

ТАРАС ПАСТУХ

У ТЕОРЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАМ'ЯТІ, КОДІВ І ПРАКТИК МОДЕРНІЗМУ

Означена в монографії проблематика у процесі її представлення вимагає окреслення відповідних концептів, засадничих положень та обривів бачення. Пам'ять, коди та практики – важливі складові творчого процесу, який у модернізмі має свої особливості. Вони означають – у певній перспективі – те, що спонукає до появи літературних образів та наративів і задає їхню семантично-виражальну налаштованість; сам процес творення, у якому визначальним є звернення до культурного матеріалу, який міститься у просторі пам'яті; вже витворені текстуальні поля, які від реципієнта вимагають і знання певних культурних кодів, і роботи пам'яті, і вже своєї практики відчитування. У модернізмі, який має особливо розвинуте чуття теперішності, скерований на нове в усьому його розмаїтті та сповідує правило «зроби це по-новому», спостерігається значною мірою критичне ставлення до досвіду минулих часів, перекодифікація наявних наративів і образних структур, творення нових образних одиниць, стильове багатство. Власне акцент на пам'яті, кодах та практиках допоможе краще виявити специфіку модерного типу творчості.

Пам'ять визначають як «кодування, зберігання та пошук у людській свідомості минулого досвіду»¹. І далі:

Той факт, що досвід впливає на подальшу поведінку, є доказом очевидної, але, попри це, дивовижної діяльності, яка називається запам'ятовуванням. Пам'ять фігурує водночас і як результат, і як вплив на сприйняття, увагу та навчання. Основний патерн запам'ятовування складається з уваги до події з подальшим представленням цієї події в мозку. Повторна увага, чи практика, призводить до накопичувального впливу на пам'ять і дає змогу виконувати такі дії, як майстерне виконання на музичному інструменті, декламація вірша, читання та розуміння слів на сторінці².

У ТЕОРЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАМ'ЯТІ, КОДІВ...

Над роботою пам'яті людство задумувалося віддавна й намагалось представити її завдяки певній метафоричній аналогії. Як стверджує Гаральд Вайнріх (Harald Weinrich), у царині меморіальної метафорики не існує, як можна було б припустити, строкатого й незорого багатства образів, а є усього дві центральні метафори – *дошка* та *комора*:

Метафора комори походить із контексту софістики й риторики, прагматичної розробки мовних навичок і здатності до запам'ятовування в межах навчальних технік, спрямованих на переконання. Натомість розроблена Платоном метафора дошки пов'язана не зі штучною, а з природною пам'яттю. Вона постає як утаємничене божественне обдарування й локалізується в самому осерді людської душі³.

Насправді метафор пам'яті є багато, і кожна, залежно від обраного принципу уподібнення, виявляє якусь особливість феномену пам'яті. Варто детальніше зупинитися на метафорі Платона (Πλάτων). У діалозі «Теетет» він стверджує:

Ми маємо в наших душах воскові дощечки, більшу в однієї людини, меншу в іншої, і чистіший віск в одному випадку, брудніший – в іншому; в одних людях швидше твердий, в інших швидше м'який, тоді як ще в інших цей віск має відповідну консистенцію... Ми робимо відбиток на ній усього, що ми хочемо запам'ятати поміж речей, які ми бачили, чи чули, чи думали про себе; ми зберігаємо віск під нашими сприйняттями та думками і робимо відбитки з них у спосіб, в який ми робимо відбитки перстнями-печатками. Будь-що, що є відбито на воску, ми пам'ятаємо і знаємо настільки довго, наскільки образ залишається у воску; будь-що, що є стертим чи що не може бути відбитим, ми забуваємо і не знаємо⁴.

Ця метафора увиразнює кілька моментів. По-перше, процес запам'ятовування Платон пов'язує з роботою душі (в якій містяться «воскові дощечки» і відбувається процес «відбиття» сприйнятів та думок), адже до нього ранні грецькі філософи пізнання вважали не психічною, а фізіологічною функцією тіла⁵. По-друге,

він постулює засадничу тезу про правильне (адекватне) відбиття в пам'яті об'єктів сприйняття, а також того, що було предметом міркувань. Як перстень-печатка відображає весь свій візерунок на восковій поверхні, так і пам'ять здатна відобразити в усій повноті те, що було нею засвоєне. Важливість більш-менш точного відбиття є засадничим моментом у процесі пізнання та міркування душі (це стосується і модерністичної творчості, що розгортається як прагнення якомога адекватніше представити структури та форми довколишнього світу, прояви присутніх у ньому «життєвих поривів»). По-третє, різні консистенція (твердість/м'якість) і ступінь прозорості (чистіший/брудніший) воску пояснюють, чому одні люди мають кращу пам'ять, а інші – гіршу; і чому з відстані часу стає важче пригадати щось.

Платон також говорить, що існує дар Мнемосіни (Μνημοσύνη – богиня, що уособлює пам'ять), яка є матір'ю Муз⁶. Згідно з грецькою міфологією, Мнемосіна, внаслідок проведених із Зевсом (Ζεύς) дев'яти ночей, народила дев'ять дочок, які стали Музами, що робили натхненними митців. Гесіод (Ήσιόδος) у поемі «Походження богів» називає Мнемосіну «тямкою», а її дочки постають за таким заняттям:

Тож почнемо од Муз, що батькові Зевсу втішають
Серце велике в палатах Олімпу, славлячи в пісні
Те, що тепер є, що буде колись, і те, що було вже,
Голосом ладним. Так і пливуть з їх уст без утоми
Солодковзвучні пісні...⁷.
(переклад А. Содомори)

Тобто пам'ять є основою співу Муз, а значить і того натхнення, яке вони передають митцям. Звернімо увагу, що спів з'являється унаслідок поєднання божественної природи та пам'яті. Можна сказати, що пам'ять постачає не тільки сам матеріал для пісень, а й впливає на їхнє відповідне оформлення (відповідно до законів поезики, жанру), а також опосередковано дає поштовх до емоційного зворушення. А божественна природа «керує» поєднанням матеріалу, впливає на глибину, точність та майстерність висловлювання й безпосередньо уводить у стан одержимості. Та насправді і в постачанні матеріалу, і в технології його представлення задіяні обидва

У ТЕОРЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАМ'ЯТІ, КОДІВ...

чинники. Музи, стверджував Платон, роблять одержимими поетів, які у стані натхнення «складають свої прекрасні поеми». Останні постають власне не завдяки вмінню та знанню, а завдяки одержимості, яка, на думку Платона, є характерною прикметою поетів⁸. Оскільки процес творчості відбувається у стані одержимості, коли поет наче позбувається розсудку, то це приховує роботу пам'яті, функціонування якої переходить на підсвідомий рівень, внаслідок чого вона не може бути об'єктом рефлексій. Однак результати її роботи простежуються в посталих образах та наративах. Робота пам'яті на рівні свідомості помітна хіба в авторському доопрацюванні того, що йому вже з'явилося з підсвідомості. Тобто хоч робота пам'яті не є очевидною у творчому процесі, насправді вона тут засаднича і багато в чому визначальна.

Платон сформував концепцію анамнезісу (гр. ἀνάμνησις – *згадування*), яка є складовою його вчення про ідеї. Останні (гр. εἶδος – *вид, образ, початок, принцип*) є вічними та незмінними прообразами речей. Мінливі речі чуттєвого світу – це темпоральні відображення сталих ідей. Душі, перебуваючи в царстві ідей, ознайомлюються з ними і далі несуть у собі ці знання. Після повернення душі в цей світ і втілення в людину знання можуть бути «пригадані». Людина «пригадує» те, що її душа вже бачила раніше. Як приклад такого «пригадування» Платон наводить випадок із хлопчиком-рабом, який розв'язує геометричну задачу, перед тим ніколи не мавши справи з геометрією. Процес пізнання-пригадування розгортається так:

Бо правдиві думки, поки вони залишаються, є чимось добрим, і все що вони роблять є добрим, але вони не бажають залишатися довго, і вони втікають з людської пам'яті, тож вони не багато чогось варті, допоки хтось не пов'яже їх, пояснюючи завдяки причині. А це є, Меню, мій друже, пригадування, як ми попередньо погодилися. Після того, як вони стали пов'язаними, вони спочатку стають знанням, а потім залишаються перебувати на місці. Ось чому знання цінуються вище, аніж правдиві думки, і знання відрізняються від правдивих думок тим, що є пов'язаними⁹.

Завдяки «пригадуванню» побачених у світі ідей початків та принципів людина здатна пов'язати правдиві, але нестійкі думки

у стабільні знання й відтак вийти на більш осмислений рівень розуміння дійсності. Варто зауважити, що міметичний принцип модерністської творчості розгортається за схожою схемою: у процесі творення-пригадування відбувається пошук певних закономірностей та сутностей у навколишній дійсності, коли відчуття, враження, спостереження плинного потоку життя «пов'язуються» із певними образами й нарративами; у такий спосіб останні стають репрезентантами важливих буттєвих початків та принципів. Звичайно, що такий пошук відбувається інтуїтивно. Але в цьому пошуку, треба зауважити, пам'ять активно присутня.

Метафора *комори* фігурує в міркуваннях про пам'ять у «Сповіді» Аврелія Августина Іпонійського (Aurelius Augustinus Hipponensis):

І ось я ступаю на лани в просторі тереми пам'яті, туди, де містяться скарби образів, нагромаджені за допомогою різних спостережень чуттів. Там зберігаються всі образи, які ми створили в нашій уяві чи то шляхом збільшення, чи зменшення, чи зміни того, що дійшло до наших чуттів, а також усі частинки образів, які досі ще не поглинуло й не поховало забуття. Як тільки я туди добираюсь, я викликаю ті образи, що мені подобаються. Деякі з них з'являються зразу, але бувають і такі, яких треба шукати довше, їх треба витягати, немаче з якихось таємних сховків; інші ж налітають роєм самі. Коли ми шукаємо й хочемо чогось іншого, вони вискакують на перший план, немов запитуючи: «Чи, бува, не ми?» Я відганяю їх рукою душі від обличчя моїх спогадів, доки не вирине з-за хмари те, чого я хочу, і з глибини своєї криївки не зрине перед моїми очима. Перші поступаються місцем наступним, а відійшовши ховаються, щоб знову з'явитися на моє побажання. І все це діється тоді, коли я оповідаю щось із пам'яті¹⁰.

Як бачимо, метафора *комори* (*терему*) увиразнює дещо інше, аніж метафора *дошки*. Остання візуалізує процес запам'ятовування (відбиття вражень та думок у душі), а також пояснює, чому одні люди пам'ятають краще, а інші – гірше, чому зі збільшенням часової дистанції спогади втрачають свою виразність. Натомість перша образно є особливим простором, у якому зберігаються «скарби» пам'яті і в який треба «добратися», щоб шляхом більш

У ТЕОРЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАМ'ЯТІ, КОДІВ...

чи менш успішних спроб щось віднайти. Важливим є представлення спогаду як *образу* (!) – того, що прийшло від чуттів і що уява по-своєму опрацювала – щось зменшивши, щось збільшивши, а щось змінивши. Святий Августин говорить, що відчуття дійсності і її представлення у просторі пам'яті не є тотожними. Варто сказати, що ця ідея стане важливою засадою модерністичного принципу відображення дійсності. Також важливою є деталь, що «образи» пам'яті постають перед «очима» оповідача. Тобто вони або є візуальними, або прагнуть до візуалізації. Так, у просторі пам'яті запахові та звукові відчуття пов'язуються із об'єктами чи місцями їхнього походження (наприклад, запах конвалії – із квіткою, шум водоспаду – із гірським ландшафтом). Юрій Шевельов у спогадах писав, що його пам'ять доносить минуле не як фільм з його динамікою і послідовністю епізодів, навіть якщо сценарист їх перетасував і примістив давніше перед пізнішим, а як «поодинокі слайди»¹¹. Пам'ять викликає спочатку окремий візуальний образ («слайд»), а потім (за потреби) викликає інші пов'язані образи, витворюючи у такий спосіб спогадовий наратив («фільм»). Водночас пам'ять не формується тільки за візуально просторовою системою. Для функціонування пам'яті важливе значення має також фонологічний цикл, який обробляє слухову інформацію¹². Зрозуміло, що звукова пам'ять розгортається не лише у пригадуванні й відтворенні природних звуків та шумів, а й уможливорює у сфері людського спілкування мовленнєві акти як такі.

Якщо в метафорі Платона пригадування визначалося якістю «воску», його здатністю краще чи гірше зберігати «відбиток», то в концепції Августина пригадування залежить від розташування спогаду в «теремі» пам'яті. Те, що постає на передньому плані, згадується швидко та легко, а що перебуває на задньому, наче в «якихось таємних сховках», згадується не просто; треба докладати зусиль, щоб його звідти добути. Августин також акцентує на динаміці процесу згадування, коли на зміну одним «образам» виринають інші, потім ще інші і так далі, а оповідач має відкинути одні, затримати увагу на інших і, відповідно, підібрати те, що він прагнув згадати.

У просторому «теремі» пам'яті, продовжує св. Августин, міститься все, «що я запам'ятав чи то з власного досвіду, чи то з віри». За допомогою «образів» минулого він спроможний «укласти прийдешнє» – із відповідними наслідками і сподіваннями¹³. Іншими словами,

завдяки пам'яті вибирається, проектується рух від теперішнього до майбутнього. Автор «Сповіді» говорить про «могутність пам'яті», яка є «силою мого духу», «приналежністю моєї натури»; в іншому місці він скаже прямо: «Пам'ять – це сам дух»¹⁴. Процес навчання («засвоєння незрозумілих чуттям знань») св. Августин бачить як «збирання в думці того, що міститься в нашій пам'яті розсіяне і невпорядковане»¹⁵. Бачимо ще одне підтвердження ідеї того, що пам'ять задіяна не тільки в процесі образної мистецької творчості, а й у процесі навчання, яке є абстрактним. Згадане ототожнення пам'яті та духу є хоч і не зовсім коректним, але доволі показовим. Адже, як відомо, дух є організуючим принципом в душі, який творить зусилля в часі. Зокрема, він дає енергію процесам запам'ятовування та пригадування. Та з іншого боку, пам'ять так чи так визначає зміст і напрями розгортання основних психічних процесів – пізнавальних, емоційних та вольових. Без пам'яті дух не має що організувати. У просторі душі пам'ять і дух тісно пов'язані, тому автор «Сповіді» їх ототожнює. Завдяки пам'яті, на його думку, люди мають відчуття блаженого життя, яке їхні душі отримали не від «тілесних чуттів» (що не могли дати їм такого відчуття), а від Бога.

Метафора *комори* також актуалізується у трактаті Івана Франка «Із секретів поетичної творчості». Покликаючися на працю німецького філософа та психолога Макса Дессуара (Max Dessoir) «Подвійне Я», він говорить про існування в людській психіці «верхньої» та «нижньої» свідомостей. Перша, зазначає Франко, у звичайному житті називається свідомістю (другу, за більш прийнятою в сьогоденні традицією, варто назвати підсвідомістю). Ось як Франко бачить процес наповнення «нижньої» свідомості різноманітним матеріалом:

Найбільша частина того, що чоловік зазнав в житті, найбільша частина усіх тих сугестій, які називаємо вихованням і в яких чоловік вбирає в себе здобутки многотисячолітньої культурної праці всього людського роду, перейшовши через ясну верству верхньої свідомості, помалу темніє, щезає з поверхні, тоне в глибокій криниці нашої душі і лежить там погребана, як золото в підземних жилах. Та й там, хоч неприступне для нашої свідомості, все те добро не перестає жити, раз у раз сильно впливає на наші суди, на нашу діяльність і кермує нею не раз далеко сильніше від усіх контраргументів

У ТЕОРЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАМ'ЯТІ, КОДІВ...

нашого розуму. Отсе є та нижня свідомість, те гніздо «пересудів» і «упереджень», неясних поривів, симпатій і антипатій. Вони для нас неясні власне для того, що їх основи скриті від нашої свідомості¹⁶.

На думку Франка, пам'ять наповнюється матеріалом (цей матеріал в іншому місці він називає «психічною копією») життєвих вражень та виховання, а останнє містить у собі «здобутки багатотисячолітньої культурної праці всього людського роду». Над секретами поетичної творчості він схильний розмірковувати з позиції психологічного погляду на людську свідомість. Згідно з цим поглядом, психіка засвоює певний матеріал із зовнішньої дійсності та культурного світу, а потім, у процесі творчості, повертає його перекомбінованим у певних образних формах. Відтак головна прикмета поета, вважає Франко, – «еруптивність його нижньої свідомості», тобто

здібності час від часу піднімати цілі комплекси давно погребаних вражень і споминів, покомбінованих, не раз також несвідомо, одні з одними на денне світло верхньої свідомості¹⁷.

Автор трактату наголошує на важливості несвідомого комбінування образів у «нижній свідомості». Власне, перевага несвідомого у творчому процесі, вважає він, для літературного критика – це критерій, що визначає, де правдивий поетичний талант зі справжнім натхненням, а де – холодне, розумове, свідоме складання, праця дилетанта¹⁸. Франко також звертає увагу на емоційну складову в роботі пам'яті. Передана через виховання «культурна праця всього людського роду» в просторі свідомості набуває сугестивної форми. Сугестія (лат. *suggestio* – *навіюю*) становить той тип повідомлення, який супроводжується емоціями; таке повідомлення навіює певний настрій і призводить до певних суджень. Словнені сугестії «копії» навколишньої та культурної дійсностей, як стверджує Франко, впливають – зазвичай несвідомо – на емоційні стани людини, витворюють неясні пориви, упередження, симпатії та антипатії. Сугестивна природа образів пам'яті важлива в мистецькій творчості загалом і поезії зокрема.

Аляйда Ассман (Aleida Assmann) наводить ще дві важливі

метафори пам'яті. Так, Томас де Квінсі (Thomas de Quincey) уподібнює пам'ять *палімпсесту*. Він риторично запитує:

Чи є людський мозок чимось іншим, аніж природним і розкішним палімпсестом? Нескінченні шари ідей, образів і почуттів відтіняють мозок, наче проміння людського світла. Кожен новий шар наче намагається поховати під собою всі попередні. Однак насправді повністю не зникає жоден з них¹⁹.

Згадуючи попередні метафори пам'яті, можна сказати, що воскові дощечки зберігаються в скрині пам'яті накладені одна на одну; і хоча побачити те, що закарбоване на дощечках на споді скрині, не просто, але за певних умов це можливо. Свою метафоричну аналогію де Квінсі розгортає так: коштовний палімпсест поступово перетворюється на носія різних записів; те, що за античних часів передавало ручне письмо грецької трагедії, могло після ретельної підготовки бути очищеним і за пізньої античності набути форми алегоричних легенд, за середньовіччя – лицарського епосу. Відтак завдання хімії з її очищувальними техніками – побачити те, що було написано раніше і сліди чого ще зберігаються в глибинних шарах шкіри. Ця метафора увиразнює, стверджує де Квінсі, повернення до витоків та відновлення хронології явищ²⁰. У площині мистецтва вона виражає ідею *напластування*, коли одні наративи лягають на інші, означаючи у такий спосіб зміну культурної парадигми. У царині літератури для філолога-герменевта постає кілька завдань. Визначити, чим зумовлена поява цих напластувань у відповідних історико-літературних періодах, виявити нарративні стратегії кожного пласту, схарактеризувати художню свідомість як творчий інваріант, що породжує у часі певні текстуальні варіанти (спільне та відмінне в цих варіантах буде свідченням певної роботи пам'яті цієї свідомості). З іншого боку, рамкою, в межах якої здійснюються напластування, може бути не окремий історико-літературний період, а певний жанр. І в цьому випадку для дослідника історичної поетики відкривається широке поле: взаємозаміна жанрів, міжжанрова дифузія, накладання різних форм – як фрагментів попередніх жанрів, так і елементів поетики – в межах одного жанру. Ідея напластування проявляється також в інтертекстуальності, в якій окрема форма висловлювання постає на основі іншої форми й уважний

У ТЕОРЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАМ'ЯТІ, КОДІВ...

читач може побачити у першій сліди останньої. Взагалі, як слушно зауважує Ганс-Георг Гадамер (Hans-Georg Gadamer), естетична свідомість має ознаки симультанності, і ця симультанність постає як поєднання рис не лише теперішнього, а й минулого часів²¹. Накладання форм минулого і теперішнього здійснюється відповідно до актуальних запитів теперішнього. Для естетичної свідомості ці об'єднані форми є живою тут і тепер посталою дійсністю.

Ассман спостерігає вияв ідеї напластування у візіях пам'яті Марселя Пруста (Marcel Proust) та Зигмунда Фрейда (Sigmund Freud). Перший наголошує на процесі мимовільної фіксації тілесних відчуттів, які творять «тривалі соматичні сліди», що зберігаються у пам'яті і у своїй сукупності є репрезентантами людського життя. Ці сліди Пруст порівнює із «незліченними фотонегативами», які залишаються непотрібними, адже розум не встиг потурбуватися про їхній «розвиток»²². Йдучи за запропонованою образною логікою, ввести спогад у «розвиток» – це освітити його «світлом» розуму; тобто, як пам'ятаємо, пов'язати його з певними ідеями чи принципами буття. Образ «фотонегативу» знову ж таки наголошує на важливості візуального начала у спогаді. А також на тому, що пам'ять у свій спосіб відображає відчуття та враження довоколишньої дійсності. Задля увиразнення існування ефемерних та тривких відбитків у пам'яті Фрейд запропонував образ «чарівного нотатника», який складається із трьох шарів: 1) целулоїдного аркуша, на якому пишуть і переписують; 2) тонкого прошарку просякненого воском паперу, що супроводжує кожен рух інструмента для письма; 3) воскової дощечки, на якій закріплюються стійкі сліди, що за певного освітлення проявляються як «дрібні канавки»²³. Як бачимо, перший шар репрезентує появу та зміну відбитків фрагментів (образів) дійсності у просторі пам'яті, другий – ефемерність, а третій – тривкість їхньої фіксації (й, відповідно, – пригадування за певних обставин).

Можна запропонувати ще одну метафору пам'яті – як *мережі*. Вона відображає структуру людського мозку, в якому є приблизно 1 млрд нейронів, кожен із яких утворює майже тисячу з'єднань (синапс) із іншими нейронами. У цій мережі, як стверджують сучасні нейрофізіологи, під впливом відчуттів, вражень, міркувань, завдяки синаптичній пластичності, утворюються нові нейронні зв'язки, які називають «слідами пам'яті» (енграмами). Мозок кодує отриману інформацію, тобто встановлює залежності між стимулом і

певними нейронами чи нейронними ансамблями (тут важливими є часо-просторові виміри, а також попередній досвід, що відобразився у відповідних «слідах пам'яті»). Згодом, за потреби, мозок може здійснювати декодування, коли утворені нейронні зв'язки зумовлюють відповідні спогади. За мережевим принципом постав інтернет, який об'єднує величезну кількість комп'ютерів у єдину систему. За допомогою спеціальних програм пошукові індекси сканують сторінки інтернету, індексують їх і вносять у свою базу даних. Згодом, під час запиту через веббраузер потрібної інформації, пошуковий сервер відсилає до тих вебсторінок, у яких ця інформація міститься. Мережа Інтернет, як і людський мозок, є інтегрованою системою, яка працює як єдине ціле. Загалом комп'ютерна пам'ять постає як звернення до постійної адреси зберігання інформації, а кожна одиниця інформації містить код для її отримання. Людська пам'ять також має адреси зберігання, але вони можуть змінюватися відповідно до асоціацій та думок, що виникають у свідомості. Складовою мережі в інтернеті є гіпер-посилання, які уможливають перехід від однієї бази даних (сайту) до іншої. Відтак постають гіпертексти – документи, які за певними кодovими словами пов'язуються з іншими документами. Форма організації таких гіпертекстів розгортається не в лінійній послідовності, а в складній системі переходів між окремими документами. Показово, що патроном інтернету був проголошений Ісидор Севільський (San Isidoro de Sevilla), який був останнім латинським отцем церкви та зачинателем середньовічного енциклопедизму. Енциклопедія як великий інформаційний масив, що постає з окремих статей, які позначені гаслами-заголовками і в яких є відсилання від однієї статті до іншої, є праобразом мережі Інтернет. І ще одна аналогія до роботи людської пам'яті в її звичайному функціонуванні: заданий вебпереглядачем пошук відбувається миттєво, в лічені долі секунди, та несвідомо, а вже потім із запропонованих результатів свідомо відбирається найнеобхідніший матеріал.

Метафора *мережі* допомагає найоптимальніше виразити інтертекстуальний принцип мистецької творчості. Літературний текст (або гіпертекст) містить низку відсилань у вигляді цитування, алюзій, ремінісценцій, стилізацій до інших текстів. А останні містять відсилання до інших текстів і так далі. Ці відсилання можуть бути марковані як такі, а можуть бути приховані. В останньому випадку

У ТЕОРЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАМ'ЯТІ, КОДІВ...

реципієнт повинен мати відповідну компетентність, щоб змогти віднайти ці приховані відсилання і сприйняти текст у його інтертекстуальних діалогах із іншими текстами. Впізнавання явних і прихованих інтертекстуальних фрагментів, усвідомлення діалогічної гри автора із попереднім мистецьким досвідом, розуміння виражальних та смислових одиниць, що з'явилися в результаті згаданої гри, – це все приносить додаткову радість у процесі рецепції й уможливорюється завдяки культурній пам'яті – образній, жанровій, стильовій тощо.

У площині письма пам'ять розгортається в багатьох вимірах і значеннях. Тут важливі певні екзистенційно-буттєві коди, які окреслюють горизонти людського існування та його визначальні властивості. Доцільно детальніше зупинитися на розгляді концепту коду. Код (лат. *codex* – *звід законів*) у комунікації – незмінне правило для заміни частини інформації, такої як літера, слово чи фраза, довільно вибраним еквівалентом²⁴. Фердінан де Сосюр (Ferdinand de Saussure) у «Курсі загальної лінгвістики» визначав мовний код як систему комбінацій, до яких вдається мовець, аби висловити власну думку; на письмі, додавав він, код проявляється як сукупність письмових правил, підпорядкованих чітко окресленому житку (узусу) – орфографії²⁵. Завдяки кодам як встановленій системі комбінацій (символів) літературний текст постає, зберігається і сприймається реципієнтами. Мішель Фуко (Michel Foucault) у праці «Слова і речі. Археологія гуманітарних наук» говорить про порядок, що існує в соціокультурному просторі. Останній –

це те, що задається в речах як їх внутрішній закон, як прихована сітка, відповідно до якої вони співвідносяться одне з одним, й одночасно те, що існує, лише проходячи крізь призму погляду, розуміння, мови; у своїй глибині порядок виявляється лише у порожніх клітках цієї решітки, очікуючи в мовчанні момента, коли він буде сформульований²⁶.

Такий порядок відображається завдяки основним кодам (будь-якої) культури, що керують її мовою, схемами сприйняття, обмінами, формами виразу і відтворення, цінностями та ієрархією практик²⁷. На думку Фуко, код є певною *решіткою*, завдяки якій здійснюється представлення порядку. Однак він вважає, що таке

представлення не є повним. Рух культури постає як зміна однієї решітки іншою. Автор пише про існування між кодифікованим поглядом та рефлексійним пізнанням «проміжної ділянки», що розкриває порядок в усій його суті. Це те архаїчне й істинне, що передує словам і що існує як щось приховане. Показово, що в описі цього архаїчного й істинного Фуко вдається до загальноабстрактних характеристик із певними опозиціями: безперервний чи поступовий, або дискретний; просторовий чи часовий; перемінний або стабільний; спільний чи відмінний²⁸. Своє головне завдання автор праці «Слова і речі. Археологія гуманітарних знань» бачить так: представити й осмислити те, як і за допомогою яких складових (способів сприйняття дійсності, фіксування уявлень у мові і комбінування їх, культурного обміну, регулярності функціонування, спротиву мовних форм тощо) у французькій культурі, починаючи з XVI ст., формувався позитивний фундамент знань – як комплексний наратив відображення/формулювання порядку.

Як бачимо, Фуко визнає важливість культурних кодів (решіток) у відображенні/формулюванні порядку; водночас він піддає критиці ці коди, оскільки вони, внаслідок своєї структурної заданості, не здатні представити порядок в усій його архаїчності та істинності. Власне творчий процес можна розглянути як певною мірою успішне прагнення передати порядок за допомогою певних культурних кодів. А оскільки з плином культурно-історичного часу дійсність змінюється, то видозмінюється і набір кодів (щось залишається, щось модифікується та проявляє себе надалі, а щось відходить в історію), і форми їхнього представлення. Код у такому випадку варто розуміти як концепт, який є еквівалентом частини певної інформації. У візії Фуко порядок, про який можна сказати хіба те, що це є прояв чистого принципу упорядкування, є вічним і незмінним, натомість культурні коди, які є фрагментарними проявами цього порядку, мінливі. Аналізуючи літературні твори, можна зауважити, що існують певні універсальні коди, які визначають основоположні екзистенціали людського існування і які присутні у багатьох культурно-історичних періодах. Водночас їхня мовно-символічна система презентації може змінюватися під впливом історико-культурних змін. Можна стверджувати, що існує певний набір кодів, частина з яких активно відображається в різних історико-культурних періодах, а частина перебуває в пасивній, прихованій формі і

У ТЕОРЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАМ'ЯТІ, КОДІВ...

за сприятливих обставин актуалізується. Загалом, до універсальних належать такі коди: любов, свобода, неволя, творчість, смерть, самотність, добро (благо), зло, пошук, обраність, земля, краса.

Якщо розглядати коди як те, що формує порядок, то тоді варто сприймати коди як чисті та універсальні концепти. Подібно як, за Імануелем Кантом (Immanuel Kant), категорії кількості (одиночність, множинність, тотальність), якості (реальність, заперечення, обмеження), відношення (належності й самостійності, причиноності і залежності, спілкування) та модальності (можливість–неможливість, існування–небуття, необхідність–випадковість) є первісними чистими поняттями синтезу, які розсудок містить у собі а ргіогі і завдяки яким він є власне чистим розсудком²⁹. Ще раз варто наголосити на існуванні універсальних кодів, які виявляють екзистенційно-буттєву проблематику існування людини. У площині мистецького твору вони реалізуються у певних інформаційних одиницях, що формуються культурно-історичними прикметами певної доби. Тобто коди незмінні, але їхнє нюансування в наративі та мистецька презентація змінюються, залежно від культурно-історичної доби. Змінюється доба, змінюється система виражальних засобів, змінюються образні репрезентації кодів. Існує споконвічне прагнення вловити в мистецькому образі певні закономірності, прояви ладу (чи порядку, у візії Фуко) в довколишній дійсності. За допомогою наявних у своєму часі засадничих візій дійсності та актуальної системи мистецьких засобів кожен автор намагається реалізувати своє прагнення. Схожим чином бачить код Ніла Зборовська у своїй праці «Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури». Вона виокремлює «материнський» та «батьківський» коди, які відповідно репрезентують інстинкт життя і його відношення до інстинкту смерті, а також духовну мужність та її відношення до несвідомого. Романтичні твори дослідниця бачить як проєкцію материнського, а реалізм – батьківського кодів³⁰.

Для розуміння системи кодів української модерної літератури доцільно звернутися до творчості Тараса Шевченка, що стала основою українського літературного канону³¹. Варто згадати спостереження Юрія Шереха, який у 1954 р. писав, що «найвищі осяги сучасної української поезії лежать на схрещенні Шевченкової традиції з осягами сучасної поезії світу»³². Показово, що дослідники

Шевченкової творчості відзначали важливі коди письменника. Так, Дмитро Чижевський у «Історії української літератури: від початків до доби реалізму» стверджував, що зміст поетичних формул поета виразно концентрується довкола трьох основних думок-понять: Слово, Правда, Слава³³. Євген Сверстюк у розвідці «Рік високого сонця» виокремлював такі важливі складові Шевченкової творчості: особа, свобода, доля, мова, офіра, скрижалі³⁴. Іван Дзюба у праці «Тарас Шевченко. Життя і творчість» говорив про «вічні світові мотиви», що постають у його творчості. Їх він визначив чимало: БОГ, ІСТИНА (і лжа), ПРАВДА (і кривда), ДОБРО (і зло), СПРАВЕДЛИВІСТЬ (і несправедливість), СВОБОДА (і неволя), ЗАКОН (і сваволя), ЛЮБОВ (і ненависть), ДРУЖБА (і ворогування), ВІРНИСТЬ (і зрада, національна зрада), КАРА, ПОМСТА (і прощення), ВІНА (і покута), ВІТЧИЗНА, БАТЬКІВЩИНА, РІДНА СТОРОНА (і чужина), МАТЕРИНСТВО, СІМ'Я, СОВІСТЬ, ЧЕСТЬ, ГІДНІСТЬ, ДОЛЯ, НАДІЯ, МАЙБУТНЄ (і минуле), СЛОВО, ІДЕЯ, ІДЕАЛ, ВЛАДА, ПРАВО, ОBOB'ЯЗОК, ПАМ'ЯТЬ... І це ще не всі «вічні мотиви», які дослідник віднаходить у творчості Шевченка. Окремому розгляду Дзюба піддає мотиви СЛАВИ, СЛОВА, ДУМИ, ВОЛІ, ДОБРА³⁵. Як бачимо, дослідник прагне якомога детальніше окреслити тематично-проблемні «місця» Шевченкової творчості. Відтак окремі «мотиви» можуть бути зведені до більш узагальнюючих елементів як варіанти до інваріантів. Наприклад, ВІТЧИЗНА, БАТЬКІВЩИНА, РІДНА СТОРОНА можуть бути представлені універсальним кодом *землі*; а СОВІСТЬ, ЧЕСТЬ, ГІДНІСТЬ, СПРАВЕДЛИВІСТЬ, ПРАВДА – кодом *добра*. Загалом, у шевченкознавстві дослідники неодноразово прагнули у стислих словах-формулах вловити основні виражально-сміслові тенденції творчості Шевченка.

Знаковим текстом, що виявляє важливі світоглядні засади української нації, є «Книга буття українського народу», авторство якого більшість дослідників приписують Миколі Костомарову. Ця «книга», як відомо, була програмним документом Кирило-Мефодіївського братства, учасником якого був Шевченко. Вона виявляла світоглядні переконання як її автора, так і учасників братства (зокрема Шевченка). Варто поглянути на «книгу» і спробувати стисло визначити коди в їхній текстуральній реалізації.

Код любові. Постає у контексті християнської духовної традиції й означається так: «Всі люде єсть братія між собою і ближні всі

повинні любити один другого, і того буде більша заслуга перед богом, хто душу свою положить за другі своя»³⁶.

Код обраності. Розгортається як віра в особливу місію українського народу, що забезпечується наративом із «доказами» цієї місії. На відміну від німців, французів, поляків, росіян, українці «держались закону божого», сповідуючи ідеї рівності та свободи. І хоч Україна потрапила в залежність спочатку до Польщі, а потім до Росії, та «вона не пропала, бо вона не знала ні царя, ні пана, а хоч був цар, єсть так чужи[й], і хоч були і єсть пани, так чужі, хоча ті пани і з укра[їнського] роду, однак не говорили по-українськи, суть виродки, а справж[ній] українець, не любить ні цар[я], ні пана і зна[є] одного бога»³⁷. У майбутньому, стверджує автор, «встане Україна, і буде непідлеглою Річ[чю] Посполитою в союзі слов'янським».

Код свободи. Передбачає «вільність та рівність» усіх людей. Прояв такої свободи автор вбачає в окремих періодах існування Стародавньої Греції, Німеччині періоду розвитку протестантизму, Франції часу Великої французької революції та Україні часу існування козацького братства. Свобода дає поштовх до самореалізації в різних сферах людської діяльності. Ворогом свободи, вважає автор «книги», є королі та пани, які запровадили суспільну нерівність і які утримують її всілякими способами. Протестантизм не призвів до рівності людей, які мають «жити просто і працювати для общества», бо королі та пани перекрутили його ідеї й хитро використали для свого панування. Свобода може бути реалізована по-справжньому тільки разом із вірою Христовою, свідченням чого є події Давньої Греції, у якій не було «бога істинного», а були «боги земні лукаві», що зрештою призвело до появи «панства» та «неволі». А також показовим є приклад Французької революції, яка завершилася «різаниною» і ще гіршою, аніж була до того, «неволею». Втіленням свободи в суспільстві є козацьке братство – «там усі були рівні і старшини вибирались і повинен був слугувати всім і за всіх працювати. І жодної помпи, ні титула не було між козаками»³⁸. Козаки вели боротьбу за національну (державну) незалежність, а це є «святішая і славнішая борба за свободу, яка коли-небудь була на світі». Автор не скупиться епітетами на російську імператрицю Катерину II («німка», «курва всесвітня», «безбожниця явна»), яка скасувала інститут гетьманства, знищила Запорізьку Січ й упровадила в Україні кріпацтво. З іншого боку, стверджує

він, життя «без жодного закону», абсолютна свобода, призводить до ще більшої неволі.

Код добра (блага). Постає, насамперед, у християнській любові до ближнього, що проявляється в допомозі один одному, взаємо-виручці, розумній та справедливій організації життя. Необхідно жити просто, робити те, до чого схиляється душа і до чого є здібності. На рівні державних одиниць благо знаходить свій прояв у вільних і взаємовигідних міждержавних союзах.

Код творчості. Уможливорюється станом свободи й веде до розвитку науки, мистецтва та ремесел: «І стали греки просвіщенні над усі народи в світі, і пошли од них усякі науки, і скуства, і умисли, що тепер маємо»³⁹. Творчість у своїх пошуках та формах становлення передбачає «входження життя в нову силу». Вона спонукається цією силою і, своєю чергою, дає можливість їй проявити себе в певних культурних формах. Творчість також є основою освіти і поширюється завдяки їй.

Код зла. Основним проявом цього коду є суспільна нерівність, що постала в давні часи, коли «люди поробили собі царів в поста-ті людей», а ті одних зробили «панамми», а інших – «невольниками». Ця нерівність робить можливим визискування одних людей іншими, вона заперечує ідею християнської любові до ближнього. Тому обстоювання своєї соціальної вищості є тотожним із «первородними гріхом» Адама. Також злом є будь-які спроби зберегти статус-кво суспільної нерівності, інституції панування. До інших проявів зла автор «книги» відносить незгоду поміж народами, некритичне переймання одними народами суспільно-політичного досвіду інших народів, поклоніння різноманітним «ідолам» егоїзму та фінансового інтересу⁴⁰.

Не треба бути фаховим істориком та культурологом, щоб побачити авторську наївність у баченні певних епізодів людської історії, довільність в аргументації та підборі фактів. Але «Книга буття українського народу» – це не фаховий історичний трактат (доцільно зауважити, що Костомаров був одним із найкращих професійних істориків свого часу), а історіософський текст, у якому розгортаються релігійно-філософські уявлення щодо ходу людської історії від часу її виникнення й до майбутнього, хоч і у спрощеній формі, але дається мудрість життя. У цьому ходові особливе місце належить Україні, яка є носієм важливих релігійно-буттєвих засад і яка, хоч в

У ТЕОРЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАМ'ЯТІ, КОДІВ...

авторському часі і перебуває в неволі, але в майбутньому буде вільною й незалежною державою. Серед згаданих засад варто назвати: християнську любов до ближнього, власну особливу місію, вільність та рівність всіх людей, розвиток науки, мистецтв та ремесел, просте життя із працею для загалу, боротьбу за свободу, критику тих суспільних інституцій, які встановлюють та підтримують соціальну нерівність, а також засудження поведінки, що керується егоїстичними та меркантильними інтересами. Згадані засади, присутні в українській літературі не лише в романтичній (часу написання «книги»), а й позитивістичній та модерній добах. Інша річ, що, як вже йшлося, текстуальна репрезентація кодів у окремому творі – а вона узагальнюється у відповідних засадах – під впливом нових культурних віянь та запитів часу може видозмінюватися. Щось виходитиме на перший план, щось відходитиме на другий, а щось перебуватиме в латентному стані. Наприклад, код творчості реалізується по-різному в романтичних (критика диктату розуму, культ почуттів героїв, увага до їхньої індивідуальності, розуміння дійсності як чогось живого та цілісного, несприйняття буденності, увага до минулого), реалістичних (акцент на взаєминах людини та середовища, простеження впливу оточення на характер людини, типізація дійсності як результат роботи пізнавально-аналітичного начала, відтворення життя у формах самого життя, увага до сьогодення), модерністських (увага до новітніх форм становлення життя і новітніх засобів відображення цих форм, відкидання підпорядкування мистецтва утилітарним потребам суспільства, наголос на ірраціональності людського існування, культ краси як вияву божественного начала) творах. Код любові в його християнській версії на різних етапах розвитку української поезії знаходить такі текстуальні форми прояву:

Обніміте ж, брати мої,
Найменшого брата –
Нехай мати усміхнеться,
Заплакана мати.
Благословить дітей своїх
Твердими руками
І діточок поцілує
Вольними устами.
І забудеться срамотня

ТАРАС ПАСТУХ

Давня година,
І оживе добра слава,
Слава України,
І світ ясний, невечерній
Тихо засіяє...
Обніміться ж, брати мої.
Молю вас, благаю!⁴¹
(Тарас Шевченко «І мертвим, і живим...»)

Всюди чую любий глас,
Клич життя могутий...
Весно, вітре, люблю вас,
Гори, ріки, тучі!
Люди, люди! Я ваш брат,
Я для вас рад жити,
Серця свого кров'ю рад
Ваше горе змити.
А що кров не зможе змить,
Спалимо огнем то!
Лиш боротись значить жить...
Vivere memento!⁴²
(Іван Франко «Vivere memento»)

Не дивися на люд і на вулик його,
Не дивись на ім'я від наймення його,
Не дивися на те, на що завжди дививсь, –
Ні на що, ні на що, ні на що не дивись!

Не люби свого батька – ту руку стару,
Не люби його саду вишневу кору,
Не люби свою матір в печалі й жалі,
Не люби її кроки м'які і малі.

Не люби свого сина від колиски його,
Не люби товариства від порогу його,
Не люби всього світу, себе не люби,
Не люби свого духу – домовину роби!⁴³
(Микола Вінграновський «Не дивись у сніги на дорогу оту»)

У ТЕОРЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАМ'ЯТІ, КОДІВ...

Як бачимо, код любові в християнській традиції у першому вірші постає через безпосередній заклик проявити любов до ближнього. Цей заклик супроводжується канонічним благословлянням тих, хто має пройти духовне переродження. Код любові пов'язується із кодом свободи, і його втілення має призвести до появи іншого суспільства, аніж те, що існує в авторському часі; суспільства «із доброю славою», прийнятого «ясним, тихим сянням». У другому вірші код любові постає як природний поклик життя, який відчуває ліричний герой, і, насажений цим покликом, він готовий служити людям – аж до самопожертви. Щоправда, його служіння має межі свого застосування; відтак те, що не він зможе «змити своєю кров'ю», те він (разом із своїми братами по духу) «спалить вогнем». Авторська модель тут така: життя є боротьбою, а проявом боротьби є служіння – до самопожертви – ближньому. У третьому вірші згаданий код розгортається в доволі широкій системі форм свого характерного часового вияву. Його постання автор вбачає в контексті загального прояву любові до життя. Згадане правило модернізму («зроби це по-новому») реалізується тут у використанні в авторському наративі прийому утвердження через заперечення. Поет закликає «не дивитися...», «не любити...», що у підсумку призводить до самознищення. У такий спосіб заперечується негативістське ставлення до життя, життя без любові, й у підтексті утверджується його альтернатива.

Код любові в його християнській версії любові до ближнього модифікується в багатьох поетичних текстах української модерної літератури ХХ і ХХІ ст. Його прояви можна побачити у віршах Павла Тичини «Не знаю і сам, за що так люблю», Євгена Плужника «...І ось ляжу, – родючий гній», Василя Стуса «Іду до вас – ви все попереду», Ігоря Калинця «Зрозуміння», Атили Могильного «Незбагненне марево», Костянтина Москальця «Усміхнений Господь, безлюдний світ», Ірини Цілик «Вертеп», Оксани Луцишиної «Не бійся і не запитуй доки іти» тощо. Зазначене вище стосується не лише поезії, а й прози. Зрозуміло, що в модерній літературі ця версія коду постає у більш суб'єктивних авторських візіях і значно менше маркується прикметами канонічних християнських ритуалів. Не буде перебільшенням сказати, що цей код відлунює у проявах доброзичливого та уважного ставлення до інших, у запереченні власного егоїзму та прагненні допомогти тому, хто є поруч.

Водночас у модерній літературі зростає питома вага проявів коду любові у любовно-еротичній версії. Й не треба довго шукати текстуальних прикладів цього – як у поезії, так і у прозі. Код обраності може текстуально презентуватися як в індивідуальному переконанні письменника у власному творчому покликанні, так і у вірі в особливу життєву дорогу власної нації. Ситуація колоніальної залежності нації призводить до її самоутвердження в фікційній площині літератури. Таким чином, державно-інституційна неповнота компенсується літературно-образними візіями, скерованими в уявні світи. Відчуваючи суспільно-політичну несвободу, письменник реалізує себе, свій творчий потенціал у текстах і в такий спосіб виявляє себе як вільну особистість, утверджує особистісну (творчу) та національну гідність.

Ще один можливий ракурс погляду: у 90-х роках ХХ ст. в українській літературі з'являється постмодернізм, який із часом розгортається в ній і стає мейнстрімною стильовою течією. Відтак виникає питання: як поява постмодерної філософсько-естетичної парадигми вплинула на представлення згаданих кодів у модерністичних творах. Відповідь на це питання допоможе побачити не тільки те, як коди репрезентуються в певних стильових практиках, а й те, як у таких репрезентаціях ці практики впливають одна на одну.

Загалом, важливим є усвідомити існування певних засадничих концептів, що формують ідейно-виражальне поле української літератури. Побачити їх у тексті художнього твору, збагнути їхню зумовлену обставинами таку чи таку модифікацію, трансформацію – це побачити універсальне в його часовому розгортанні й становленні. Самі коди стосуються екзистенційної проблематики людського існування і для їхнього осмислення вимагають, насамперед, різнопланових філософських наративів. Однак їхнє текстуальне втілення передбачає естетичний дослідницький підхід, і теж в його різноманітних проявах.

Що рухає модерною українською літературою? Які свідомі чи не-свідомі тенденції упроваджують у своїх текстах українські письменники-модерністи? Щоби відповісти на ці запитання, варто зробити екскурс у часи становлення нової української літератури й поглянути на те, що спонукало до творчості Шевченка, який, як відомо, став засновником згаданої літератури. Ось що він писав у щоденнику про початки своєї поетичної творчості:

У ТЕОРЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАМ'ЯТІ, КОДІВ...

До його недоречного одруження й після доречного розводу я жив у нього [Карла Брюлова – Т. П.] на квартирі, або, краще сказати, в його майстерні. І що ж я робив? Над чим працював я в цьому святилищі? Дивно й подумати... Я komponував тоді українські вірші, що потім спали таким страшним тягарем на мою вбогу душу. Перед його чарівними творами я задумувався й лелівав у своїм серці свого сліпця-кобзаря і своїх жадних крови гайдамаків. В сутні його вибагливо-розкішної майстерні, наче в гарячому дикому степу наддніпрянському, передо мною снувалися мученицькі тіні наших безщасних гетьманів. Передо мною стелився степ, засіяний могилами. Передо мною пишалася моя прекрасна, моя безталанна Україна в усій непорочній, меланхолійній красі своїй... І я задумувався, я не міг одвести своїх духових очей од цієї рідної, чарівної краси. Покликання – і нічого більше. Дивне, одначе, це всемогутнє покликання. Я добре знав, що живопись – моя майбутня професія, мій хліб насущний, та замість того, щоб вчити її глибокі таїнства та ще й під проводом такого вчителя, яким був безсмертний Брюлов, я komponував вірші, за які мені ніхто й шага не заплатив і які врешті позбавили мене волі та які, не дивлячись на всемогутню людську заборону, я все ж таки нишком ліплю і навіть подумуюю іноді про те, щоб надрюкувати (звичайно, під іншим імям) ці плаксиві, худорляві діти свої. Справді, дивне це невагомне покликання!¹⁴⁴ .

У цьому пасажі, попри характерну для російськомовної прози письменника авторську «маску» та риторичну гру, виявляються визначальні для творчості Шевченка тенденції. Захоплення «непорочною меланхолійною красою» України, леліання в серці «сліпця-кобзаря і своїх жадних крови гайдамаків» – ось визначальні, генералізуючі лінії поетового письма. Рідна земля, яка захоплює, чарує своєю досконалою красою; гайдамаки як оборонці свободи та гідності, утверджувачі національної ідентичності; Кобзар як носій історичної пам'яті, ідентичності та одкровень, отриманих у стані божественного натхнення – ось що являється перед внутрішнім зором Шевченка і що приходить до нього в стані вже його поетичного натхнення. Естетичне замилювання прекрасним,

яке, як стверджував Гадамер, «є ніби гарантією того, що істинне не перебуває у недосяжній далині, а зустрічається нам у дійсності за всієї її непорядкованості, недовершеності, фатальних помилок, однобокості»⁴⁵, та «славне минуле», яке потребує представлення і (подекуди критичного) осмислення в сьогоденні для увиразнення власної національної ідентичності й подальшого руху вперед – ці внутрішні мотиви визначатимуть сюжети лівової частки творів Шевченка. В явленні цих мотивів у різноманітних сюжетах та образних формах поет вбачає своє покликання, яке є сильнішим від обраної професії художника. Захоплення красою, почуття гідності та любов до свободи формують у творчості поета те, що Франко називає «поезією бажання життя», якою є:

Свобідне життя, всесторонній, нічим не опутаний розвій одиниці і цілої суспільності, цілого народу, – се ідеал Шевченка, котрому він був вірний все життя. Неволя і переслідування – чи то народне, політичне, суспільне чи релігійне – мали в нім непримиримого ворога. Бажання життя пробивається у всіх його творах як золота нитка з-посеред різнобарвної тканини. Індивідуальність людська – без огляду на стан, народність і віру – є для нього свята⁴⁶.

Як бачимо, Франко говорить про вітальність, яка самоутверджує себе в різних формах існування і яка скерована в майбутнє. Ця вітальність скерована проти будь-яких форм заперечення життя, спроб повернення до невільного минулого. Вона проявляється як в особистості, так і в колективному цілому «суспільності». Зазначене перегукується з окресленими попередньо кодами свободи, добра (блага) і почасти – творчості. Звернімо увагу, що національна ідентичність увиразнюється через образи історичного минулого, що являються перед поетом, «згадуються» ним у відповідний час. Він у захопленні «леліє» ці образи, виявляючи у такий спосіб свою мистецьку натуру. Важливість «згадування», «пам'ятання» минулого звучать у поетичних («Гайдамаки», «На вічну пам'ять Котляревському», «Великий льох»), епістолярних та щоденникових текстах Шевченка. Вміння простежити глибокий зв'язок минулого і теперішнього, представити важливі складові національної ідентичності, явити «побачене» в естетично вражаючому слові – це

У ТЕОРЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАМ'ЯТІ, КОДІВ...

все значною мірою спричинилося до того, що Шевченко опинився в центрі українського літературного канону.

Своєю чергою, Франко ставить питання: чому має служити література? І дає на нього таку відповідь: «Література певного часу повинна бути образом життя, праці, бесіди і думок того часу». За такого підходу життя є єдиним естетичним кодексом – «що воно зв'яже, те й буде зв'язане, а що воно розв'яже – те й буде розв'язане»⁴⁷. Оминаючи те, що такий «образ життя» Франко пов'язував загалом із реалістичними формами зображення, важливо наголосити на цій означеній критиком засадничій скерованості літератури на життя, що простягається перед нею (її міметичній налаштованості). Відхід від сьогочасної дійсності, слідування попереднім, «віджилим» культурно-естетичним формаціям Франко гостро критикує:

Ми, виховані в поглядах польсько-шляхетського псевдокласицизму кінця XVIII-го віку, псевдокласицизму найбільше фарисейського і брехливого з усіх видів тої всеєвропейської моди, не вміємо говорити попросту і свobodно те, що думаємо, не сміємо не раз навіть думати і аналізувати те, що чуємо, і це, по моїй думці, головна причина тої безплідності та бездарності нашої (галицької) літератури, тої немочі малювати дійсних людей в цілому їх рості⁴⁸.

Отже, наслідування форм вже віджилої культурно-історичної доби спричиняє не лише культурне відставання (галицької) літератури, а й неспроможність здійснювати базові ментальні операції та представляти їх у літературних творах. Щоб – за прикладом Оноре де Бальзака (Honoré de Balzac) – якомога повніше відобразити «образ нашої суспільності в різних її верствах», Іван Франко цілеспрямовано та послідовно збирав матеріали, якими були принагідні оповідання знайомих, враження від постатей, побачених у вагонах залізниці, тобто власні спогади та спостереження. Цей матеріал, за його зізнанням, він виношував у душі доти, доки не вживався у властиву (матеріалові) атмосферу, не віднаходив відповідний тон і спосіб викладу і вже тоді сідав за написання твору⁴⁹.

Розвиток літератури, за Франком, постає у поєднанні двох важливих тенденцій – інтернаціоналізації та націоналізації текстуального матеріалу. Ось що він пише з цього приводу:

Та рівночасно з тою інтернаціоналізацією літературних уподобань та інтересів, що заставляє нас з однаковим інтересом читати і смакувати твори високоталановитих письменців – німців, французів, американців, італійців, шведів, чехів, поляків, як і своїх рідних, рівночасно з тим, так сказати, зведенням до спільного іменника всієї справжньої літературної творчості, а то до спільного іменника могутніх духових, суспільних та моральних інтересів нашого часу, йде і змагається також націоналізація кожної поодинокі літератури, виступає чимраз рельєфніше її питомий національний характер, її оригінальні прикмети, основні особливості її народного гумору і народного пафосу, властивості її вислову, літературного стилю, поетичної техніки. Показується, що націоналізм і інтернаціоналізм тут ані крихти не суперечні. Кожний чільний сучасний письменець – чи він слов'янин, чи німець, чи француз, чи скандинавець, – являється наче дерево, що своїм корінням впирається якомога глибше в свій рідний національний ґрунт, намагається ввісати в себе і переварити в собі якнайбільше його живих соків, а своїм пнем і короною поринає в інтернаціональній сфері ідейних інтересів, наукових, суспільних, естетичних і моральних змагань. Тільки той письменець може нині мати якесь значення, хто має і вміє цілій освіченій людськості сказати якесь своє слово в тих великих питаннях, що ворушать її душею, та разом сказати те слово в такій формі, яка б найбільше відповідала його національній вдачі⁵⁰.

Метафора *дерева*, що корінням впирається в національний ґрунт, а короною поринає в інтернаціональній сфері ідейних інтересів, вдало передає ідею взаємозбагачення літератур від поєднання національних та інтернаціональних складових в окремій літературі. Власне йдеться про процес, у якому інтернаціональне та національне постають як взаємовизначальні та взаємостимулюючі чинники. Без одного неможливо визначити інше і навпаки. Літературний процес розгортається так, що тут індивідуальне постає завдяки загальному, а загальне виникає через індивідуальне. Зазвичай інтернаціональні мотив, жанр, образ, проявляючись у певній національній культурі, набувають специфічного прояву. Про існування

У ТЕОРЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАМ'ЯТІ, КОДІВ...

особливих пафосу, гумору, способу вислову, літературного стилю, поетичної техніки, які зумовлені «національним характером», говорить Франко. Варто додати, що особливе значення в сфері поетичного висловлювання має мова, яка, як відомо, задає певний спосіб бачення та відображення дійсності. Завдяки національній мові, в якій кожне слово має свою сугестивну ауру, а висловлювання – свою синтаксичну структуру та стилістику, певний мотив чи образ зазвичай набувають специфічного нюансування (яке є цікавим для критика та історика літератури). Інтернаціональна ідея призводить до появи варіацій у національних літературах, це часто відбувається в параметрах єдиного культурно-історичного періоду чи однієї стильової течії. З іншого боку, певна ідея постає в окремії (національній) мовно-культурній дійсності, і якщо в цій ідеї є те, що можна схарактеризувати як «спільний іменник всієї справжньої літературної творчості», то тоді вона набуває статусу інтернаціональної. Адже вона проявляється в інших (національних) мовно-культурних дійсностях. Варто пригадати, що тісна та багатопланова взаємодія національного та інтернаціонального чинників у літературній творчості призвела до появи компаративістики як окремої літературознавчої дисципліни.

Також Франко пише про те, що історія літератур всіх народів демонструє одне загальне правило: кожен великий талант «опрокидав установлені правила критичні» і творив разом із великими творами «нові точки опори, нові горизонти для критики»⁵¹. У цьому пасажі його міркування перегукуються із думкою Канта про те, що через (кожного) генія природа встановлює в мистецтві (нові) правила⁵². І навіть якщо йдеться не про великий талант, то Франко очікує від нього прояву власного обдарування, зображення індивідуального погляду на навколишню дійсність, водночас такий погляд повинен мати пізнавальну та естетичну значущість. Зростання оригінальності авторського письма (зокрема ліризацію та психологізацію прози) він бачить серед письменників нової генерації (Василь Стефаник, Михайло Коцюбинський, Ольга Кобилянська, Лесь Мартович); а початок такого зростання він відносить до часів Івана Котляревського.

У модерній українській літературі означені тенденції постають або виразніше, або набувають характерної специфікації чи трансформації. Тут автори ще більше скеровані на відображення нових,

провідних тенденцій свого часу. Їй визначальним є те, що сама візія дійсності в модерній добі суттєво ускладнилася. У позитивістичну добу дійсність сприймалася як порівняно стабільна одиниця, яку можна було представити, осмислити і завдяки цьому вплинути на її подальше існування. Такими міркуваннями послуговувалися, наприклад, Еміль Золя (Émile Zola) та Оноре де Бальзак, коли писали свої великі романні цикли «Ругон-Маккари» й «Людська комедія». Цих же міркувань дотримувався Франко, коли розгортав свої прозові тематичні (бориславський, тюремний, із життя інтелігенції тощо) цикли. Натомість у модерній добі дійсність вважалася чимось фрагментованим, нестабільним, динамічним. Відтак можна лишень відображати й пізнавати окремі її частини, тоді як системно-комплексно представляти дійсність – це було неможливе для реалізації мистецьке завдання. У часи позитивізму існувала віра в можливість більш-менш вичерпного зображення дійсності, чого не існує в часи модернізму. В останніх дійсність бачилася по-різному (відповідно до обраних точок зору), і це зумовлювало різноманітні форми її (часткового) відображення.

Зміна способів бачення дійсності вплинула на визначальні літературні наративи та поетику текстів. Так, автори художніх творів, відмовившись від ідеї широкоохопного та вичерпного представлення дійсності, намагаються представити індивідуальний погляд на навколишній світ. У фрагментах останнього вони прагнуть вловити якісь прояви загального ладу (часто такі прояви постають у досить складних співвідношеннях частин). Це відповідним чином впливає на поетику текстів. Наприклад, у романних формах відбувається суб'єктивізація форм оповіді, використання умовних прийомів в авторському наративі, формування доцентрової композиції, творення неоднозначних ситуацій, які передбачають різноманіття поглядів, оцінок, відкритий фінал тощо. У модерну добу видозмінюються форми прояву ідентичностей – щось відходить у минуле, а щось актуалізується і отримує нові модифікації. Водночас спостерігаються тенденції увиразнення певних ідей, їхня розробка до максимального ступеню реалізації, за якого ці ідеї переходять на інший функціонально-статусний рівень. Наприклад, захоплення самотньою красою природи у повноті свого розширення та впровадження переходить в ідею автотелічності поетичного висловлювання.

У ТЕОРЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАМ'ЯТІ, КОДІВ...

У дослідженні модерних текстів української літератури важливим є простеження того, що було внесено нового в культурну традицію і що постало на основі модифікації вже існуючого культурного досвіду. Розглядати появу нового і модифікацію вже наявного можна в різноманітних ракурсах – від екзистенційної проблематики людського життя і до нарагивних форм викладу матеріалу. На поставлене питання (що визначає рух модерної української літератури у XX і XXI ст.) можна дати загальну відповідь: прагнення передати провідні тенденції свого часу. В цій передачі окреслюються такі важливі проблеми:

- формування та відстоювання ідентичності – родинної, гендерної, релігійної, національної тощо;
- опозиційності російському імперському дискурсу;
- автотелізму як ідеї служіння мистецтва власним мистецьким принципам;
- інтертекстуальності як творчому діалогу з іншими авторами та культурами.

Ці проблеми не існують відокремлено одна від одної, вони пов'язані між собою і часто спроби вирішення однієї постають як пряма чи опосередкована відповідь на іншу проблему. Наприклад, формування за нових умов та відстоювання національної ідентичності – а вона, як слушно зауважує, Френсіс Фукуяма (Francis Fukuyama), є боротьбою за визнання гідності⁵³ – є водночас протидією російському імперському дискурсу (схожим чином наполягання на гендерній паритетності є прагненням вирівняти нав'язувану та підтримувану тоталітарною ідеологією гендерну нерівність). Інтертекстуальна практика, яка постає як мистецька гра із фрагментами культурної дійсності, є реалізацією ідеї служіння мистецтва власним принципам. З іншого боку, автотелічні тенденції в літературі у свій спосіб протистоять послідовно упроваджуваному підпорядкуванню літератури потребам радянської тоталітарної ідеології.

Безпосередній розгляд літературних творів виявляє окреслену проблематику в її текстуальній реалізації. Він також дає змогу побачити роботу пам'яті в постанні художніх текстів; збагнути те, як, відповідно до запитів часу, видозмінюється традиція; простежити індивідуально-стильові реалізації важливих екзистенційно-буттєвих кодів. Цьому розгляду і присвячена запропонована монографія.

- 1 «Memory». Britannica. Доступ 25.08.2022. URL: <https://www.britannica.com/science/memory-psychology>
- 2 Ibidem.
- 3 Цит. за: А. Ассманн, *Простори спогаду: Форми та трансформації культурної пам'яті*, Київ 2012, с. 159.
- 4 Plato, *Complete works*, ed. by John M. Cooper, D. S. Hutchinson, Indianapolis; Cambridge 1997, p. 212.
- 5 Див.: В. Татаркевич, *Історія філософії*. Т. 1. Антична і середньовічна філософія, Львів 2006, с. 104.
- 6 Plato, *Complete works*, ed. by John M. Cooper, D. S. Hutchinson, Indianapolis; Cambridge 1997, p. 212.
- 7 Гесіод, *Походження богів. Роботи і дні. Щит Геракла*, пер. А. Содомора, Львів 2018, с. 36.
- 8 Див.: Plato, *Complete works*, ed. by John M. Cooper, D. S. Hutchinson, Indianapolis; Cambridge 1997, p. 941, 943.
- 9 Ibidem, p. 895–896.
- 10 Св. Августин, *Сповідь*, пер. Ю. Мушака, Київ 1999, с. 177–178.
- 11 Ю. Шевельов (Юрій Шерех), *Я – мене – мені... (і довкруги)*. Спогади: в 2 т., Харків; Нью-Йорк, т. 1, с. 12.
- 12 «Memory». Britannica. Доступ 25.08.2022. URL: <https://www.britannica.com/science/memory-psychology>
- 13 Св. Августин, *Сповідь*, пер. Ю. Мушака, Київ 1999, с. 178.
- 14 Там само, с. 179, 182.
- 15 Там само, с. 180–181.
- 16 І. Франко, *Зібрання творів: у 50 т.*, Київ 1981, т. 31, ред.: Г. Вервес, О. Мороз, с. 61.
- 17 Там само, с. 64.
- 18 Там само.
- 19 Цит. за: А. Ассманн, *Простори спогаду: Форми та трансформації культурної пам'яті*, Київ 2012, с. 164.
- 20 Там само.
- 21 Г.-І. Гадамер, *Істина і метод. Основи філософської герменевтики*, пер. О. Мокровольського, Київ 2000, т. 1, с. 88.
- 22 А. Ассманн, *Простори спогаду: Форми та трансформації культурної пам'яті*, Київ 2012, с. 165.
- 23 Див.: Там само, с. 166.
- 24 «Code». Britannica. Доступ 2.09.2022. URL: <https://www.britannica.com/topic/code-communications>
- 25 Див.: Ф. Де Сосюр, *Курс загальної лінгвістики*, пер.: А. Корнійчук, К. Тищенко, Київ 1998, с. 26, 39.
- 26 М. Фуко, *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук*, пер.: В. Визгин, Н. Автономова, Санкт-Петербург 1994, с. 32–33.
- 27 Там само, с. 33.

У ТЕОРЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ПАМ'ЯТІ, КОДІВ...

- ²⁸ Там само, с. 33–34.
- ²⁹ І. Кант, *Критика чистого розуму*, пер. І. Бурковський, Київ 2000, с. 92.
- ³⁰ Див.: Н. Зборовська, *Код української літератури. Проект психологічної новітньої української літератури*, Київ 2006.
- ³¹ З цього приводу див.: Т. Пастух, «Шевченків канон і сучасна українська література», Літакцент. Доступ 3.09.2022. URL: <http://litakcent.com/2014/03/21/shevchenkovyj-kanon-i-suchasna-ukrajinska-literatura/>
- ³² Ю. Шерех, *Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: в 3 т.*, Харків 1988, т. 1, с. 143.
- ³³ Д. Чижевський, *Історія української літератури: від початків до доби реалізму*, Нью-Йорк 1956, с. 441.
- ³⁴ Див.: Є. Сверстюк, *На святі надій*, Київ 1999, с. 323–367.
- ³⁵ Див.: І. Дзюба, *Тарас Шевченко. Життя і творчість*, Київ 2008, с. 615.
- ³⁶ *Кирило-Методіївське товариство: у 3 т.*, упоряд.: М. Бутич, І. Глизь, О. Франко, Київ 1990, т. 1, с. 253.
- ³⁷ Там само, с. 258.
- ³⁸ Там само, с. 257.
- ³⁹ Там само, с. 253.
- ⁴⁰ Там само, с. 250–258.
- ⁴¹ Т. Шевченко, *Зібрання творів: у 6 т.*, Київ 2003, т. 1, за ред. В. Бородіна, с. 353–354.
- ⁴² І. Франко, *Зібрання творів: у 50 т.*, Київ 1976, т. 1, ред. Н. Калиниченко, с. 35–36.
- ⁴³ М. Вінграновський, *З обійнятих тобою днів. Поезії*, ред. І. Бойко, Київ 1993, с. 92.
- ⁴⁴ Т. Шевченко, *Зібрання творів: у 14 т.*, Чикаго 1960, т. 9, за ред. П. Зайцева, с. 46.
- ⁴⁵ Г.-Г. Гадамер, *Герменевтика і поетика*, Київ 2001, с. 63.
- ⁴⁶ І. Франко, *Зібрання творів: у 50 т.*, Київ 1980, т. 28, ред.: Н. Крутікова, С. Щурат, с. 122.
- ⁴⁷ Див.: І. Франко, *Зібрання творів: у 50 т.*, Київ 1980, т. 26, ред.: В. Микитась, С. Щурат, с. 12–13.
- ⁴⁸ І. Франко, *Зібрання творів: у 50 т.*, Київ 1984, т. 41, ред. П. Колесник, с. 16.
- ⁴⁹ Див.: І. Франко, *Зібрання творів: у 50 т.*, Київ 1982, т. 33, ред. П. Колесник, с. 400.
- ⁵⁰ І. Франко, *Зібрання творів: у 50 т.*, Київ 1981, т. 31, ред.: Г. Вервес, О. Мороз, с. 34.
- ⁵¹ І. Франко, *Зібрання творів: у 50 т.*, Київ 1981, т. 30, ред.: І. Дорошенко, Н. Калениченко, с. 214.

ТАРАС ПАСТУХ

- ⁵² Див.: І. Кант, *Критика сили судження*, пер.: В. Терлецький, Київ 2022, с. 199.
- ⁵³ Див.: Ф. Фукуяма, *Ідентичність. Потреба в гідності і політика скривдженості*, Київ 2020, с. 111.