такий сповідальний характер внутрішнього монологу головної героїні виступає визначальною жанровою рисою цього твору.

У романі Олени Слоньовської «Дівчинка на кулі» також використано виключно «я-нарацію», що демонструє певну невимушеність повісткування, імітацію автобіографічних жанрів. Твір має характерні риси першоособового наративу: чітко окреслений образ оповідача – безпосереднього учасника описуваних подій: «Я хапаю губами соску, смокчу тепле молоко й відчуваю насолоду від смачного білого напою, від повної захищеності й блаженного спокою. Бо що мені, такій маленькій, треба?» [164, с. 11]. Хоча при цьому виникає ефект значного спрощення майже всіх рівнів художності, зокрема відчувається брак психологізму, часом механічне переказування спогадів із дитинства та юності. Із самого початку оповіді можна визначити особливості поетики: дієгетичний наратор, спрямованість повісткування на конкретну групу читачів, замкнута система романного простору та умовність романного часу.

Певної автобіографічної містифікації додає роману факт збігу ім'я головної героїні Ольги-Ольдзі з іменем титульного автора, який, проте, у процесі розповіді тримається відчужено й ховається за Я-оповідачкою. У творі майже відсутні риси сповідальності, героїня розповідає свою історію з деяким відтінком гумору, переплітаючи події далекого дитинства з осмисленням тодішніх умов життя, суспільної ситуації в країні та спогляданням себе самої лише як коліщатка існуючої системи.

Визначальним емоційно-експресивним засобом у змалюванні подій стає іронія, що у творі сприймається як естетична категорія та детермінує ідейно-емоційне ставлення до світу. Письменниця безпосередньо не критикує і не звинувачує радянську владу з її антигуманним ставленням до українців, безкарністю, хабарництвом та корупцією. Проте описувані події викликають гіркий усміх, приходить усвідомлення безглуздості існуючих законів та зашкарублого бюрократизму системи, що давно пропахла нафталіном: «Ага, це той клас, що ні колгоспники, ні робітники, ні трудова інтелігенція. У котрих є гроші й знайомства. Домовлятися про своїх діточок і внуків прийшли! Чекають у черзі до ректора. І він їх прийме – як таким відмовити?» [164, с. 330]; «Минало у студзагонах кожне літо, а часто-густо й велика частина осені також витрачалася на каторжну безплатну працю в колгоспах» [164, с. 395]; «Але в магазинах полиці порожні: ні туфлів, ні чобіт – одні гумаки» [164, с. 366]. У такий спосіб авторка акцентує антигуманність суспільства й держави в їхній цілковитій байдужості до простої людини, а домінантою спогадів стає проблема відчуження особистості, позбавленої елементарного соціального захисту та надії на краще життя.

У перших розділах роману наратив есплікується засобами внутрішнього монологу (саморозповіді, інтроспекції), хронотопом дитинства Ольги, що пригадує, відтворює в деталях яскраві епізоди свого перебування у Львові, перші кроки пізнання цього дивного світу, перші великі перемоги та маленькі розчарування. Навколишню дійсність, людей, події описано такими, якими їх бачила п'ятирічна Ольдзя, але, звичайно, всі спогади упорядковані уявленнями й світобаченням дорослої Ольги: «Чи були дітлахи в часи мого дитинства добрішими й милосерднішими? Можливо. Тільки пам'ять чомусь підказує протилежне» [164, с. 83]. Оповідь часом забігає наперед, проте наратор уміло повертає її в потрібне русло: «Але вертаємося назад, до моїх діточих літ. Так ось: на нашому порозі з'явилася пані Вчителька» [164, с. 29]

Різні тактики сповіді бачимо в романі Дари Корній «Тому, що ти є», що може бути як безпосередньою, так і опосередкованою ставленням до головної

героїні Оксани. Для роману характерна стратегія інтегрування нарації від третьої особи й «ти-стратегії». Розповідь ґрунтується на співіснуванні об'єктивно відмежованого від подій автора-наратора, що дивиться на ситуацію зверху і збоку, але водночас в авторське мовлення влітаються елементи монологу головних героїв, звернених до самих себе: «Це його мана – оті марення, марення тією, яка не стала твоєю і вже, мабуть, ніколи не стане» [89, с. 22]; «Але чи можна заховатися від кохання, якщо воно не сонце, навіть і не хмара, а частинка тебе? Від себе не утечеш» [89, с. 85]. Таким чином, повісткування роздвоюється на сповідальні репліки-монологи героїв і монолог автора-розповідача, що дистанціюється від описуваних подій як сторонній спостерігач. При цьому кожний монолог опосередкований участю авторки, звідки вживання займенників «він» та «вона», але має під собою надто глибоке знання нею внутрішнього світу персонажів. Внутрішні монологи та невласне пряма мова набувають у романі важливого концептуального значення. Хоча розповідь й ведеться від третьої особи, але часто дискурс розповідача ніби зовсім зникає, розчиняється в невласне прямій мові головних персонажів. Наратор сходить зі своєї висоти, поєднується із зображуваними людьми, говорить їхньою мовою: «Однак Сашко стояв мов мур. Досить експериментів! Для чого комусь безвинному ламати життя? Вдома все нагадувало Оксану. Сни, дерева в парку, річка. Примарність своєї фобії бачив на кожному кроці, бо залишався одержимим нею. Інколи думав: чи не втекти світ за очі від видива, того марення, що зветься Оксаною?» [89, с. 24]. Такий транспонований дискурс, що будується на невласне прямій мові, характерний і для опису стану й почуттів Оксани.

Це дозволяє розглядати нарацію роману як діалогічну: діалог виникає завдяки поєднанню авторського «я» та «я» героя. Таку розповідну стратегію О. Ткачук називає «перпендикулярною» [173]. Монолог із ремінісценцією на ґрунті авторефлексії дозволяє значно ускладнити нарацію, демонструючи принципову, акцентовану комплікативність міського буття, в якому живе, кохає і страждає головна героїня. Така стратегія розповіді надає роману емоційності й



рис сповідальності, де страждання породжує своєрідний наратив мовчання й самоаналізу: «Згадувала, наче вчора то все відбувалося. Невже в кінці дороги так відчайдушно спогади не дають спокою?» [89, с. 17]. Провідним носієм нарації виступає тут оповідач, який, однак, не так віддалений від героїні, а часто складає з нею інтегральне ціле «автора-наратора-персонажа».

Для більшості розділів роману характерна полівалентна нарація, де основний пласт розповіді належить оповідачеві, а допоміжні монологи наратора-жінки (Оксани) й наратора-чоловіка (Олександра) допомагають глибше розкрити трагічну історію їхнього кохання: «Він не залишить і не відмовиться від неї нізащо, бо і вона його кохає, саме так – зараз він знає напевно, бо кохатися можна тільки з тим, кого любиш, хіба ні?» [89, с. 226]; «Довго міркувала – чи змогла б покохати Сашка. Напевне, так – він справжній, але про це навряд чи вона колись дізнається» [89, с. 124]. Отже, у романі спостерігаємо ніби зустрічний рух двох «Я», символічно оформлений як паралельні внутрішні монологи нараторів – чоловіка та жінки, що в підсумку породжують «ми» – цілісне утворення двох окремих «Я».

У розповідній манері роману Зінаїди Луценко «Необдумана Міловиця» актуалізований займенник другої особи «ти», що вказує на певне дистанціювання автора й героїні в тексті: «А ти тоді, дорога Міловице, либонь, подумала: хай час перейде, то воно само собою і вляжеться» [124, с. 10]. 3. Луценко пише історію життя своєї бабусі – Пистини Прилуцької – у формі листа, діалог авторки та героїні оповіді стає в романі стратегією нарації: «Пам'ятаєш, Міловице, як стрибали ті ягнятка малі по хаті разом із твоїми дітьми?» [124, с. 212]. Такий тип розповіді досить оригінальний, позбавлений поліфонічності, адже визначальною насамперед є точка зору самого автора, який намагається якомога повніше відтворити життя головної героїні, узявши на себе відповідальність щодо характеристики її душевних переживань: «Плакала тоді ти, Міловице, й дуже шкодувала, що не змогла вгледіти» [124, с. 213].

Повістування обмежується лише досвідом наратора, що подає історію життя Міловиці крізь призму власного світобачення та родинних переказів, форма комунікації дещо апелятивна, тон розповіді позначений відтінком інтимності, довірливості. За образом оповідача, що модулює художній світ роману, легко вгадується постать авторки Зінаїди Луценко: «Написала цей лист до тебе я, Міловице, твоя онука Марта, як нагадування про твоє тяжке життя, як виправдання для тебе й собі на науку» [124, с. 235].

Характерно, що сцени руйнування села, загибелі мирних жителів у часи війни 1941 – 1945 років виписані в натуралістичному ключі й подаються крізь призму свідомості героїні, яка сприймає навколишній світ у край загострено, емоційно напружено, трагічно: «Ззаду вже починали рватися бомби, і ревіли корови, й заводили у селі собаки. А ти, Міловице, бігла через поле, й холодний сніг приставав тобі до голих литок, і довга спідниця заважала бігти» [124, с. 170]. Бачимо принципово інший ракурс зображення війни, що проникає в усі сфери життя звичайного селянина. Отже, в центрі роману не сама війна, а породжена нею родинна трагедія, зруйнована людська доля, згорьована душа, екзистенційне переживання втрати рідних, розпаду родини тощо.

Форма листа-звернення до бабусі, якої вже давно немає серед живих, діалогізує мовлення автора, уявна розмова на сторінках роману покликана переосмислити історію життя цієї жінки-страдниці, допомогти краще зрозуміти глибинні мотиви її вчинків. На перший план виходить не відмежовано об'єктивне зображення подій, а суб'єктивоване переживання особистістю зовнішнього світу. Авторка прагне зобразити насамперед зболілу душу звичайної жінки, яка хотіла жити, любити, працювати і виховувати дітей, змодельовати екзистенційно напружену свідомість, крізь призму якої проступає сюжетно-подієве начало. Наратор безпосередньо звертається до головної героїні в тексті, коментує її вчинки, бачить усе ззовні. Таке наближення до персонажа, по-перше, підтверджує достеменність зображуваних подій, по-друге, допомагає глибше зрозуміти душевний стан Міловиці.

Розповідь від третьої особи («вона») формально має текст «Соло для Соломії» Володимира Лиса. Але об'єктивізований опис не передає думок та відчуттів героїв, стан яких подається лише через зовнішні прояви, тому в авторське мовлення постійно вводяться елементи «я-нарації» у вигляді емоційних оцінок: «... тоді навшпиньки (а чого боялася?) пробралася до сходів і далі – до виходу з готелю» [114, с. 292]. Якщо оповідь у межах «я-нарації» визначати як суб'єктивне повісткування, а від третьої особи – об'єктивне, то в романі «Соло для Соломії» переважатиме суб'єктивно-об'єктивне повісткування, в якому наратор і головна героїня перебувають у складних стосунках. Таку наративну стратегію, де створено єдиний комплекс розповідачів – «я», «ти», «вона», можна визначити як сповідь із медіатором, де саме наратор виступає посередником у самовираженні й самопізнанні головної героїні.

Характерними рисами роману є осмислення страшних наслідків Великої Вітчизняної війни крізь призму індивідуального сприйняття головної героїні Соломії, намагання передати екзистенційний досвід людини, яка пережила трагедійні події ХХ століття. Під час війни вона втратила двох дорогих для неї чоловіків – некоханого, проте законного чоловіка Павла й коханого Петра. Війна забрала численні життя односельців, змусила брата Тараса поїхати в Канаду шукати кращої долі, руйнувала сім'ї та долі простих людей. У тексті існує завершена історія, а персонаж виконує роль наратора як історика подій, знавця фіналу. Він дистанціюється від усього наративу й виявляє себе лише в побудові сюжетно-композиційної конструкції твору.

У романі «По той бік світла» Дари Корній наратор – це безпосередній автор розповіді, що викладає своє сприймання фантастичної історії про подорожі у світах. За маскою наратора вгадується своєрідний деміург – творець тексту, який продукує змістовий, наративний, сюжетний та композиційний рівні твору, проте дистанціюється від прямої участі в розповіді. У процесі формування художньої структури твору автор-деміург створює дійових осіб роману, а наратор їх описує. Головних персонажів усього троє – Стриб, Птаха

та Мальва, імена-прізвиська яких автентичного походження й відсилають до язичницьких вірувань давніх українців у вищі сили природи та існування богів, допомагають маркувати героїв як представників світлої чи темної сторони.

Поглиблюють нарацію зсуви хронологічних пластів, коли внутрішні монологи Мальви повертають у далеке минуле, подорожі в часі нагадують про епічність світобудови та існування інших світів: «І враз її заповнили образи. Від несподіванки майже впала на ліжко, не відриваючи уста від дримби. Їй здалося, що вона роздвоюється» [88, с. 78].

У романі авторка використовує двоїстий філософсько конкретизований внутрішній монолог, що є вираженням прийому так званого потоку свідомості, що може бути досить різноманітним за внутрішньою формою: «Спогади гнав від себе. Від них робилося зле. Почувався споловиненим, огудженим батьківським прокляттям, яке майже відчував фізично над головою. У Яровороті поруч завжди знаходились Птаха, вчитель Посолонь, і те прокляття не чинило лиха. А зараз... Зараз він сам на сам перед своїми» [88, с. 198]; «Згадала сарматок. Зізнайся собі, Птахо, той трохи збочений сарматський світ, який ненавидів чоловіків, вабив, причаровував тебе. І тебе ж до нього не припнули, ти сама прикипіла серцем. Чому? Тому що ти в душі – справжня поляниця, Птахо» [88, с. 115]. Така нарація має складну природу, тому що власне авторське й «чуже» мовлення героя переплітаються.

Об'єктна мова суб'єктів містить діалоги, уривки чужомовного змісту – декодування внутрішніх монологів та емоційних станів дійових осіб умонтовані в авторську мову: «Найгіршим видавалося те, що вона не може ні з ким поговорити про бачене. Хто їй повірить! Батьки, певне, подумали б – донька перечиталася «Сутінків» чи ще чогось з тієї ж серії» [88, с. 159]. Крім того, знаходимо такі елементи об'єктної мови, як уривки внутрішніх монологів-реплік та снів: «Сни приходили такі дивні, ніби вона заблукала в темному дрімучому лісі у сутінках і ніяк не може з нього вибратися» [88, с. 52]; «Вночі намарився дивний сон – вона стоїть перед величезним дубом і начебто вона зовсім і не дівчинка Мальва, а той дуб, точніше частинка його, його гілочка»

[88, с. 215]. До цього додаються умовні діалоги та звернення до надприродних об'єктів: «Мара! Чому вона так чинить з нею?» [88, с. 114]; «Що ж, Птахо, ти також маєш свій зворотний бік, і він не цілком світлий, правда ж?» [88, с. 46]; «Що це за світ? Живий – і разом з тим не зовсім» [88, с. 297].

Філософське наповнення тексту увиразнюють й інші елементи, наприклад, глибокі внутрішні монологи Птахи про паралельні світи та священні символи: «О, так! То не просто камінь. Це Алатир – священний камінь Творця, а дерево на ньому – то величне прадерево життя, біля підніжжя якого горить Живий вогонь, а під ним – Безсмертя душі людської заховано» [88, с. 297 – 298]; «Чи була такою вже безгрішною, чистою, щоб не згоріти від доторку до каменя правічної мудрості, щоб прочитати його сторінки і пізнати їх? Ні, точно не була» [88, с. 298]. Таким чином, наративний дискурс розвивається одразу в кількох площинах: тут перехрещуються різні кути зору – наратора й героя, що взаємодоповнюють один одного, оцінюють, творять об'єктивну картину світу. Такий наратив позначений динамікою подій, побудований на комплексній взаємодії розповіді наратора й внутрішнього мовлення героя, внутрішня фокалізація стає домінуючою. У тексті бачимо композиційні структури, коли дискурс оповідача передає внутрішнє невласне пряме мовлення героїв або оповідач передає мову героя, поєднуючи невласне пряму мову з прямою, сполучає цитатний та транспонований дискурси.

Розповідач роману «Молоко з кров'ю» Люко Дашвар становить собою тип об'єктивного наратора, що з певної дистанції від подій коментує реальність тексту. Водночас така об'єктивізація є доволі опосередкованою, адже репліки автора не можуть повною мірою передати внутрішній стан героїв, поглибити психологічну характеристику. Натомість монологи та вкраплення внутрішнього мовлення й роздумів Марусі – це лише деталі розповідної системи з досить розгалуженою кількістю тактик.

Розповідь у романі «Молоко з кров'ю» ведеться від імені умовного автора, що здійснює нарацію у формі третьої особи. Як відомо, такий спосіб не означає прямої тотожності наратора й автора: ці рівні повісткування взаємодіють

у межах прийому «очуження» (термін Б. Брехта) чи «очуднення» (за В. Шкловським).

У межах такого біхевіористичного наративного дискурсу невід'ємним складником об'єктивної оповідної манери є зовнішня фокалізація (тобто перспектива, з якої представляються наратовані ситуації та події). Наратор мінімально оцінює події, виступає тільки як безпристрасний посередник (медіатор), об'єктивізовано описуючи драматичну історію життя Марусі й Степана: «Рудого Стьопку Барбуляка на селі прозвали німцем через його батька – каліку Григорія. А діло було так» [50, с. 23]. Проте об'єктно-авторське мовлення з його максимально відчуженою рецепцією того, що відбувається, доповнюється мовленням персонажів і суб'єктними елементами – внутрішніми монологами, описами емоційних станів, думок: «Погані й добрі думки рвали душу навпіл: оце глянути з одного боку – хіба є краща за Марусю, а з іншого – нема спокою з нею поруч, зовсім нема, напруження незрозуміле і відчутне майже фізично весь час тримає наготові» [50, с. 121].

Внутрішні монологи автор використовує насамперед тоді, коли герой, залишившись наодинці, міркує сам із собою. У наративній структурі роману такий монолог виконує ще й драматичну функцію, інсценізуючи роботу свідомості та створюючи враження безпосереднього спілкування між персонажем та читачем: «Чужих справ?! Льощі – скіпка у серце. Зі своїми б розібратися! Ні, досить... Досить терпіти Марусині примхи. Жорсткіше треба бути. Чоловіча рука. Слово – закон. Не подобається – йди під три чорти» [50, с. 171 – 172].

У психологічній драмі Ірен Роздобудько «Гудзик» майстерно поєднано два типи нарації – власне мова наратора і пряма мова персонажів (Дениса та Ліки), із різким переходом між ними. Крім того, у розділах, де йдеться про Єлизавету Тенецьку, мову автора перемежують невластиві прямі мовленнєві конструкції для передачі внутрішніх переживань та роздумів комуніканта. Основний контекстуальний прийом у романі – зміщування наративних інстанцій, проте переходи пом'якшені чіткою вказівкою на оповідача в

заголовку розділів – «Денис», «Ліка», «Єлизавета Тенецька», «Джошуа Маклейн». У третьоособовій розповіді внутрішньотекстовий суб'єкт мовлення виявляється відкрито: він коментує репліки і вчинки персонажів, роздумує над причинами життєвих негараздів Єлизавети. Поєднання третьо- і першоособової нарації створюють особливий тип дискурсу, при чому в другій книзі третьоособова нарація стає більш суб'єктивною та емоційно забарвленою. Процес розповідання історії в романі здійснюється не в лінійній послідовності, а нелінійно, презентуючи маніпуляції з художнім часом, перемішуючи події.

У другій книзі формується потік свідомості головної героїні Ліки, яка перебуває в межовій ситуації. Зовнішня, сюжетно-композиційна канва тексту сполучається з інтровертним світом героїні, внутрішні монологи суб'єктивізують письмо, де на перший план виходять почуття й переживання Ліки, пов'язані з найбільшою трагедією в її житті – зрадою коханого: «Життя завжди здавалося мені випадковістю. Я й зараз вважаю, що треба благословляти лише один день, який розпочинається за вікном, і не замислюватися про два найближчих. Усе, що я вибудовувала у своїй уяві, було зруйноване в одну мить» [153, с. 202]. Текст сприймається як наслідок переживань персонажа, що маркують буттєву перерваність «я» у складних психологічних станах. Ліка відчуває духовну спустошеність, байдужість, самотність, страждання, порожнечу, апатію, біль від зради коханої людини, що враз позбавила її усіх планів та мрій.

Отже, сучасна проза жанрово неоднорідна й різноманітна в проблемно-тематичному спектрі, віддзеркалює сучасні тенденції активних мистецьких пошуків, динаміку поетики й саморух естетичної свідомості авторів, відзначається використанням численних типів наративних стратегій. Найбільш ефективними виявляються наративні стратегії, де розповідь ведеться від першої або третьої особи, проте дедалі більшої популярності набуває нарація з комплементарною кореляцією «я» – «ти» – «вона», що відображає або часовий проміжок між безпосередньо описуваними подіями і їх відтворенням, або певну дистанцію між автором та героями.

З одного боку, сучасна популярна література орієнтується на класичні твори попередньої епохи, певною мірою шаблонізуючи їх, використовуючи найбільш вдалі ідеї та сюжетні конфігурації. З іншого боку, такі твори не можуть не враховувати сучасних тенденцій, що постійно змінюються та варіюються. У таких умовах наратив як спосіб надання фактам значення подій набуває полікультурної значущості. Кожен твір становить певну систему подієвості з власною топологією та хронологією, конкретним способом побудови часового та просторового полів, тому його успіх та популярність визначає не стільки незвичайність подієвих рядів, скільки віднайдення нового, найбільш прийняттого кута зору, творення нового художнього світу.

### **3.3. Дискурсивні принципи й особливості оповідної структури елітарної прози**

Розвиток сучасної елітарної прози пов'язаний із впливом постмодернізму як провідного напрямку в літературі кінця XX – початку XXI століття. Лабіринт тексту, створений письменником-постмодерністом, апелює до свідомості читача з різних наративних рівнів, що потребує не тільки вдумливого прочитання для розуміння ігрових ходів, але й певною мірою співавторства, що робить читача повноправним учасником творення нового фіктивного світу. Невичерпність можливих інтерпретацій, закладених у структуру такого твору, спонукає до неодноразового перечитування, адже він «потенційно здатний на кілька різних реалізацій, і жодне читання ніколи не може вичерпати всіх потенційних можливостей» [65, с. 263]. Такими є романи Юрія Андруховича «Дванадцять обручів», «Таємниця», Оксани Забужко «Музей покинутих секретів», Юрія Іздрика «АМ™», Марії Матіос «Солодка Даруся», Галини Пагутяк «Слуга з Добромиля», «Писар Східних Воріт Притулку», Євгена Пашковського «Бездоня», Тараса Прохаська «НепрОсті», Степана Процюка «Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно», «Руйнування ляльки» та ін.



У розвитку української елітарної прози провідне місце посідає творчість Галини Пагутяк. Письменниця синтезує традицію й новаторство, поглиблює аналітичні можливості різних жанрів, відкриваючи нові горизонти в художньому осмисленні реальності. Її романи відзначаються багатоплановістю, важко піддаються класифікації, їх не можливо вписати в жорсткі межі одного конкретного жанру. Моделюючи уявний світ, Г. Пагутяк творить власний неповторний стиль, що вимагає творчого підходу в усьому: від моменту вибору описуваного явища та відповідних деталей до синтезування, групування й переосмислення вражень. Важливий увесь творчий акт діяльності письменниці, а не звичне для масової літератури копіювання фактів, наповнення твору побутовими подробицями, стандартними формулами, що зменшують його проблемність та повсякчас знижують художню вартість.

Спробуємо визначити особливості оповідної структури твору, що надають підстави зарахувати його до елітарної літератури, на прикладі одного з найвідоміших романів Г. Пагутяк «Слуга з Добромиля» (2006), який на початку 2010 року відзначений Шевченківською премією.

Для роману характерна амбівалентність мови й ситуацій, що створює підґрунтя для несподіваних семантичних ігор. З огляду на те, що сюжет існує в часопросторовому розвитку, то повісткування як суворо визначена послідовність подій зумовлена хронологічними та просторовими характеристиками: «Час стає людським часом тією мірою, якою він акумулюється наративним способом і, навпаки, повісткування значущо тією мірою, якою воно окреслює особливості часового досвіду» [150, с. 13]. Можна висловити припущення, що успіх наративного твору визначає не стільки оригінальність подієвого ряду, скільки віднайдення нового кута зору, під яким твориться новий художній світ. В. Тюпа мотивує дослідників до застосування наратологічного аналізу: «Побачити відповідну змістову подієвість фактів, що надає оповідач, досить складно, якщо не зануритися у власне тканину тексту, що дискурсивно артикулює історію героя єдиним прийнятним для автора способом» [184, с. 35].

Художній простір роману організовано своєрідно, читач ніби мандрує в часових зміщеннях, які марковані в назві кожного розділу: Лаврів, 1939 рік; Добромиль, 1949 рік; Слуга з Добромиля, близько 1287 року; Спас, близько 1294 року; Лаврів, 1302 рік; Добромиль, 1949 року; Добромиль, 1302 рік; Добромиль, 1949 рік; Дорога, 1303 рік; Добромиль, 1949 рік; Добромиль, 1581 рік; Добромиль, 1604 рік; Низький Замок, 1604 рік; Добромиль, 1649; Добромиль, 1604; Добромиль, 1649 рік; Добромиль, 1949; Добромиль, 1649 рік. Таким чином, у творі цілком логічно переплітаються кілька часових площин – від XII до XX ст. У центрі роману – топонім Добромиль як невизнане серце Галичини, а вже від нього розходяться дороги до інших міст, як-от: Львів, Краків, Київ, Чернігів, Москва. Отже, однією із наративних стратегій «Слуги з Добромиля» стає перецентрування: периферія набуває ознак центру, а центр відходить на периферію. Авторка прагне сконцентрувати дію в малих, але багатовимірних хронотопах, акцентуючи увагу на можливості територіального перезавантаження. Один наративний рівень взаємодіє з іншим, їх розмежування вирізняється гнучкістю та динамічністю, завдяки чому створюється ефект гри між оповідачем та читачами.

Письменниця надзвичайно майстерно вибудовує сюжетну лінію головного персонажа, утримуючи увагу читача й доводячи кожную лінію до завершення. Цілісне сприйняття в такому тексті досягається завдяки «масці автора», що виступає структурно витвореним принципом розповідної манери й виявляється на рівні організатора розрізненого оповідного дискурсу як особливої форми комунікації між наратором і нарататором художнього світу.

Зв'язність тексту забезпечує подієвість, що ототожнюється з мотиваційною динамікою ситуації, яка розгортається в художньому творі. Подія – важливий аспект у процесі пізнання художнього наративу, з'ясуванні його динамічної конструкції. Розповідний текст сприймається як самодостатній, самоцінний, а розгортання нарації відбувається заради історії, естетичний сенс якої з'ясовується через внутрішні та зовнішні аксіологічні настанови. Наділений багаторівневим масштабним баченням, оповідач не поспішає поділитися своїми

знаннями із читачем, послуговуючись лише натяками та недомовками, а заплутана система алегорій ще більше ускладнює наративну стратегію роману.

Лише назви розділів стають часопросторовими орієнтирами в художній тканині твору. Оповідь змушує читача мандрувати крізь століття – від XX століття (перші п'ять розділів) до XIII століття (розповідь про дхампирів). Частина роману, що стосується не дуже давньої історії, подана в основному в реалістичній манері: з настоятелем Василянського монастиря стається напад чорної хвороби, підрозділ НКВС палить монастирські книги в містечку Лаврові, перші повоєнні роки, опис Добромильської лікарні для душевнохворих. Єдиним епізодом, що не вкладається в межі заданого типу оповіді, можна назвати сцену зникнення незнайомця, який виявляється тим самим Слугою з Добромиля, про якого перекази з вуст в уста передають уже не одне століття. Солдати стріляють у чоловіка, але кулі не завдають йому жодної шкоди, навіть не долітають до нього: «Він і далі стояв непорушно у тому вихорі, де літали кулі, папери, вирвані з вантажівки, листя, та гілля, шапки людей і пілотки бійців» [140, с. 25]. Невдовзі незнайомиць зникає, наче провалюється крізь землю. Епізод видається деякою мірою фантастичним, хоча авторка і натякає, що пояснення може бути цілком реалістичним: «А потім зник, провалитись під землю, що у Лаврові, Спасі та Добромилі з їхніми підземними ходами, не так уже й важко. Просто треба тут мешкати» [140, с. 25 – 26].

Переміщення головного героя – проміжний етап, що свідчить про зміни в хронотопі. У тексті «Слуги з Добромиля» ця функція реалізована множинно: «невдовзі ми виїхали на рівну дорогу, що вела вздовж великої ріки» [140, с. 102]; «йшов м'якою дорогою, що звивалась між пагорбами» [140, с. 169]; «я зійшов крутим схилом» [140, с. 181]; «пополудні ми виїхали» [140, с. 187]; «але трапилася пригода, через яку я зійшов з дороги» [140, с. 199]; «Слуга з Добромиля йшов попід гору, на якій стояв Високий Замок» [140, с. 286]; «він опинився знову в Добромилі» [140, с. 307]. Герой на своєму шляху зустрічає актантів, які виконують різноманітні функції: Купець з Добромиля рятує його

ще дитиною, підібравши в куряві на дорозі; бездітна селянська родина виховує хлопця в одному із сіл Перемиської землі; служба в князя Льва Даниловича загартовує його характер; Купець із Перемишля навчає відданості тощо. Протагоніст по-різному реагує на дії персонажів, висловлюючи власну оцінку в розповіді-сповіді завідувачу психіатричної лікарні Олексію Івановичу. Одна оповідь створюється в межах іншої: таке явище Ж. Женетт називає метаоповіддю або ж вторинною оповіддю, яка також має свій світ – метадієгезис [58]. У площині цієї оповіді Слуга з Добромиля є гомодієгетичним наратором, який перебуває всередині метадієгезису, описуючи власну історію життя. У такий спосіб доводиться правдивість та об'єктивність оповіді, усувається можливість коментарів чи зауважень потенційного наратора.

Можна сказати, що формально Слуга з Добромиля – божевільний. Його сповідь уважно вислуховує лікар, проводячи таким чином своєрідний сеанс психотерапії. Він досить рідко коментує співрозмовника, надаючи йому можливість висловитися. Читач може по-своєму інтерпретувати цю розповідь: або вважати її породженням хворої уяви, або ж визнати, що Слуга з Добромиля говорить правду. Таким чином, фінал роману залишається відкритим, автор так і не дає остаточної відповіді, ким насправді був головний герой.

Фантастичний складник роману пов'язаний із легендами та переказами про опирів (упирів, вампірів), народжених та перетворених, дхампірів (дітей мертвих опирів і відьом), носферату (живих мерців-опирів), ворожбитів тощо. Власне кажучи, Слуга з Добромиля і є дхампіром, істотою в людському тілі, що має здібності розпізнавати опирів і вбивати їх звичайною зброєю. У його образі поєднується людське й демонічне, надприродні вміння й досить сентиментальні переживання, адже він тривалий час шукав своє призначення в житті. Після спалення матері-відьми його ще немовлям врятували вовки. На дорозі дитину підбрала валка Купця з Добромиля, головного в напівтаємній структурі галицьких купців-опирів, які опікуються галицьким краєм. Купець із Добромиля, Старший в Ордені Золотої Бджоли, виявляється опирем, який стає господарем знайденого хлопця.

Слуга з Добромиля докладно пояснює, хто такі опирі, адже знайомий із ними дуже добре: «Опирі мають силу не від людини: вони здатні накликати дощ, наслати мор чи привабити багатство. Ворожбити і відьми нахваляються, ніби й вони те вміють, однак їхня сила не до порівняння менша. Щоб відновити життєву силу, опирі п'ють кров, але це зовсім не є їхньою щоденною поживою, як вигадують різні писаки. Джерелом їхньої сили є дух, ні добрий, ані злий дух природи. Язичники це розуміли й не втручалися до життя опирів, і ті менше завдавали їм збитків. Справжній опир – це мудрий віщун, котрий знає, на що треба витрачати йому силу. Проте діти опирів не народжуються такими, хіба що у них вселиться дух померлого опира» [140, с. 89]. У романі знаходимо численні подробиці з життя й побуту опирів, містичні перетворення, обмін тілами, відрубані голови, несподівані відкриття, таємниці, поєдинки.

Наративна техніка, використана Галиною Пагутяк у романі «Слуга з Добромиля», досить кінематографічна, адже побудована на монтажі окремих кадрів-абзаців, розділів, що відсилають до різних проміжків часу, але пов'язаних однаковою хронотопою чи героями. Наслідком такої монтажно-техніки стає своєрідна наративна структура, яка змушує читачів самотійно віднаходити асоціативні та смислові зв'язки серед довільно розташованих елементів.

Оповідуючи про той чи той історичний контекст, головний персонаж оперує датами, хоча й не зловживає ними. Усі події розгортаються на історичному тлі – середньовічна Галичина, монастирське життя, князівський двір, атмосфера українського бароко; насичені справжніми історичними персонажами – від князя Галицького Льва Даниловича до Мнішків, які через триста років після його правління за допомогою Лжедмитрія організували похід на Москву. У ХХ столітті зло в романі Галини Пагутяк набуває цілком однозначних рис радянського тоталітарного режиму, слуги якого ототожнюються з образом антихриста (так, капітан НКВС отримує вампірську насолоду від крові та вбивств).

Для розділів, у яких оповідається про Річ Посполиту та приєднання Галичини до Австро-Угорщини, характерні численні часові провали, немає жодної вказівки на те, чим у цей час займався Орден Золотої Бджоли й де перебував Слуга з Добромиля зокрема. Так само поза текстом роману залишається подальше життя головного героя після 1949 року, останнє датування оповіді означене 1950 роком – вказівкою на трагічну загибель молодого подружжя повстанців, які переховувалися в занедбаній церкві.

Із історичних джерел можна довідатися про боротьбу за владу між різними владними претендентами, найбільш влучну характеристику яким надає Слуга з Добромиля: «Роман Мстиславович теж був катюга, яких світ не бачив: закопував галицьких лицарів живцем у землю, садовив на палю і витратив усю жорстокість свого роду, бо ні Данило, ні Василько, сини його, ні онук Лев не вдалися у нього» [140, с. 222]; «Князь Лев Данилович видався мені не таким пишним, як тоді на дорозі, серед тьмяного весняного краєвиду. Був убраний у щось темне, рухи мав якісь мляві, а очі втомлені» [140, с. 132]. У контексті такої оповіді «опирський» складник має вигляд не вигаданого, а, навпаки, досить вірогідного.

На думку Слуги з Добромиля, найбільша влада належить опирам, які вдають із себе купців. Шляхта деградує, зводить між собою рахунки, нищить і грабує простих людей, у монастирях ченці моляться і переписують святі книги, постійно перебуваючи в стані страху перед наклепами. Так, коли монах-писар Мирон Многогрішний прозрів у таїну слів Ісуса Христа, церковні ієрархи одразу оголосили його єретиком і віддали на страту. Він прочитав слова, яких немає в жодному з канонізованих церквою Євангелій: «Блаженні ті, котрі відають, що вони чинять. І прокляті, хто не відає, що чинить» [140, с. 280]. Страта Мирона Многогрішного накликала на Галичину нещастя, що тривали не одне століття. А в 1604 році Слуга з Добромиля переповів ці слова добромильському старості Янові Гербурту, намагаючись переконати його, що Мнішки та Лжедмитрій замислили безглуздий похід на Москву. Проте він так і залишився непочутим.

Сюжетні лінії роману поєднано ритмом мелодії-колискової, яку Слуга навчився грати на сопілці в Добромільському монастирі. Вона володіла надзвичайною силою – навіювала тривалий сон на кожного, хто її почує, більше того, на деякий час могла приспати навіть смерть. У структурі оповіді ця мелодія набуває особливого значення: для того, щоб не переривати плин сповіді головного героя розповіддю про персонажів другого плану, авторка нейтралізує їх – вони міцно засинають під звуки колискової. Таким чином, художня тканина сповіді позбавлена зайвих відступів, основна увага акцентована на подіях, безпосередньо пов'язаних із таємничим Слугою.

Отже, специфіка наративного дискурсу в прозі, що тяжіє до елітарної, зумовлена особливостями наративно-мовної та модальної структури тексту. А головним змістовим центром та найважливішим способом формування суб'єктно-мовної структури твору є образ автора як «утілення тієї свідомості, того кута зору, що визначає все зображене у творі, тобто відбір явищ дійсності, які потрапляють у поле зору читача і створюють ідейну спрямованість твору» [26, с. 247]. Формально ж суб'єктно-мовну структуру образу автора можна виразити у вигляді наративно-мовної сітки тексту, яку становлять тематично відокремлені фрагменти – епізоди історії з позиції говоріння, сприйняття та свідомості оповідача. На думку Л. Татару, ритм наративно-мовної структури тексту виконує не тільки комунікативну функцію – «регулюючи «діалог свідомостей» оповідача та персонажів, він регулює й когнітивний процес підключення до нього читацької свідомості» [170, с. 133].

Серед рис, які дозволяють зарахувати роман Галини Пагутяк «Слуга з Добромиля» до елітарної прози, найпоказовішими вважаємо: перехрещення різних планів бачення, що зумовлює складні стилістичні ефекти – хронологічну непослідовність у викладі матеріалу й зміну тональностей, руйнування традиційної схеми побудови сюжету, вільні маніпуляції з часом. Оповідач ніби перебуває у двох часових площинах – сучасному та минулому. Своєрідний хроносинтез, використання численних міфологізованих образів та символів, які потребують вдумливого декодування, а також необхідність співтворчості

читача в процесі осмислення філософського складника роману зумовлюють й особливості його оповідної структури. Художній текст становить багаторівневу систему, елементи якої впорядковані на кожному структурному рівні, а закодовану інформацію автор спрямовує безпосередньо на реципієнта, при цьому не намагаючись відповідати читацьким запитам, їхнім інтересам та смакам.

У системі сучасних жанрів таким, що тяжіє до елітарної літератури, можна назвати психобіографічний роман. Глибоке психологічне осмислення життя і творчості реальної людини пов'язане з різночитанням численних символів, спробою досягнути її внутрішній світ індивідуально й по-новому. Критерій новизни, під яким маємо на увазі щось нестереотипне, унікальне, наявність підтексту або декількох підтекстів, у такому романі виступає на перше місце. Художньо-естетичну специфіку жанру психобіографічного роману можна розглянути на прикладі твору Степана Процюка «Троянда ритуального болю». Цей роман значно розширює межі біографічної літератури, поєднуючи ознаки публіцистичного тексту з глибоким психологічним аналізом й осмисленням внутрішнього світу, харизми відомого українського новеліста Василя Стефаника.

Перші назви роману – «Базилевс» та «Помазаник» – були замінені символічною назвою «Троянда ритуального болю», що сконденсовано виражає світоглядні й естетичні принципи самого Василя Стефаника. Наскрізний образ троянди проступає в численних алегоричних сценах роману як символ вічного життя і смерті, суперечливих пошуків власного «я», страждання як способу самонаповнення й загартовування сили волі. Глибокий внутрішній зміст заголовка спрямовує читача до сприйняття глибинних мотивів, які керували вчинками головного персонажа. Як зауважує Галина Поліщук, ця назва «не догматична, не авторитарна, не нав'язує читачеві моноконцепції» [143], тож має чимало смислових пластів, відкрита до різноманітного відчитування її значень.

За основу твору Степан Процюк узяв автобіографічну психологічну новелу-етюд Василя Стефаника «Моє слово», що початково мала заголовок



«Confiteor». Тут у короткій художній формі сконденсовано майже все духовне життя, витoki драми, страждання відомого майстра слова, його розуміння етичної та естетичної суті людини. На відміну від популярної моделі сучасної масової літератури, коли образи героїв статичні, подані відповідно до одного ракурсу, головний образ роману перебуває в процесі формування, увага автора зосереджена передусім на внутрішньому світі Василя Стефаника, його творчому мисленні, пошуках себе в царині літератури. Саме психологізм стає визначальною ознакою наративної стратегії роману. При цьому психологічний наратив доповнюється сюжетним – разом із репрезентацією переживань і почуттів маємо опис подій та ситуацій. С. Процюк відступає від традиційних канонів художньої біографії, коли чіткі й відомі епізоди з життя людини охудожнюються, а головним залишається принцип фактажу та публіцистичності. У романі є чимало символічних сцен, що потребують детального розшифрування для глибшого розуміння сутності художньої творчості. Створюючи складну систему людських характерів, письменник насамперед повинен пізнати самого себе, тоді результатів самопізнання йому буде достатньо для нового етапу творення.

Психобіографічний роман будується за принципом наративного механізму, експериментальний характер якого апелює до глибинного прочитання образів, що існують як артефакти в просторі тексту. Текст роману не сприймається сам по собі, а лише в певному означеному контексті динамічної моделі світу й культури, що розуміє й переживає учасник дискурсу, структуруючи її на основі певного світосприйняття.

Специфіка наративної структури аналізованого роману виявляється в тому, що події тут не виступають організовуючим центром наративу, сюжет тяжіє до сфери психології: внутрішнє «я» персонажа розкривається завдяки мінімальним розповідним одиницям (деталі, група речень, фрагменти), а не через функції (сюжетні елементи). Головне завдання – не переповісти події з життя головного героя, а передати загальний настрій, емоції, психологічний стан. Медитативний тон біографії диктує правила оповіді з розрахунку на

активність реципієнта: розпізнати метафору самотньої людини, яка живе у своєму світі, зосереджена на власних почуттях і переживаннях, відчуває скороминущість життя, нетривкість речей і побуту, що посилює трагедійність викладу. У моменти найбільшої емоційної напруги наратор безпосередньо звертається за підтримкою і розумінням до імпліцитного читача: «Ох, пані і панове, навіщо запитуєте? Облишмо цю таємницю живої крові, не порпаймося у ній руками, щоб не заплямити її херувимських шат...» [148, с. 20].

Персонажі в наративному світі роману – реальні особи з найближчого оточення письменника – мати, сестра, кохані жінки, учителі, письменники-колеги. Особливістю оповідної манери є часткове подвоєння кутів зору: оповідь подається і з концептуальної позиції я-оповідача, і з позиції головного героя, а також інших персонажів (в основному емоційні зізнання закоханих у Василя Стефаника жінок). Можливість змінювати кут зору щодо описуваних подій сприяє поглибленню й ускладненню психологічного портрету головного героя. Часом оповідь перемежовується зразками покутської народної лірики, уривками з психологічних новел або стилізованим внутрішнім мовленням. При цьому домінує подання матеріалу в параметрах стилю я-оповідача, який, по суті, створює власну візію життя одного з найталановитіших прозаїків початку ХХ століття. Оповідач своєю одночасною присутністю в різних місцях текстового простору не порушує композиційної стрункості твору, а, навпаки, сприяє її логічності й завершеності.

Схему комунікації в романі можна представити за допомогою трикомпонентної структури: герой оповіді (головний суб'єкт змалювання – письменник Василь Стефаник) – біограф (автор – Степан Процюк) – читач (адресат – широке коло читачів або ж вузький спеціаліст – дослідник життя і творчості письменників-модерністів).

Оповідючи про життя Стефаника, автор має на меті подати події, емоції й переживання як автентичні, достовірні і реальні яких не викликає сумніву. Вісімдесят п'ять окремих, на перший погляд, розділів-фрагментів відрізняються за манерою оповіді, проте складаються в єдине ціле, об'єднані

ідеєю конструювання психологічного портрету відомого новеліста. Послідовність їх розміщення створює образ у розвитку. Усі елементи розповіді перебувають у різноспрямованій взаємодії, хоча цілісна система образів об'єднана інтегрованим смислом. Компонування ракурсів художнього бачення та монтажна структура твору зумовлена складним процесом вивчення душі митця. Наратив роману визначається етапами дослідження неврозу, де найбільш сильного звучання набуває голос, що передає внутрішній психічний стан головного персонажа: «Се він [звір] примушує мене видіти лише біду, тільки нещастя поміж загальом тихим і монотонним життям покутського люду. Мене не цікавлять щасливі. Мені нудно там, де радіють. Моє царство і мій світ – там, де плачуть. Кажуть, що у плачі нема краси. Та хіба ходить за то – мужики із тим плачем вивергають із себе найліпше, весь прибитий буднем цвіт своїх душ. У минуту трагедії людина є насправду великою. Тогди вона не гнеться до землі. Горе приближує її до неба. Чистить душі. А що ми варті без туги за чистою душею? Хто ми тоді? Завошивлена отара без пастуха, не більше...» [148, с. 6]. Динамічний ритм розгортання змісту забезпечують короткі напружені речення, наділені художньою наочністю. Акцент зроблено на фрази, що посилюють трагедійність викладу внутрішніх страждань головного героя.

Історія життя Василя Стефаника представлена в романі вибірково, а об'єднує наратив у єдине ціле змістовий стрижень – історія душі митця. У темпоральному аспекті життєпис багаторівневий, охоплює кілька часових вимірів, об'єднаних рефлексіями про минуле. Зміщена хронологічна послідовність зумовлює нелінійність і динамічність сюжету. У першому розділі Стефаник одразу постає дорослим чоловіком – нареченим, який на власному весіллі переживає складну душевну драму від усвідомлення неможливості зазнати щастя в подружньому житті. Такий зачин покликаний сконцентрувати увагу на внутрішньому світі, емоційній сфері, підкреслити головне – «гостру потребу персонажа в любові і неможливість самореалізації в реальному житті» [161].

Далі оповідь перемежована епізодами з дитинства митця, де автор шукає передумови виникнення зійого комплексів та неврозів. Власне наратив часом перевантажений емоційно насиченими фрагментами – особистими повідомленнями ліричного героя з описом власних переживань – болю, страху, тривоги. Відповідні граматичні форми та модальне оформлення речень мають на меті викликати сильну емоцію й у читача. Письменник не подає панорамного зображення подій, але вибирає з-поміж усього те, що сприяє поглибленню психологізму образу, пише стисло й лаконічно, у дусі самого Стефаника-експресіоніста: «Його мовчання теж було творчістю, а не філістерським гниттям. Спресовану енергію слів заміняв промовами. Листів писав значно менше. Це була тривожна тиша перед другим коротким вибухом...» [148, с. 128].

Найбільшою експресивністю наділені переломні, на думку автора, моменти, ключові події, що стали вирішальними у формуванні особистості письменника. Насамперед до них можна зарахувати епізоди, де зображено навчання Стефаника в гімназії у Коломиї, пригноблення його однолітками та вчителем природознавства Вайгелем, а також драматичні смерті близьких людей – матері, коханої Євгенії, дружини Ольги. Наратор не подає глибокої оцінки зображуваних подій, але в символах та метафорах, які допомагають охарактеризувати образ Василя, відчувається авторська присутність.

Значна текстова свобода наратора дає можливість проникати у внутрішній світ головного героя, прямо чи опосередковано звертатися до реципієнтів, вільно змінювати голос оповіді з третьої особи на першу і навпаки: «Вони доскіпуються, чого твої твори такі сумні. Нащо ворухите мою таємницю? Коли тайна спить, то мені троха легше. Деколи зовсім добре – і здається, що так буде вічно. Але ся таїна, як звір. Вона роздряпує мою душу, б'є по ній лапами в найтяжчі хвили» [148, с. 6]. Тут відсутній перехід між мовленням наратора та невластивим прямим монологом персонажа, дієгезис (власне оповідь) раптово переривається мімезисом (констатуванням думок героя). Саме завдяки формальним модифікаціям наративної площини

ускладнюється сприйняття твору і, за словами Ю. Левіна, можливий «запаморочливий і шокуючий ефект, який викликає в читача ця зміна [...] (від читача вимагається велике зусилля волі та уяви, щоб усе розставити по місцях, коли він дізнається, хто є хто)» [110, с. 437]. Внутрішній монолог найповніше ілюструє складні психологічні явища, адже саме оповідь від першої особи допомагає якомого глибше розкрити переживання героя: «Монологу зовсім не потрібно охоплювати весь текст твору, щоб бути сприйнятим як безпосередній дискурс: яка б не була його протяжність, достатньо, щоб він розвивався сам по собі без якого-небудь посередництва наративної інстанції, яка в такому випадку замовкає, а її функції бере на себе монолог» [58, с.192].

Власне кажучи, головний персонаж бере участь у творенні романної історії про самого себе, монологічна форма наративу часом уривається, поступаючись його рефлексіям. У контексті психологічного відтворення внутрішнього світу він відіграє не меншу роль, ніж усезнаючий наратор. Зміщення дискурсів розповідача та персонажа змінює глибину оповідної перспективи.

Перебуваючи поза зображуваним світом, в екзегезисі, наратор переповідає вибрані реальні факти з приватної біографії Стефаника. Йому властиве якісно нове подання того, що відбувається в межах дієгезису й може відрізнитися від позиції персонажів. Такий процес творчого самообмеження автора і приховування певних частин історії, що, на його думку, не важливі, супроводжує розгортання сюжету як у подієвому, так і психологічному аспектах. Відбувається гармонійне переплетення дескриптивних композиційних одиниць із душевними монологами та самоаналізом.

З одного боку, наратор автономний від художнього світу, а з другого – часом ніби нагадує про себе. На лексичному та стилістичному рівнях це виражається прислівниками «частіше», «переважно», «напевне», а також численними порівняннями, метафорами й епітетами з виразним оцінним ставленням: «білий, як мамина сорочка», «чорні мармизи реготунів», «звір із червоною пащекою», «Маленький Білий Хлопчик» тощо. Оповідач виступає

носієм співчутливої оцінки, не обмежуючи себе звичайною констатацією подій чи описами фактів. Так артикулюється присутність гетеродієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації. Такий наратор форматує часопростір художнього світу відповідно до головної мети – створити в уяві читача ілюзію саморозвитку, надати йому повне право рецепції та інтерпертації, узгодження наявних композиційних елементів. Ця гра стає своєрідним запрошенням до комунікації, що також виявляється у використанні авторських глибоких філософських сентенцій: «Щасливі і гармонійні, за незначним винятком, не потребують творити. Творчість – завжди двигун для невдоволених. Причин цієї дисгармонії – тисячі. А все ж письменник пише, щоб словом впливати на людину» [148, с. 19]; «Харизма – це рівновеликий дар і тягар. За харизму смертній людині доводиться розплачуватися. Різним – розладнаними нервами, випробуваннями долі, гримасами таланту» [148, с. 15]. Такі філософські роздуми можемо сприймати як засіб уповільнення й розширення сюжетної дії за рахунок зменшення тривалості дієгезису.

Важливу роль у творенні наративної структури роману відіграють художні деталі, на яких увага акцентується за допомогою численних повторів-символів: троянда, Куля Тривоги, звір, чорно-білий контраст протилежностей. Саме так звана Куля Тривоги є символічною персоніфікацією невротичного неспокою Василя Стефаника: «І раптом – невідомо звідки і навіщо чорний згусток поволі наростає. Душа обволікається безнадією. Все навколо втрачає кольори» [148, с. 109]. Безмежність чорного кольору як символу несправедливого соціального світу підкреслюють повтори епітетів: «Навколо все було чорним. Чорні хмари, чорна Коломия, чорний біль. Байдужі перехожі, байдуже сонце. Може, його би втішив місяць, але ще був день» [148, с. 55]. За допомогою такого прийому напрям погляду читача змінюється від поверхового сприйняття життя головного персонажа до проникнення в глибини його внутрішнього світу.

Отже, новаторський та експериментальний характер роману Степана Процюка «Троянда ритуального болю» зумовлює його незвичайну мозаїчну

будову й найважливіші складники наративної стратегії: психологізм, акцентуацію на розповіді, а не на подієвості, особистісно-рецептивну зорієнтованість та відкритість до різних прочитань.

### **Висновки до третього розділу**

У процесі дослідження художності як науково-теоретичного поняття важливу роль відіграє застосування здобутків наратології. Особливості наративної організації літературного твору визначають специфіку повісткування, центр читацьких орієнтацій, співвідношення описових (статичних) і оповідних (динамічних) фрагментів у тексті, що впливає на його цілісність та хронотоп.

Сукупність засобів, які допомагають реалізувати той чи той наратив, утілюються в конкретних наративних стратегіях. Наратива стратегія – це система внутрішньотекстових відношень, що проектується на динамічну побудову тексту й становить абстрактну модель, яка реалізується в певних жанрах масової та елітарної літератури, що зумовлюють форму викладу, часопросторові компоненти й особливості репрезентації думок автора та персонажів.

Застосування методологічних принципів наратології дозволяє поглянути на проблему художності під іншим кутом, зосередивши увагу на специфіці й формах функціонування оповіді, особливостях моделювання фабул, їхніх типах, що відрізняються в художніх текстах, які представляють поле масової чи елітарної літератури.

Так, для розважального наративу характерний набір конкретних складників, поєднаних за наперед визначеними правилами, дотримання яких гарантує успіх жанрів масової літератури. Розважальний наратив захопливий, легкий для сприймання, прагматичний та орієнтований на сучасність. Ненав'язливий стиль, поетика «позитивного фіналу», цікавий, напружений сюжет – провідні ознаки такого типу повісткування.

Сучасна белетристика орієнтована на класичні твори попередньої літератури, певною мірою шаблонізуючи їх, використовує найбільш вдалі ідеї та сюжетні конфігурації. З іншого боку, такі твори не можуть не враховувати сучасних тенденцій, що постійно змінюються та варіюються. У таких умовах наратив як спосіб надання фактам значення подій набуває полікультурної значущості.

Художній текст, який можна зарахувати до зразків елітарної літератури, становить багаторівневу систему, елементи якої впорядковані на кожному структурному рівні. Своєрідний хроносинтез, використання численних міфологізованих образів та символів, які потребують вдумливого декодування, а також необхідність співтворчості читача в процесі осмислення філософського складника такого твору зумовлюють й особливості його оповідної структури.

Зрозуміло, що оповідна система кожного твору індивідуальна, але має спільні риси з подібними текстами масової чи елітарної літератури, тому її особливості потрібно розглядати з урахуванням своєрідності літературного напрямку та стильової манери письменника.



## ВИСНОВКИ

Проведене дослідження природи художності сучасної масової та елітарної літератури дозволяє говорити про специфіку цієї категорії в сучасному літературному процесі, а також дає підстави стверджувати, що це питання є одним із найбільш важливих та актуальних у теорії та історії літератури.

1. З'ясовано, що як сукупність особливих внутрішніх і зовнішніх характеристик твору, художність є історично змінною універсальною категорією, що виявляється в специфічній єдності змісту та форми, автора, героя та читача, завдяки чому художній твір сприймається як єдине ціле відповідно до норм панівної естетичної концепції. Лише за умови, коли кожен змістовий елемент виконує певне смислове навантаження в реалізації головної ідеї художнього твору, а кожний елемент форми слугує розкриттю змісту, можна говорити про цілісність, єдність, внутрішню завершеність.

2. Уточнено, що художність творів сучасної літератури визначають орієнтацією на певний тип читача з прогнозованим рівнем естетичної свідомості, тож її не варто зводити лише до поцінування художніх якостей та ступеня досконалості аналізованого тексту. Кожна соціальна група читачів має власні уявлення про категорію прекрасного як важливу умову реалізації їхніх творчих та духовних можливостей.

3. Узагальнено типологічні домінанти та критерії розмежування масової та елітарної літератури. У динамічному сучасному літературному процесі важливою ознакою стало суттєве зближення масової та елітарної літератури, що, залежно від конкретних культурно-історичних умов, панівних концепцій та наукових поглядів, можуть набувати різного змістового наповнення. Сучасні тенденції в літературі свідчать про значне спрощення поняття «елітарна література», яке сьогодні можна застосовувати радше умовно до текстів, що відзначаються високим рівнем художньої якості та саморефлексії. Визнання певного художнього твору як зразка елітарної (або такої, що тяжіє до елітарної) чи масової літератури залежить від багатьох чинників: часу написання,

настанови автора, можливостей читача, а також особливостей епохи, у межах якої оцінюють твір.

Використання трирівневої класифікації літератури із досить умовними критеріями виокремлення кожної моделі має на меті послабити традиційну опозицію «елітарний – масовий». Відповідно до такого поділу сучасну літературу можна поділити на три основні підтипи: проза, що тяжіє до елітарної (літературний верх), белетристика (серединне поле літератури), жанрова, формульна література (літературний низ). У нашому трактуванні белетристика – це твори, оригінальні й новаторські за змістом, їх не можна перетворити на серію і складно вписати в межі відомих жанрових канонів масового письменства, проте вони не вирізняються особливою інтелектуальною ускладненістю. Сюжети, стиль можуть бути примітивними – з погляду високої культури, але у своїй примітивності ці твори мають бути досконалими, майстерно зробленими – без цього їм не досягти успіху.

4. Простежено динамічні зрушення в наукових підходах до виокремлення складників художності, які корелюють з епохою та стилістикою постмодернізму. Представлені й проаналізовані в дисертації приклади сучасної прози переконують у тому, що складники художності масової та елітарної літератури мають не однакове стильове навантаження, зумовлюючи особливості фабули та сюжету, тип композиції, принципи організації хронотопу, специфіку мовної структури, вибір актуальної тематики та проблематики. Саме вивчення взаємовпливу жанру, стилю та наративних стратегій, що зумовлюють змістово-формальні показники твору як єдиного цілого, дозволяє визначити, як основні елементи художності працюють у кожному різновиді літератури.

Якщо твори масової літератури більше спрямовані на художньо-образне відтворення загальновідомих цінностей та традиційних поглядів соціуму, то література, яка тяжіє до елітарної, орієнтована на цінності естетичні, які може дати лише відкритий для різночитання твір і в якому переплітаються різні художні практики. Такий художній текст становить багаторівневу систему,

елементи якої впорядковані на кожному структурному рівні, а закодовану інформацію автор спрямовує безпосередньо на реципієнта.

5. З'ясовано, що яскрава оригінальність творчого замислу, нестандартне змістове оформлення, відкритість тексту, глибока символіка й асоціативність забезпечують художність творів сучасної елітарної літератури. Натомість у масовій літературі ця категорія залежить від ступеня відповідності твору певній формулі та законам жанрової організації, а також визначається рівнем задоволення очікувань і потреб читачів. Життєвий матеріал, відібраний письменником для осмислення, зумовлює тип жанрової структури такого твору, підпорядковуючи всі чинники, що формують жанр, єдиній стильовій доміні. Саме жанр відображає певну естетичну концепцію реальної дійсності, зміст якої може розкриватися лише в ідейно-художній цілісності твору.

Висока література, часто новаторська за змістом, значно розширює межі конкретного жанру, сповнена філософських роздумів та інтелектуальних шукань, тоді як для масової характерні нормативність, типовість образотворчих засобів, простота мови та використання стильових кліше. Для таких творів важлива відповідність жанровому канону, наявність яскравого динамічного сюжету, непередбачуваної інтриги та пригодницького струменя. Однією із суттєвих ознак художності творів масової літератури є ознака спільності: що більше спільних рис мають тексти, то вища їх упізнаваність і ймовірність набуття популярності.

6. Проаналізовано основні жанрово-стильові тенденції розвитку жанру роману в українській літературі початку XXI століття. Виявлено, що найбільш популярними метажанрами сучасної масової літератури є любовний та пригодницький, семантичне ядро яких можна означити як кохання та пригода відповідно. Усі компоненти жанрової структури масової літератури є формально-змістовими, тож мають специфічний сенс і реалізуються в конкретних модифікаціях.

7. Охарактеризовано «формульність» як чинник художності в сучасному українському любовному романі. На матеріалі репрезентативних текстів стає

зрозумілим, що «формульність» передбачає дотримання чітко окреслених правил: наявності конфлікту, заснованого на почутті кохання, стосунків у родині, традиційного любовного трикутника та щасливого фіналу. У композиційному аспекті для цього жанру характерні динамічна дія, яскраві конфлікти, емоційна мова, наявність таємниці, випадку, несподіванки тощо. У поетикальному ключі можна визначити такі формульні конструкти, як: посилена емоційність, емпатичне мовлення, ліризм.

8. Окреслено складники художності сучасної пригодницької літератури. Висловлено думку, що в пригодницьких жанрах художність зумовлена цілісністю й сюжетною динамікою, майстерним комбінуванням різних сюжетних ліній і ходів, цікавою часопросторовою організацією, а також наявністю конкретної позасюжетної інформації, що не переобтяжує історію зайвими деталями. Сконцентрованість та стислість дії стають невід'ємними складниками сучасних пригодницьких романів. У таких умовах на перший план виходить організація власне подієвого матеріалу: його розташування, використання конкретних моделей та сюжетних схем.

Рівень майстерності письменника у творенні захопливої та цікавої історії демонструє хронотоп, що, безперечно, належить до сфери художності. Це універсальний тип зв'язків у художньому творі, де найбільшою мірою виражені творчі пошуки автора. Саме хронотоп визначає специфіку жанру, дозволяє відтворити самотутню мистецьку дійсність у просторовому та часовому вимірах, організовуючи цілісний внутрішній комплекс смислових зв'язків у творі. Хронотоп роману, а також його актантна структура та сюжетна будова є результатом суто авторського бачення, що має підґрунтям певні традиції та настанови епохи.

Цікаво поєднує стратегії масової та елітарної літератури детективна проза, адже не виконує суто розважальної функції: з одного боку – розважає, а з іншого – змушує думати, залучаючи читача до своєрідної інтелектуальної гри. Проте такі ознаки детективу, як емоційна гострота сюжету, відповідність

стійким канонічним правилам, чітка опозиція «герой – антигерой», наближають цей жанр до формульної літератури.

9. Розглянуто композиційні особливості та проблематику жанру історичного роману, що на початку ХХІ століття значно розширив свої хронологічні й тематичні межі, сьогодні посідає проміжне місце між високою та масовою літературою. Його змістове збагачення пов'язане з поглибленням проблематики та переоцінюванням важливих історичних подій минулої епохи, потребою актуалізації історичної пам'яті, що зумовлює специфічні риси поетики, а саме: тематичні домінанти та їхню авторську концепцію, особливості моделювання центральних образів (образу головного героя та історичної події), композиційну та фабульну схеми. Художність тут полягає в осмисленні історичних фактів та реалій мовою зображально-виражальних засобів, що визначають об'єктивну властивість змодельованої словотворчості, гармонійної формозмістової єдності.

10. Виявлено, що в системі сучасних жанрів таким, що тяжіє до елітарної літератури, можна назвати психобіографічний роман. Глибоке психологічне осмислення життя і творчості реальної людини пов'язане з аналізом численних символів, спробою індивідуально й по-новому осягнути її внутрішній світ, внутрішні мотиви до певних вчинків. Такий жанр обов'язково передбачає унікальність життєвої історії, новизну, нестереотипне бачення, наявність підтексту або декількох підтекстів.

11. З'ясовано, що спосіб організації подієвого ряду при трансформації реальності в параметри художнього світу зумовлює цілісність та художність, формує наративні стратегії творів масової та елітарної літератури. Своєю чергою, саме наративна стратегія визначає специфіку повісткування, співвідношення описових (статичних) і оповідних (динамічних) фрагментів у тексті, дискурсивні принципи й особливості репрезентації позиції автора, гри з читачем. Як система внутрішньотекстових відношень, що проектується на динамічну побудову тексту, наративна стратегія втілюється в конкретних жанрах масової та елітарної літератури, зумовлюючи форму викладу й

функціонування оповіді, часопросторові компоненти, особливості моделювання фабул тощо.

Складники наративу і масової, і елітарної літератури ідентичні: зміст історії, хто говорить (натор); аудиторія, що сприймає цю історію. Структурований часовий хід унікальних подій, ритм, що визначає процес формування композиційної єдності із окремих мовних одиниць та відповідає за динамічну побудову «світу історії», що об'єктивується в конкретних текстових структурах, властивий усім видам наративу.

12. Висвітлено характерні риси розважального наративу масової літератури, для якого властиві легкість сприймання, набір конкретних складників, поєднаних за наперед визначеними правилами, дотримання яких гарантує успіх у великого кола читачів. Ненав'язливий стиль, спрямований на ігрове моделювання етичних, естетичних та психологічних колізій, поетика «позитивного фіналу», цікавий та напружений сюжет – провідні ознаки такого типу повістування.

13. Проаналізовано дискурсивні принципи й особливості оповідної структури елітарної прози. Доведено, що оповідна структура художніх текстів, які можна зарахувати до зразків елітарної літератури, має багаторівневу систему, елементи якої впорядковані на кожному структурному рівні: своєрідний хроносинтез, ускладнена сюжетна конфігурація, філософський складник, що передбачає активну участь читача в процесі аналізу образів та символів.

14. Уточнено, що поняття «елітарний» та «масовий» досить умовні, тож провести чіткі межі між цими типами літератури складно, адже зрозуміло, що критерії та оцінки не можуть бути абсолютними, тому що визначаються ступенем інновації, відповідністю жанровим канонам чи літературним настановам, а також суб'єктивним поглядом дослідника. Художність кожного окремо взятого твору індивідуальна, але має спільні риси з іншими текстами, тому її особливості потрібно розглядати з урахуванням своєрідності літературного напрямку, часу написання та стильової манери письменника.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александров Н. Кухня бестселлера. Литературное обозрение. 1994. № 11 – 12. С. 106 – 109.
2. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ століття. Тернопіль, 2000. 340 с.
3. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. *Архитектура: терминологический словарь*. Москва, 1997. 736 с.
4. Аристотель Поэтика. *Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории*. Минск, 1998. С. 1064 – 1112.
5. Аристотель Об искусстве поэзии. Москва, 1957. 183 с.
6. Арутюнова Н. Д. Дискурс. *Лингвистический энциклопедический словарь*. Москва, 1990. С. 136 – 137.
7. Бальзак О. Шагреневая кожа. Предисловие к первому изданию. *Собр. соч.: в 15 т.* Москва, 1955. Т. 15. С. 425 – 448.
8. Балухатый С. Д. Поэтика мелодрамы. *Вопросы поэтики*. Л., 1990. С. 30 – 80.
9. Барт Р. Смерть автора. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс, 1989. С. 384 – 391.
10. Бахтин М. М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук. Санкт-Петербург: Азбука, 2000. 336 с.
11. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. Москва, 1975. 502 с.
12. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. Москва, 1986. 543 с.
13. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва, 1972. 470 с.
14. Белинский В. Г. Собрание сочинений: в 9 т. Москва, 1981. Т. 7. 799 с.
15. Бенькович М. А. Из истории русского философского романа. Кишинев, 1991. 108 с.
16. Бентли Э. Жизнь драмы. Москва: Искусство, 1978. 416 с.

17. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. Москва, 2000. 298 с.
18. Берг М. О статусе литературы. *Дружба народов*. 2000. № 7. С. 190 – 210.
19. Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. Москва: Правда, 1989. 607 с.
20. Білоус П. Навіщо література? Стаття 5. Література – мистецтво елітарне. *Українська мова та література*. 2005. № 38 – 39. С. 5 – 7.
21. Білоцерківець Н. Література для українських мас: бесіда з письменником В. Шкляром. *Українська культура*. 2003. № 6. С. 13 – 15.
22. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох. Київ: Факт, 2007. 720 с.
23. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: монографія. Київ: Четверта хвиля, 2006. 512 с.
24. Боров Ю. Интеллектуализм в литературе. *Словарь литературоведческих терминов*. Москва, 1974. С. 105 – 107.
25. Бочарова О. Формула женского счастья: Заметки о женском любовном романе. *Новое литературное обозрение*. 1996. № 22. URL: <http://culturca.narod.ru/Bocharova.htm>.
26. Брандес М. П. Стилистика текста. Теоретический курс: учеб. Москва, 2004. 416 с.
27. Буало Н. Мистецтво поетичне. Київ: Мистецтво, 1967. 130 с.
28. Веретільник О. Леонід Кононович: творчість у національно-екзистенційному форматі. *Українська мова та література*. 2006. № 41 – 43. С. 64 – 70.
29. Виступ В. Шевчука при врученні премії фундації Антоничів. *Слово і час*. 1991. № 12. С. 50.
30. Вольский Н. Н. Загадочная логика: детектив как модель диалектического мышления. URL: <http://milkywaycenter.com/works/volsky0.html>.
31. Воробйова Т. В. Гендерний аспект наслідування жанрових канонів в українському жіночому масовому романі (на матеріалі романів



- М. Гримич «Егоїст» та Л. Демської «Жінка з мечем»). *Актуальні проблеми слов'янської філології: міжвуз. зб. наук. статей*. Київ; Ніжин, 2006. Вип. 11, Ч. 2: Лінгвістика і літературознавство. С. 467 – 473.
32. Вулис А. В мире приключений. Поэтика жанра. Москва, 1986. 384 с.
  33. Выготский Л. С. Психология искусства. Москва: Педагогика, 1987. 344 с.
  34. Гаспаров М. Л. Введение: Литература европейской античности. *История всемирной литературы: в 8 т.* Москва: Наука, 1983. Т. 1. С. 303 – 312.
  35. Гаспаров М. Л. Столетие как камера, или Классика на фоне современности. *Новое литературное обозрение*. 2003. №4 (62). С. 12 – 16.
  36. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности. Москва, 2007. 553 с.
  37. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике. Москва, 1938. Кн. 1. 471 с.
  38. Гей Н. К. Искусство слова (о художественности литературы). Москва: Наука, 1967. 364 с.
  39. Голобородько Я. Ретрансляція кітч: «Елементал» Василя Шкляра. *Слово і час*. 2003. № 2. С. 45 – 47.
  40. Голобородько Я. Український елементарний роман: «Елементал» Василя Шкляра крізь призму художніх цінностей. *Літературна Україна*. 2002. 28 листопада. С. 6.
  41. Гончаров Б. П. Поэтика Маяковского. Москва: Наука, 1983. 352 с.
  42. Гончаров И. А. Письмо от 14 февраля 1874 г. *Собр. соч.: в 8 т.* Москва, 1952 – 1955. Т. 8: Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. С. 458 – 460.
  43. Гудков Л., Дубин Б., Страда В. Литература и общество: введение в социологию литературы. Москва, 1998. URL: <http://www.iek.edu.ru/publish/slcont.htm>.
  44. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії. Київ: Факт, 2008. 284 с.
  45. Гундорова Т. Літературний канон і міф. *Слово і час*. 2001. № 5. С. 15 – 24.

46. Гуревич И. Русская беллетристика: эволюция, поэтика, функции. *Вопросы литературы*. 1990. № 5. С. 113 – 142.
47. Гадамер Г.-Г. Истина і метод. Київ: Юніверс, 2000. Т. 1.: Герменевтика І: Основи філософської герменевтики. 464 с.
48. Давыденко М. В. Художественность как многоаспектный феномен в трудах отечественных философов конца XIX – середины XX века в контексте современной художественной практики: дис. ... канд. филол. наук: спец. 17.00.09. Барнаул, 2006. 206 с.
49. Дашвар Л. Мати все. Харків, 2010. 336 с.
50. Дашвар Л. Молоко з кров'ю. Харків, 2010. 272 с.
51. Дейк Т. А. Дискурс и доминирование. *Современный дискурс-анализ: электронный журнал*. 2009. Вып. 1, Т.1. URL: [www.discourseanalysis.org/ada1\\_1.pdf](http://www.discourseanalysis.org/ada1_1.pdf).
52. Дейк Т. А. Язык. Познание. Коммуникация. Благовещенск, 2000. 308 с.
53. Дейл Т. Великі літературні детективи. *Зарубіжна література*. 2007. № 6. С. 16 – 20.
54. Долинский В. «...когда поцелуй закончился» (о любовном романе без любви). *Знамя*. 1996. № 1. С. 235 – 238.
55. Достоевский Ф. Об искусстве. Москва, 1973. 632 с.
56. Дубинянська Я. Василь Шкляр: «Нестерпна легкість жанру для наших письменників виявилася найтяжчою». URL: <http://www.zn.kiev.ua/nn/show/440/38279>.
57. Ефремов С. В поисках новой красоты. *Киевская старина*. 1902. № 10. С. 100 – 140.
58. Женетт Ж. Повествовательный дискурс. *Фигуры: в 2 т.* Москва, 1998. Т. 2. С. 60 – 274.
59. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинград, 1977. 408 с.

60. Забудько К. М. Авторська свідомість та авторська індивідуальність. Феномен художності. *Філологічні семінари: Літературна критика і критерії художності*. Київ: Логос, 2009. Вип. 12. С. 90 – 94.
61. Зборовська Н. Українська література в умовах масової культури. *Дивослово*. 2008. № 4. С. 47 – 50.
62. Зверев А. Что такое «массовая литература»? *Лики массовой литературы США*. Москва, 1991. С. 33 – 34.
63. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. Москва: Интрада, 1998. 255 с.
64. Іванишин П. Критерії художності: актуалізація базового поняття. *Українське літературознавство*. 2010. Вип. 69. С. 70 – 75. URL: <http://dontsov-nic.org.ua/index.php?m=content&d=view&cid=86>.
65. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів: Літопис, 1996. С. 261 – 277.
66. Ільницький М., Будний В. Порівняльне літературознавство: у 2 ч. Львів, 2007. Ч. 1: Лекційний курс. 280 с.
67. Ільницький М. У передчутті очищення: (сучасна українська література). *Дзвін*. 2003. № 5–6. С. 127 – 137.
68. Інгарден Р. Художні цінності та естетичні цінності. *Філософська думка*. 2005. № 6. С. 65 – 87.
69. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул. *Новое литературное обозрение*. 1996. № 22. С. 33 – 64.
70. Кавун Л. І. Драматичний модус художності у новелах Григорія Косинки. *Філологічні семінари: Літературна критика і критерії художності*. Київ: Логос, 2009. Вип. 12. С. 114 – 115.
71. Кавун Л. І. М'ятежні романтики вітаїзму: проза ВАПЛІТЕ: монографія. Черкаси, 2006. 326 с.
72. Кавун Л. І. Роман Зінаїди Тулуб «Людолови» в контексті літературних ієрархій 20-х років ХХ століття. *Науковий вісник Миколаївського*

- державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія Філологічні науки. 2015. № 2. С. 121 – 125.
73. Кавун Л. І. Художність поезії М. Драй-Хмари. *Вісник Черкаського університету: до 120-річчя М. Драй-Хмари. Серія Філологічні науки.* Черкаси, 2009. Вип. 167. С. 13 – 19.
  74. Кайда Л. Композиционный анализ художественного текста: Теория. Методология. Алгоритмы обратной связи. Москва: Флинта, 2000. 152 с.
  75. Кант И. Сочинения: в 6 т. Москва, 1966. Т. 5. 564 с.
  76. Карпа І. Добло і зло. Харків, 2008. 317 с.
  77. Клочек Г. Так що ж таке поетика? *Поетика: зб. статей.* Київ: Наук. думка, 1992. С. 5 – 16.
  78. Ковалів Ю. І. Літературна дискусія 1925 – 1928 рр. Київ, 1990. 48 с.
  79. Ковбасенко Ю. Література постмодернізму: по той бік різних боків. *Зарубіжна література в навчальних закладах.* 2002. № 5. С. 2 – 12.
  80. Ковпик С. Поетикальність (художність) твору драматургії. *Наукові записки КДПУ.* Серія Філологічні науки. Кіровоград, 2009. Вип. 85. С. 202 – 211.
  81. Кокотюха А. Національно свідомий кастет (проза Леоніда Кононовича). *Березіль.* 2003. № 1–2. С. 182 – 184.
  82. Кокотюха А. Червоний. Харків, 2012. 320 с.
  83. Кононович Л. Кайдани для олігарха: кримінальний роман. Львів: Кальварія, 2001. 208 с.
  84. Кононович Л. Феміністка: кримінальний роман. Львів: Кальварія, 2002. 159 с.
  85. Копистко Л. Курси крою та життя – 1. Київ, 2004. 288 с.
  86. Копистко Л. Курси крою та життя – 2. Київ, 2004. 286 с.
  87. Кормилов С. И. О критериях художественности. *Принципы анализа литературного произведения.* Москва, 1984. С. 51 – 70.
  88. Корній Д. Зворотний бік світла. Харків, 2012. 320 с.
  89. Корній Д. Тому, що ти є. Харків, 2013. 240 с.

90. Краткий словарь по эстетике. Под общ. ред. М. Ф. Овсянникова, В. А. Разумного. Москва, 1963. 542 с.
91. Кривопишина А. С. Автор – читач: специфіка діалогу в сучасній масовій літературі. *Проблеми сучасного літературознавства*: зб. наук. праць. Одеса: Астропринт, 2012. Вип. 16. С. 90 – 101.
92. Кривопишина А. С. Естетика й рецепція масової культури в сучасній українській літературі. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*: зб. наук. праць. Ужгород, 2011. Вип. 15. С. 166 – 168.
93. Кривопишина А. С. Естетико-літературознавчий дискурс художності. *Вісник Черкаського університету. Серія Філологічні науки*. Черкаси, 2012. №5 (218). С. 12 – 19.
94. Кривопишина А. С. Жанр мелодрами в українській літературі початку ХХІ століття. *Вісник Черкаського університету. Серія Філологічні науки*. Черкаси, 2011. Вип. 198. С. 147 – 152.
95. Кривопишина А. С. Жанр сучасної мелодрами: генеза, ознаки, типологія. *Дивослово*. 2012. № 8. С. 52 – 55.
96. Кривопишина А. С. Масова та елітарна література в контексті становлення літературних ієрархій. *Науковий вісник Кримського гуманітарного університету*: зб. статей. Серія Філологія. Ялта, 2013. Вип.1. Ч.1. С. 143 – 150.
97. Кривопишина А. С. Масова та елітарна літератури в Україні: зауваги до теми. *Матеріали ІІІ Всеукраїнської науково-практичної конференції «Проблеми та перспективи української науки на початку третього тисячоліття»*: зб.наук.праць. Переяслав-Хмельницький, 2011. С. 153 – 154.
98. Кривопишина А. С. Масова та елітарна літератури: критерії розмежування і проблема смаку. *Вісник Черкаського університету. Серія Філологічні науки*. Черкаси, 2013. Вип. № 5 (258). С. 35 – 41.

99. Кривопишина А. С. Наративні принципи конструювання ідентичності в автобіографічному романі «Добло і зло» Ірени Карпи. *Наукові праці: науково-методичний журнал*. Серія Філологія. Літературознавство. Миколаїв, 2011. Вип. 154. Т. 166. С. 69 – 73.
100. Кривопишина А. С. Поетика жанру сучасного історичного роману (на матеріалі романів Василя Шкляра «Чорний ворон» та Володимира Лиса «Століття Якова»). *Spheres of culture: Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies*. Lublin, 2013. Volume IV. P. 96 – 103.
101. Кривопишина А. С. Природа художності в українському любовному романі початку ХХІ століття. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Серія Лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. статей. Бердянськ, 2013. Вип. XXVII. Ч. 1. С. 69 – 76.
102. Кривопишина А. С. Розважальний наратив: естетичний аспект і специфіка повістування. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія Філологічна: зб. наук. праць. Острог, 2014. Вип. 41. С. 229 – 231.
103. Кривопишина А. С. Специфіка мелодрами «Мати все» Люко Дашвар у контексті масової літератури. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*: зб. наук. праць. Київ, 2014. Вип. 19. С. 245 – 249.
104. Кривопишина А. С. Становлення літературних ієрархій: канон у літературі та масова література. *Матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Літературний процес: структурно-семіотичні площини»* (Київ, 6–7 квітня 2012 року). Київ, 2013. С. 113 – 117.
105. Кривопишина А. С. Сучасна масова література в Україні та Росії: типологічні паралелі. *Зарубіжні письменники і Україна*: зб. наук. праць. Полтава, 2012. С. 202 – 206.
106. Кривопишина А. С. Часопросторові (хронотопні) характеристики сюжетів романів Василя Шкляра «Ключ» та «Елементал». *Вісник*

- Черкаського національного університету. Серія Філологічні науки. Черкаси, 2007. Вип.118. С. 74 – 76.*
107. Кривцун О. А. Эстетика. Москва: Аспект Пресс, 1998. 430 с.
  108. Крижовецкая О. М. Нарратология современной беллетристики (на материале прозы М. Веллера и Л. Улицкой): дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.08. Тверь, 2008. 157 с.
  109. Крупка М. Художні версії любовних драм у сучасному прозовому дискурсі (романи О. Забужко, І. Карпи, С. Пиркало). *Слово і час*. 2007. № 7. С. 73 – 79.
  110. Левин Ю. И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. Москва: Языки русской культуры, 1998. 824 с.
  111. Левчук Л. Т., Панченко В. І., Онищенко О. І., Кучерюк Д. Ю. Эстетика. Київ, 2010. 520 с.
  112. Лейдерман Н. Л. Жанровые системы литературных направлений и течений. *Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе*. Свердловск, 1988. С. 3 – 11.
  113. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
  114. Лис В. Соло для Соломії. Харків, 2013. 368 с.
  115. Лис В. Століття Якова. Харків, 2012. 240 с.
  116. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Москва, 1980. 638 с.
  117. Литературный энциклопедический словарь. Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Москва, 1987. 750 с.
  118. Літературний портал. URL: <http://www.bukvoid.com.ua>.
  119. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Автор-укладач Ю. І. Ковалів. Київ: Академвидав, 2007. Т. 2. 624 с.
  120. Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн: Александра, 1993. Т. 3. 496 с.
  121. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. Москва, 1992. 272 с.

122. Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург, 1998. 704 с.
123. Луначарский А. В. Собрание сочинений: в 8 т. Москва, 1967. Т. 8: Эстетика. Литературная критика. Статьи. Доклады. Речи (1928 – 1933). 653 с.
124. Луценко З. Необдумана Міловиця. Харків, 2012. 240 с.
125. Массовая литература конца XX века. *История русской литературы XX века*. Москва, 2002. С. 326 – 351.
126. Массовая литература сегодня: учеб. пособ. Под ред. Н. А. Купины. Москва, 2009. 424 с.
127. Матіос М. Щоденник страченої. Львів, 2005. 192 с.
128. Маценка С. Автобіографічність як проблема ідентифікації у творчості Крісти Вольф. *Слово і час*. 2006. № 10. С. 68 – 75.
129. Мельников Н. Г. Массовая литература. *Русская словесность*. 1998. № 5. С. 6 – 12.
130. Менцель Б. Что такое «популярная литература»? Западные концепции «высокого» и «низкого» в советском и постсоветском контексте. *Новое литературное обозрение*. 1999. № 40 (6). С. 391 – 408.
131. Мережинская А. Ю. Русская литература XX века в обобщающих моделях. Типология и дискуссионные вопросы. *Русская литература. Исследования*: сб. науч. трудов. Киев: Логос, 2006. Вып. 8. С. 4 – 36.
132. Мережинская А. Ю. Русская постмодернистская литература. Киев, 2007. 335 с.
133. Милевская Т. Дискурс и текст: проблема дефиниции. URL: <http://teneta.rinet.ru/rus/me/milevskat-discourseandtextdfn.htm>.
134. Миловидов В. А. Проблема идеального читателя в контексте методологии дискурс-анализа литературного произведения. *Вестник ТвГУ. Серия Филология*. Тверь, 2007. № 28 (56). С. 108 – 112.
135. Мітосек З. Теорії літературних досліджень. Сімферополь: Таврія, 2005. 408 с.



136. Новалис Ф. Фрагменты. *История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли*. Москва, 1967. Т. 3. С. 282 – 288.
137. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. *Психология масс*. Самара, 2001. С. 195 – 312.
138. Офіційний сайт видавництва «Зелений пес». URL: <http://www.greenpes.com/index.php?page=taste&taste=4&sub=7>.
139. Офіційний сайт Книжкового Клубу «Клуб Сімейного Дозвілля». URL: <http://www.bookclub.ua/ukr/catalog/books/love/>.
140. Пагутяк Г. Слуга з Добромиля. Київ, 2010. 336 с.
141. Пахаренко В. Вічні суперниці (кілька зауваг про змагання елітарної та масової літератур). *Вісник Черкаського університету. Серія Філологічні науки*. Черкаси, 2001. Вип. 28. С. 17 – 19.
142. Подгаецкая И. Границы индивидуального стиля. *Теория литературных стилей: современные аспекты изучения*. Москва: Наука, 1982. С. 32 – 59.
143. Поліщук Г. Троянда Василя Стефаника як символ життя і смерті. URL: <http://lanas.sumno.com/literature-review/troyanda-vasylyya-stefanyka-yak-symvol-zhyttya-i-sm/>.
144. Поліщук Я. Між елітарним і масовим. *Література як геокультурний проект: монографія*. Київ: Академвидав, 2008. С. 166 – 188.
145. Поліщук Я. РЕВІЗІЇ пам'яті: літературна критика. Луцьк, 2011. 216 с.
146. Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. Под ред. Н. Д. Тamarченка. Москва, 2008. 358 с.
147. Приключения, фантастика, детектив: феномен беллетристики. Под ред. Т. Г. Струковой, С. Н. Филюшкиной. Воронеж, 1996. 184 с.
148. Процюк С. Троянда ритуального болю: роман про Василя Стефаника. Київ, 2010. 184 с.
149. Ревякин А. И. Проблема типического в художественной литературе. Москва, 1959. URL: <http://www.detskiysad.ru/raznlit/tipicheskoe08.html>.

150. Рикер П. Время и рассказ. Москва; Санкт-Петербург, 2000. 313 с.
151. Рикер П. Повествовательная идентичность. URL: <http://www.philosophy.ru/library/ricoeur/iden.html>.
152. Роздобудько И. Василий Шкляр: «Честолюбие – это уверенность в собственных силах...» (Беседа с писателем). *Академия*. 2003. № 2. С. 38 – 44.
153. Роздобудько І. Гудзик; Все, що я хотіла сьогодні...; Оленіум: романи. Харків: Фоліо, 2008. 475 с.
154. Руднев В. П. Массовая культура. *Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты*. Москва: Аграф, 1999. С. 155 – 159.
155. Руднев В. П. Морфология реальности: Исследование по «философии текста». Москва: Аграф, 1996. 402 с.
156. Саєнко В. Роман-містифікація Валентина Тарнавського «Матріополь». *Сучасна українська література: компендіум*. Одеса: Астропринт, 2014. С. 97 – 153.
157. Саморуков И. И. К проблеме разграничения «массовой» и «высокой» литературы. Знаки канона в российской массовой литературе. *Вестник СамГУ*. 2006. № 1 (41). С. 101 – 109.
158. Санькова А. А. Картина мира постмодернистской литературы: типология массового и элитарного: дис. ... канд. фил. наук: спец. 10.01.01. Севастополь, 2007. 206 с.
159. Сибрук Дж. Nobrow. Культура маркетинга. Маркетинг культуры. Москва, 2005. 304 с.
160. Сидорова М. Ю. Квалифицированный читатель и массовая литература (лингвистический аспект проблемы). *Вестник Университета Российской Академии образования*. 2002. № 1. С. 124 – 140.
161. Скорина Л. Біографічний триптих «Академії». Частина III. Троянда: Радість і біль Василя Стефаника. URL: <http://academia-ps.com.ua/recenziyi-i-publikaciyi/66>.

162. Скорина Л. Загадки Володимира Лиса. *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія*: зб. наук. праць. Черкаси: Видавець Чабаненко Ю. А. Вип.10. С. 94 – 105.
163. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. Санкт-Петербург, 2001. 416 с.
164. Слоньовська О. Дівчинка на кулі. Харків, 2012. 400 с.
165. Спивак Р. С. Русская философская лирика: проблемы типологии жанров. Красноярск, 1985. 140 с.
166. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура. Вступний курс. Харків: Акта, 2005. 359 с.
167. Тмарченко Н. Д. Принцип кумуляції в історії сюжету. *Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики*. Кемерово, 1986. С. 46 – 54.
168. Тмарченко Н., Тюпа В., Бройтман С. Теория литературы: в 2-х т. Москва, 2004. Т. 1. 512 с.
169. Таранова А. «Велике нечитоме» і академічний канон: проникнення масової літератури до парадигми літературознавства. *Слово і час*. 2008. № 11. С. 50 – 56.
170. Татару Л. В. Нарратив и культурный контекст. Москва, 2011. 288 с.
171. Тимофеев В. Г. Использование моделей и формул массовой литературы авторами художественных произведений. *Материалы Открытого научного семинара «Проблемы теории и истории литературы»*. Санкт-Петербург, 1998. С. 17 – 23.
172. Ткаченко А. О. Художність: із чим її їдять? *Філологічні семінари*. Київ, 1998. Вип. 12: Літературна критика і критерії художності. С. 43 – 50.
173. Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка: монографія. Тернопіль, 2003. 384 с.
174. Ткачук О. Наративна стратегія малої прози М. Яцківа. *Слово і час*. 2003. № 1. С. 63 – 70.

175. Толстой Л. Н. Письмо к А. В. Жиркевичу от 30 июня 1890 г. *Полное собр. соч.*: в 90 т. Москва, 1928 – 1958. Т. 65. С. 120 – 121.
176. Толстой Л. Про мистецтво. Киев: Мистецтво, 1979. 355 с.
177. Толстой Л. Н. Что такое искусство? *Полное собр. соч.*: в 90 т. Москва, 1928 – 1958. Т. 30. С. 27 – 204.
178. Туркова Е., Тюленев С. К вопросу о художественности. *Вестник МУ. Серия 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация*. 2001. № 1. С. 76 – 85.
179. Тынянов Ю. О литературной эволюции. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва, 1977. С. 270 – 281.
180. Тынянов Ю. Проблемы стихотворного языка. Москва, 1965. 303 с.
181. Тэн И. Философия искусства. Москва: Республика, 1996. 351 с.
182. Тюпа В. И. Альтернативный реализм. *Избавление от миражей: Социалистический реализм с разных точек зрения*. Москва, 1990. С. 341 – 350.
183. Тюпа В. И. Аналитика художественного: введение в литературоведческий анализ. Москва, 2001. 192 с.
184. Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова). Тверь, 2001. 58 с.
185. Тюпа В. И. Художественность. *Дискурс*. 1996. № 2. URL: [http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse2\\_23.htm](http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse2_23.htm).
186. Філатова О. С. Український роман 20–30-х років ХХ століття: типологія авторської свідомості: монографія. Миколаїв: Іліон, 2010. 485 с.
187. Філологічні семінари: Літературна критика і критерії художності. Київ: Логос, 2009. Вип. 12. 244 с.
188. Філоненко С. «Література № 2»: місце популярної белетристики в літературній ієрархії. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2010. Вип. XXIII. Ч. 1. С. 382 – 389.
189. Філоненко С. Масова література: влада жанрів і жанрових канонів. *Слово і час*. 2010. № 8. С. 81 – 93.

190. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр: монографія. Донецьк, 2011. 432 с.
191. Філоненко С. Не творчість, а індустрія. *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України*. 2010. № 1. С. 11 – 15.
192. Філософський словник. За ред. В. І. Шинкарука. Київ, 1986. 800 с.
193. Франко І. Із секретів поетичної творчості. *Зібрання творів: у 50 т.* Київ, 1981. Т. 31: Літературно-критичні праці. С. 45 – 119.
194. Хайдеггер М. Исток художественного творения. Москва: Академический Проект, 2008. 528 с.
195. Хализев В. Е. Теория литературы: учеб. для студ. высш. учеб. заведений. Москва, 1999. 400 с.
196. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза: Постмодерний період: навч. посіб. Київ, 2008. 248 с.
197. Хвильовий М. Твори: у 2 т. Київ, 1990. Т. 2. 925 с.
198. Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. Москва, 1982. 477 с.
199. Циплаков Г. Битва за гору Миддл. *Знамя*. 2006. № 8. С. 183 – 196.
200. Чаковский С. А. Типология бестселлера. *Лики массовой литературы США*. Москва, 1991. С. 143 – 205.
201. Черниенко В. А. Идентичность как нарративное понятие. *Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна «Філософські перипетії»*. 2006. № 734. С. 78 – 85.
202. Черняк М. А. Массовая литература XX века: учеб. пособ. Москва, 2009. 432 с.
203. Чонка Т. С. Діалог «Автор – герой – читач» у творчості В. Набокова: автореф. дис. ... канд. філ. наук: 10.01.06. Тернопіль, 2007. 20 с.
204. Чупринин С. Жизнь по понятиям. Москва: Время, 2007. 768 с.
205. Чупринин С. Звоном щита. *Знамя*. 2004. № 11. С. 147 – 159.
206. Шапинская Е. Н. Формирование эстетического сознания в контексте современной массовой культуры (некоторые западные теории

- последних лет). *Современные концепции эстетического воспитания*. Москва, 1998. С. 214 – 253.
207. Шаповал М. Модус інтертекстуальності як критерій художності літературного тексту. *Філологічні семінари: Літературна критика і критерії художності*. Київ: Логос, 2009. Вип. 12. С. 58 – 63.
208. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. URL: [http://www.bim-bad.ru/docs/schiller\\_aesthetic\\_education.pdf](http://www.bim-bad.ru/docs/schiller_aesthetic_education.pdf).
209. Шкловский В. Воскрешение слова. *Гамбургский счет: Статьи. Воспоминания. Эссе*. Москва, 1990. С. 35 – 39.
210. Шкляр В. Залишенець. Чорний Ворон. Харків, 2011. 384 с.
211. Шкляр В. Елементал. Львів, 2005. 196 с.
212. Шкляр В. Ключ. Харків, 2006. 238 с.
213. Шмид В. Нарратология. Москва, 2003. 312 с.
214. Щиrowsкая Т. Н. Типология сюжетов в произведениях отечественной массовой литературы 1990 – 2000 годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Армавир, 2006. 23 с.
215. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». URL: <http://www.philosophy.ru/library/eco/zametki.html>.
216. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Санкт-Петербург, 1998. 432 с.
217. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. Москва: Симпозиум, 2005. 512 с.
218. Элиот Т. Что такое классик? URL: [http://noblit.ru/content/view/346/40\\_](http://noblit.ru/content/view/346/40_)
219. Элитарная культура. *Культурология: XX век: словарь*. Санкт-Петербург, 1997. С. 265 – 269.
220. Юнг К. Г. Тавикстокские лекции. Москва; Киев, 1998. 288 с.
221. Якименко М. Небо має вислухати всіх. *Голос України*. № 18 (5518). 29 січня 2013 р. С. 14.

222. Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. *Работы по поэтике*. Москва, 1987. С. 272 – 317.
223. Ямпольский М. Литературный канон и теория «сильного» автора. *Иностранная литература*. 1998. № 12. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/1998/12/iamp.html>.
224. Яремчук І. Одкровення Єви: кілька слів про сучасну жіночу белетристику. *Літературна Україна*. 2003. 8 травня. С. 2.
225. Cawelti J. Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture. University of Chicago Press, 1976. 344 p.
226. Franzosi R. Narrative Analysis or Why (and How) Sociologists Should Be Interested in Narrative. *Annual Review of Sociology*. 1998. Vol. 24. P. 517 – 554.
227. Gelder K. Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field. Abingdon: Routledge, 2004. 192 p.
228. Jahn M. Narratology: A Guide to the Theory of Narrative. English Department, University of Cologne, 2005. URL: <http://www.unikoeln.de/~ame02/pppn.htm>.
229. Ryan M.-L. Toward a definition of narrative. *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge, 2007. P. 22 – 35.

## ДОДАТОК

### до дисертації Кривопишиної Анни Сергіївни на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук «МАСОВА ТА ЕЛІТАРНА ЛІТЕРАТУРА: ПРИРОДА ХУДОЖНОСТІ В УКРАЇНСЬКОМУ РОМАНІ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ»

#### НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Кривопишина А. С. Часопросторові (хронотопні) характеристики сюжетів романів Василя Шкляра «Ключ» та «Елементал». *Вісник Черкаського національного університету*. Серія Філологічні науки. Черкаси, 2007. Вип.118. С. 74 – 76.
2. Кривопишина А. С. Естетика й рецепція масової культури в сучасній українській літературі. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*: зб. наук. праць. Ужгород, 2011. Вип. 15. С. 166 – 168.
3. Кривопишина А. С. Жанр мелодрами в українській літературі початку ХХІ століття. *Вісник Черкаського університету*. Серія Філологічні науки. Черкаси, 2011. Вип. 198. С. 147 – 152.
4. Кривопишина А. С. Наративні принципи конструювання ідентичності в автобіографічному романі «Добло і зло» Ірени Карпи. *Наукові праці: науково-методичний журнал*. Серія Філологія. Літературознавство. Миколаїв, 2011. Вип. 154. Т. 166. С. 69 – 73.
5. Кривопишина А. С. Автор – читач: специфіка діалогу в сучасній масовій літературі. *Проблеми сучасного літературознавства*: зб. наук. праць. Одеса, 2012. Вип. 16. С. 90 – 101.
6. Кривопишина А. С. Естетико-літературознавчий дискурс художності. *Вісник Черкаського університету*. Серія Філологічні науки. Черкаси, 2012. №5 (218). С. 12 – 19.



7. Кривопишина А. С. Природа художності в українському любовному романі початку ХХІ століття. Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія Лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. Бердянськ, 2013. Вип. XXVII. Ч. 1. С. 69 – 76.

8. Кривопишина А. С. Масова та елітарна літератури: критерії розмежування і проблема смаку. *Вісник Черкаського університету. Серія Філологічні науки*. Черкаси, 2013. Вип. № 5 (258). С. 35 – 41.

9. Кривопишина А. С. Специфіка мелодрами «Мати все» Люко Дашвар у контексті масової літератури. *Праці молодих учених: зб. наук. пр. К., 2014. Вип. 19. С. 245 – 249.*

10. Кривопишина А. С. Розважальний наратив: естетичний аспект і специфіка повісткування. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія філологічна: зб. наук. пр. Острог, 2014. Вип. 41. С. 229 – 231.

11. Кривопишина А. С. Особливості наративної структури психобіографічного роману Степана Процюка «Троянда ритуального болю». *Текст. Контекст. Інтертекст (філологічні науки)*, 2018, № 1 (3). URL: [http://text-intertext.in.ua/pdf/n01\(03\)2018/kryvopyshyna\\_anna\\_03\\_2018.pdf](http://text-intertext.in.ua/pdf/n01(03)2018/kryvopyshyna_anna_03_2018.pdf).

#### ***Публікація в іноземному виданні***

12. Кривопишина А. С. Поетика жанру сучасного історичного роману (на матеріалі романів Василя Шкляра «Чорний ворон» та Володимира Лиса «Століття Якова»). *Spheres of culture: Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies*. Lublin, 2013. Volume IV. P. 96 – 103.

### **НАУКОВІ ПРАЦІ, ЯКІ ДОДАТКОВО ВІДОБРАЖАЮТЬ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ**

13. Кривопишина А. С. Масова та елітарна література в Україні: зауваги до теми. *Матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції*

«Проблеми та перспективи української науки на початку третього тисячоліття»: зб. наук. праць. Переяслав-Хмельницький, 2011. С. 153 – 154.

14. Кривопишина А. С. Сучасна масова література в Україні та Росії: типологічні паралелі. Зарубіжні письменники і Україна: зб. наук. праць. Полтава, 2012. С. 202 – 206.

15. Кривопишина А. С. Жанр сучасної мелодрами: генеза, ознаки, типологія. Дивослово. 2012. № 8. С. 52 – 55.

16. Кривопишина А. С. Становлення літературних ієрархій: канон у літературі та масова література. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Літературний процес: структурно-семіотичні площини» (Київ, 6 – 7 квітня 2012 року). К., 2013. С. 113 – 117.

17. Кривопишина А. С. Масова та елітарна література в контексті становлення літературних ієрархій. Науковий вісник Кримського гуманітарного університету: зб. статей. Серія Філологія. Ялта, 2013. Вип.1. Ч.1. С. 143 – 150.

## ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Ключові положення дисертації викладено у формі повідомлень і доповідей на 3-ох міжнародних наукових конференціях:

XI Міжнародній конференції молодих учених в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (Київ, 15 – 17 червня 2011 року, очна участь);

Міжнародній науковій конференції «Смак літератури / література смаків» (м. Київ, 29 – 30 березня 2012 року, очна участь);

Міжнародній науковій конференції «Що водить сонце й зорні стелі: поетика любові в художній літературі» (м. Бердянськ, 20 – 21 вересня 2012 року, заочна участь).

Та 6-ти всеукраїнських наукових конференціях:

Всеукраїнській конференції «Периферійні та місцеві ідентичності в літературі» (м. Миколаїв, 27 травня 2011 року, очна участь);

Всеукраїнській науковій конференції «Фащенко́вські читання – 5: Діалог і діалогічність в українській літературі» (м. Одеса, 2 – 3 грудня 2011 року, очна участь);

Всеукраїнській науковій конференції «Зарубіжні письменники і Україна» (м. Полтава, 20 – 22 березня 2012 року, очна участь);

Всеукраїнській науковій конференції «Літературний процес: структурно-семіотичні площини» (м. Київ, 6 – 7 квітня 2012 року, очна участь);

Всеукраїнській науково-практичній конференції «Українська література в контексті світової: теоретичний, історичний, методичний та перекладацький аспекти» (м. Черкаси, 19 – 20 квітня 2012 року, очна участь);

Всеукраїнській науково-практичній конференції «Феномен шістдесятництва в контексті літератури XX століття» (м. Острог, 1 – 2 квітня 2014 року, очна участь).