

Міністерство освіти і науки України  
Житомирський державний університет імені Івана Франка

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**САВИНА АННА ЮРІЇВНА**

УДК 82.09:111.852

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**МЕТАЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ МЕТАКРИТИКИ:  
ПЕРСОНАЖ, НАРАТИВ, ДИСКУРС**

03 Гуманітарні науки  
035 Філологія

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

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

Науковий керівник

Астрахан Наталя Іванівна,  
доктор філологічних наук, доцент

Житомир — 2024

## АНОТАЦІЯ

*Савина А. Ю.* Металітература в контексті метакритики: персонаж, наратив, дискурс. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 Філологія. — Житомирський державний університет імені Івана Франка, Житомир, 2024.

Дисертаційна робота присвячена комплексному дослідженню концептів "металітература" та "метакритика" і дотичних до них категорій персонажа, наративу й дискурсу, окресленню їх теоретико-методологічного значення та пізнавального потенціалу, ґрунтованому на врахуванні художньо-естетичної парадигми постмодернізму, його стильових варіацій та подальшої трансформації у метамодернізм як визначальну мистецьку тенденцію сьогодення.

Актуальність досліджуваної проблеми зумовлена необхідністю теоретико-методологічного осягнення процесів, що виникають на перетині літературознавчого, критичного та художнього бачення розвитку сучасної літератури, а також шляхів її освоєння-пізнання.

Діалогічний зв'язок всесвітнього культурного коду з постмодернізмом і його подальша трансформація у метамодернізм як провідну мистецьку тенденцію пояснюється дискурсологічним плюралізмом наративів і структур, що певним чином утілюють ідею панлогізму. Фокус й акцентуація сучасного мистецтва на самому собі виносять проблему авторефлексії на новий рівень, що дозволяє висловлювати ідеї про формування металітератури та метакритики. Металітература розглядає власне процес творення художньої літератури та її подальшу рецепцію. Відтак художня творчість постає предметом авторського самопізнання і саморефлексії. Автори металітературних творів, аналізуючи питання літературної творчості з погляду теоретико-літературних та філософських ідей, подекуди уподібнюються до літературних критиків, інкорпоруують у власні тексти своє експліцитне письменницьке "я". У такий спосіб письменники висловлюють свої переконання щодо розуміння теорії

літератури та літературної критики, дискутуючи, полемізуючи з літературознавцями або ж навіть підтримуючи їх ідеї та оцінки. У цьому контексті знаходить своє місце метакритика як явище вторинної рефлексії, котре формується з оцінок та інтерпретації вже наявних оцінок та інтерпретацій, надбудовуючись над критикою і розглядаючи механізми функціонування цієї галузі літературознавства. Принципового значення для розкриття металітературних та метакритичних практик відіграють категорії персонажа, наративу з його варіаціями (інтертекстові та метатекстові взаємодії) та дискурсу.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що вперше здійснено спробу цілісного осмислення тенденцій та закономірностей, яким підпорядковується сучасна літературна традиція, крізь явища металітератури та метакритики, що сприяють оновленню підходів до реценсії й перцепції літератури як мистецтва слова та підсилюють процеси авторефлексії на рівнях персоносфери, наративу і дискурсу. Крім того, простежено генезу та специфіку розвитку постмодерної літератури й окреслено її сучасний статус; розглянуто особливості становлення поняття "металітература", визначено його поняттєвий обсяг й місце в контексті сучасних літературознавчих студій; визначено елементи металітературності та їх утілення в різних родах літератури на матеріалі конкретних художніх текстів; розкрито сутнісне наповнення поняття "метакритика" у його зв'язку з літературною критикою; схарактеризовано функціонування метакритики в межах сучасного літературного дискурсу; досліджено роль персонажа в сучасних художніх текстах і витлумачено специфіку категорії метаперсонажності; з'ясовано кореляцію між поняттями "персонаж", "наратив" і "дискурс" у їхній відповідності до конструювання феноменів металітератури та метакритики.

У вступі подано обґрунтування теми дисертації; окреслено мету й завдання; визначено предмет, об'єкт і теоретико-методологічну основу роботи; схарактеризовано джерельну базу; описано теоретичну й практичну значущість

розвідки, її наукову новизну; вказано інформацію про кількість публікацій за темою дослідження, апробацію результатів, обсяг і структуру роботи.

У першому розділі "Металітературність як феномен доби постмодерну" відстежено специфіку становлення поняття "металітература" з урахуванням продуктивних естетично-філософських напрацювань постмодернізму і метамодернізму, що акумулювали художньо-практичні й теоретичні здобутки ХХ століття. Констатується, що вивчення явища постмодернізму відкриває нові вектори розгортання теоретико-літературних розвідок. Художньо-естетична парадигма постмодернізму яскраво виявила себе у літературознавчому, критичному й літературному праксисах, а згодом піддалася змінам, прийняла новоутворення і трансформувалась у метамодернізм.

Нова "структура почуттів" виникає на зламі ХХ–ХХІ століть. У цей час представники філософської, соціальної, культурної й мистецької сфер почали вести мову про зміни світовідчуття, світобачення. Акумулювання попередніх літературних традицій, коливання між модерністською серйозністю, елітарністю, історичними кодами, міфологічними алюзіями і постмодерністською іронією, карнавалізацією, масовою культурою продукує *régola baggosa*, що вміщує дві полярні сторони в гнучкому ядрі та пропонує вихід на якісно новий рівень.

У результаті окреслених напрацювань з'являються нові моделі концептуалізації літератури як мистецтва слова. Зокрема, встановлено, що проблему кореляції між світобудовами літератури та реальності акцентує явище металітератури. Осмислення феномену відбувається з огляду на його універсальні та історично зумовлені вияви. Металітература в широкому визначенні охоплює звернення літератури до літературного досвіду, що виявляється на тлі форм і прийомів авторефлексії. Натомість у вузькому розумінні трактується спрощено — як "література про літературу". Наростання металітературної практики простежується у її співвіднесенні з художнім принципом *mise en abyme*, ідеями відображення й рефлексії, що відповідає рекурсивному концептові. З'ясовано, що прийоми рекурсії, авторефлексії

почасти використовувалися в образотворчому мистецтві, зокрема митцями доби бароко й модернізму. Визначальну роль художники у своїх картинах відводили дзеркалу, що виконувало функцію медіатора, сполучаючи дві реальності — об'єктивну і художню. Ідея дзеркальності так само присутня у творах літератури, адже металітература постає своєрідним дзеркалом літературної практики. Акцент на метафоричному образі дзеркала, що виступає у ролі посередника між об'єктивним та мистецьким світами, дає змогу осмислити визначальні характеристики металітератури, серед яких саморефлексія, самовідображення, самоусвідомлення, самосвідомість, двоїстість, штучність, замкненість. Зважаючи на викладене вище, виснуваємо, що якістю металітератури є металітературність, прояви якої віднаходимо у творчих практиках письменників.

Металітературність репрезентується на різних рівнях і охоплює всі роди літератури. Так, наприклад, прояви металітературності продемонстровано на прикладі романів Італо Кальвіно "Якщо подорожній одної зимової ночі" і Карлоса Руїса Сафона "Тінь вітру". У зазначених романах металітературність представлена, головним чином, через композицію, персоносферу, тематично-ідейну складову. Металітературні включення у ліриці віднайдено при аналізі поетичних творів Александра Поупа "Звук та сенс", Емілі Дікінсон "Нема за книгу кращого фрегата" і Ліни Костенко "Страшні слова, коли вони мовчать". З'ясовано, що в такому випадку прояви металітературності реалізовано через тематично-ідейну спрямованість, використання поширених метафор, що трансформуються у метаболи, персоніфікацію та вживання номінант літературного порядку. У драматичному мистецтві спостерігаються метатеатральні й метадраматичні аспекти, до яких зараховуємо прийом "театр у театрі", включення авторської й глядацької позицій, алюзії на історичні події та звернення до інших творів літератури.

Другий розділ "Метакритичний аспект постмодерної саморефлексії" присвячений питанням метакритики, її теоретичному і творчому модусам. Рухаючись траєкторією, заданою аналізом літературної критики як особливої

практики літературознавчого простору, а також ураховуючи естетичні та філософські підходи до осмислення критики (від трактування у добу античності до критично-раціонального підходу), визначено, що метакритика зосереджена на літературно-критичних, історико-літературних і методологічних розвідках, реалізуючи ідею про "критику критики". Однак феномен метакритики не вичерпується таким потрактуванням. Він сягає корінням кінця XVIII століття та пов'язаний з працями німецьких філософів Й. Г. Гамана "Метакритика пуризму чистого розуму" і Й. Г. Гердера "Метакритика критики чистого розуму", які полемізували з ідеями, виголошеними І. Кантом. Синтезуючи попередні напрацювання у цьому річизі та зважаючи на нові досягнення, стверджуємо, що сьогодні термінологічне наповнення поняття "метакритика" варіюється та є багатоаспектним. Воно визначається як критика критики, метанаука щодо літературної критики, метафізичний рівень критики та як критика, що підпорядковується "метафізичному реалізму". Водночас, зважаючи на тенденції цифрової епохи, з'ясовано, що метакритику доцільно визначати як критичні огляди-рецензії на інтернет-платформах, ведення інтернет-дискусій щодо тих чи тих художніх творів.

Метакритика визначається через два функціональні модули. До першого модулю зараховуємо теоретичний. Він передбачає розуміння метакритики як своєрідної форми метакогніції, а саме літературного мислення. Отже, теоретичний модуль метакритики — це, певним чином, філософія літератури і літературної творчості, що має безпосередні зв'язки з естетичними категоріями. Спираючись на концепцію естетизму О. Вайлда та ідею самодостатності мистецтва, багато авторів пропонують на розгляд власні рефлексії про природу письма, серед них Дж. Джойс, Р. М. Рільке, Б. Брехт та ін. У добу постмодерну такі рефлексії набувають ще більшої популярності. Так з'являються книги про письменницький акт, які вміщують правила й підказки для гарного письма. До добірки таких посібників зараховуємо "Прочитай це, якщо бажаєш стати гарним письменником" Р. Рейзіна, "Мистецтво роману" М. Кундери, "Посібник із поезії" М. Олівер, "Драматургія 21-го століття, посібник із сучасних

технік" Т. Дейлі і "Як писали класики" Р. Семківа. Усі згадані книги репрезентують глибокий метакритичний аналіз наявних творчих доробків різних авторів, а відтак їх творчих методів/технік/прийомів, акцентують на категорії естетичного й постулюють важливість авторської творчої креативності.

Поряд із добіркою книг, які вчать опановування мистецтва письма, віднаходимо книги, які навчають "правильно читати". Серед них, наприклад, "Як читати класиків" Р. Семківа, "Як прочитати книгу" авторства М. Адлера і Ч. Ван Дорена, "Читай як професор. Жвавий і захопливий посібник з читання між рядків" Т. К. Фостера та ін. У них автори вдаються до метакритики, аналізуючи особливості читацької рецепції.

Другий модус метакритики — творчий. Творчий модус метакритики виявляє себе у двох аспектах. Перший аспект стосується роздумів письменників щодо особливостей художнього твору, його "конструювання", власне, зображення літературної теорії у творах літератури. Другий же визначається підвищеною іронією, навіть подекуди пародіюванням усталених теоретико-літературних норм і правил. Репрезентативним у цьому стосунку вбачаємо роман Г. Мюссо "Таємниче життя письменників", у якому автор досліджує питання творчості. Визначено, що основною стратегією метакритики у творі є іронія.

У третьому розділі "Персонаж, наратив і дискурс як складові металітератури та метакритики" досліджено роль персонажа у літературних творах кінця ХХ – початку ХХІ століття. Крім того, розглянуто специфіку функціонування категорії метаперсонажності, що осмислюється у стосунку до літературознавчого сприйняття феноменів металітератури і металітературності. Категорію метаперсонажності вмотивовано на тлі аналізу різновидів метаперсонажів попередніх епох, котрі набувають особливого значення в контексті розвитку постмодернізму та його модифікацій. Зокрема, до метаперсонажів зараховано так звані "вічні образи" й архетипи, що мігрують між текстами, а також самосвідомих персонажів. З'ясовано, що

метаперсонажність можливо визначати як один із виявів літературної саморефлексії та відповідно металітературності.

Додатковими категоріями, що впливають на розгортання металітературності й метакритики, визначено категорію наративу в її поєднанні з категоріями інтертексту, метатексту та дискурсу. Усі вони, головним чином, пояснюються "наративним поворотом", котрий дозволяє концептуалізувати широко мистецтво, а вузько літературу. Прикладом такої концептуалізації є створення своєрідного культу літератури як вершини мистецької саморефлексії, яка підпорядкована металітературі й метакритиці.

У висновках окреслено ключові положення, засадничі ідеї та результати представленого дослідження. Підсумовано, що металітература є симптоматичним наслідком розгортання постмодерністської та метамодерністської естетично-філософської думки, що розвивається згідно з доктриною панлогізму і пропагує здійснення метакогнітивних процесів на мистецькій ниві. Зокрема, метакогніція у стосунку до літературної творчості виявляє себе на рівні метакритики, через теоретичний і практичний модули, а допоміжними у цьому є категорії персонажа, наративу й дискурсу, що у своєму співіснуванні творять культ літератури. Визначені особливості металітератури та метакритики сприятимуть оновленню теоретико-літературних підходів щодо осмислення нових авторефлексивних тенденцій у парадигмі метамодерну, а отже, будуть продуктивними для здійснення подальших літературознавчих досліджень, керованих іншими *мета*процесами у царині літератури.

**Ключові слова:** література постмодернізму, метамодернізм, саморефлексія, самосвідомість, панлогізм, автор і читач, металітература, метадрама, метакритика, персонаж, метаперсонажність, наратив, інтермедіальність, дискурс, культ літератури.



## ABSTRACT

*Savyna A. Yu.* Metafiction in the Context of Metacriticism: Character, Narrative, Discourse. — Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for acquiring the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 035 Philology. — Zhytomyr Ivan Franko State University, Zhytomyr, 2024.

The dissertation presents a comprehensive investigation of the concepts "metafiction" and "metacriticism" and the related categories of character, narrative, and discourse, outlining their theoretical and methodological significance and cognitive potential, based on the artistic and aesthetic paradigm of postmodernism, as well as its stylistic variations, and subsequent transformation into metamodernism as a defining contemporary tendency.

The topicality of the problem under study is due to the need for a theoretical and methodological conceptualization of the processes that arise at the intersection of literary studies, critical and artistic visions of the development of contemporary literature, as well as the ways of its comprehension.

The dialogical connection of the global cultural code with postmodernism and its subsequent transformation into metamodernism as a leading artistic trend is explained by the discursive pluralism of narratives and structures that embody the idea of panlogism in a certain way. The focus and emphasis of contemporary art on itself bring the problem of auto-reflection to a new level, allowing us to express ideas about the emergence of metafiction and metacriticism. Metafiction examines the process of fiction creation and its further reception. Hence, the author's creative act becomes the subject of their metacognitive processes. By analyzing the issue of literary creativity from the perspective of the literary theory and philosophical ideas, authors of metafictional works occasionally act as literary critics by incorporating their explicit authorial persona into their texts. Therefore, writers express their beliefs about literary theory and literary criticism comprehension, through various discussions, polemic engagements, or even the ideas and opinions support of literary scholars. Thus, metacriticism becomes a phenomenon of re-reflection that is formed from the assessments and interpretations of already existing assessments and

interpretations, constructing itself over criticism and considering the mechanisms of functioning of this branch of literary studies. The following three categories of character, narrative along with its variations (intertextual and metatextual interactions), and discourse are of fundamental importance for the development of metafictional and metacritical practices.

The scientific novelty of the obtained results lies in an original attempt to comprehend the trends and patterns that the contemporary literary tradition follows. In particular, this is determined through the phenomena of metafiction and metacriticism which contribute to the renewal of approaches to the reception and perception of literature, and enhance the processes aimed at emphasizing auto-reflection at the levels of the characters, narrative, and discourse. In addition, the genesis and specifics of the development of postmodern literature have been traced, and its current status has been outlined; the peculiarities of the formation of "metafiction" are considered, and its definitional scope and place in the context of contemporary literary studies have been determined; the elements of metafiction and their implementation in various literary genres have been defined; the essence of the term "metacriticism" in its relation to literary criticism has been revealed; the functioning of metacriticism within the framework of contemporary literary discourse has been characterized; the role of the character in contemporary literary texts has been studied, and the specifics of the category of metacharacter has been interpreted; the correlation between the concepts of "character", "narrative", and "discourse" has been clarified in accordance with the construction of the phenomena of metafiction and metacriticism.

The introduction presents the information about the relevance of the topic of the dissertation; outlines the aim and objectives; determines the subject, object, and provides the information on the source base of the study; describes the theoretical and practical significance of the dissertation, and its topicality; provides the information on the list of publications on the research topic, approbation of research results; scope and structure of the work.

The first chapter "Metafiction as a Phenomenon of Postmodern Era" examines the specifics of the emergence of the concept "metafiction" with due regard for the productive aesthetic and philosophical developments of postmodernism and metamodernism, which accumulated the artistic, practical, and theoretical actualization in the twentieth century. It is stated that the study of the phenomenon of postmodernism creates new vectors for the development of further investigations on the issues of the theory of literature. The postmodern aesthetic paradigm manifested itself in the theory of literature, literary criticism, and literary praxis, and later evolved, accepted new developments, and transformed into metamodernism.

A new "structure of feeling" emerges at the turn of the millennia. At this time, intellectuals in the philosophical, social, cultural, and artistic spheres started discussing changes in worldview and world perception. The accumulation of previous literary traditions together with oscillation between modernist seriousness, elitism, historical codes, mythological allusions and postmodern irony, as well as carnivalization, and mass culture produces a kind of "pérola barroca" that accommodates the two polar sides in a flexible core and presents a way to a fundamentally new level.

As a result of these developments, new models of conceptualization of literature continue evolving. In particular, it is established that the problem of correlation between the worlds of literature and reality is emphasized by metafiction. This phenomenon is understood in terms of its universal and historically determined manifestations. Metafiction, in a broad definition, covers the appeal of literature to literary experience, which is seen through the forms and techniques of self-reflection. Nevertheless, in a narrow sense, it is interpreted as "literature about literature". The development of metafictional praxis can be traced in its relation to the artistic principle of *mise en abyme*, the ideas of reflection and self-reflection, which correspond to the recursive concept. It has been found that the techniques of recursion and self-reflection were frequently used in the visual arts, in particular, by the artists of the Baroque and Modern periods. In their paintings, the artists focused on the mirror, which functioned as a mediator, thus connecting two realities —

objective and artistic. Mirroring is also present in the works of literature, as metafiction becomes a metaphorical mirror of literary practice. The emphasis on the metaphorical image of the mirror, which acts as an intermediary between the objective and artistic worlds, allows us to understand the defining characteristics of metafiction, including self-reflection, self-mirroring, self-awareness, self-consciousness, duality, artificiality, and isolation. In view of the above, we conclude that the quality of metafiction is metafictionality, the manifestations of which are found in the literary works.

Metafiction is represented at various levels and covers all literary genres. For example, the manifestations of metafictionality illustrated by the novels of Italo Calvino "If On A Winter's Night A Traveler" and "The Shadow of the Wind" by Carlos Ruiz Zafón. In these novels metafictionality is mainly represented through composition, characters, themes, and ideas. Metafictional inclusions in the lyrics have been found while analyzing the poetry of Alexander Pope "Sound and Sense", Emily Dickinson "There is no Frigate like a Book", and Lina Kostenko "Dreadful Words When they are Silent". It is established that the manifestations of metafictionality are shown through themes and ideas, the usage of common metaphors that are transformed into metables, personification, and the use of literary nominatives. In drama there are metatheatrical and metadramatic aspects, which include "theatre within the theatre" technique, the author's and the audience's perspectives, allusions to historical events and references to other works of literature.

The second chapter "The Metacritical Aspect of Postmodern Self-reflection" is devoted to the issue of metacriticism, its theoretical and creative modes. Following the trajectory set by the analysis of literary criticism as a specific field of literary study, as well as taking into account the aesthetic and philosophical approaches to understanding criticism (from the interpretation in the ancient times to the times of critical rationalism), it is determined that metacriticism focuses on literary-critical, historical-literary and methodological studies, implementing the concept of "criticism of criticism itself". However, the phenomenon of metacriticism is not limited to these interpretations. It dates back to the end of the XVIII century and is associated with

the ideas of German philosophers in their subsequent works (J. G. Hamann "Metacritique of the Purism of Reason" and J. G. Herder "A Metacritique of the Critique of Pure Reason"), who polemicized with I. Kant's opinions. By summarizing past developments in this area and considering the new achievements, we argue that at present the definition of the concept of "metacriticism" varies and is multi-aspectual. It is defined as a criticism of criticism, a meta-science of literary criticism, a metaphysical level of criticism, and as a criticism that is subject to "metaphysical realism". At the same time, in view of the emerging trends of the digital age, it is stated that metacriticism can be defined as critical reviewing on Internet platforms or internet-discussions about certain books.

Metacriticism is defined through two functional modes. The first one is theoretical. It implies an understanding of metacriticism as a specific form of metacognition, namely literary mindset. Hence, the theoretical mode of metacriticism can be interpreted as a philosophy of literature or creative writing process, which has direct links with aesthetic categories. Following O. Wilde's concept of aestheticism and the idea of self-sufficiency of art, many authors provide their reflections on the nature of writing, including J. Joyce, R. M. Rilke, B. Brecht, and others. Such reflections are specifically popular during postmodern age. Therefore, there are books about the act of writing that contain rules and recommendations for successful writing. The primary examples are "Read This if You Want to Be a Great Writer" by R. Raisin, "The Art of the Novel" by M. Kundera, "A Poetry Handbook" by M. Oliver, "21-st Century Playwriting. A Manual of Contemporary Techniques" by T. Daly, and "As the Classics Wrote" by R. Semkiv. All of these books represent a profound metacritical analysis of the works of different authors, thereby their creative methods/techniques/approaches, focusing on the category of aesthetic and affirming the importance of the author's creativity.

Along with books that teach how to master the art of writing, we also find books that teach how to "read properly". Amongst them, for example, "How to Read Classics" by R. Semkiv, "How to Read a Book" by M. Adler and C. Van Doren, and

"How to Read Like a Professor" by T. C. Foster etc. In these books the authors use metacriticism as a tool for analyzing the peculiarities of reader reception.

The second mode of metacriticism is creative. It manifests itself within two aspects. The first aspect applies to the writers' reflections on the peculiarities of a work of fiction, its "construction" and the representation of literary theory in literature. The second aspect is defined by the increased irony or even parody of the established theoretical and literary norms and rules. In this regard, the primary example is G. Musso's novel "The Secret Life of Writers", in which the author explores the problem of creativity. The main metacritical strategy in the novel is irony.

The last chapter "Character, Narrative and Discourse as Components of Metafiction and Metacriticism" examines the role of the character in literary works of the late XX – early XXI century. In addition, the specifics of functioning of the category of metacharacter are considered in relation to the literary perception of the phenomena of metafiction and metafictionality. The category of metacharacter is perceived on the basis of the analysis of different types of metacharacters from previous periods, which are of particular importance in the context of the development of postmodernism and its modifications. In particular, metacharacters are stock characters, archetypes, and self-aware characters. It is stated that metacharacters can be defined as one of the manifestations of literary self-reflection and, thus, metafictionality.

Additional categories that influence the formation of metafiction and metacriticism are the category of narrative (in its combination with intertext, metatext), and discourse. All of them are mainly explained by the narrative turn, which enables us to conceptualize art and literature. An example of such conceptualization is the creation of a certain cult of literature as the pinnacle of artistic self-reflection, which is subordinated to metafiction and metacriticism.

The conclusions summarize the main principles and outcomes of the survey. It is concluded that metafiction is a consequence of the development of postmodern and metamodern aesthetics and philosophical views, which develop in accordance with

the idea of panlogism and promote the implementation of metacognitive processes in the literary field. In particular, metacognition in relation to literature manifests itself at the level of metacriticism, through theoretical and creative modes, as well as the categories of character, narrative, and discourse, which as a result form the cult of literature. The acknowledged characteristics of metafiction and metacriticism will contribute to the renewal of theoretical and literary approaches to understanding new self-reflective trends in the paradigm of metamodernity. This will be beneficial for future literary studies guided by other *meta*-processes within the realm of literature.

**Key words:** postmodern literature, metamodernism, self-reflection, self-awareness, panlogism, author and reader, metafiction, metadrama, metacriticism, character, metacharacter, narrative, intermediality, discourse, cult of literature.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Наукові праці, в яких опубліковані основні результати дисертації:

1. Савина А. Ю. Прояви металітературності в романі Італо Кальвіно "Якщо подорожній одної зимової ночі". *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. 2020. Вип. 1 (92). С. 33–41.
2. Савина А. Ю. Поняття "металітература" у теоретико-літературному дискурсі. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія Філологія. Журналістика*. 2021. Т. 32 (71). № 3, ч. 2. С. 186–192.
3. Савина А. Ю. Метакритика як літературознавча проблема. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. 2021. Вип. 2 (95). С. 91–101.
4. Савина А. Ю. Художня література як культ у добу метамодерну. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*. 2023. Вип. 4 (207). С. 230–235.

**Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:**

5. Savyna A. Metatheatrical Aspects in "The Author" by Tim Crouch. *Scientific Journal of Polonia University*. 2021. Vol. 49 (6). P. 69–74.

6. Савина А. Ю. Наратив, інтертекст, метатекст. *Сучасні філологічні дослідження та навчання іноземної мови в контексті міжкультурної комунікації* : зб. студент. наук. робіт / за заг. ред. В. О. Папіжук, Ю. О. Лісової, Ю. Ю. Климович, В. В. Жуковської. Житомир : Вид-во Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка, 2022. С. 245–248.

7. Савина А. Ю. Категорія метаперсонажності у постмодерністських творах. *Сучасний стан і перспективи лінгвістичних досліджень та проблеми перекладу* : тези доп. всеукр. наук. конф. пам'яті д-ра філолог. наук, проф. Д. І. Квеселевича (1935–2003). Житомир, 2023. С. 44–50.

8. Савина А. Ю. Метамодернізм як мистецький дискурс. *Сучасні філологічні дослідження та навчання іноземної мови в контексті міжкультурної комунікації* : зб. студент. наук. робіт / за заг. ред. Жуковської В., Папіжук В., Гирина В., Кузьменко О. Житомир : Вид-во Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка, 2023. С. 292–296.



## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>19</b>
<b>РОЗДІЛ 1. МЕТАЛІТЕРАТУРНІСТЬ ЯК ФЕНОМЕН ДОБИ ПОСТМОДЕРНУ.....</b>	<b>25</b>
1.1. Художньо-естетична парадигма літератури постмодернізму.....	25
1.2. Металітературний аспект постмодерної саморефлексії.....	42
1.3. Втілення металітературності у творах літератури.....	55
1.3.1. Прояви металітературності в епічних творах (на матеріалі романів Італо Кальвіно "Якщо подорожній одної зимової ночі" та Карлоса Руїса Сафона "Тінь вітру").....	55
1.3.2. Металітературні включення у ліриці (на матеріалі поетичних творів Александра Поупа "Звук та сенс", Емілі Дікінсон "Нема за книгу кращого фрегата" та Ліни Костенко "Страшні слова, коли вони мовчать").....	66
1.3.3. Метатеатральні та метадраматичні аспекти у драмі (на матеріалі драматургічних творів Тіма Крауча "Моя рука" та "Автор").....	77
Висновки до розділу 1.....	89
<b>РОЗДІЛ 2. МЕТАКРИТИЧНИЙ АСПЕКТ ПОСТМОДЕРНОЇ САМОРЕФЛЕКСІЇ.....</b>	<b>93</b>
2.1. Метакритика як літературознавча проблема.....	93
2.2. Теоретичний модус метакритики.....	115
2.2.1. Книги про письменницький акт.....	120
2.2.2. Книги про читацький акт.....	141
2.3. Творчий модус метакритики (на матеріалі роману Гійома Мюссо "Таємниче життя письменників").....	148
Висновки до розділу 2.....	157
<b>РОЗДІЛ 3. ПЕРСОНАЖ, НАРАТИВ І ДИСКУРС ЯК СКЛАДОВІ МЕТАЛІТЕРАТУРИ ТА МЕТАКРИТИКИ.....</b>	<b>160</b>
3.1. Роль персонажа і метаперсонажність у літературі другої половини ХХ ст.	

	18
— початку ХХІ ст.....	160
3.2. Наратив, інтертекст, метатекст.....	170
3.3. Дискурс літератури як культу доби метамодерну .....	180
Висновки до розділу 3.....	195
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>197</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>203</b>
<b>ДОДАТОК.....</b>	<b>230</b>

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Розгортання художньо-естетичної парадигми постмодернізму, ознаменувавши хвилю різноманітних зрушень у різних сферах життя, відкрило нові шляхи та поглибило вже наявні провідні керунки розвитку мистецьких течій. Нівеляція ідеалістичних ідей, теорій та концепцій модернізму спричинила зміну світобачення, світовідчуття, а отже, — зміну парадигм, що полягала насамперед у запереченні наявних догматів. Новочасним підходом, який синтезував усю еkleктику методів, стилів та ідей, став постмодернізм — складне інтелектуальне й багатопланове явище, котре досі не вміщується у щільні рамки однобоких визначень, натомість вимагає широкого трактування, зважаючи на його всеохопну й змінну природу. Діалогічний зв'язок всесвітнього культурного коду з постмодернізмом і його подальше перетворення у метамодернізм як визначальну тенденцію сьогодення пояснюється дискурсологічним плюралізмом наративів і структур, що певним чином утілюють ідею панлогізму.

Зміна префіксів *post-* на *meta-* репрезентує обумовленість мистецьких процесів, зокрема у літературній сфері, що минають сьогодні під егідою авторефлексивності. Зосередженість мистецтва на самому собі підіймає проблему авторефлексії на новий рівень, що дозволяє говорити про формування металітератури та метакритики.

Металітература розглядає власне процес творення художньої літератури та її подальшу рецепцію. Художня творчість постає предметом авторського самопізнання і саморефлексії. Автори творів металітератури, аналізуючи питання літературної творчості з погляду теоретико-літературних та філософських ідей, подекуди уподібнюються до літературних критиків, інкорпоруєть у власні тексти своє експліцитне письменницьке "я". У такий спосіб письменники висловлюють свої переконання щодо розуміння теорії літератури та літературної критики, дискутуючи, полемізуючи або ж навіть підтримуючи ідеї літературознавців. У цьому контексті знаходить своє місце

метакритика як явище вищого порядку, котре формується на основі вже наявних оцінок та інтерпретацій, надбудовуючись над критикою і розглядаючи механізми функціонування цієї галузі літературознавства. Принципового значення для розкриття металітературних та метакритичних практик набувають категорія персонажа, наратив з його варіаціями (інтертекстові та метатекстові взаємодії) та дискурс.

Питання мистецької авторефлексії, проблематизація металітератури та метакритики за останні десятиліття викликали значне зацікавлення серед літературознавців, що своєю чергою відстежується у ґрунтовних теоретико-літературних працях: від наукових статей до монографій. Утім, попри наявність дотичних до окреслених питань наукових публікацій, відсутні комплексні дослідження, присвячені теоретико-методологічному осягненню процесів, котрі виникають на перетині літературознавчого, критичного та художнього бачення розвитку сучасної літератури, а також шляхів її освоєння-пізнання, що зумовлює актуальність дисертаційної роботи.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано на кафедрі германської філології та зарубіжної літератури Навчально-наукового інституту іноземної філології Житомирського державного університету імені Івана Франка у межах комплексної наукової теми "Германська філологія: проблеми літературознавства, мовознавства і перекладу" (державний реєстраційний номер 0119U101773, термін виконання 05.2019–05.2029). Тему дисертаційної роботи затверджено на засіданні вченої ради Житомирського державного університету імені Івана Франка (протокол № 14 від 30 жовтня 2020 року).

**Мета дослідження** полягає у здійсненні комплексного аналізу концептів "металітература" та "метакритика" і дотичних до них категорій персонажа, наративу і дискурсу, окресленні їх теоретико-методологічного значення та пізнавального потенціалу з урахуванням художньо-естетичної парадигми постмодернізму, його стильових варіацій і трансформації у метамодернізм.

Поставлена мета реалізується через розв'язання низки дослідницьких завдань:

- простежити генезу та специфіку розвитку постмодерної літератури й окреслити її сучасний статус;
- розглянути особливості становлення поняття "металітература", визначити його поняттєвий обсяг і місце в контексті сучасних літературознавчих студій;
- визначити елементи металітературності та їх утілення в різних родах літератури на матеріалі конкретних художніх текстів;
- розкрити сутнісне наповнення поняття "метакритика" у його зв'язку з літературною критикою;
- схарактеризувати функціонування метакритики в межах сучасного літературного дискурсу;
- дослідити роль персонажа у сучасних художніх текстах і витлумачити специфіку категорії метаперсонажності;
- з'ясувати кореляцію між поняттями "персонаж", "нарратив" і "дискурс" у їхній відповідності до конструювання феноменів металітератури та метакритики.

**Об'єктом дослідження** є феномени металітератури та метакритики в контексті художньо-естетичної парадигми постмодернізму і метамодернізму.

**Предмет дослідження** становлять особливості текстуального втілення металітератури, зокрема, на рівні художнього конструювання персонажа, організації нарративу і функціонування дискурсу, та теоретичний статус метакритики у системі сучасного літературознавства.

**Теоретико-методологічною основою роботи** стали праці як закордонних, так і українських дослідників. Художньо-естетичну парадигму літератури постмодернізму окреслено у працях Н. Астрахан [6], Б. Бігуна [13], П. Білоуса [15], Л. Гатчен [179], І. Гассана [170], Ф. Гваттарі [134], Д. Гопкінса [175], Ж. Делеза [134], Т. Денисової [28], Ж. Дерріди [135], Ф. Джеймсона [182], Д. Затонського [31], М. Зубрицької [2], Ю. Крістєвої [194],

Ж.-Ф. Ліотара [204], Л. Фідлер [221]. Трансформацію постмодернізму в метамодернізм осмислено у роботах Р. ван ден Аккера [264], Т. Вермюлена [212], О. Онищенко [57], І. Петрової [59]. Принципового значення для дослідження набули розвідки Т. Вірченко [20], П. Во [268], Л. Гатчен [178], В. Гасса [159], Х. Е.-Г. Ланди [157], Б. Нойман та А. Нюннінг [216], О. Тихомирової [260], присвячені металітературі, а також напрацювання Л. Бабій [9], П. Іванишина [35], А. Васудесвана [263], Б. А. Вілсона [274], К. Гарріс [169], В. Джексон [181], Т. Іглтона [141], Р. Колі [123], Л. Марека [207], С. Равалія [230], П. Штайнера [247], що акцентують на проблемі метакритики. Категорію метаперсонажності розкрито з урахуванням розробок Є. Васильєва [19], О. Вісич [21], А. Гурдуза [27], Л. Закалюжного [29]. Теорію сучасної драми у контексті досліджуваної проблеми в сьогоденні осмислюють науковці О. Коляда [192], С. Соколовська [76], О. Юрчук [121] та ін.

**Методи дослідження** було обрано відповідно до специфіки теми, яка потребує комплексного підходу. Зокрема, у роботі використано порівняльно-історичний, порівняльно-типологічний, герменевтичний методи (вмотивовані необхідністю простежити ключові етапи розвитку постмодерної та метамодерної естетики, а також визначити та інтерпретувати поняття "металітература", "метакритика", "метаперсонажність"), рецептивний метод (для осмислення метакритики у її зв'язку з персоною читача), описовий (з метою впорядкування та теоретичної концептуалізації згаданих феноменів). Крім того, у дослідженні для розв'язання теоретико-практичних завдань було застосовано інструментарій інтертекстуального, інтермедіального, компаративістського, наративного методів, а також загальнонаукові методи аналізу, синтезу, систематизації та добору матеріалу. Принципів наукової обґрунтованості й об'єктивності дотримано завдяки використанню різнопланових теоретико-літературних праць, у яких висвітлено різні підходи до осмислення тих або інших літературознавчих феноменів.

**Наукова новизна дисертації** пов'язана зі спробою цілісного осмислення феноменів металітератури та метакритики. *Вперше* в українському літературознавстві здійснено комплексний аналіз тенденцій та закономірностей, яким підпорядковується сучасна літературна традиція, увиразнена явищами металітератури та метакритики, що сприяють оновленню підходів до рецепції й перцепції літератури як мистецтва слова та підсилюють процеси авторефлексії на рівнях персоносфери, наративу і дискурсу. *Уточнено* сутнісне наповнення понять "метамодернізм", "металітература", "металітературність", "метакритика", "метаперсонаж". *Досліджено* елементи металітературності та їх текстуальне утілення на матеріалі конкретних літературних творів з урахуванням їх родової специфіки. *Схарактеризовано* функціонування метакритики в межах сучасного літературознавчого дискурсу. *Удосконалено* класифікацію основних типів метаперсонажів з її подальшим обґрунтуванням. *Подальший розвиток отримали* уявлення про категорію персонажа, наратив і дискурс у їхній відповідності до конструювання металітератури та метакритики.

**Теоретичне значення одержаних результатів** відкриває нові підходи до вивчення та аналізу металітератури і метакритики, а також дотичних *метапроцесів*, що виявляють себе у літературному полі. Результати та висновки дисертації поглиблюють науковий теоретико-літературний дискурс і розширюють уявлення про процеси, які виникають на перетині літературознавчого, критичного та художнього трактування характерних тенденцій сучасної літератури.

**Практичне значення одержаних результатів** полягає в тому, що матеріали роботи можуть бути використані для подальших теоретико-літературних досліджень, під час укладання навчальних посібників і підручників з літературознавства, розробки відповідних лекцій, спецкурсів, практичних і семінарських занять з теорії та історії літератури, літературної критики.

**Апробація результатів дослідження** здійснювалося на наукових семінарах кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка, а також під час участі у наукових конференціях різних рівнів, зокрема всеукраїнських із міжнародною участю: "Літературний твір: теорія, методологія, переклад, критика" (Житомир, 2021, очна), "Бертольт Брехт — класик і сучасник" (Житомир, 2023, очна); всеукраїнських: "Сучасні філологічні дослідження та навчання іноземної мови в контексті міжкультурної комунікації" (Житомир, 2022, очна), "Сучасний стан і перспективи лінгвістичних досліджень та проблеми перекладу" (Житомир, 2023, очна), "Сучасні філологічні дослідження та навчання іноземної мови в контексті міжкультурної комунікації" (Житомир, 2023, очна).

**Публікації.** Основний зміст дисертації висвітлено у восьми публікаціях. Чотири з них надруковані у наукових фахових виданнях України, три — у збірках тез доповідей, що були представлені на наукових конференціях, і одна стаття — у закордонному періодичному виданні.

**Структура та обсяг дисертації.** Структура дослідження зумовлена логікою репрезентації його матеріалів та висновків. Робота складається зі вступу, трьох розділів із підрозділами, висновків до кожного з розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (278 позицій, з них 183 — іноземними мовами), додатка. Загальний обсяг дисертації — 231 сторінка, із них основного тексту — 202 сторінки.



## РОЗДІЛ 1

### МЕТАЛІТЕРАТУРНІСТЬ ЯК ФЕНОМЕН ДОБИ ПОСТМОДЕРНУ

#### 1.1. Художньо-естетична парадигма літератури постмодернізму

Друга половина ХХ століття ознаменувала хвилю різноманітних зрушень у соціальній, філософській, науковій та культурній сферах, що значно вплинули на подальший соціокультурний дискурс, а особливо — на мистецтво. Протест проти усталеного порядку, критика раціоналізму, поєднані з бажанням створювати та розвивати нові соціальні та культурні форми, призвели до проблематизації, а разом із тим і до перегляду минулих цінностей. Така відмова від ідеалістичних ідей, теорій та концепцій модернізму спричинила зміну світобачення, світовідчуття, а отже, — зміну парадигм, що полягала насамперед у запереченні наявних догматів.

Новим вектором філософсько-культурного руху став постмодернізм — складне інтелектуальне й багатопланове явище, яке, певно, досі не вміщується у щільні рамки, натомість вимагає, з огляду на власну всеохопну природу, широкого трактування всередині всесвітньо-історичного контексту.

Постмодернізм як багатоаспектне явище піддався філософському і теоретичному осмисленню й уточненню завдяки працям Р. Барта [107], Ж. Бодріяра [108], Л. Гатчен [179], І. Гассана [170], Ф. Гваттарі [134], Д. Гопкінса [175], Е. Гобсбаума [174], Г. У. Гумбрехта [167], Ж. Делеза [134], Ж. Дерріди [135], Ф. Джеймсона [182], Ю. Крістєвої [194], Ж.-Ф. Ліотара [204], Л. Фідлер [221], М. Фуко [150], Ф. Фукуями [156] та ін. До вивчення феномена долучалися й українські дослідники, серед яких зокрема Н. Астрахан [6], Б. Бігун [13], П. Білоус [15], Т. Денисова [28], Д. Затонський [31], М. Зубрицька [2] та ін., що, безперечно, свідчить про напрацьований довкола цього питання дискурс. Утім, досі залишаються невирішеними і дискусійними питання, що стосуються теоретичної уніфікації у трактуванні терміна, часових

рамок постмодерну та можливих варіацій його подальшого розвитку (або повної конечності, вичерпаності).

Певно, ХХ століття можна схарактеризувати як найтрагічніше у плані соціально-історичних факторів, що визначали світобачення, світосприйняття, світовідчуття. У цьому аспекті воно навіть конкурує зі стагнацією VI – X століть, історичним періодом, відомим під назвою Темні віки (або Темні століття), і на це є об'єктивні причини — пережиті людством дві світові війни, розчарування у гуманістичних ідеалах, нівеляція моральних цінностей тощо. При цьому ведення воєнних дій часто вважається рушієм світового науково-технічного прогресу чи каталізатором для виникнення нових суспільно-політичних та культурних процесів. Однак ця теза опосередковано стосується Першої (1914–1918) та Другої (1939–1945) світових воєн, через які позитиви прогресу були піддані сумнівам.

Так 1951 року друком у Німеччині виходить праця "Мала етика: роздуми про понівечене життя" (*Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*) Теодора Адорно, німецького соціолога, філософа, представника Франкфуртської школи. У ній автор підкреслює, що неможливо просто змиритися з трагедіями та вбачати у них звичний рух прогресу: "Думка про те, що життя після цієї війни може продовжуватися «нормально» або ж — що культуру можна «реконструювати», — ніби реконструкція культури сама по собі не виступає її запереченням, — ідіотська"<sup>1</sup> [98, с. 33] (тут і далі переклад наш — А. С.). Хоча Т. Адорно першочергово говорить саме про Другу світову війну, висловлена ним ідея має стосунок до Першої світової, адже її результати ознаменували подальший вектор культурно-історичного розвитку, створивши у такий спосіб новий сценарій для людства. Людина перестала бути мірою усіх речей. Пізніше трагізм та беззмістовність існування лише стверджувалися.

Традиційно у сучасній історіографії та літературознавстві співіснують два підходи щодо осмислення хронології зламу між новою (*modern*) і новітньою

<sup>1</sup> The thought that after this war life could continue on “normally,” or indeed that culture could be “reconstructed” – as if the reconstruction of culture alone were not already the negation of such – is idiotic.

(*contemporary*) історією. Прихильники першого підходу фіксують 1914–1918 роки початком новітньої віхи у світовій історії, натомість представники західного наукового кола маркують 1945 рік точкою відліку і вважають за правильне називати цей період постмодерністським, а не новітнім [206]. Наявна часова дихотомія може бути пояснена тим, що новітня історія продукується крізь призму звернення до "колективної пам'яті" і намаганням встановити відповідальність за ті чи інші світові політичні катастрофи.

Зокрема, розмірковує про хронологічну впорядкованість британський історик Ерік Гобсбаум. Автор тетралогії про "довге ХІХ століття" і "коротке ХХ століття" пропонує концепцію, згідно з якою "коротке ХХ століття" варто розглядати у межах 1914–1991 років. Причому часовий проміжок від 1914 до 1945 року він називає "часом катастрофи", а період 1945–1991 років "золотим часом", посилаючись на культурну революцію та розпад біполярного світу [174].

Натомість німецько-американський філософ, теоретик літератури Ганс Ульріх Гумбрехт у книзі "Після 1945-го. Латентність як джерело теперішнього" (*Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart*), вважаючи саме 1945 рік ключовим для ХХ століття, пише, що людство увійшло і продовжує перебувати в іншому часовому просторі, коли минуле цілковито не стало минувщиною. Він розвиває цю ідею, вводячи концепт "латентності", що позначає загальний настрій (*Stimmung*). Звертаючись до різних настроїв, "ми отримуємо ретроспективну впевненість у тому, що щось давно забуте, знехтуване або втрачене мало вирішальний вплив на життя у певний історичний момент і сформувало частину кожного із сьогодні" <sup>2</sup> [167, с. 31]. У підсумку різні візії минулого по-своєму актуалізують наше теперішнє, вкладаючи в нього нові сенси, але жоден із цих сенсів не є остаточним. Відповідно образ майбутнього формується з уявних передбачень, стратегій і форм. Крім того, Г. У. Гумбрехт додає, що ці настрої знайшли своє подальше вираження у філософських,

<sup>2</sup> <...> can give us retrospective certainty that something neglected or overlooked — or even lost altogether — made a decisive impact on life at a given moment in history and formed part of each subsequent present from that time on.

естетичних, культурологічних і мистецьких практиках, та стали панівними у розрізі сучасності.

Саме з такими тенденціями пов'язаний екзистенціалізм, який сформувався у кризовий період, "як одна з найбільш особистісно орієнтованих філософських течій" [78, с. 44]. Поняття екзистенції (лат. *exsistentia* — існування) відрізняється від "буття" сфокусованістю на внутрішньому житті, переживаннях індивіда, взаємовідносинах між людиною (внутрішнім) і світом. У той час "буття" характеризує зовнішнє і соціальне. Екзистенціалісти сприймають зовнішній світ як ворожий до людини, наповнений ірраціональністю та суперечностями.

Карл Ясперс трактує екзистенцію як джерело буття, її можливо досягнути шляхом переживання, проте вона не може стати предметом філософського чи наукового пізнання. У своєму відомому *magnum opus* "Філософія", до якого входять три томи: "Філософська орієнтація світу" (*Philosophische Weltorientierung*), "Висвітлення екзистенції" (*Existenzerhellung*) та "Метафізика" (*Metaphysik*), він описує різні екзистенційні модальності життя.

Такими буттєвостями, на думку автора, є орієнтація, яка визначається когнітивними, об'єктивізованими і позитивними знаннями; екзистенція, що підпорядковується суб'єктивним саморефлексіям; метафізична трансцендентність, яка функціонує через символічну інтерпретацію метафізичного змісту. За К. Ясперсом, екзистенціалізм як теоретична позиція маркує відхід від кантівського формалізму й натомість переносить фокус на чуттєвість і рефлексивність. Цей підхід долає традиційні метафізичні антиномії, серед яких розум/досвід, теорія/практика, трансцендентність/іманентність, шляхом об'єднання когнітивного, практичного і чуттєвого аспектів буття [257].

Філософію екзистенціалізму практично неможливо відділити від літературної практики. В. Назарець відзначає, що перехід екзистенціалізму із суто філософської течії до філософсько-літературної був здійснений завдяки Жану-Полу Сартру й Альберу Камю, чиї твори гармонійно поєднували як філософську, так і літературну сторони [25, с. 424]. Варто додати, що ідеї

екзистенціалізму мали продовження у літературних практиках школи "нового роману". Названі межові явища є важливими для конструювання постмодерної, а пізніше метамодерної естетики.

Постмодернізм як комплексне явище на шляху свого розвитку отримав безліч визначень та інтерпретацій. Власне, термін прийшов у вжиток із французької мови (*postmodernisme*), етимологічно поєднуючи у собі латинську приставку *post* (після), яка вказує на певний минулий часовий простір, разом із іменником *modernisme* (сучасний). Таке поєднання можливо умовно перекласти як "після сучасності" або "те, що відбувається після модернізму".

Прикметно, що у фахових літературознавчих словниках терміну надається доволі розлога характеристика, без указівок на конкретні межі чи властивості. Приміром, Дж. Е. Каддон у "Словнику літературознавчих термінів та літературної теорії" (*The Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*) називає постмодерн парасольковим терміном, що використовується з метою позначення змін і тенденцій, які відбулися (і мають місце) в літературі, мистецтві, музиці, архітектурі, філософії тощо з 1940-х або 1950-х років [128, с. 552–553]. Схоже визначення знаходимо в українському літературознавстві, у літературознавчому словнику-довіднику за редакцією Р. Гром'яка, Ю. Коваліва та В. Теремка, де постмодернізм трактують як багатозначний, цілісний комплекс філософських, мистецьких, епістемологічних, науково-теоретичних ідей, віддалених від неокласичної та класичної традиції, що склався в західній культурній постметафізичній самосвідомості в останні десятиліття ХХ століття [46, с. 549].

Генеza перцепції концепту достатньо широка, вона охоплює низку сфер, не лише мистецьких. Перше фіксоване використання терміна датується 1870 роком, коли англійський художник Джон Уоткінс Кепман припустив, що мистецтво, яке не вкладається в естетичні рамки імпресіонізму, можна визначати як постмодерністське [173, с. 7]. 1917 року поняття наближено до сучасного значення використав німецький письменник Рудольф Панвіц. У праці "Криза Європейської культури" (*Die Krisis der Europäischen Kultur*) він

здійснює спробу дати визначення "людині постмодерну", яка існує всередині антигуманістичної культури повоєнної Європи і коливається між варваром та декадентом [111, с. 5–6]. З прив'язкою до літературної площини вживає термін "постмодернізм" Федеріко де Оніс, публікуючи 1934 року антологію іспано-американської поезії. За його словами, постмодернізм характеризує нові тенденції, що з'являються в іспано-американській літературі на початку ХХ століття. Крім того, автор пропонує власну періодизацію, відповідно до якої модернізм припадає на 1896–1905 рр.; постмодернізм на 1905–1914 рр.; а його наступником стає ультрамодернізм, часові рамки якого становлять 1914–1932 рр. відповідно [219]. У референційній до поетичної творчості контексті використовує термін "постмодернізм" американський поет та літературний теоретик Чарльз Олсон. Так Ч. Олсон зауважував, що модернізм — це часовий проміжок "від Гегеля до Лоуренса", натомість нові тенденції у поетичній царині стосуються так званої "проекційної поезії" (*Projective Verse*), котра проявляється через "миттєвий акт" (*act of the instant*) [122, с. 71].

Починаючи з 1960-х поняття постмодернізму використовується більш систематично. До прикладу, Гаррі Левін у статті "Що являв собою модернізм?" (*What Was Modernism?*) наголошує: "Сьогодні ми живемо у періоді, який Арнольд Тойнбі визначив як пост-модернізм. Озираючись назад, на модерн, ми відчуваємося приблизно так само, як, можливо, відчувався Драйден, коли озирався на Єлизаветинську епоху з висоти Реставрації — порівнював велич минулого з витонченістю сучасності"<sup>3</sup> [200, с. 612]. Літературний критик характеризує постмодерністську літературу як літературу протесту, зараховуючи до неї творчість "бітників" і Джерома Селінджера, адже вони відкидали традиційну наративну лінійність, йшли всупереч модерністській естетиці та цікавились ідеєю міжкультурних взаємодій [200].

Значну увагу дослідженню постмодернізму приділяє американський літературний критик Леслі Фідлер у есеї "Перетніть кордон — закрийте цю

<sup>3</sup> Today we live in what has been categorized—by whom but Arnold Toynbee? —as the Post-Modern Period. Looking back towards the Moderns, we may feel as Dryden did when he looked back from the Restoration to the Elizabethans, contrasting earlier strength with later refinement.

прогалину" (*Cross the Border—Close That Gap*). Першопочатково текст був виголошений як промова на симпозіумі, що проходив у Фрайбурзькому університеті 1968 року і був присвячений сучасній літературі, а у грудні 1969 року вже був опублікований англійською мовою у журналі Playboy [126].

На переконання Л. Фідлера, література постмодернізму відображає новий стан і показує значущість таких літературних жанрів попкультури, як наукова фантастика, вестерн, еротичний роман та ін., що приходять на зміну модерністському академізму творів за пера Джеймса Джойса, Марселя Пруста, Томаса Манна, Ернеста Гемінгвея, Вільяма Фолкнера. Ці тенденції у мистецтві критик пов'язує зі **зміною чуттєвості**, з новим часом, котрий підпорядковується апокаліптичності, антираціональності, надсентиментальності. Відповідно до цих змін zarazом потрібно змінити деякі мистецькі категорії, як-от "висока література" чи "популярна література" на "хороша література" і "погана література", керуючись лише смаком критика. До того ж він продовжує свої міркування, кажучи, що постмодернізм змінює параметри у стосунках митець–критик–аудиторія, усуваючи між ними прірву, себто розрив між "професійним" і "аматорським" [221, с. 230].

Попри велику кількість трактувань, як розлогих, так і ущільнених, більшість дослідників одноголосно схиляються до думки, що постмодернізм стосується певного нового соціально-історичного стану, який спричинений глобалізаційними процесами, розвитком медіа, інформаційно-комунікаційних технологій, активізацією попкультури та ін. Як літературний концепт постмодернізм почав викристалізовуватися й активно входити до літературознавчого вжитку, ґрунтуючись на зазначених теоретичних модусах, а також постулатах французьких філософів, котрі репрезентували у власних працях принципово нові гносеологічні зміни, себто панування деконструктивістського підходу і постструктуралістської парадигми.

Один із ключових теоретиків постмодерністської філософської думки Жан-Франсуа Ліотар намагався обґрунтувати постмодернізм у його стосунку до розвитку технологій, які реалізують трансформацію знання: *"Ми можемо*

передбачити, що все, що неможливо перекласти [на бінарний/двійковий код], буде виключено <...> напрям нових досліджень диктуватиметься насамперед можливістю перекладу їх кінцевих результатів комп'ютерною мовою"<sup>4</sup> [204, с. 4]. Отож мислення постмодерної людини підпорядковується "комп'ютерній гегемонії", що створює, з одного боку, ефект "знання", а з іншого, — ставить під знак запитання його легітимність. А двійковість/бінарність комп'ютерного коду підтверджують та посилюють ідею фрагментарності "постмодерністського наукового знання" [204, с. 54].

До певної міри це повторення або ж переосмислення ідейних мотивів деконструктивізму, мислення бінарними опозиціями, про які говорив Жак Дерріда. Його програмна лекція "Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук" (1966), яку правомірно вважають відправною точкою постструктуралізму (Пітер Баррі) [11, с. 81], демонструє, що сучасний автору світ розкриває себе через інтелектуальну подію, у якій закодований радикальний розрив із минулим способом мислення та його заміщення децентралізацією інтелектуального світу. Центр є розмитим, світ підпорядковується релятивізму, де панує "гра" і в якому вже немає авторитетів [137]. Відповідно до деконструктивістського підходу, ми повинні по-іншому розуміти властивості мови: слово як знак саме собою не має сталого(их) значення(нь), його значення можуть змінюватись з огляду на контекст, наголос, розставлені мовні акценти тощо.

Доцільно у цьому випадку звернути увагу на модель, що була запропонована Готлобом Фреге, яку можемо спостерігати на рисунку 1.1.

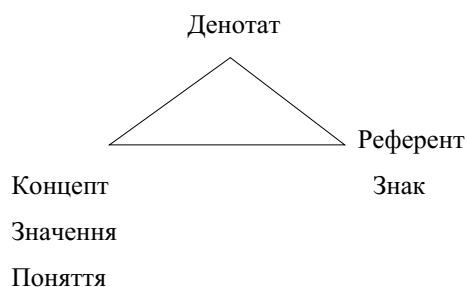


Рис. 1.1. Логічний трикутник Г. Фреге

<sup>4</sup> We can predict that anything in the constituted body of knowledge that is not translatable in this way will be abandoned <...> the direction of new research will be dictated by the possibility of its eventual results being translatable into computer language.



Модель одного із засновників логічної семантики демонструє співвідношення між значенням (поняттям/концептом), денотатом (референтом) і знаком та доводить, що знак залежить від об'єктивної дійсності (денотату) та від суб'єктивних уявлень щодо цієї дійсності (концепту).

Відповідно до поглядів Лоїс Тайсон, деконструкція розуміє мову як динамічну структуру, неоднозначну та нестабільну, що вміщує множинність значень [261, с. 258]. Ж. Дерріда розгортає цю думку вводячи на розгляд поняття *диферансу (differance)* (від франц. difference — відмінність та deferral — відкладати) [135, с. 3]. Обидва французькі слова є омонімами і зрозуміти, вхопити їхнє "правильне" значення можливо лише з контексту, а тому *диферанс* відтворює внутрішню нестабільність мови, бо слово набуває значення, будучи виголошеним у цілісному висловлюванні.

Важливими у контексті розвитку постмодерністської естетики є низка есеїв Мішеля Фуко, котрий, працюючи над серією історико-філософських досліджень, спирався на антипросвітницьку традицію, ставлячи за мету створити *"критику нашої історичної ери"* [251, с. 42]. М. Фуко намагається знайти відповіді на запитання *"Що являє собою цей часовий період, у якому ми знаходимось?"* [139, с. 216]. Автор розглядає й обґрунтовує цю тему, звертаючись до надбань медицини, психіатрії, кримінології, аналізуючи пенітенціарні системи, приходять до висновку, що людство живе у межах, які нав'язані соціально-історичними конструктами і від яких необхідно звільнитися раз і назавжди [150].

Якщо Мішель Фуко розмірковує про світ, у якому панують сталі моделі, історичні конструкти, то Жан Бодріяр натомість акцентує на факті, що такі уявлення — тінь тіней. Постмодерний світ у його розумінні — це світ симулякрів, де ніхто не здатен відрізнити реальність від симуляції [108, с. 70]. Утім, поза наявністю ряду прихильників описаних вище тез, були також і ті, хто заперечували ці погляди. До прикладу, німецький філософ Юрген Габермас у лекції 1980 року погодився з фактом, що ідеали модернізму видаються нежиттєздатними, однак проєкт просвітництва повинен продовжуватися, адже

категорії мистецтва, науки і моралі мають залишатися у площині конкретних наративів [224, с. 3–15].

Симптоматично, митці опинилися перед нелегким вибором: плюралізм постмодерну чи гармонійність модерну, що, безперечно, слугує підтвердженням децентристських уявлень про сучасний світ. Подібні судження викладає американський літературний критик Фредерік Джеймсон. Розглядаючи постмодернізм в економічному і суспільно-політичному розрізах, він пропонує асоціювати естетику постмодерну з категорією шизофренії з тією ремаркою, що запропонований термін аж ніяк не вміщує психоаналітичних інтенцій, а розкривається у сенсі культурно-логічних пластів. Шизофренія постмодерну трактується через ізолюваність, роз'єднаність і непостійність та нездатна створити когерентну послідовність [182]. Варто додати, що до шизофренічної плюральності та множинності літературний критик додає пастиш — поєднування непоєднуваного. Він визначає пастиш як близьке до пародії явище, імітацію ідіостилю, *"надягання мовної маски, розмову мертвою мовою"*<sup>5</sup> [182, с. 17]. Вважаємо за потрібне зіставити розуміння пастишу Фредеріком Джеймсоном і Ліндою Гатчен.

Канадська дослідниця головною відмінністю постмодернізму від модернізму визначає те, що перший здатний приймати форму самосвідомого, суперечливого щодо самого себе твердження [179, с. 1]. Таке твердження виявляє себе через *"пародію, яку часто називають іронічною цитатою, пастишем, присвоєнням чи інтертекстуальністю <...>"*<sup>6</sup> [179, с. 93]. Порівняння обох думок дає підстави стверджувати, що Л. Гатчен вбачає у пастиші саморефлексивну структуру, у той час як Ф. Джеймсон наголошує на його нульовому змісті, називаючи пастиш *"порожньою пародією/іронією" (blank parody/irony)* [182, с. 17]. Радикалізація іронічного пласта вказує перед усім на екзистенціалістську контркультурну філософію, до якої звертається постмодернізм. Постмодерністська філософія розглядає реальне життя як театр

<sup>5</sup> <...> the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language.

<sup>6</sup> Parody—often called ironic quotation, pastiche, appropriation, or intertextuality <...>

абсурду. Мистецтво постмодерну, таким чином, послаблює (чи втрачає?) власну комунікативну функцію.

Доповнює та розширює зазначені тенденції постмодерністської художньо-естетичної парадигми британський архітектурний критик Чарльз Дженкс. У книзі "Мова постмодерністської архітектури" (1977) (*The Language of Post-Modern Architecture*) він підкреслює, що модерністська архітектура "померла" у Сент-Луїсі, штат Міссурі, називаючи чітку дату і навіть час — 15 липня 1972 року, о 15:42, коли було підірвано міський комплекс соціального житла Прюїтт–Айгоу (*Pruitt-Igoe*) [184, с. 9]. Занепад функціоналістського етосу модерністської архітектури він убачав у *modus operandi* постмодернізму, з його еклектичною грою різноманіття стилів і їх переплетенням.

Постмодерністська літературна традиція виробила власні ідейно-естетичні модули, спираючись на варіативність філософських ідейних задумів, які намагався уніфікувати американський літературний критик Ігаб Гассан. Так він пропонує виокремити такі риси літератури постмодернізму:

1. Невизначеність: усі концепції, теорії, ідеї — відносні, а реальність залежить від категорій часу та місця. Контекст варіативний з огляду на те, що він несе в собі самореферентність.

2. Фрагментарність та принцип монтажу: роз'єднання тексту на фрагменти, котрі можуть логічно поєднуватись чи існувати самостійно. При цьому принцип монтажу залучений при поєднанні певних частин, деталей в одне ціле.

3. Деканонізація: у широкому сенсі означає максимальне заперечення панування канонів у будь-яких сферах мистецтва, літератури зокрема. Автор наділений правом йти всупереч утвердженим канонам, ламати їх під час творчого процесу.

4. Втрата авторського "я". Ця риса дещо корелює із відомою концепцією "смерті автора" Р. Барта [107]. І. Гассан зазначає, що творець у власній постмодерністській грі втрачає себе і його сутність стає неважливою, відходячи на другий план, а головним, вартим уваги, є, власне, творіння.

5. Ірреалізм, що проявляється через пародійність, травестування, ігровий стиль. Текст відмовляється від міметичного наслідування реальності, у ньому твориться інша, своя "реальність".

6. Гібридизація стилів і жанрів, яка призводить до виникнення нетипових поєднань: паракритицизм, фіктивний дискурс, нова журналістика, науковий роман тощо. Постмодернізм приймає химерні поєднання, підкреслюючи, що різноманітність — продукт відносності, невизначеності, плюралізму, в якій вітається поєднання стилів, технік і культур. Основний принцип постмодернізму базується на еkleктиці, тобто механічному поєднанні різноманітних естетичних, жанрово-стилістичних тенденцій, стилів, ідей, поглядів, які можуть бути подекуди контрверсійними.

7. Карнавалізація (термін, введений М. Бахтіним [45, с. 463]) і театральність. Постмодерністська література має тенденцію представляти сатиру і гротеск, що використовуються авторами не з метою висміювання, а для сприймання та передачі прихованих критичних змістів.

8. Інтертекстуальність. Поняття, впроваджене Ю. Крістєвою [194, с. 36] для позначення зв'язків між текстами, що реалізуються у вигляді цитати, центону, ремінісценції, алюзії тощо. З поняттям інтертекстуальності пов'язуємо одне з ключових понять філософії структуралізму — ризому (Ж. Делез, Ф. Гваттарі [134]). Ризома протистоїть класичним (модерністським) лінійним структурам, до яких зараховуються категорії буття та мислення, і проявляє себе на рівні самоорганізованої системи з низкою взаємопов'язаних між собою елементів, що не має ані початку, ані кінця, ані центру.

9. Урахування впливу науково-технічного прогресу, превалювання засобів комунікації у різних сферах людської діяльності [170, с. 267].

Література постмодернізму вільно користується естетичними надбаннями попередніх епох і різноманітних культур. Вона будує тексти з матеріалу інших літературних реалій, сплавляючи чи протиставляючи їх. Тому металітературність, метатекстуальність, інтертекстуальність є важливими

ознаками постмодернізму, який вдається до цитувань, самоцитувань, оперуючи текстами, як кубиком Рубика.

Літературознавці слушно характеризують явище промовистим епітетом, називаючи постмодернізм *химерою постсучасного суспільства*. Під цим висловом розуміємо, що феномен постмодернізму криється в тому, що він здатен поєднувати у собі непоєднуване — парадоксальний потяг до цілісного осягнення життя і водночас ясне усвідомлення фрагментарності останнього. Фактично, постмодернізм ніби існує у декількох протилежних, бінарних площинах, вміщуючи цілісність і фрагментарність, масовість і елітарність, високе і низьке. Певно, це дещо перегукується із важливим законом діалектики — єдності та боротьби протилежностей, який обумовлює внутрішнє джерело власного розвитку.

Варто відзначити, що й українські літературознавці розглядали та аналізували художньо-естетичні параметри постмодернізму. Марія Зубрицька в "Антології світової літературно-критичної думки ХХ століття" вказує, що літературі постмодернізму притаманні фрагментарність, іронічність, вільне жанрово-стилістичне поєднання, відсутність самозаглибленості, карнавалізація, гра між автором і читачем. Дискурси постмодерну розмивають межі не лише між жанрами, а й між художніми формами, враховуючи досвід світоглядних моделей феміністичної критики, постструктуралізму і постколоніалізму [2, с. 615].

Схожі думки постулює Петро Білоус, відзначаючи, що автори постмодерністської літератури схильні до поєднання різних стилів, запозичених від символічно-алегоричного, барокового, сентиментального, романтичного, натуралістичного, модерністського письма. А література характеризується різноманітними прийомами (колаж, аплікація, бриколаж, асамбляж, ремінісценція, пастиш, ризома, інтертекстуальність) і словесними формами вираження, які створюють її неповторну стилістичну палітру [15, с. 245]. Причому, на думку Тамари Денисової, самоціль постмодернізму полягає не у компонуванні цитат у певну структуру, — важлива їх переоцінка,

пародіювання, "засадниче прагнення при цьому — створити не метатекст, а інтертекстуальність" [28, с. 289]. Наталя Астрахан додасть до цього переліку характеристик заміну "текстообразів" інтерактивними "технообразами" [6, с. 263].

В останні десятиліття спостерігаємо "втому від постмодернізму" [6, с. 264] (Н. Астрахан), панування подекуди апокаліптичних настроїв, які виявляють себе у тезах про вичерпність мистецтва. Принагідно зустрічаємо такі рефлексії у статті Френсіса Фукуяма "Кінець історії?" (*The End of History?*), де він пише, що у постісторичний період немає ані мистецтва, ані філософії. Натомість — є лише музей-гробниця людської історії та культури, і цей факт просякнутий ностальгією за часом, коли історія ще існувала [156, с. 18]. Про такі ж самі почуття роздумує Девід Гопкінс, називаючи 1990-ті роки другим *fin de siècle* [175, с. 337]. Наводить власні міркування про скасування історії в авторефераті дисертації Борис Бігун, зазначаючи, що у добу постмодернізму мистецтво не виступає противагою хаосу історії, лише порушує кордони між художнім текстом і нею [13, с. 11]. Тим часом Річард Рорті називає постмодернізм терміном із нульовим значенням, що функціонує лише шляхом додавання префіксів *post* до смислової основи. Відтак це термін, який лише претендує на ідею, але не є нею [249].

Утім, поза декадентськими чи апокаліптичними відчуттями знаходимо думки про трансформацію постмодернізму у щось нове. Так Дмитро Затонський пропонує ідею, згідно з якою постмодернізм як явище є одвічним (як і модернізм), і мистецтво загалом побудоване на зміні модернізму та постмодернізму [31, с. 23]. Подібні погляди віднаходимо й у "Замітках на полях Імені Рози" Умберто Еко. За його словами, постмодернізм — явище *bon à tout faire*, тобто підхожий буквально до всього, а дотичні до нього явища можна знайти у мистецьких прошарках будь-якої епохи: "імовірно мине небагато часу, коли до постмодерністів зараховуватимуть навіть Гомера" [177, с. 42]. Тож постмодернізм не варто розглядати як абсолютно новий феномен. Письменник розуміє постмодернізм не як фіксоване, остаточно закріплене у

хронологічному плані явище, а особливий духовний, мистецький стан. За версією Тамари Гундорової, постмодернізм завершився 11 вересня 2001 року, однак епоха постмодерну не відійшла цілком і повністю у минуле. Вона все ще продукує нові форми, багатогранні синтези і мутації [80].

Саме тому стан мистецтва останніх десятиліть почасти розглядають, застосовуючи терміни *postpostmoderнизм* або *метамодернізм* (як реакція на появу інтернету, входження до цифрової епохи та ін.), причому останньому надається більша перевага.

Термін "метамодернізм" був запропонований у 1975 році Масудом Заварзаде, який інтерпретував поняття як нечіткий згусток естетичних і літературних практик, що виникли з середини 1950-х років. [278, с. 69]. Звісно, пропонуючи на розгляд цей термін, автор, певно, вкладав у нього сутнісні ознаки постмодернізму, а не чогось, що прийде йому на зміну. А втім, поняття не втратило своєї актуальності. Його визначили релевантним щодо сучасної ситуації два нідерландські дослідники — Тімотеус Вермюлен і Робін ван ден Аккер. Згодом вчені в есеї "Замітки про метамодернізм" (*Notes on Metamodernism*) розширили інтерпретацію, заявивши, що ера постмодерну дійшла до свого логічного завершення. На зміну постмодернізму приходять метамодернізм, який стосується майбутнього без майбутнього і заміщує реальне на сюрреалістичне. Певна річ, "доля" метамодернової людини — переслідувати хиткий горизонт [211; 264].

Якщо спочатку перевага надавалася швидше песимістичному вектору щодо розвитку сучасної нам культури, то кілька років потому він став більш оптимістичним. Це не є дивним, адже смислове і сутнісне наповнення метамодерну досі розширюється. Для пояснення нових культурних феноменів, структури почуттів 2000-х років, необхідно було створити новий понятійно-категоріальний апарат, який відповідав би запитам сучасності. Відтак до категорій метамодерну дослідники зараховують такі культурні тексти та мистецькі прийоми, які не вкладаються у прокрустове ложе постмодерну [212, с. 5].

Естетика метамодернізму визначається хитанням маятника: з одного боку, ми повертаємося до відчуттів оптимізму й утопізму, модерністських теорій/концепцій, серйозності, елітарності, історичних кодів і міфологічних алюзій, а з іншого, — відмовляємося від них, рухаючись до іронії, карнавалізації, масової культури і згодом, очевидно, повертаємося назад, перебуваючи у замкненому колі.

Гортаючи сторінки електронного журналу "Замітки про метамодернізм", який виходив онлайн з 2009 по 2016 рік і був частиною довготривалого міждисциплінарного транснаціонального дослідницького проєкту, що документував розвиток культури XXI століття у річищі метамодерної естетики [97], знаходимо етимологію поняття. Редакційна колегія на початку вносить заувагу про те, що за останні кілька років префікс *мета-* отримав дещо погану репутацію. Його почали розуміти насамперед у сенсі саморефлексії, хоча насправді способи його трактування значно ширші.

У грецько-англійському словнику вказано, що прийменник і префікс *мета-* (μετά) має кілька значень й конотацій. Найчастіше його використовують у значенні "після". Але він також може позначати якісні зміни (у рівнях) чи означати проміжну ситуацію з позицій "з" і "між".

Етимологічний словник англійської мови онлайн пропонує до уваги такі визначення: 1. Після, позаду; 2. Змінений, перетворений; 3. Те, що знаходиться вище, поза межами, посередині (від праіндоевроп. \**me* — "посередині"). У готській маємо *miþ* — "з", "разом", а в староанглійській *mið* — "з", "разом із", "серед/між". Імовірно, ці значення пов'язані зі зміною місця, порядку чи природи. Повертаючи префікс *мета-* у метамодерний контекст ужитку, розуміємо, що його використання зумовлене кількома чинниками. Зокрема, дає можливість розташувати метамодернізм історично *поза* межами, епістемологічно *поруч* з модерном й онтологічно *між* модерном і постмодерном. Тобто *мета-* вказує на динаміку, визначає рух *за межі*. У найзагальнішому (і найпростішому) сенсі він позначає культурну метаморфозу/зміну культурної чуттєвості [145]. Названа зміна дотична до



філософської теорії панлогізму, адже вона затверджує рефлексивне спрямування, наявність деякої "мислячої субстанції" чи так званого "світового розуму".

Рефлексуючи щодо метамодернізму як концепції сучасності, доволі цікаві та продуктивні думки наводить Ханзі Фрайнахт у книзі "Суспільство, яке вміє слухати". Він пропонує читачам дати відповідь на запитання: *Чи може людина бути макіавеллістом й ідеалістом водночас?* [49]. Відповідь, на думку автора, криється у розумінні метамодерного світу.

Метамодернізм можливо сприймати на кількох рівнях. По-перше, як культурний період [59]. Репрезентативною у цьому аспекті доцільно вважати творчість ЛаБафа, Рьонкко і Тьорнера, а також велике коло художників і архітекторів (про що пишуть Р. ван ден Аккер та Т. Вермюлен, особливо згадуючи архітектурні споруди швейцарського архітектурного бюро Герцог і де Мьрон [264]). На літературній ниві починають говорити про так звану "нову парадигму" художнього письма [49].

Згодом, як знак творчої співпраці голлівудського актора Шая Лабаф і Люка Тернера, виник "Маніфест метамодернізму", що складається з восьми пунктів. У них переважно йдеться про те, що коливання створює природний світовий порядок; що людство має звільнитися від нав'язаних культурних парадигм; теперішнє має двоїсту природу; що потрібно прийняти прагматичний романтизм, не скутий прагматичними засадами [48].

По-друге, метамодернізм можемо вважати етапом суспільного розвитку та вести мову про нього з соціологічного погляду. Саме таку думку підтримує Х. Фрайнахт. У праці "Суспільство, яке вміє слухати" він виокремлює чотири етапи розвитку людини: когнітивний, культурний (світоглядний), суб'єктивний (духовного досвіду), екзистенційний (зв'язок індивідуума зі світом). Фактично в усіх етапах закладений особливий культурний код, маркований тим чи іншим історичним, культурним, суспільним наповненням. Сьогодні людина, котра пройшла усі ці етапи, буде вважатися людиною метамодерну [49].

По-третє, метамодернізм — це своєрідна філософська доктрина [57]. Вона визначає усталену, проте відкриту екзистенційну позицію, вбираючи усі можливі напрацювання щодо життя, науки, мистецтва, духовності та ін., подекуди виводить їх на новий рівень сприйняття. Крім того, філософія метамодернізму бінарна. Тут поєднуються постмодерністська іронічність і модерністська щирість, ідеалізм і макіавеллізм, інтелектуалізм і наївність. Відтак метамодернізм — це про діалектику, про *"шлюб надмірної іронії з глибокою, непохитною щирістю"* [49]. Усі зазначені трактування метамодерну містять певні логічні перегуки. Ця конвергенція, лагідне поєднання подекуди різних ідей/поглядів/думок, двоїстість та рекурсивні практики творять новий мистецький дискурс.

Мистецький дискурс метамодерної галактики, продиктований інтернет-ерою, пропонує митцям прийняти стан коливання і надалі вийти за межі іронії та щирості, істини та релятивізму, рацію та наївності у дослідженні плінних, множинних горизонтів. Йдеться не про загибель чи повторюваність мистецтва, а про його рефлексивність. Отже, мистецтво зосереджене на власних сакральних сенсах, здійснюючи інтерпретацію щодо самого себе, і це питання потребує подальшого та глибшого аналізу.

## **1.2. Металітературний аспект постмодерної саморефлексії**

Постмодернізму/метамодернізму як "новій структурі почуттів" (Л. Фідлер, Т. Вермюлен) притаманні саморефлексивні тенденції, що виявляють себе практично в усіх мистецьких сферах на різних рівнях і в різних пропорціях. Однак зрозуміло, що рефлексія як одна з характеристик мистецького світовідчуття існує здавна: її функціонування не обмежується рамками пост- чи метамодерну. Доволі показовим є факт, що термін "рефлексія" застосовується сучасними дослідниками різноаспектно, що своєю чергою призводить до дискусій щодо його поняттєвого обсягу.

Термін "рефлексія" походить від лат. *reflexio* — повертатися назад — та стосується аспектів самосвідомості, самопізнання, а також передбачає співвідношення елементів мислення і навколишньої дійсності [84, с. 547]. Ще віддавна зустрічаємо відому максиму Дельфійського оракула *gnōthi seauton* (пізнай самого себе), яка репрезентує й одночасно стимулює процеси самопізнання. Пізніше Аристотель запропонував ідею "мислення мислення", що проявляє себе через систему категорій, понять, умовиводів і зумовлює критику у випадку порушення законів логіки [84, с. 547]. Уповні поняття розкривається у Новий час і набуває розвитку потому. Дж. Локк переносить термін у гносеологічний вимір, трактуючи рефлексію як джерело пізнання; Декарт вбачає у ньому онтологічну сутність, наводячи у "Принципах філософії" (*Principia philosophiae*) фразу, що стала крилатою — *cogito ergo sum*; І. Кант, Г. Гегель, З. Фройд розуміють рефлексію як своєрідну методологію; С. К'єркегор, Е. Гуссерль, М. Гайдеггер сприймають поняття переважно відповідно до екзистенціалістських тенденцій.

Прикметно, що похідні від (само)рефлексії — інтроспекція (аналіз власних почуттів і думок) [242] і метакогніція (розуміння власних мисленнєвих процесів; їх регулювання) підпадають під узагальнення психологічної свідомості [164], що, певною мірою, дає підстави говорити про діалогізм людського мислення, а заразом і про діалогізм культур.

Естетична або ж культурна (само)рефлексія, на думку Юрія Лотмана, пов'язана з ідеєю метамови. Вивчення культури того чи іншого історичного періоду включає, окрім опису її структури з історичних позицій, переклад на мову цього опису її власного самоопису і відповідно створеного культурою опису того історичного періоду, продуктом котрого вона є [47, с. 96].

Категорія (само)рефлексії, з одного боку, є всюдисущою, а з іншого боку, все частіше використовується щодо осмислення мистецьких процесів, зокрема, завдяки феноменологічному підходу (Е. Гуссерль, Р. Інгарден), який визначає джерелом мистецького твору неповторне, трансцендентне авторське Я, літературній герменевтиці (М. Гайдеггер, Г.-Г. Гадамер, П. Рікер), де

розуміння тексту визначається як саморозуміння реципієнта, та рецептивній естетиці (Г.-Р. Яусс, В. Ізер), що пропагує діалог і співрозуміння через систему автор–твір–читач [14, с. 49–53]. Як бачимо, (само)рефлексія не обмежується лише літературною теорією, а виявляє себе і через літературну практику, на рівні металітературних і метакритичних включень.

Проблема взаємодії літератури як мистецтва слова та реалій і запитів сучасного нам світу завжди перебуває у проблемній сфері літературознавства. Пошук нових форм, незвичних авторських прийомів, вираження нових смислів є опосередкованим свідченням про стан реальної дійсності. Кореляцію між літературою та дійсністю акцентує металітература — складне багатоаспектне явище, яке дає змогу поглянути на літературу дещо під іншим кутом.

Питання металітератури почало осмислюватись порівняно нещодавно, логічно інкорпорується в коло інших питань, що приніс постмодерністський світогляд, разом із постмодерністською філософією та естетичними засадами, які сповідували митці. Насамперед це намагання глибше зрозуміти та показати природу художнього слова, сутність літературної творчості. Український літературознавець і літературний критик Ростислав Семків у книзі "Як читати класиків" пише, що декотрі американські постмодерністи осмислили й активно використовували один з, мабуть, головних прийомів постмодерної прози — твори про те, як створюються або ж конструюються твори. У такому випадку головним персонажем парадоксально виступає сам текст, у чому автор убачає саму суть постмодернізму [71, с. 210–211].

Якщо модерністи ставили за мету оновити літературу як тематично, так і формально, водночас зверталися до вже наявних літературних надбань дещо завуальовано, то постмодерністи, на противагу їм, демонстративно повторюють уже відомі прийоми та сюжети, називаючи їх і вказуючи на це. Водночас видається, що така простота й показовість щодо самого феномену літературної творчості, відтворення перед реципієнтом-читачем усіх раніше прихованих авторських прийомів, не стільки тяжіє до іронічності чи саркастичності,

скільки, можливо, слугує своєрідним підтвердженням серйозного підходу до осмислення літератури як мистецтва слова.

Металітература й феномен металітературності привертають увагу як вітчизняних, так і закордонних дослідників. Теоретико-методологічним підґрунтям у цьому аспекті вважаємо ґрунтовні дослідження О. Тихомирової [260], Б. Нойман та А. Нюннінг [216]. Окрім сучасних наукових розвідок, присвячених феномену металітератури, варто відзначити також й інші важливі праці П. Во [268], Л. Гатчен [178], В. Гасса [159], Х. Енджел Гарсія Ланди [157] та ін. Попри чималу кількість розвідок, в яких автори розглядали й аналізували явище металітератури, воно все ще залишається мало висвітленим й термінологічно окресленим.

Увага явищу металітератури як серед літературознавців, так і серед мистецтвознавців почала приділятися порівняно нещодавно. Уперше термін уживає Вільям Говард Гасс у своєму есеї "Філософія і форма белетристики" (*Philosophy and the Form of Fiction*), 1970 року. Автор, проводячи паралелі з метатеоремами, що містять в собі такі науки, як логіка й математика, згадуючи про поняття метамови, про яке роздумують лінгвісти, приходять до висновку, що грецький префікс *meta-* може також стосуватися літератури [159, с. 24–25]. При цьому В. Гасс розуміє металітературу як твори, в яких йдеться про створення творів. Певно, саме з цієї ідеї вийшло найпоширеніше визначення металітератури — література про літературу. Спершу таке визначення видається доволі простим і зрозумілим, проте насправді воно не зовсім точне: не вказує на певні рамки та не пропонує особливих характеристик, за якими той чи той твір можна зарахувати саме до металітератури. Однак кілька років потому Патрісія Во у своїй книзі "Металітература: теорія і практика самосвідомої літератури" (*Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*) пише: "термін «металітература» вживається на позначення таких художніх творів, у яких систематично і свідомо вказується на літературу як на певний артефакт, що дає можливість зрозуміти відношення між

літературою і реальністю"<sup>7</sup>. Вона також додає, що "у творах металітератури автори досліджують **теорію** створення літературних текстів через **практику** показового їх написання"<sup>8</sup> [268, с. 2]. Тобто автор, володіючи теорією написання художніх творів, крізь призму літературного тексту показує, як створюються ці твори на практиці. У такому разі текст виступає своєрідним медіатором або ж, краще сказати, дзеркалом, що відображає теоретичні уявлення автора щодо творчого процесу.

Хосе Енджел Гарсія Ланда, узагальнюючи ідеї В. Гасса й П. Во, також пропонує до розгляду й інші найбільш популярні визначення металітератури, серед них такі:

- 1) література про літературу;
- 2) література в літературі;
- 3) література, що коментує сама себе;
- 4) література, в якій наголошується на її літературному статусі;
- 5) література, яка експериментує зі своєю формою з метою створення нового сенсу<sup>9</sup> [157, с. 1].

Загалом усі запропоновані вище визначення позначають деяку зверненість літератури до власне літературного досвіду. Цю ідею підтримує американський письменник-постмодерніст Джон Барт, відзначаючи *штучність* як одну з властивостей металітератури. На його думку, металітература — це роман, який радше імітує інший роман, аніж реальний світ [105, с. 161]. Штучність насамперед пов'язана із замкненістю тексту на самому собі. Заданим вектором думок рухається американський літературний критик і теоретик літератури Роберт Скоулз. Розмірковуючи про творчість Джона Барта, Курта Воннегута й інших постмодерністів, пропонує вживати щодо їхньої творчості

<sup>7</sup> Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.

<sup>8</sup> they all explore a *theory* of fiction through the *practice* of writing fiction.

<sup>9</sup> 1. Fiction about fiction.

2. Fiction which contains fiction within it.

3. Fiction which comments itself.

4. Fiction which calls attention to its own fictional status.

5. Fiction which experiments with its own form as a way of creating meaning.

термін фабуляція. У книзі "Фабулятори" 1967 року автор пояснює, що за своєю суттю фабуляція — це контамінація комічного й алегоричного способу викладу, що почасти має форму роману чи так званого крутійського (пікарескного) роману [146]. Схожі атрибути для опису *сучасної* художньої літератури наводить американський письменник-експериментатор Реймонд Федерман. Для позначення нового типу літератури у 1973 році він запроваджує поняття *surfiction*, яке можливо умовно перекласти як сюрлітература. На думку Р. Федермана, *"новий тип літератури не намагатиметься бути значущим, правдивим або реалістичним"*, така література відмовлятиметься від реалізму на користь вигадки [250].

Окрім Джона Барта, Роберта Скоулза й Раймонда Федермана, пов'язує металітературу з таким атрибутом, як штучність Бен Лернер — американський поет, письменник та критик, автор роману "22:04", який містить металітературні елементи. Наприклад, інтерв'юер американського журналу "The Believer", спілкуючись із Беном Лернером, цитує показовий щодо металітературності фрагмент із твору "22:04": *"Це було схоже на маленький вогник у газовій лампі, — він зупинився, — який горить у теперішньому й одночасно в минулому. У 2012, але й також у 1992 чи 1883, ніби це один вогник, що одночасно мерехтить у кожному з цих років, поєднуючи їх у такий спосіб. Він відчув, що будь-хто, хто хоча б одного разу отак, як він сам, зупинявся перед цією лампою, ставав, бодай на короткий проміжок часу, його ровесником. Ніби вони разом спостерігали за однією непокірною точкою у відповідних їм теперішніх часах. Потім він уявив свого оповідача, який стоїть перед нею, уявляв, що світло газової лампи пронизує світи, а не лише роки, що автор й оповідач, хоча й не мають змоги побачити один одного, проте можуть інтуїтивно відчувати присутність один одного, дивлячись разом на одне світло, що виступає свого роду повідомленням"*<sup>10</sup>. Далі інтерв'юер

<sup>10</sup> It was as if the little flame in the gaslamp he paused before were burning at once in the present and in various pasts, in 2012 but also in 1912 or 1883, as if it were one flame flickering simultaneously in each of those times, connecting them. He felt that anyone who had ever paused before the lamp as he was pausing was briefly coeval with him, that they were all watching the same turbulent point in their respective present tenses. Then he imagined his narrator standing

запитує, чому Бен Лернер цікавиться металітературністю, автор зі свого боку відповідає: *"Зазвичай я помічаю, що слово «металітература» застосовують до творів, у яких акцентується на власних прийомах, власній штучності, аби висміяти літературну умовність й демонстративно вказати на неможливість вловити позатекстову реальність абощо <... > Я маю на увазі, що самореферентність мого роману — це спосіб дослідити те, як вигадка функціонує в реальному житті, з боку добра і зла, і це не пов'язано з висміюванням умовності літератури. Мене цікавить, як ми живемо літературними вигадками, як літературні вигадки мають реальні наслідки, стають фактами в цьому сенсі, і як наше розуміння світу змінюється залежно від того, як воно вкладається в той чи той наратив"*<sup>11</sup> [101].

У цьому контексті важливою також є думка, згідно з якою металітература має двоїсту природу — у центрі метатворів завжди перебуває образ персонажа-письменника, який виступає двійником (або ж представником) справжнього автора. Причому читачеві нескладно перемикатися між двома модальностями, завдяки структурі металітературних творів, — перемикати увагу із "тексту в тексті" на "рамковий текст" через прямий або опосередкований авторський коментар, який дозволяє здійснити взаємопроникнення обох реальностей [68, с. 188]. Тетяна Вірченко у статті "Література у вимірах мета" вдало доповнює цю ідею, наголошуючи, що *метавимір* літератури неабияк позначений намаганням розкодувати, зрозуміти, інтерпретувати позицію автора щодо завдань, які ставить перед собою література. А отже, цей вимір просякнутий бажанням стати "ідеальним читачем" того чи іншого автора [20, с. 120].

---

before it, imagined that the gaslight cut across worlds and not just years, that the author and the narrator, while they couldn't face each other, could intuit each other's presence by facing the same light, a kind of correspondence.

<sup>11</sup> I usually see the word "metafiction" applied to works that draw attention to their own devices, their own artificiality, in order to mock novelistic convention and show the impossibility of capturing a reality external to the text or whatever <...> I mean that the self-referentiality of my novel is a way of exploring how fiction functions in our real lives—for good and for ill—not a way of mocking fiction's inability to make contact with anything outside of itself. My concern is how we live fictions, how fictions have real effects, become facts in that sense, and how our experience of the world changes depending on its arrangement into one narrative or another.



Попри незначну різномірність у трактуванні терміна, більшість теоретиків одноголосно вважають, що металітературу не варто розглядати як жанр (піджанр) постмодерністської літератури. Це насамперед, за словами Олени Тихомирової, особлива риса, притаманна деяким творам художньої літератури, що оприявнюється у її саморефлексії (*self-reflexivity*), самовідображенні (*self-reflexiveness*), самоусвідомленні (*self-awareness*) та самосвідомості (*self-consciousness*) тощо [260, с. 364]. Однак, певно, маючи на увазі прикметну рису або ж — риси, доцільніше вживати в такому контексті слово "металітературність", яке засвідчує, що певний літературний твір містить металітературні елементи.

З одного боку, двоїста природа металітератури підтверджує ідею її внутрішньої замкненості, а з іншого боку, така двоїстість може бути також пов'язана з самовідображенням та саморефлексією, про які говорить Олена Тихомирова, тобто з рекурсією літератури.

Хоча термін "металітература" розпочав своє входження до теоретико-літературного термінологічного апарату після 1970-х років, проте твори, які містили металітературні елементи, існували й раніше. Беручи до уваги названі характеристики, а саме: штучність, замкненість, двоїстість, саморефлексію та самовідображення, — можна прослідкувати зв'язок становлення терміна і розгортання металітературної художньої практики із принципом, що має назву *mise en abyme*.

Спершу поняття *mise en abyme* використовувалось у середньовічній геральдиці для позначення мініатюри герба, що знаходилася в центрі іншого герба. Згодом значення дещо змінилося. На початку ХХ століття французький письменник Андре Жид використав термін у значенні метонімічного відтворення об'єкта всередині самого себе. Наприклад, так він пояснював особливості власної нарративної техніки у таких романах як "Трактат про Нарциса" (1891) та "Досвід кохання" (1893). Досліджуючи взаємозв'язок між оповідачем й нарративом у контексті *mise en abyme*, А. Жид спочатку звертається до літератури, а потім до мистецтва загалом і приходять до

висновку, що у творах, які містять цю рекурсивну художню техніку, на рівень нарративу транспонується суб'єкт-оповідач [162, с. 41]. Практично це реалізується через моделі "розповідь у розповіді", "картина в картині", "театр у театрі", "фільм у фільмі" тощо. Незважаючи на те, що Андре Жид стосовно *mise en abyme* мав на увазі передусім літературу, ця концепція досить яскраво проглядається в живописі.

Для повноти розуміння особливостей рекурсивної мистецької практики необхідно звернути увагу на так званий *Droste-effect* (ефект Дросте) — термін, що позначає техніку розміщення рекурсивного зображення, один із прикладів *mise en abyme*, коли всередині зображення розміщується його зменшена копія. Теоретично рекурсія може бути нескінченною, проте практично вона може тривати, допоки якість вміщеного зображення залишатиметься задовільною [253, с. 37]. Термін було введено Ніко Схепмакером — голландським спортивним журналістом, поетом та перекладачем. За основу він узяв відомий рекламний постер какао "Дросте", намальований 1904 року Яном Міссетом. На постері зображена медсестра, яка тримає тацю з коробкою. Малюнок на цій коробці є цілковитою зменшеною копією власне постеру.

Митці різних епох зверталися до ідеї відображення та рефлексії. Тобто концепція рекурсії не є новою. Існує доволі багато творів живопису, сконструйованих таким чином, що вони ніби розташовані один навпроти одного. Своєрідним посередником при цьому зазвичай виступає дзеркало — медіатор, що знаходиться між двома реальностями — об'єктивною і художньою. Ці реальності нескінченно відображають одна одну.

У різні часи до дзеркала й до самої ідеї дзеркальності або ж відображення ставилися по-різному. Дзеркало пов'язували з містикою, вічністю й божественним. Однак воно також часто виступало символом гордині, егоїзму, нарцисизму та марнославства.

Одне з найвідоміших зображень дзеркала як символу можна побачити на картині Яна ван Ейка "Портрет подружжя Арнольфіні" (1434 р.). Дзеркало на картині знаходиться позаду подружжя, проте воно не є чимось другорядним, бо

розміщене в центрі, на нього направлено "фокус". Дзеркало обрамлене по-особливому. Його раму прикрашають десять медальйонів, сцени на яких зображують Страсті Христові, а тому мистецтвознавці схильні інтерпретувати цей предмет як Всевидяче око Бога, перед яким подружжя дає клятву вірності. Однак, якщо відійти від релігійного символізму, а взяти до уваги концепцію *mise en abyme*, можна побачити візуальну форму рекурсії. Так дзеркало, створюючи відображення, ніби продовжує картину, перебуває між двома реальностями. Варто відзначити й підпис автора, розміщений на площі полотна дещо нетрадиційно, не знизу, а між люстрою та дзеркалом. Формулювання підпису теж незвичайне. Латинський підпис *Johannes de Eyck fuit hic* перекладається як "Ян ван Ейк був тут". У такий особливий спосіб автор ніби засвідчує свою присутність. Він ніби існує одночасно в об'єктивній реальності та у просторі власної картини. Можливо, саме його образ містить відображення дзеркала: це фігура у синьому вбранні, яку реципієнт-глядач має змогу побачити.

Ще однією доволі показовою для *mise en abyme* мистецькою роботою виступає картина "Фрейліни" (1656 р.) Дієго Веласкеса. Ідею рефлексії, відображення, дзеркальності плану в ній втілено глибше у порівнянні з Яном ван Ейком. По-перше, це проявляється в особливій побудові картини. Вона ніби тривимірна, що створює ілюзію присутності при її спогляданні. По-друге, на полотні зображений сам Веласкес. Автор розташовує себе ліворуч, поряд із мольбертом. У руках він традиційно тримає пензель та палітру, працюючи над створенням шедевра. Видається, що ці прикметні риси зовсім не випадкові. Дієго Веласкес ніби запрошує аудиторію споглядати творчий процес. Спочатку здається, що погляд художника направлений на те, що відображає дзеркало позаду нього, — на короля та королеву Іспанії, яких він, імовірно, зображує на полотні. Однак цей погляд одночасно направлений на пересічного глядача, який зупинився перед картиною, на короткий момент ставши одним із її персонажів. Це породжує деяку умовність зображуваного, контамінацію реальності й вигадки. Існує оповідка, що у майстерні самого Веласкеса, попри

їх коштовність, налічувалося близько десятка дзеркал, бо художник вважав, що дзеркала — це його помічники, адже відображення — це та ж сама картина, різниця лише у тому, що вона існує лише мить.

Мистецтвознавець Доусон Карр відзначає, що незвичайна композиція полотна покликана відтворити ілюзорність як мистецтва, так і самого життя. Крім того, дослідження взаємозв'язку між реальністю й ілюзією було популярним лейтмотивом творчості багатьох іспанських митців XVII століття. Недарма найширше такий вид взаємозв'язку проглядається у романі Мігеля де Сервантеса "Дон Кіхот", а п'єса іспанського драматурга Педро Кальдерона "Життя — це сон" часто вважається літературним еквівалентом картини Веласкеса [119, с. 50].

У XIX столітті образ дзеркала й надалі залишався важливим, проте його значення, суть полягала не тільки у розширенні композиційного простору чи наданню картині глибини та загадковості, але й часто зверненні до внутрішнього, емоційного світу персонажів. Яскравим підкріпленням цієї тези може слугувати остання робота французького живописця Едуарда Мане "Бар в „Фолі-Бержер“" (1882 р.). Спершу, як свідчать начерки, композиційним центром картини мала бути розмова барменки Сюзон, яка дійсно працювала в "Фолі-Бержер", із другом самого художника — Анрі Дюпре. Проте наміри митця змінились, і сцену розмови автор переніс на задній план, у дзеркальну площину. Натомість на передньому плані глядач бачить Сюзон, занурену у роздуми.

Видається, що саме задній план виступає ключем до інтерпретації всієї картини. Тут традиційно розташоване широке дзеркало, яке займає весь простір і відображає гостей закладу, відтворюючи атмосферу кабаре. Однак, якщо порівняти відображення у дзеркалі з художньою реальністю, уважний глядач помітить, що, приміром, дзеркальне відображення пляшок не відповідає їх реальному вигляду. Відображення барменки Сюзон також нереальне. У дзеркалі ніби схований момент з минулого, момент, який минув кілька хвилин

тому. Це відсилає до популярного в епоху бароко жанру *vanitas*, покликаного нагадати про плинність моменту.

Прикметно, що введення терміну "ефект Дросте" (кінець 1970-х рр.), активне використання понять *mise en abyme* (1970-ті рр.) та "металітература" (1970 р.) приблизно збігаються в часі. Насправді терміни "металітература" та "металітературність" мають тісний зв'язок із відображенням та рефлексією, тобто з ідеєю дзеркальності.

Якщо взяти запропоновані Оленою Тихомировою ключові ідеї, які характеризують металітературу, то можна провести певні паралелі й висловити наступну метафору: металітература — це своєрідне дзеркало літератури. Література у цьому дзеркалі відображає сама себе, відповідно ми маємо *саморефлексію* і *самовідображення* (роздуми про природу літератури), *самоусвідомлення* (розуміння власне процесу створення літературного твору), *самосвідомість* (сприйняття того, що таке література), *двоїстість* (відображення у дзеркалі, як і металітература, завжди має подвійну натуру — контамінацію реального і штучного), *замкненість* (дзеркальне відображення й металітература замкнені на самих собі). Крім того, металітературу можна також порівняти із відображеннями, що існують у математиці. Керуючись загальновідомим правилом, за яким кожному елементу з області визначення (перша множина) відповідає певний елемент з області значення (друга множина), можливо висловити думку, що це правило екстраполюється на літературні реалії. Якщо література намагається міметично відобразити реальність, перетворити її, то металітература відображає літературу через металітературні текстові елементи, незвичні авторські інтенції, самореферентну персоносферу тощо.

Ідею *саморефлексії*, *самовідображення* та *самосвідомості* металітератури аналізує Лінда Гатчен у своїй ґрунтовній праці під назвою "Нарцисичний наратив: металітературний парадокс" (*Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*). Коло наукових інтересів авторки становлять проблеми теорії літератури та літературної критики в річищі постмодернізму. Однак,

розглядаючи феномен металітератури, вона пропонує абстрагуватись від різноманітних постмодерністських штампів і досліджувати назване явище як абсолютно самостійне, що не вкладається у прокрустове ложе суто постмодернізму, адже його паростки можна знайти в таких творах, як-от "Дон Кіхот" Сервантеса. Зі свого боку Л. Гатчен також відзначає, що сучасні романи часто втілюють ідею *самовідображення*. Такі твори запрошують читача долучитись до творчого процесу створення художнього твору, стати співтворцем або ж навіть співавтором. Проте текстуальна *самосвідомість* створює своєрідну перешкоду для входження в текстовий простір, віддаляючи у такий спосіб емпіричного читача [178, с. 1].

Цікаво, що Лінда Гатчен порівнює металітературу із серйозною особистісною дисфункцією та розладом особистості — нарцисизмом. Хоча тут необхідно зробити деяку ремарку й додати, що так може здатися лише на перший погляд. Насправді Зигмунд Фройд, уперше застосовуючи термін у психології, називав нарцисизм "*універсальним первісним станом речей*"<sup>12</sup> [151, с. 73–74].

Отже, нарцисизм не варто розглядати суто у негативному ракурсі, як щось девіантне чи як патологічне порушення поведінки. До того ж металітературні тексти втілюють ідею нарцисизму щодо самих себе. Л. Гатчен, характеризуючи металітературу, здійснює перепрочитання відомого грецького міфу про Нарциса, вродливого юнака, приреченого захопитися власним відображенням у воді озера, що коштувало йому життя. Як Нарцис з грецького міфу, металітературний художній твір усвідомлює своє існування, привертаючи увагу до особливостей власних наративних структур та внутрішніх процесів. Варто зауважити, що в контексті нарцисизму розглядається саме текст, а не автор.

Металітературність як особлива риса металітератури проявляється по-різному й спостерігається на кількох рівнях. Так, вона не обмежується лише суто саморефлексією та аналізом письменницького ремесла, авторських

---

<sup>12</sup> narcissism is the universal and original state of things <...>

прийомів чи конструювання літературного тексту як такого. Металітературність виявляє себе також на значно глибших рівнях. Наприклад, на рівні наративів, на "внутрішньому текстові", що його часто обрамлює "рамковий текст", і вони гармонійно співіснують, доповнюючи один одного [64, с. 36]. З цієї позиції Бріджит Нойман та Ансар Нюннінг пропонують вивчати металітературу крізь призму метанаративу. Таким чином, якщо металітературність визначає літературну "якість" оповіді, то метанаратив передусім охоплює саморефлексійні форми цієї оповіді [216]. Інакше кажучи, метанаратив концентрує увагу лише на наративних аспектах літературного тексту, у рамках певного оповідного дискурсу. Причому автори металітературних творів часто свідомо руйнують наративні рівні через уведення авторських коментарів або ж — показове звертання до емпіричного читача. Такі авторські стратегії у певному сенсі викликають сумніви щодо абсолютної умовності літературних творів, здійснюють трансформацію реальності звертаючись до адресата напряду. Металітературність виявляє себе і на інтертекстуальному пласті, який безпосередньо корелює з наративом й авторськими інтенціями. Це не лише алюзії на твори літератури чи мистецтва загалом, але також, наприклад, включення в текст суто літературознавчих та критичних аспектів. У такий спосіб автор втілює в собі одночасно творчу та критичну сторони.

### **1.3. Втілення металітературності у творах літератури**

#### **1.3.1. Прояви металітературності в епічних творах (на матеріалі романів Італо Кальвіно "Якщо подорожній одної зимової ночі" та Карлоса Руїса Сафона "Тінь вітру")**

Металітературність виникає на перетині художнього пізнання з власне творчим процесом породження тексту та його подальшої читацької рецепції. Якщо розглядати металітературність у широкому сенсі, то в добірку творів літератури, репрезентативних щодо цього явища, можливо включити такі, що

поетикально підпорядковані завданню художнього оприявлення авторської постаті. Натомість у вужчому сенсі металітературність не зводиться лише до художньої експлікації авторської постаті. Вона також репрезентує намагання автора відобразити у своєму творі власне процес творчості, представивши його результати у вигляді окремих фрагментів, керуючись певними прийомами, до яких, наприклад, зараховуємо "текст у тексті" та ін. Зокрема, з позицій втілення металітературних елементів розглядаємо роман Італо Кальвіно, одного з найвидатніших італійських письменників ХХ століття, "Якщо подорожній одної зимової ночі" та роман іспанського письменника Карлоса Руїса Сафона "Тінь вітру". Останній належить до циклу "Цвинтар забутих книжок", до якого ще входять книги "Ігри Янгола", "В'язень неба" і "Лабіринт духів". Варто відзначити, що кожна книгу з циклу можливо читати у довільному порядку, втім, оповіді пов'язані спільною персоносферою та сюжетними мотивами.

Як було вказано попередньо, одним із ключових аспектів металітературності постає саморефлексія. Головним чином, цей аспект виявляє себе на рівні композиції романів та їх персоносфери. Так структуру роману І. Кальвіно "Якщо подорожній одної зимової ночі" складають дванадцять розділів та одинадцять окремих історій (розділи позначені римськими цифрами, а окремі історії мають заголовки)<sup>13</sup>. А роман Карлоса Руїса Сафона "Тінь вітру" налічує десять розділів, кожен із яких отримав смислотворчу назву ("Цвинтар забутих книжок", "Час попелу", "Біля розбитого корита", "Відповідно до ролі", "Місто примар", "Нурія Монфорт. Спогади про втрачене", "Тінь вітру", "Посмертно", "Березнева повинь", "Дійові особи")<sup>14</sup>.

Традиційно побудову роману "Якщо подорожній одної зимової ночі" розглядають крізь призму рамкового (перші десять розділів твору, які стосуються читача і процесу читання роману, що його в першому розділі читач купує, а також безпосередньо пошуків продовження книги) і вставного (власне

<sup>13</sup> За виданням Кальвіно І. Якщо подорожній одної зимової ночі : роман / пер. з італ. Р. Скакуна. Львів : Видавництво Старого Лева, 2018. 304 с.

<sup>14</sup> За виданням Сафон К. Р. Тінь вітру : роман / пер. з англ. І. Паненко. Харків : Книжковий клуб "Клуб сімейного дозвілля", 2021. 576 с.



історії; фрагмент, доступний читачу й інкорпорований у розділ) наративів. Одинадцятий і дванадцятий розділи при цьому постають у деякому сенсі підсумками для всієї історії. Причому дванадцятий розділ, найменший, — код прочитання всього роману, що створює композиційне та архітектонічне його завершення [64, с. 36].

Не так експліцитно, порівняно з "Якщо подорожній одної зимової ночі", генеруються рамковий і вставний наративи у "Тіні вітру", проте їх також можливо виокремити. До рамкового наративу зараховуємо історію головного героя Даніеля Семпере (коли той стає охоронцем "Тіні вітру" та намагається розгадати таємницю автора книги Хуліана Каракса, яка оповідається від першої особи), а до вставного — історію містичного автора Хуліана Каракса (яку дізнаємося переважно зі спогадів інших персонажів, і яка оповідається через третю особу — всезнаючого наратора). Найімовірніше, цим оповідачем є загадковий автор "Тіні Вітру", сам Хуліан Каракс. У тексті твору оповідь від третьої особи маркована текстуально, курсивом.

Оповідна структура роману також підтримується композицією. З одного боку, вона паралельна (переплетення та схожість історій Даніеля Семпере і Хуліана Каракса). Прикметно, що персонажі почасти самі констатують цю схожість. *"Ви трохи нагадуєте Хуліана <...> Ваш погляд, ваші рухи. Він мав таку саму манеру, що й ви <...>"* [70, с. 193], — відзначає Нурія Мофорт, працівниця видавництва, яке колись публікувало романи Хуліана. А отець Фернандо, шкільний товариш Хуліана, постулює, що Даніель схожий на Хуліана в юності [70, с. 238]. З іншого боку, композиція кільцева, замкнена на самій собі (читаючи книгу Карлоса Руїса Сафона, ми стаємо свідками **творення та перепрочитання** цієї історії).

Певна річ, "Якщо подорожній одної зимової ночі" і "Тінь вітру" побудовані за принципом "текст у тексті", що корелює з прийомом *mise en abyme*. Буквально на цей прийом указує читачеві К. Р. Сафон, коли Даніель знайомиться з романом Хуліана Каракса: *"Що далі я читав, то дужче ця історія нагадувала мені <... > ляльку-матр'юшку, всередині якої ховаються*

незліченні зменшені копії її самої. Крок за кроком оповідь розщеплювалася на тисячі дрібніших фабул, наче в галереї свічад, де фігура розпадається на нескінченні віддзеркалення" [70, с. 13]. Для емпіричного читача "Тінь вітру" постає чимось на кшталт фракталу, затягує його у власні світи та пропонує вступити в гру, розгадати головоломку разом із персонажем книги Даніелем.

З цієї ж позиції у романі "Якщо подорожній одної зимової ночі" виділяємо головний "текст", тобто розділи з першого по дванадцятий, і "текст" другорядний — одинадцять вставних історій або ж краще сказати — одинадцять перших розділів вставних історій. Цікаво, що "тексти" (як головний, так і другорядний), теоретично можливо читати окремо. Наприклад, якщо читати лише розділи роману, то загальна картинка буде зрозумілою для читача. Якщо ж увагу приділяти лише вставним історіям, певно, кожна з них постане доволі поодинокую, з огляду на деяку їх різножанровість (детектив, вестерн, воєнний роман та ін.), однак цілісність усе ж буде забезпечуватись повторюваними мотивами. Варто додати, що синтез жанрів зустрічаємо й у романі "Тінь вітру" — це насамперед детектив (спроба розкрити таємницю автора), готичний роман (загальна атмосфера, сетинг, наявність будинку з привидами, трагічна історія кохання тощо) [51; 232], нанизані на художній метод магічного реалізму.

Композиційні прийоми тексту "Якщо подорожній одної зимової ночі", серед яких модель побудови оповіді від другої особи, що відсилає до експериментів представників "нового роману", проглядаються вже з першого розділу книги. Роман одразу намагається увійти у діалогічну взаємодію з реальним читачем, звертаючись до нього доволі по-дружньому, на "ти": "Ось-ось **ти** почнеш читати новий роман Італо Кальвіно "Якщо подорожній одної зимової ночі" [36, с. 5]. Окрім "ти"-звертання у першому ж реченні віднаходимо самореференцію, адже в ту секунду, коли реальний читач прочитує зазначений пасаж, він дійсно починає читати роман Італо Кальвіно. Щобільше, першим фрагментом "тексту" другорядного, що бачить читач, є однойменний роман Кальвіно, який виявляється незавершеним, як і решта десять фрагментів. Отже,

оповідь фокусується на постаті читача. З одного боку, це — реальний читач, а з іншого — Читач-персонаж, уведений у текст роману. Виходячи з цього, стає зрозуміло, що структура роману обумовлена авторським задумом і сформована у вигляді певного лабіринту або ж — квесту, котрий читач (як реальний, так і Читач-персонаж) може спробувати пройти, однак видається, що він завчасно приречений на поразку. На цю поразку вказує сам автор, подекуди звертаючись до читача в іронічній манері: *"Тобі здається, наче ти заблукав серед білих сторінок ненадрукованої книжки, з-поміж яких ніяк не можеш виборсатися"* [36, с. 54].

Крім того, плеяда літературознавців слушно називають роман італійського автора зразком гіпертексту. Вони виділяють дискретність оповіді як одну з ключових характеристик, вказуючи, що оповідь постійно переривається на найцікавішому місці та й загалом сконструйована з фрагментів [64, с. 36–37].

Звісно, фрагментарність абсолютно підпорядкована цілісному авторському задуму. Як вже було зазначено вище, головним персонажем роману є Читач. Прикметно, що ім'я Читача автор не повідомляє жодного разу, упродовж усієї книги воно залишається невідомим. Тактика, якої дотримується Італо Кальвіно, дозволяє висувати певні припущення. По-перше, використання подібної особливості ніби примушує читача, який знаходиться в реальному світі, ототожнювати себе з Читачем-персонажем і у такий спосіб здійснювати перехід зі світу реального у світ, вигаданий автором, перебувати на сторінках роману, ба більше — бути практично учасником усіляких перипетій. По-друге, такий хід, безумовно, впливає на композицію твору, адже автор, завдяки йому, завжди залишає собі простір для сюжетного маневру чи фабульної несподіванки. Так, наприклад, фрагментарність твору, яка закликає Читача віднайти та прочитати повний роман бодай одного з одинадцяти "авторів", змушує і реального читача піддатись реальному авторові, погодитись бути учасником пропонованої гри і *"додумувати, що буде далі, чим закінчиться ця історія, переміщуючи книжкову історію, одинадцять книг із умовної*

*модальності у дійсність*" [64, с. 37]. У такий спосіб реальний читач фактично здійснює перепрочитання того, що було прочитано Читачем, створюючи, як сказали б постмодерністи, нові одинадцять історій. У цьому контексті прочитань, а разом й інтерпретацій може бути безліч. Чи буде читач реальний дивитись на роман як на цілісність, збираючи всі авторські ідеї й експерименти воедино? Чи, можливо, розглядатиме фрагменти, перші розділи кожної з одинадцяти історій як абсолютно окремі, самобутні частини, відірвані одна від одної? Очевидно, що реальний читач в будь-якому із представлених векторів можливого руху крокуватиме за Читачем, відповідно, втягуючись у події роману, ставатиме метачитачем, бо ж він читає вже прочитане іншим, нехай і персонажем роману.

На одному Читачеві-персонажу автор не зупиняється. Він вводить у простір твору Читачку. І якщо Читач залишається безіменним, то ім'я Читачки відоме, її звати Людмила. Персонаж Читачки більш об'єктивізований і опосередкований. Об'єктивізація реалізується через використання третьої особи, натомість опосередкованість зумовлюється тим, що образ Читачки емпіричний читач сприймає через Читача-персонажа. Прикметно, що саме Читачка виступає рушієм дії у романі. Саме вона виголошує тему кожного наступного фрагмента [64, с. 37]. Автор акцентує на ролі Читачки у сьомому розділі: *"Пора б уже, щоб ця книжка, написана від другої особи, зверталась не тільки до узагальненого чоловічого "ти" (либонь, брата-близнюка отого дволичного літературного "я"), а й безпосередньо до тебе"* [36, с. 162]. Далі автор пояснює: постать Читачки як третьої особи введена з певною метою, аби роман був романом. Проте таке зміщення фокуса на Читачку нетривке, вже через декілька сторінок автор нагадує: *"Не думай, що книжка спустила тебе з очей, Читачу. Оце "ти", яке віднедавна перейшло до Читачки, може з кожною наступною фразою повернутися до тебе"* [36, с. 169]. Надалі Читачка залишається третьою особою, а акцент знову зміщується на читача.

Слід відзначити, що у творі "Якщо подорожній одної зимової ночі" в цьому контексті містяться дві наскрізні теми. Однією є акт читання. З одного

боку, емпіричний, реальний читач може ототожнити себе з Читачем-персонажем, однак це не завжди відбувається. Існують різні типи читачів, про що час від часу сам Італо Кальвіно у романі говорить. Так, наприклад, Читачка не перечитує твори, бо вона *"Читачка, але не Перечитувачка"* [36, с. 170], та їй перечитувати їй не потрібно, бо ж вона чудово пам'ятає все те, що прочитала. Кожна книжка для неї нерозривно пов'язана з певним моментом, коли та була прочитана раз і назавжди, тепер зберігається на полицях пам'яті. В одинадцятому розділі до вже знайомих Читача й Читачки додаються інші читачі, які знаходяться в бібліотеці і, звісно, читають книжки. Кожен із цих читачів реалізує акт читання по-своєму. Перший читач прочитує лише декілька рядків книжки і, якщо та справді цікава, то, захоплений вдалою думкою, підчерпнутою з тексту, його розум починає блукати різноманітними дорогами фантазій та міркувань. Другий читач, на відміну від попереднього, не може ні на мить відвести погляду від тексту. Він не хоче пропускати важливі деталі. Третій читач відчуває потребу перечитувати те, що колись вже читав, бо з кожним новим прочитанням йому здається, що він читає нову книжку. Четвертий читач вважає, що кожна нова книжка, яку він читає, є сторінкою певної всеохопної книги. П'ятий читач погоджується із попередньою думкою, всі прочитані ним книжки — це шлях до одної-єдиної книжки, але цей шлях зворотний. Шлях до історії, котра передувала всім іншим історіям. Для шостого читача найважливіший момент той, який передує читанню, а для сьомого читача надважливий кінець, пункт призначення [36, с. 296–302]. Реальний читач може знайти в якомусь із них і своє відображення.

Звичайно, образ читача неможливо розглядати без образу автора, котрий певний час залишається таємничою постаттю. М. Бахтін визначає автора як творця героя, його свідомості та внутрішнього світу, але автор завжди випереджає героя на крок, тому повне зіставлення героя й автора є неможливим [64, с. 38]. Займенник "ти" з першого речення роману показує, що це звертання промовляє сам автор тексту. Однак не все так просто. Знайти автора книжки для Читача — це іще один квест: *"Отже, ти готовий*

*прочитати перші рядки першої сторінки. Ти готуєшся з першої ж миті упізнати неповторну манеру авторового письма. Та ба. Не впізнаєш. А хоча, як добре подумати, хто сказав, що в цього автора є неповторна манера письма? Певніше навпаки, він із тих письменників, що невпізнанно змінюються з кожною новою написаною книжкою. І саме завдяки цій перемінливості ми його упізнаємо" [36, с. 12].* У наведеному фрагменті виділяємо знову ж таки рефлексію автора щодо самого себе, її оприявнюють вказівний займенник **цей автор** і займенник третьої особи **він**. Читач розуміє, що автор книги не хто інший, як Італо Кальвіно, але ця версія з прочитанням кожного нового фрагменту історії змінюється і до переліку авторів додаються Таціо Базакбаль, Укко Ахті, Вортіс Вільянді, Бертран Вандервельде, Сайлас Фленнері, Такакумі Ікока, Калісто Бандера і, нарешті, Анатолій Анатолін. Однак майже всі перелічені автори — тіні, маски, містифікація, створена Гермесом Мараною. Натомість центральною авторською постаттю є Сайлас Фленнері. Уперше Фленнері згадується в шостому розділі роману, як автор, котрий перебуває у творчій кризі, не в змозі написати жодного рядка. Потім згадка про автора виринає знову, вже у сьомому розділі, коли Читач знайомиться з фрагментом роману "У мереживі перехрещених ліній". Постать автора повністю відкривається Читачеві у восьмому розділі, що присвячений щоденнику названого письменника. Щоденник Сайласа Фленнері — абсолютна рефлексія щодо суті письменництва. Тут реалізує себе друга наскрізна тема, присвячена акту написання, створення тексту. Саме у цьому розділі Фленнері розкриває свій задум, *"У мене з'явилася думка написати роман, що складався б із самих тільки початків романів. Героєм роману міг би бути Читач, якому ніяк не вдається дочитати розпочату книжку. Читач купує новий роман А автора Х. Та виявляється, що примірник бракований, і Читачеві вдається прочитати тільки сам початок...Я міг би писати цей роман від другої особи: ти, Читачу...В романі могла б фігурувати ще й читачка, перекладач-фальшувальник, старий письменник, що веде щоденник на зразок мого..." [36, с. 230].*

Окрім задуму, автор також розкриває всі прийоми, реалізовані у площині роману. Але для автора всі улюблені прийоми, усе, що вказує на особливий стиль письменника, постає всього лиш кліткою, яка обмежує його можливості. Сайлас роздумує про ідеального автора, який настільки розчиняється у своїх вигадках, що може ототожнитись із цілим Всесвітом. При цьому письменник існував би всюди і не існував би ніде, був би ghostwriter, письменником-привидом. Тут спостерігаємо деяке протиставлення, бо ж вселенський автор — поняття високе, а письменником-привидом заведено називати особу, яка пише книги для іншого письменника [161]. Імовірно, Сайлас Фленнері — автор-двійник, "письменник-привид" Італо Кальвіно, який у такому контексті стає метаавтором. Ця точка зору фігурує у романі, вона вкладена в уста перекладача-привида, містифікатора Гермеса Марани. Гермес має власну теорію, для нього література цінна силою своєї містифікації, бо в містифікації криється справжня істина. А роман як містифікація містифікації — істина у квадраті. Звісно ж, за містифікацію повинен нести відповідальність автор, проте, за словами Гермеса Марани, автор будь-якої книги — персонаж вигаданий, фіктивний, і вигадує його справжній автор, *"щоб зробити його відповідальним за свої небиллиці"* [36, с. 208], тобто вся відповідальність зміщується від реального автора до вигаданого, перекладається на двійника.

Наслідуючи І. Кальвіно, К. Р. Сафон оприявнює авторський задум "Тіні вітру" через Даніеля, котрий, переповідаючи сюжет роману іншим персонажам, резюмує твір наступним чином: *"Ця історія про книжки <...> Про прокляті книжки, про людину, яка їх написала, про вигаданого персонажа, який вирвався зі сторінок роману, щоб спалити його, про зраду та втрачену дружбу. Це історія про кохання, ненависть та мрії, що живуть у тіні вітру"* [70, с. 210].

Крім того, так само, але дещо під іншим кутом Карлос Руїс Сафон звертається до актів читання і творення тексту. У романі "Тінь вітру" він запрошує читачів відповісти на запитання: Як книги впливають на ваше життя та формують особистість? Можливі відповіді на поставлене запитання автор вкладає у репліки своїх персонажів. Скажімо, Даніель розповідає, що одного

разу у крамниці тата (*книжковій* — прим. авт. А. С.) почув, як один із покупців промовив: *"найглибший слід у читачеві залишає перша книжка, яка дісталася його серця...Ті перші герої, відлуння їхніх слів супроводжують нас усе життя, хоч ми і вважаємо, що лишили їх далеко позаду. Це наче палац, зведений у нашій пам'яті, до якого ми — рано чи пізно — все одно повернемося, скільки б книжок не прочитали, скільки б слів не вивчили, чого б не навчилися та чого б не здобули. Для мене такими чарівними сторінками назавжди залишаться ті, що я їх знайшов у коридорах Цвинтаря забутих книжок"* [70, с. 14]. А от Клара — молода дівчина, яка втратила зір, — зауважує: *"Я й уяви не мала, що можна діставати справжнє задоволення від читання, знаходити у книжці відповіді на запитання, які гніздяться у найпотемніших куточках душі, захоплюватися уявою автора, красою мови <...> Тепер читання повертає мені зір"* [70, с. 34–35].

Рефлексії щодо письменницької діяльності оприявнюються через важливу деталь, символ — авторучку, що колись нібито належала Віктору Гюго. Цією ручкою бажали володіти як Даніель Семпере, так і Хуліан Каракс, вважаючи, що вона свого часу допоможе їм написати власні шедеври. Згодом цю ручку Даніелю дарує тато, але він, з огляду на певні обставини, нестачу натхнення, не може написати власний текст, про який мріяв. У фіналі роману Даніель дарує ручку Віктора Гюго Хуліану, а той передає Даніелю свою нову книгу "Янгол імлі" (*наступна книга з циклу "Цвинтар забутих книг" К. Р. Сафона* — прим. авт. А. С.) з присвятою, написаною атраментом цієї ж ручки: *"Моєму другові Даніелю, який повернув мені голос і ручку"* [70, с. 573]. На переконання Хуліана Каракса, будь-яка книга — це лист, що письменник пише самому собі, аби розповісти про речі, про які інакше дізнатися не можна [70, с. 533], а всі персонажі автора — це він сам [70, с. 202].

Тема двійництва — це ще один важливий пункт для обох романів. Двійниками у творі "Якщо подорожній одної зимової ночі" є Читач-персонаж і емпіричний читач (один знаходиться у внутрішньому світі, текстуальному просторі, інший в реальності), Італо Кальвіно і Сайлас Фленнері, які так само,



як і читачі, існують у двох просторах, а також численні жіночі образи, які дублюють Людмилу з Лотарією (наприклад, Лотарія одночасно є Інґрід-Гертрудою-Альфосіною у дев'ятому розділі). Очевидно, до постатей-двійників "Тіні вітру" так само зараховуємо емпіричного читача і Даніеля Семпере, письменників Карлоса Руїса Сафона, Хуліана Каракса, який працював під різноманітними псевдонімами: Лаїн Куберт, Борис Лоран тощо.

З темою двійництва можливо пов'язати і фінал обох романів. Як було вказано, композиція твору "Тінь вітру" кільцева. Події розпочинаються на Цвинтарі забутих книг, *"таємничому місці, святилищі"* [70, с. 10], яке існує віддавна, бо коли зникає якась бібліотека чи зачиняється книгарня, то книжки стають приреченими на забуття. Вони потрапляють до Цвинтаря забутих книг, перебувають у цьому місці доти, доки не знайдуть собі **охоронця**, що обере якусь книжку собі та слідкуватиме, аби обрана книга назавжди залишилась живою, не потонула у забутті. Це місце Даніелю показує тато, і він стає охоронцем "Тіні вітру", звідси розгортаються всі сюжетні лінії. Цвинтар забутих книг — фабульний центр роману. Наприкінці книги вже дорослий Даніель приводить до Цвинтаря забутих книг свого сина Хуліана, втілюючи знову мотив своєрідного ритуалу передачі таємниці.

Рух від початку до кінця, деяку кільцевість оповіді прослідковуємо й у творі "Якщо подорожній одної зимової ночі". З одного боку, логічно, що будь-яка історія має свій кінець, а ось з іншого боку, у романі наявна теза, що не кожна історія повинна мати початок і, відповідно, завершення. Однак *"найглибший сенс, який лежить в основі всіх романів, — мов та монета, має два боки: неперервність життя і невідворотність смерті"* [36, с. 302]. Теоретично, якщо скласти разом назви усіх вставних історій, читач отримає новий роман, а отже, і заклик до нових пригод, участь у наступній авторській грі.

Певна річ, усі теми й мотиви, персонажі-двійники, двоплановість тексту, фрагментарність та жанрова різноманітність не покликані зруйнувати розглянуті романи, а навпаки — забезпечують їх єдність.

### 1.3.2. Металітературні включення у ліриці (на матеріалі поетичних творів Александра Поупа "Звук та сенс", Емілі Дікінсон "Нема за книгу кращого фрегата" та Ліни Костенко "Страшні слова, коли вони мовчать")

Металітературу/металітературність переважно досліджують у її стосунку насамперед до епосу, рідше драми, натомість приділяють недостатньо уваги ліриці. Певно, найбільше така прогалина виявляє себе в англomовному дискурсі, коли термін "металітература" використовують для позначення суто епічних творів літератури, маркованих поняттям фікшн (*fiction*). Вже згадані теоретики Патрісія Во, Лінда Гатчен і Хосе Енджел Гарсія Ланда та ін. до центральних характеристик металітератури зараховували самореференційні та самоаналітичні чи нарцисичні її тенденції, проте цей підхід суттєво обмежує термінологічні можливості для кожного з літературних родів, намагається звести їх до спільного знаменника, що не завжди якісно працює для лірики чи драми.

Зі сказаного випливає, що лірика, так само як і інші роди літератури, уміщує металітературні елементи, які вона почасти модифікує і трансформує на свій лад. Зважаючи на зауважені тенденції, вважаємо за потрібне ущільнено розглянути концепт метапоезії, враховуючи надбання металітератури загалом, але не зводячи усю метапоезію суто до термінологічного апарату метафікшну.

До явища метапоезії, попри його низьку літературознавчу популярність, зверталися закордонні дослідники Я. М. Бремер [114], А. Касас [120], М. Дж. Марр [208], Є. А. Мюллер-Зеттелман [214], І. Торранс [259] та українські науковці Л. І. Белєхова [12], В. Будний [18], О. Коляда [40], О. В. Юферева [94].

Металітературність у деякому сенсі визначається перетином лінгвістичних координат: діалектичним зв'язком між метамовою (як такою, що містить референтну, самоаналізуючу складову) і мовою-об'єктом, яка дозволяє здійснювати щодо самої себе референцію. Зрозуміло, що окрім такого,

можливо, спрощеного трактування, необхідно враховувати соціальну, історико-культурну перспективи металітературного дискурсу як у плані традиції, так і у плані взаємодії [120].

Підвищена увага до проявлення авторської саморефлексії, метакогніції на металітературній площині передбачає новоутворення інших *метакатегорій*, серед яких виділяємо металірику, метапоезію, поезію поезії чи поезію про поезію. Усі вони виступають синонімами одне щодо одного. Зауважуємо, що літературознавці схильні виокремлювати металірику як своєрідне жанрове утворення. Схожим чином це працює з метапрозою і метадрамою [214, с. 126; 208, с. 10]. Авторефлексивні тенденції у ліриці зустрічаємо ще за часів античності.

Нідерландський учений-філолог Ян Маартен Бремер, сфера наукових зацікавлень якого становить грекознавство, включно з літературою, досліджуючи поезію Аристофана, зазначає: "*<...> поети, як правило, дуже свідомі того, що вони роблять: свідомі не лише щодо свого ремесла, поетичних функцій, стосунків між поетом і читачами тощо, а й щодо власної манери творчості чи впливу, який вони бажать справити. Можливо, саме через осінню перезрілість нашої європейської культури ця самосвідомість аж настільки помітна у текстах поетів ХХ століття: Рільке, Валері, Одена <...>; а драматург Б. Брехт навіть написав трактат, аби пояснити природу своєї драми. Проте навесні тієї ж європейської культури поети Греції демонструють таку саму свідомість. Яскравим прикладом є Гомер, Піндар, Калімах*"<sup>15</sup> [114, с. 215]. Дійсно, митці Стародавньої Греції акцентували на проблемах моралі, політики, суспільного та державного ладу, відображаючи ці ідеї через творчу проєкцію. Крім того, вони вдавалися до аналізу сутності мистецтва, його естетичних засад. Для митців античності важливим аспектом

<sup>15</sup> <...> poets are generally very well aware of what they are doing: aware not only of their craft in general, of the function of poetry, of the relationship between poet and audience and so on, but also of the individual way in which they operate, and of the impact they want to have. Perhaps it is due to the autumnal overripeness of our present European culture that this self-awareness is so much in evidence in the texts of the 20<sup>th</sup> century poets: Rilke, Valéry, Auden <...>; and the playwright B. Brecht has even written a treatise to explain the nature of his drama. But in the spring of the same European literature, Greek poets have shown the same awareness. Homer, Pindar and Callimachus are striking examples.

творчості був зв'язок із потенційною аудиторією. Утім, з плином часу деякі із закладених здавна принципів творчості мають тенденцію змінюватись, ставати вже не такими актуальними.

Суттєво вплинули на розвиток металірики засадничі світоглядні моделі романтизму. Принагідно згадуємо німецького філософа, філолога, літературного критика і поета Фрідріха Шлегеля, одного з головних теоретиків Єнського романтизму. 1798 року Фрідріх Шлегель разом зі своїм братом Вільгельмом Шлегелем заснували журнал "Атенеум", який дослідники правомірно вважають першим етапом розвитку німецького романтизму. Для представників Єнського угруповання одним із засадничих принципів творчості виступала творча свобода індивідуума, "*всевладдя творчої особистості*" [89], що, звісно, переносить акцент з об'єкта мистецтва на суб'єкта творчого процесу.

Нереалізованою ідеєю Ф. Шлегеля залишилось бажання створити цілісну "поетичну поетику", яка б стала однією "*з найважливіших desiderata філософії*"<sup>16</sup> [152, с. 165]. Ця тематика розробляється і в уже згаданому журналі "Атенеум", і у праці "Фрагменти філософії", у яких філософ здійснює умовний поділ поезії на прогресивну і трансцендентальну [168, с. 6]. Прогресивна поезія — така, що формується через трансформацію досвіду. Відтак поезія романтизму постійно незавершена, вона перебуває у невпинному становленні. Така поезія потенційно підпорядковується *метавпливам*, однак вона не може бути цілковито осмислена жодною з наявних літературних теорій [152, с. 167]. Єдиною можливою теорією для опису прогресивної поезії, на думку Фрідріха Шлегеля, могла б стати його *поетика*, бо будь-який мистецький твір повинен містити трансцендентний аспект: піддавати перевірці літературну та філософську обумовленості власного існування. Отже, література виробляє власні прийнятні теоретичні модуси, а разом і формує саму себе [168, с. 7].

Концепція Ф. Шлегеля перегукується з попередніми мистецькими концепціями та ідеями, скажімо, нормативними поетиками доби класицизму

---

<sup>16</sup> the most important desiderata of philosophy.

(Юлій Цезар Скалігер, Нікола Буало). На переконання автора, принципи чистої поетики беруть свій початок із *"абсолюту антитези навіки непереборної прірви між мистецтвом і чистою красою <...> філософія поезії починалася б із незалежності краси, з положення, що краса відрізняється від істини і моралі <...> Вона коливалася б, наближаючись то до філософії, то до практики, то до, власне, поезії з усіма її жанрами та видами; і це мало б завершитись їх цілковитим союзом <...> Її середина — теорія особливого, характерна сучасним типам поезії: дидактичної, музичної, риторичної у вищому їх розумінні"*<sup>17</sup> [152, с. 197–198]. Здається, Ф. Шлегель у цьому стосунку натякає на своєрідну поетичну діалектичність.

Діалектика, роздуми про філософію усього мистецтва, звісно ж, відсилають до сучасника Ф. Шлегеля — Г. В. Ф. Гегеля. Згідно з естетичним баченням Гегеля, одними з провідних форм романтичного мистецтва є музика та поезія. Остання звернена до духовного, внутрішнього рівня, але вона також має зв'язки з музикою [5, с. 47]. Між іншим, побіжно Фрідріх Шлегель роздумує про поетичний синкретизм як про єдність поетичного тексту, можливих музичних включень тощо, про що потім буде говорити й О. Веселовський. Ці роздуми ведуть до ідеї, важливість якої акцентує Н. Астрахан: мистецький твір наділений органічною цілісністю, як і всесвіт [5, с. 37], навіть якщо всередині нього відбуваються діалектичні хитання.

Неможливо оминати увагою міркування щодо сутності поезії та її цілей представника американської школи романтизму — Едгара Аллана По. Власні погляди автор викладає в есе "Поетичний принцип" (*The Poetic Principle*), яке було написане незадовго до його смерті, а представлене широкому загалу 1850 року. Есе містить літературно-критичний огляд, у якому митець репрезентує

<sup>17</sup> absolute antithesis of the eternally unbridgeable gulf between art and raw beauty <...> a philosophy of poetry as such would begin with the independence of beauty, with the proposition that beauty is and should be distinct from truth and morality <...> It would waver between the union and the division of philosophy and poetry, between poetry and practice, poetry as such and all the genres and kinds of poetry; and it would conclude with their complete union. <...> Its middle the theory of the particular, characteristically modern types of poetry: the didactic, the musical, the rhetorical in a higher sense.

естетичні принципи, постулати своєї творчості та підкріплює ці ідеї ілюстративним матеріалом. Наприклад, згідно з поглядами Е. А. По, поезія заслуговує називатися поезією лише з тієї причини, що вона здатна **викликати хвилювання і підносити душу**. А цінність будь-якого вірша можливо оцінити співвідношенням хвилювання до піднесення [222].

У метапоетичному розрізі ідеї Едгара Аллана По подекуди перегукуються з думками згаданого Фрідріха Шлегеля: поезія відображає **істину і мораль**, але не зводиться лише до них. Автор, розвиваючи думку, зазначає: *"Ми (поети — прим. авт. А. С.) вбили собі в голову, що написати поезію заради самої поезії та визнати, що саме у цьому полягав наш задум, — означало б визнати, що нам радикально не вистачає справжньої поетичної гідності та сили. Утім, простий факт такий: якби ми дозволили собі зазирнути у власні душі, то одразу б усвідомили, що під сонцем не існує і не може існувати жодного твору, більш гідного, більш благородного, аніж ця сама поезія, — ця поезія per se, — ця поезія — просто поезія і нічого більше, — вона написана виключно заради поезії"*<sup>18</sup> [222]. Як стверджує Е. А. По, поезія існує заради поезії, як мистецтво заради мистецтва. Найвищим людським прагненням і водночас сферою, де перебуває поетичне мистецтво, є краса, безсмертний інстинкт відчуття прекрасного.

Модернізм і постмодернізм своїми філософськими інтенціями лише посилюють та розширюють такі ідеї, а митці своєю чергою реалізують їх на практиці. У підсумку ми спостерігаємо наближення літературної теорії до практики.

За твердженнями В. Будного, метапоетичність криється у текстовій здатності здійснювати рефлексію поезії щодо самої себе (таку здатність дослідник називає автометапоетичністю) або ж — до інших літературних явищ

---

<sup>18</sup> We have taken it into our heads that to write a poem simply for the poem's sake, and to acknowledge such to have been our design, would be to confess ourselves radically wanting in the true poetic dignity and force: — but the simple fact is, that, would we but permit ourselves to look into our own souls we should immediately there discover that under the sun there neither exists nor can exist any work more thoroughly dignified — more supremely noble than this very poem — this poem per se — this poem which is a poem and nothing more — this poem written solely for the poem's sake.

(гетерометапоетичність). У такий спосіб поезія привертає увагу до текстуальних, функціональних, літературних якостей поетичного мовлення [18, с. 2]. Отже, тематичним предметом металірики у широкому розумінні може бути будь-що, що вписується у площину функціонування літератури.

О. В. Юферева для продуктивного аналізу метапоезії у системі інших *метакатегорій* пропонує звертатися до надбань структурно-семіотичного методу [94, с. 197]. Цю думку підтримує В. Будний, відзначаючи, що дещо спрощене розуміння металірики як "поезії про поезію" демонструє їх **семіотичний зв'язок** — референс "першої" до "другої", тобто поетичного та тематичного рівнів [18, с. 2]. Відтак поетичний текст є означуваним щодо іншої знакової системи, яка виконує роль означення. Крім того, семіотичний зв'язок генерує стрижневі характеристики металірики, до яких заведено зараховувати штучність, двоїстість, самоаналіз, саморефлексію, інтертекстуальні та інтермедіальні включення [183] — перелік, що вже згадувався як прояви металітературності. Втім, метапоезія не обмежується лише ними, вона визначається, головним чином, вищими видами поетичних образів, особливими функціональними естетичними феноменами: художніми засобами.

Л. Оляндер слушно визнає метафору "*найтаємничішим тропом*", що вважається елементом дискурсу [56, с. 110]. Метафоричність у метапоезії втілюється на більш глибоких рівнях, трансформуючись у метаболу [259, с. 20]. Л. І. Белехова, визначаючи тенденції американського поетичного мовлення доби постмодерну, вважає особливості постмодерністських поетичних текстів такими, що детерміновані ключовими для цієї епохи художніми принципами: антропокосмізмом, децентрацією, еkleктичністю тощо. Однак не тільки ці принципи, на думку дослідниці, зумовили трансформаційні процеси метафори. Зміни відбулися значно раніше. Вони підпорядковуються так званім есеїстичному (осмислення реального та уявного світів і їх репродукція крізь призму індивідуально-творчого потрактування) та парадоксальному типам поетичного мислення. А метаболо

постає свого роду переплетенням означуваного й означення [12, с. 79]. Розглянемо, як ці принципи відтворюються безпосередньо у поетичних творах.

До першого репрезентативного метапоетичного взірця зараховуємо поезію англійського поета XVIII ст. Александра Поупа "Звук і сенс" (*Sound and Sense*), яку автор включив до віршованої критичної роботи про поезію "Досвід про критику" (*An Essay on Criticism*):

Ладність письма шукай в майстерності, — не долі,  
 Як вчаться танцювати з легкістю поволі.  
 Знань про мистецтво недостатньо, без образ,  
 Звук постає відлунням сенсу враз:  
 Ніжно звучить струна, яку *Зефір* торкає,  
 Мелодія мчить плавно, тихо грає;  
 Але як тільки гучно хвиля вдарить — шторм,  
 Так само вірш має піддатись хвилі та змінити тон;  
 Коли ж *Аякс* важкенний камінь підіймає,  
Строфа сповільнюється, а слова згасають;  
 Але якщо *Камілла* лине вздовж рівнини,  
 Вони летять разом із нею щохвилини.  
 Дослухайся до *Тимотеуса* сюрпризів,  
Вірш стане коливанням із капризів!<sup>19</sup> [245] (*Пер. авт. А. С.*).

Тематично-ідейна спрямованість вірша доволі проста: звук має збігатися з сенсом. Ідея, власне, відображається у назві — це настанова поетам: автор

---

<sup>19</sup> Пер. за оригіналом:

True ease in writing comes from art, not chance,  
 As those move easiest who have learned to dance.  
 'Tis not enough no harshness gives offense,  
 The sound must seem an echo to the sense:  
 Soft is the strain when Zephyr gently blows,  
 And the smooth stream in smoother numbers flows;  
 But when loud surges lash the sounding shore,  
 The hoarse, rough verse should like the torrent roar;  
 When Ajax strives some rock's vast weight to throw,  
 The line too labors, and the words move slow;  
 Not so, when swift Camilla scours the plain,  
 Flies o'er the unbending corn, and skims along the main.  
 Hear how Timotheus' varied lays surprise,  
 And bid alternate passions fall and rise!



ділиться секретами майстерності, розмірковує про те, як потрібно писати вірші. Так гарно складений вірш виходить зі знань і практики. Метапоетичний рівень виявляє себе, зокрема, у тому, що автор, викладаючи теорію написання віршованих творів, демонструє власну майстерність, реалізуючи ключові принципи теорії на практиці.

Структурно "Звук і сенс" складається з 14 рядків, метр — ямбічний пентаметр (типовий для англійської поезії) зі схемою римування AABVCC. Поезія відкривається афоризмом. Ліричний герой наголошує, що гарне письмо потребує вмінь і напрацювань. Другий рядок вводить порівняння: написання віршів ліричний герой порівнює із танцем, адже і ладний вірш, і танець об'єднанні ритмом та мелодією/звуком. Якщо поезія наділена вишуканим ритмом, має мелодійний рисунок — цього все ще недостатньо; звук повинен відповідати смисловій наповненості. Прикметно, що четвертий рядок закінчується двокрапкою, ліричний герой уточнює та демонструє звукову і смислову відповідності на практиці у наступних рядках.

Наприклад, мелодичність поезії подекуди має нагадувати легенький бриз, забезпечуючи плавність метру. В оригіналі *Soft is the strain when Zephyr* створюється асонанс. У цьому ж рядку віднаходимо інтертекстуальне включення — алюзію на грецького бога західного вітру Зефіра, ніжного і теплового. Зміну звучання, а з ним і сенсу спостерігаємо у сьомому рядку. В оригіналі зміна звучання передається алітерацією: *loud surges lash the sounding shore*. Шиплячі звуки ніби передають звучання хвиль, штормові настрої, яким повинна піддатися поезія.

Рядки з дев'ятого по чотирнадцятий наповнені алюзіями. У дев'ятому рядку зустрічаємо Аякса — героя "Іліади" Гомера, який підіймає важкий камінь. Можливо, це також алюзія на сцену його бою із Гектором. Одинадцятий рядок демонструє алюзію на Каміллу — персонажа грецької та римської міфології. Вона з'являється, зокрема, у "Енеїді" Вергілія. У такий спосіб автор, певно, показує, що вважає Гомера з Вергілієм взірцями, яких варто наслідувати.

Поряд із алюзіями у рядках 5–6, 9–10, 11–12 помічаємо поширені метафори: *Soft is the strain when Zephyr gently blows, And the smooth stream in smoother numbers flows/ When Ajax strives some rock's vast weight to throw, The line too labors, and the words move slow/ Not so, when swift Camilla scours the plain, Flies o'er the unbending corn, and skims along the main.* Вони підтримують центральний концепт поезії, створюють фокус, довкола якого розгортається ідейно-тематична спрямованість.

Передостанній, тринадцятий рядок поезії, формується зі згадки про визначного поета та музику Греції Тімотеуса Мілетського. Ліричний герой підкреслює, що він здатний здивувати: вважається, що Тімотеус Мілетський додав до ліри струни, чим викликав невдоволення афінян [225].

Якщо Александр Поуп у віршованій формі надає іншим поетам настанови щодо гарного письма, відтворюючи таким чином метапоетичні інтенції, то дещо під іншим кутом їх реалізує американська поетеса Емілі Дікінсон у вірші "Нема за книгу кращого фрегата" (*There is no Frigate like a Book*):

Нема за книгу кращого фрегата —  
 Ген-далеко попливеш на нім  
 Не здатні коні ліпше гарцювати,  
 Ніж на папері роблять це вірші  
 Цю подорож осилить найбідніший,  
 Вона не потребує додаткових плат  
 Підхопить колісниця найщедріша  
 Душі подорожуючого скарб<sup>20</sup> [256] (*Пер. авт. А. С.*).

Варто зазначити, що саме ця поезія не входить до поетичної збірки, вона була написана 1873 року та прикріплена до листа другуві, а згодом (1894 року)

---

<sup>20</sup> Перекладено за оригіналом:  
 There is no Frigate like a Book  
 To take us Lands away  
 Nor any Coursers like a Page  
 Of prancing Poetry –  
 This Traverse may the poorest take  
 Without oppress of Toll –  
 How frugal is the Chariot  
 That bears the Human Soul –

опублікована у збірці листів поетеси. Тематично-ідейна спрямованість вірша стосується можливостей літератури, художнього слова, яке здатне переносити людські душі в інші світи. На переконання ліричного героя, процес читання літературних творів — це можливість відсторонитися від реальності та здійснити подорож у нереальні, вигадані місця. Крім того, у поезії спостерігаємо рефлексію щодо духовно-творчої функції літератури, адже процес читання **підносить людську душу**, про що йдеться в останніх двох рядках.

Структура вірша формується з восьми рядків: двох катренів – та нагадує так звану баладну строфу [104], типову для творчості Е. Дікінсон. Схема римування АВСВ. Перший рядок вірша відповідає його назві. Здебільшого авторка не дає назв власним віршам, іноді вони відомі за номером. Уже з першого рядка бачимо поширену метафору, яка концептуально огортає увесь вірш: читання як подорож. Прикметно, що образ фрегата як швидкохідного корабля поступається, на думку ліричного героя, образу книги за своїми можливостями. Рядки третій та четвертий так само метафорично підкріплюють та посилюють ці ідеї: у них вводиться порівняння. Ліричний герой порівнює баского коня зі сторінкою "гарцюючої поезії" через персоніфікацію.

Рядки з п'ятого по восьмий демонструють, що здійснювати подорожі за допомогою літератури — це доступно, вони "не потребують додаткових плат". Далі література порівнюється з колісницею, що можливо аналізувати як інтертекстуальний образ. Так колісниця відтворює міфологічні або релігійні алюзії.

Особливо активно металіричині включення втілюються у поетичних творах доби постмодерну. У цьому стосунку доречно назвати Пабло Неруду та його вірш "Поезія", у якому чилійський поет розповідає про час, коли "поезія" прийшла до нього вперше; чи польську поетесу, лауреатку Нобелівської премії з літератури 1996 року Віславу Шимборську з поезіями "Оцінка ненаписаного вірша" і "Радість письма".

Цікаво та оригінально рефлексує щодо процесу написання поезії українська поетеса-шістдесятниця Ліна Костенко. Ці метапоетичні рефлексії авторка викладає у вірші "Страшні слова, коли вони мовчать":

Страшні слова, коли вони мовчать,  
коли вони зненацька причаїлись,  
коли не знаєш, з чого їх почать,  
бо всі слова були уже чиймись.

Хтось ними плакав, мучився, болів,  
із них почав і ними ж і завершив.  
Людей мільярди і мільярди слів,  
а ти їх маєш вимовити вперше!

Все повторялось: і краса, й потворність.

Усе було: асфальти й спориші.

Поезія — це завжди неповторність,  
якийсь безсмертний дотик до душі [79].

Тематично-ідейна насиченість поетичного твору пов'язана з феноменом шістдесятництва, представниками української інтелігенції, які захищали національну мову і культуру, виявляючи супротив тоталітарному режимові. Багато своїх творчих доробків шістдесятникам доводилось ховати "у стіл", а тому ця проблема і питання сили слова, мистецтва є особливо актуальними, зокрема і для Ліни Василівни Костенко.

Структуру поезії складають три катрени, 12 рядків із перехресним типом римування (АВАВ). Віршовий розмір – п'ятистопний ямб. Лірична героїня розмірковує про силу мистецтва та вагу слова, про страх "білого листа" та прагнення до новизни, "бо всі слова були уже чиймись". Саме зі **словами** пов'язаний художній фокус поезії, образність та метафоризація. Відтак поетеса використовує епітети "страшні слова", поширені метафори-персоніфікації, що мають смисловий зв'язок одна з одною: "слова мовчать", "слова причаїлися".

Концепт слова повторюється рефреном. Своєрідний афористичний підсумок поезії наводиться в останніх двох рядках: попри те, що слів сказано вже було багато раніше, поезія завжди втілює неповторність, вона здатна торкати та підносити людські душі.

Як бачимо, усі три з наведених поетичних творів, попри те, що у них по-різному віднаходить себе метапоетична складова, з огляду на деяку тематичну різнорідність, об'єднані наявністю поширених метафор. Своєю чергою, поширені метафори у кожному з віршів підтримують образність, постаючи смисловим центром поезії, та нанизують на себе інші конструкції. Ці метафори трансформуються у метаболи: вони репрезентують не лише подібність, перенесення якостей, але й через цю подібність відтворюють зв'язки між реальним, об'єктивним світом та світом художнім, ілюзорним, авторським. Найголовніше, завдяки метаболам виявляються всі інші металітературні/металіричні характеристики: штучність, самореференція, саморефлексія, самоаналіз, двоїстість, інтертекстуальні включення. Обидва плани — реальний та вигаданий, через метаболу зливаються в єдине ціле [12, с. 81]. Поряд із метаболами суб'єкти словесних поетичних образів виражені номінативами літературного порядку, які графічно виділені у поетичних текстах підкресленням: *письмо, вірш, строфа, слова, книга, поезія*, покликані посилити металіричні властивості.

### **1.3.3. Метатеатральні та метадраматичні аспекти у драмі (на матеріалі драматургічних творів Тіма Крауча "Моя рука" та "Автор")**

Пошуки сучасної драматургії пов'язані з кількома основними тенденціями. Драматурги або повертаються до традиційної (себто аристотелівської) форми драми, слідуючи її правилам і нормам, або ж намагаються рухатися якомога далі, взявши за відправну точку неаристотелівську драму. Але неправомірно повністю заперечувати

вирішальний вплив "Поетики" Аристотеля на новітні драматургічні тенденції та драматургічну критику, оскільки постмодернізм вітає збереження балансу між античними естетичними традиціями та модерними віяннями.

Посутні зміни у драматургічній і театральній практиці простежуються вже з перших десятиліть ХХ століття. Вони марковані творчістю Семюеля Беккета, Луїджі Піранделло, Гарольда Пінтера, Бертольта Брехта, Антонена Арто та ін. Названі драматурги змушували переглянути чинні драматичні/театральні норми і правила, порушували усталені канони, пропонуючи у такий спосіб по-новому поглянути на театр. Звертаючи увагу на драматургічні сутнісні зрушення, неможливо не вести мову про інтелектуальну якість, якої набуває "нова" драматургія чи художній простір сучасної драми [74; 75; 76]. Т. Вірченко й Р. Козлов слушно доповнюють, що "інтелектуалізація драми" нерозривно пов'язана з такими жанрами, як драма-притча, біографічна драма, абсурдистська драма, інтелектуально-філософська драма тощо [266, с. 39], реалізуючи нову "мистецьку філософію" [265]. О. Коляда розширює межі концепту інтелектуальної драми, міркуючи у статті "Метатекстуальність та інтермедіальність лірико-драматичного методу Гертруди Стайн. Гендерна деавтоматизація" про "театр розуму" [41] та панлогізм Беккета [192].

Цікавими щодо розвитку театрального мистецтва майбутнього, зокрема, у його кореляції з моральними аспектами творчості, видаються міркування Джеремі Гейворда, Джеральда Джонса та Дена Кардінала. Автори говорять про можливість у найближчому майбутньому використовувати такі новітні технології, які дозволяли б глядачам відчувати (на смак, дотик, запах) і бачити все так само, як це відчувають і бачать самі актори театру. Глядачі, наприклад, відвідують виставу "Едіп Х", стаючи свідками справжньої *нової* давньогрецької трагедії, на власні очі бачачи й навіть відчуваючи на собі самогубство цариці, самоосліплення Едіпа. Певно, слоган такої вистави, як пропонують автори, був би чимось на кшталт: *"Ви колись замислювались, як це — відчути такі речі на собі...тепер ви дізнаєтесь"*. Однак, чи дійсно глядачі будуть насолоджуватись

переглядом і переживанням театралізованого вбивства? [118, с. 11]. І чи саме цього прагне сучасний театр разом із драматургами?

Поряд із новими драматургічними підходами, серед яких відмова від текстоцентричності, перформативність, інтертекстуальний та інтермедіальний компоненти, окремо виділяємо метаізацію, котра враховує перелічені методи трансформації дії. Зрозуміло, що метаізація постає актуальною характеристикою не лише драматургічних практик, але і літературних загалом. Термін, з одного боку, походить від грецького префікса *мета-*, що має значення "поза", "над", стосуючись певних вищих, трансцендентних рівнів, а з іншого – пов'язаний з метаксією Платона. Метаксія позначає бінарність існування, "проміжний" режим [264]. Проте не буде перебільшенням висловити думку, що сучасні драматичні/театральні практики підпорядковуються **"над"** рівню, перебувають у **"проміжному"** стані. Про це свідчить, зокрема, наявність низки теоретико-літературних досліджень, присвячених драматичним новаціям, серед яких виокремлюємо праці Ліонеля Абея [96], Євгена Васильєва [19], Олександри Вісич [23; 191; 267], Річарда Горнбі [176], Вільяма Еггінтона [142], Леоніда Закалюжного [29], Ганса-Тиса Леманна [198], Надії Мірошниченко (Неди Нежданої) [50], Світлани Соколовської [74; 75; 76; 77], Алекса Сьєрза [241], Олександра Чиркова [90; 91] та ін.

Театральні інновації, головним чином такі, що пов'язані з метатеатральністю та метадраматичністю, відсилають до теорії епічного театру Бертольта Брехта, розвитку постдраматичного театру. Йдеться про відхід від текстоцентричності та підвищення ролі перформативності (Ганс-Тис Леманн [198]).

Високий рівень художньо-естетичної концептуалізації, зміна співвідношення та дистанції між сценою й аудиторією, перемикання дії на реципієнта, включення авторської позиції через резонера формують у глядача аналітично-критичне ставлення не лише до сценічної дії, а й до дійсності. Застосування методології руйнування четвертої стіни слугує підтвердженням актуальності праксису ефекту очуження (*V-Effekt*). О. Чирков характеризує

ефект очуження як стрижневий принцип художньої творчості, який відкриває нові обрії для театрального розвитку з огляду на власну діалектичність [90; 91]; у визначенні С. Соколовської ефект очуження є важливим компонентом сюжетобудови драматичного твору [77].

Феноменальний характер драми, за Б. Брехтом, проявляється у тому, що споріднені із драмою мистецтва, разом із акторською грою, взаємодіючи, вирішують спільне завдання — очужують одне одного [17, с. 122]. Тут прослідковуємо суперечність стосовно поглядів Аристотеля. Втім, Б. Брехт усе ще відводив важливу роль **фабулі**, яку витлумачують і реалізують усі, хто долучений до театральної справи [17, с. 116–120]. У цьому стосунку Пере Сімон вважає, що відмінності між міметичною і самореферентною драмою стосуються радше театральних рівнів, аніж цілковитого розмежування обох взаємосуперечливих концепцій [220], а Вільям Еггінтон наголошує: *"Не існує театру, який би вже не був метатеатром, оскільки в той момент, коли вбачається відмінність між реальним простором і уявним, що його віддзеркалює, то саме ця відмінність стає елементом подальшої особливості в уявному просторі мімезису"*<sup>21</sup> [142, с. 74].

Першопочатково ідея метадрами та метатеатру з'являється в однойменній збірці есе, написаній Ліонелем Абелем у 1963 році. Автор збірки розглядає метатеатр як філософську форму драми, самосвідому за своєю природою. Він звертає увагу на персонажів творів Вільяма Шекспіра, Мігеля де Сервантеса та Педро Кальдерона, зауважуючи, що вони чітко усвідомлюють ту роль, яку відіграють у конструюванні драми [96, с. 167]. На думку Л. Абеля, метатеатральні п'єси мають спільну рису — вони представляють життя як уже театралізоване. А персонажі, які виходять на сцену, прагматично "драматичні". З цієї точки зору простежуємо зв'язок між метатеатральністю/метадраматичністю та інтертекстуальністю, оскільки персонажі драматизуються міфами, легендами, минулими літературними

<sup>21</sup> There can be no theater that is not already a metatheater, in that in the instant a distinction is recognized between a real space and another, imaginary one that mirrors it, that very distinction becomes an element to be incorporated as another distinction in the imaginary space's work of mimesis.



текстами або навіть власне собою [96, с. 134–135]. Проте метатеатральність/метадраматичність не обмежується суто згаданими поясненнями, оскільки йдеться не тільки про самосвідомість персонажів чи саморефлексивність драми. Вона виходить далеко за ці межі. Приміром, відома українська драматургиня Н. Мірошніченко, яка творить за художнім псевдонімом Неда Неждана, закономірно підкреслює, що використання метадраматичних прийомів спонукає розглянути альтернативні моделі буття [50, с. 90]. А Є. Васильєв вважає, що метатеатральна рамка, якій підпорядковується театральний пласт, змушує вбачати у театрі живий організм, а також сприяє перемиканню подекуди слабкого чи несерйозного драматургічного тексту в більш серйозну, високу площину [19, с. 193].

Глибина та варіативний діапазон метатеатральності найкраще транслюється в сучасних п'єсах, що акцентовано втілюють цю ідею на сцені, перед глядачем. Яскравим прикладом такого втілення вважаємо драматичні твори британського драматурга, театального режисера й актора Тіма Крауча "Моя рука" (*My Arm*, 2002) і "Автор" (*The Author*, 2009). Творчий метод драматурга позначений експериментальністю: відмовою від театральних умовностей (єдність часу, місця, дії), зосередженням на незвичайних драматургічних формах, акцентом на глядацькій залученості тощо. В інтерв'ю британському письменнику, критику і літературознавцю Марку Фішеру автор виголосив такі думки щодо театру: *"Театр за своєю суттю — це концептуальний вид мистецтва. Він не потребує декорацій, костюмів і реквізиту, а існує в голові глядачів"*<sup>22</sup> [148]. Для Т. Крауча театральна мішура неважлива, натомість він зосереджується на простих речах, серед яких, власне, драма, персонажі та глядачі. Втім, навіть на цих рівнях простежується метатеатральна спрямованість його п'єс.

У дебютній драмі "Моя рука" Тім Крауч підіймає естетичну проблему, змушуючи задуматись про те, що саме правомірно називати мистецтвом.

---

<sup>22</sup> Theatre in its purest form is a conceptual artform. It doesn't need sets, costumes and props, but exists inside an audience's head.

Прикметно, що у своєму першому драматичному творі Т. Крауч одразу втілює ролі драматурга, актора, оповідача-персонажа. Він переповідає глядачам історію десятирічного хлопчика, котрий одного разу вирішив підняти і тримати руку над головою все своє життя. Звісно ж, цим хлопчиком є сам автор. Цікаво, що у театральному втіленні п'єси Тім Крауч не підіймає руку взагалі. Це певним чином руйнує театральну умовність, створюючи невідповідність між нарацією і безпосереднім дійством.

П'єса відкривається авторською ремаркою, адресованою глядачам. Вона повідомляє, що задум драми частково відповідає настанові автора наділити звичайні, буденні речі, незвичайними значеннями. Це фотографії, картки, водійські права, брелоки до ключів, ключі, іграшки та ін., що їх на час спектаклю попросять узяти для користування в аудиторії, перетворюючи на складову драматичного дійства. Актор забирає речі у глядачів і розкладає їх на столі. На цьому ж столі постійно перебуває лялька, яка уособлює самого Тіма Крауча. Варто відзначити, що об'єкти на столі так само постають уособленням інших персонажів (матері, батька, брата Ентоні, песика) та неживих об'єктів (автівки, будинку тощо). Ці об'єкти збільшують і транслюють глядачам через відеоекран. Головним чином, "Моя рука" — це монодрама, доповнена медіазасобами. Л. Закалюжний зауважує, що подібні тенденції відповідають намаганням драматургів знайти баланс між текстом і його театральним втіленням, реалізованим найчастіше інтермедіальними засобами: шляхом звернення до перформансу, музики, кіно і різноманітних медіа [29, с. 126].

Театрознавець Стівен Боттомс вважає, що авторський прийом руйнування фізичної подібності між представленими об'єктами та персонажами покликаний створити іронічну атмосферу, а також спровокувати аудиторію до емоційних асоціацій, залучити уяву до співтворчого процесу [127, с. 18]. Принагідними в цьому стосунку видаються думки О. Вісич, яка, рухаючись услід за концепціями Г.-Т. Леммана, акцентує процес театралізації (у класичному розумінні) життя пересічної людини: така театралізація важлива не

власним конфліктом, що не є стрижневим компонентом сучасних драм, а живим діалогом між виконавцями та глядацькою аудиторією [23, с. 11].

Т. Крауч поділяє думку англійського драматурга, професора Дена Ребеллато, висловлену в есеї "Коли ми говоримо про коней" (*When We Talk of Horses*), що стосується проблеми рецепції драматичних творів. Автор есею називає **метафору** визначальною характеристикою театру: "*<...> метафора не визначає завчасно зв'язок між двома об'єктами, що порівнюються. Метафори можуть змушувати нас думати про людину як про тварину <...>, про спогад як про дію <...> та будь-які інші комбінації, які ви забажаєте. За технічними можливостями театр має таку саму гнучкість. Старі можуть грати молодих, жінки можуть грати чоловіків <...> дерево може грати камінь <...> Засоби театральної постановки є метафорами світів, які вони репрезентують. Метафора не обмежується <...> будь-яким визначенням подібності"*<sup>23</sup> [231, с. 25]. Метафора вказує на метатеатральні мотиви драми, адже кожен глядач трансцендентно генерує власну версію драми, зважаючи на її експліцитні й імпліцитні інтермедіальні включення. У тексті п'єси це відображено так:

*"Розпочинається фрагмент фільму — хлопчик біжить — і (фрагмент прим. авт. А. С.) закінчується.*

*Вмикається світло. Перформер знімає захисну кришку з об'єктива камери.*

*Ляльку показують — через камеру — на екрані.*

*Це я. Мені десять років. У мене широка кістка.*

*Тут я дивлюся телевизор.*

*Лялька <...>*

*Це будинок, у якому ми жили.*

*Перформер показує на камеру один із об'єктів, що позичили у глядачів.*

*Це авто мого тата.*

<sup>23</sup> <...> metaphor does not prescribe in advance what sort of connection must be made between the two objects it compares. Metaphors can invite us to think of a person as an animal <...> a memory as an action <...> The theatre has, within its technical means, similar flexibility. Old can play young, women can play men, <...> wood can play stone <...>. The means of theatrical production are metaphors for the worlds they represent. Metaphor is not limited <...> by any notion of resemblance.

*Перформер показує фото або об'єкт*<sup>24</sup> [127, с. 42–43].

Глядачі відчувають на собі ефект очуження, вони не емоціонують, а намагаються раціонально осмислити авторське повідомлення. У технічних інструкціях до постановки автор наголошує на важливості простих декорацій (стіл, відеокамера, проєкційний екран, телевізор). Важливо, аби глядач не розглядав їх, а концентрував увагу на виставі. Натомість усі складні дії мають відбуватися безпосередньо у свідомості глядача [215], до якого драматург звертається напряму. Отже, глядач спостерігає метадраму споглядаючи та слухаючи перформера і переглядаючи дійство на екрані телевізора, що транслює відеоряд, ляльку й інші об'єкти.

Ще одним важливим елементом драми "Моя рука", як у візуальному плані, так і у текстовому, є цитата *"Мистецтво — це все, що може зійти вам з рук"*<sup>25</sup> [127, с. 67]. Її записує на плакаті Тім Крауч. Він вносить пояснення: вислів належить його другові Саймону, який певним чином пов'язаний з мистецтвом. Насправді цей вислів є алюзією. Він належить канадському філософу і літературному критику Маршаллу Маклуену, котрий досліджував вплив медіа на суспільство у культурній площині. Цікаво, що ця цитата не проєктується на екран через жодні допоміжні медіа. У такий спосіб Т. Крауч ніби натякає на концептуальний характер власного мистецтва. Глядач повинен повірити/уявити, що, приміром, брелок до ключів слугує будинком, автівкою чи навіть батьком/братом тощо. Драматург у такий спосіб здійснює трансформацію реальності разом із трансформацією наративу.

Трансформацію загалом можливо зарахувати до творчого методу автора:  
*"Я трансформуюся, але ця трансформація відбувається завдяки крихітному*

<sup>24</sup> *Film sequence plays – a boy running – and ends.*

*Lights up. The performer removes the lens cap from the camera. The doll is revealed – via the camera – on the screen.*

*This is me. I'm ten years old. I'm big-boned.*

*Here I am watching TV.*

*The doll <...>*

*This is the house we lived in.*

*The performer presents to the camera one of the objects from the audience.*

*This is my dad's car.*

*The performer presents a photo or an object.*

<sup>25</sup> *Art is anything you can get away with.*

зсуву вісі сприйняття. Я все ще схожий на себе, говорю, як я, ношу свій одяг. Трансформація (перетворення) мене у вигаданого мене, коли це трапляється, відбувається завдяки перекалібруванню аудиторією того, ким я є, а не шляхом моїх дій — і це досягається за допомогою наративу"<sup>26</sup> [258].

Вищий експліцитний рівень метатеатральності/метадраматичності зустрічаємо у п'єсі "Автор". Відомий театральний критик і режисер Річард Горнбі у праці 1968 року "Драма, метадрама і сприйняття" (*Drama, Metadrama and Perception*) визначив п'ять ключових прийомів метатеатру: п'єса у п'єсі, самореференція, церемонія/ритуал всередині п'єси, рольова гра, історичні та літературні алюзії [176]. Ці ключові характеристики екстраполюємо на драму "Автор" Тіма Крауча.

Структура п'єси відображає принцип *mise en abyme*, це п'єса всередині п'єси. "Автор" репрезентує процес створення драми та її подальшу глядацьку рецепцію. Це смислова "рамка", обрамлення драми, проте її "центр", наратив, на який нанизані всі тематичні пласти, стосується історії про жорстоке поводження з дитиною. Рамкова історія написана Тімом (автором) для Royal Court Theatre — центру сучасної драматургії (*new writing*). Прикметно, що на сцені цього ж театру свого часу дебютувала п'єса Джона Осборна "Озирнись у гніві".

Якщо рамкова п'єса стосується безпосередньо того, як поставити п'єсу, то вставна представлена у формі інтерв'ю (де інтерв'юером виступає сам Тім) на тему жорстокості та насильства з дитиною, яка пережила такий досвід. В одному з інших інтерв'ю, відображених у п'єсі, Тім пояснює мету драми, яку деякі критики визначили як жорстоку: *"Моїм наміром було шокувати <...> Створити симуляцію фізичного удару, щоб показати те, що відбувається у реальному світі. Не у моєму житті, звісно, <...> Але це те, що я відчував. Що ми всі відчували. Зображення норм поведінки, які ми бачили. Щоб довести це*

---

<sup>26</sup> I am transformed, but I am transformed just by a tiny shift in axis of perception. I still look like me, I still speak like me, I wear my clothes. The transformation of me into fictional me, when it happens, happens through the audience's recalibration of who I am, not through anything I have done – and this is achieved through narrative.

до крайнощів. *Мистецтво оперує у крайнощах*<sup>27</sup> [236, с. 33–34]. Наведена цитата пропонує провести паралелі з популярною у 1990-х – 2000-х роках драмою "нового бруталізму" або так званою "новою європейською драмою". Хоча, як відзначають деякі драмознавці та театральні критики, цей тренд вже втратив свою популярність, утім, декотрі драматурги все ще використовують у своїх творах певні прийоми, характерні для драми "нового бруталізму".

Зокрема, п'єса Тіма Крауча "Автор" координується парадигмою "Театру-вам-в-обличчя". Так драматург підтримує та втілює на сцені ідею "шоку", яку Алекс Сьєрз вважає центральною для методології "Театру-вам-в-обличчя" [241, с. 4].

Одна з місій театру, на думку Тіма Крауча, — демонструвати те, що відбувається у реальному світі. Отже, драма наслідує міметичну традицію: дія не відриває читача/глядача від жорстокості чи насилля, а безпосередньо занурює в таку атмосферу. Водночас акцентується формальність того, що демонструється на сцені. Цю умовність забезпечує авторська ремарка, якою відкривається п'єса. У ремарці вказується, що дія п'єси "Автор" відбувається у Royal Court Theatre, навіть якщо насправді вона відбувається в будь-якому іншому театрі. Це забезпечує, з одного боку, єдність часу, місця і дії, а з іншого — надає відтінок вигадки для, здавалося б, реалістичної п'єси [236, с. 18]. У такий спосіб театр постає безпечним посередником і провідником для шоку, а відтак і метамедіумом, що з'єднує реальність з ілюзією.

Модель "п'єса у п'єсі" реалізується також через Кріса, одного з персонажів, знавця театрального мистецтва. Він — "друг театру", не пропускає жодної вистави, завжди бронює білети, як тільки розпочинається театральний сезон, та із задоволенням розповідає про власні враження від переглянутих вистав. Кріс ділиться з глядачами кількома фактами про відвіданий спектакль: *"Здається, назва драми стосувалася дівчини. Її обличчя було на постері, у брошурі — мало жахливий вигляд! Хоча драма була швидше про батька і про*

<sup>27</sup> My intention was to deliver a shock <...>. A simulation of a physical blow. To represent what was happening in the real world. To show what was happening. Not in my life, of course, <...> But what I perceived. What we all perceived. The ethics of the images we saw. To push that to the extreme. Art operates in the extreme.

війну, щось таке. Я знав її, бо бачив раніше — у фільмі, де вона була ще дівчинкою. Утім, я не знав його, батька <...> І, звісно, я знав драматурга, який був також режисером" [236, с. 34–35]. Крім постає метаперсонажем, оскільки він перебуває всередині "рамкової" п'єси та розповідає про свій досвід перегляду "внутрішньої" п'єси. До того ж він представляє самореференцію — інший метатеатральний прийом. Крім ламає четверту стіну, зачитуючи глядачам рецензію на "Автора" на початку п'єси, надаючи короткий опис того, що відбувається на "сцені". Ініціюючи діалог із глядачами, метаперсонаж розмірковує про акторів і персонажів, погоджуючись із тим, що він сам вигаданий, грає роль: *"Я думаю, що ми кращі за акторів, чи не так? <...> Подивіться на нас! <...> Ми прекрасні! <...> Можливо, не маємо кращий вигляд...Але ми більш реалістичні! <...> Я думаю, що часом найфантастичніше — найвигаданіше у театрі — це ми! <...> Торік бачив виставу. І я пам'ятаю, як подумав: «Цей драматург вигадав мене». Мене вигадали! Погано вигадали! Глядачів погано прописали! Ми всі будемо прикидатися!"* [236, с. 21].

Самореференцію втілює і безпосередній автор драми, посилення на якого отримуємо вже з назви. Тім (персонаж) представляє кілька соціальних ролей — він автор, режисер, актор, глядач, колега, друг і чоловік. У тексті драми він визначає себе як *"цивілізовану людину, відвідувача театру, драматурга"* [236, с. 35], проте не всі перелічені ролі реальні. Тім Крауч, як і Бертольт Брехт, спочатку створює ілюзію життєподібної ситуації, а потім руйнує її, використовуючи ефект очуження. Так само Т. Крауч відкидає концепцію катарсису, адже, як тільки глядач починає співпереживати персонажам, драматург нагадує — сценічна дія — це авторська вигадка. Самореференція має зв'язок з наступним компонентом метатеатральності/метадраматичності — рольовою грою всередині п'єси.

Відповідно до вступної ремарки, імена персонажів мають співвідноситись зі справжніми іменами акторів, за винятком автора, ім'я якого має залишатися аутентичним — Тім Крауч. У такий спосіб створюється ілюзія, що актори грають самих себе. Цікаво, що рольова гра (акторство) не обмежується лише

вступною ремаркою. Приміром, Естер (персонаж) переповідає, що "вжитися в образ" їй допоміг досвід спілкування з дівчиною, яка пережила насилля, і цей діалог Естер драматизує у п'єсі:

*"ЕСТЕР: Її звали Карен. Вона мала такий вигляд, бачите? Її напруження. У неї ось такі очі. Забруднений спортивний костюм.*

*ТІМ: Привіт, Карен.*

*ЕСТЕР: Угу.*

*ТІМ: Дякую, що погодилась з нами поговорити.*

*ЕСТЕР: Я не...*

*ТІМ: Все гаразд. Ми раді, що зустріли тебе і просто хочемо познайомитися, правда, дізнатися більше про тебе. Нам дійсно цікаво, чи не так?*

*ВІК: Так!*

*ЕСТЕР: Так?*

*ТІМ: Чи хочеш ти розповісти нам, що трапилося? Чому ти тут?*

*ЕСТЕР: Що?*

*ТІМ: У цьому притулку.*

*ЕСТЕР: У притулку?*

*ТІМ: У притулку чи у театрі. Тобі вирішувати. Де ти хочеш бути.*

*ЕСТЕР: Я не хочу тут бути <...>*

*ТІМ: Хочеш розповісти нам про свого батька?*

*ЕСТЕР: Ні <...>. Ми можемо закінчити, Тім?" [236, с. 40–43].*

Включення інтерв'ю позначає використання техніки псевдовербатім. Спочатку видається, що інтерв'ю документальне, але насправді — це теж авторська вигадка. Фактично, читач/глядач постійно намагається зрозуміти: чи можна довіряти автору, чи усе, що він розповідає, правда. Адресований реципієнту квест підкріплюють літературні та історичні алюзії, серед яких алюзія на Шекспірівського "Гамлета", у якому реалізується модель "п'єса у п'єсі", чи на реальну історичну подію, рух "ТНАW", коли театри по всьому світу протестували проти війни.



Попри вищезазначене, чи не головна роль у створенні метатеатру/метадрами відводиться глядачеві [117]. Саме ця ідея увиразнюється наприкінці драми. Автор — це метафора, яка маркує рецепцію літературного дискурсу. Коли у драмі "помирає" автор, реалізуючи бартівську ідею, повинен "народитися" активний і свідомий глядач. Врешті-решт творіння залишає свого творця, а кінець драми цілковито залежить від глядачів.

Тім Крауч принципово змінює відношення між драматургом і глядачем, відкриваючи перед останнім таємні механізми драми, та запрошує його до співучасті та співтворчості.

### **Висновки до розділу 1**

У першому розділі "Металітературність як феномен доби постмодерну" простежено генезу та специфіку розвитку постмодерної літератури й окреслено її сучасний статус із врахуванням метамодерної естетики. Спираючись на естетично-філософські напрацювання постмодернізму та метамодернізму, що акумулювали художньо-практичні й теоретичні здобутки XX–XXI століть, було розглянуто особливості становлення поняття "металітература", визначено його поняттєвий обсяг і місце в контексті сучасних літературознавчих студій. Констатовано, що характерною якісною ознакою авторефлексії у літературі постає металітературність, утілення елементів якої схарактеризовано на прикладі конкретних творів літератури всіх трьох родів.

Художньо-естетична парадигма постмодернізму яскраво виявила себе у літературознавчому, критичному й літературному праксисах. Отож вивчення явища постмодернізму відкриває нові вектори розгортання новітніх теоретико-літературних розвідок.

Доба постмодерну принесла хвилю різноманітних змін, що призвели до проблематизації й перегляду минулих цінностей, мистецьких і літературних зокрема. Усі ці зміни позначилися на "буттєвості", що минала під егідою екзистенціалістських бачень. Піддаючись змінам і модифікаціям,

постмодернізм став "химерою постсучасного суспільства", а згодом набув нових якостей, трансформувавшись у метамодернізм.

Нова "структура почуттів" виникає на зламі ХХ–ХХІ століть. У цей час представники філософської, соціальної, культурної й мистецької сфер почали вести мову про зміни світовідчуття, світобачення. Коливання між модерністською серйозністю, елітарністю, історичними кодами, міфологічними алюзіями і постмодерністською іронією, карнавалізацією, масовою культурою продукує *réola bagosa*, що вміщує дві полярні сторони в гнучкому ядрі та пропонує вихід на якісно новий рівень. Утім, ця трансформація не маркована цілковитою новизною, оскільки позначає витончений колообіг чи хитання маятника між модерном і постмодерном.

Зміна префіксів, рух від *post-* до *meta-* позначає як сутнісні (значеннєві), так і якісні зміни, претендує на більшу глибину. Так метамодернізм в історичному плані розташований поза межами, в епістемологічному опиняється поруч з модерном й в онтологічному – між модерном і постмодерном. Окреслені напрацювання дають новий поштовх для концептуалізації літератури — її перцепцію через (само)рефлексію. Попри те, що рефлексивність як ознака притаманна постмодерну і метамодерну, її функціонування не обмежується цими рамками. У літературі саморефлексія виявляється на тлі металітературних і метакритичних включень.

Проблему кореляції між літературою та дійсністю акцентує явище металітератури. У широкому визначенні металітература охоплює звернення літератури до літературного досвіду, що виявляється через форми і прийоми авторефлексії. Натомість у спрощеному трактуванні зводиться до "літератури про літературу". Попри незначну різномірність у трактуванні терміна, переважна більшість літературознавців одноголосно вважає, що металітературу не варто розглядати як жанр (піджанр) постмодерністської літератури, оскільки радше мовиться про особливі риси, притаманні певним літературним творам.

Наростання металітературної практики простежується у її співвіднесенні з художнім принципом *mise en abyme*, ідеями відображення й рефлексії, що

відповідає рекурсивному концептові, часова тяглість якого розпочинається в добу бароко. Художні прийоми, пов'язані з рекурсією, дзеркальністю й багатовимірністю, беруть свій початок в образотворчому мистецтві. Визначальна роль для імплементації названих прийомів відводилася дзеркалу, що виконувало роль своєрідного медіатора, перебуваючи між двома реальностями — об'єктивною та художньою, сполучало їх.

Ідея дзеркальності так само присутня у творах літератури, адже металітература постає своєрідним дзеркалом літературної практики. Акцент на метафоричному образі дзеркала, що виступає у ролі посередника між об'єктивним та мистецьким світами, дає змогу осмислити визначальні характеристики металітератури, серед яких саморефлексія, самовідображення, самоусвідомлення, самосвідомість, двоїстість, штучність, замкненість. Зважаючи на викладене вище, виснуваємо, що якістю металітератури є металітературність, прояви якої віднаходимо у творчих практиках письменників.

Металітературність репрезентується на різних рівнях і охоплює всі роди літератури. Так, наприклад, з позицій металітературних включень можливо розглядати романи Італо Кальвіно "Якщо подорожній одної зимової ночі" і Карлоса Руїса Сафона "Тінь вітру". У зазначених творах металітературність представлена, головним чином, через композицію (наявність рамкового і вставного текстів), персоносферу (включення постаті автора й читачів), тематично-ідейну складову (акти читання і написання). Металітературні включення у ліриці віднайдено при аналізі поетичних творів Александра Поупа "Звук та сенс", Емілі Дікінсон "Нема за книгу кращого фрегата" і Ліни Костенко "Страшні слова, коли вони мовчать". У ліриці прояви металітературності реалізуються через тематично-ідейну спрямованість, використання поширених метафор, що трансформуються у метаболі, персоніфікацію та використання понять літературного порядку. Металітературність у драматичному роді літератури представлена драматургічними творами Тіма Крауча "Моя рука" і "Автор" на тлі

метатеатральних й метадраматичних аспектів, до яких зараховують прийом "театр у театрі", включення авторської й глядацької позицій, алюзії на історичні події, інтертекстуальні й інтермедіальні включення.

Основні положення першого розділу викладено в публікаціях [63; 64; 68; 237].

## РОЗДІЛ 2

### МЕТАКРИТИЧНИЙ АСПЕКТ ПОСТМОДЕРНОЇ САМОРЕФЛЕКСІЇ

#### 2.1. Метакритика як літературознавча проблема

Феномен металітературності як такий, що тяжіє до постмодерністської саморефлексійної мистецької свідомості, неможливо розглядати поза концептом метакритики. Адже метакогніція щодо сутності літератури як на рівні теоретичному, так і на рівні практичному може бути вповні пояснена лише невіддільно від самокритичного (чи надкритичного), себто метакритичного її аспекту.

Уживаючи термін "метакогніція" у стосунку до літератури, насамперед маємо на увазі саме закладені в нього інтенції психологічної науки: когнітивної психології, когнітивного розвитку та психології соціального розвитку, що широко визначають метакогніцію як пізнання пізнання. Про метакогнітивні процеси певною мірою роздумували вже Платон та Аристотель, стверджуючи, що пізнання не обмежується суто чуттєвими характеристиками і стосується більш глибинних структур [99, с. 3731]. Значною мірою ідея метакогніції стала предметом наукової зацікавленості після 1970-х років, що збігається з низкою наявних мистецьких тенденцій, спрямованих на осмислення природи мистецтва, сутності творчості. Так американський психолог Джон Флавелл вважається першим дослідником, котрий 1976 року вдався до повноцінного аналізу метакогніції у контексті теорії розуму, відокремивши це поняття від метапам'яті. Науковець визначає метакогніцію як знання про власні когнітивні процеси та їх продукти [149, с. 232].

Зрозуміло, що метакогніційна таксономія містить цілий ряд пов'язаних між собою феноменів, серед яких одне з ключових місць належить рефлексії [53, с. 318].

(Само)рефлексивні процеси, як було відзначено в попередньому розділі, виникають у мистецькій царині як один із можливих підходів до осмислення

онтологічних моделей літературних творів і процесів літературної творчості загалом. Утім, здатність реалізовувати саморозуміння, самопізнання та подібні їм метакогнітивні процеси вимагає доволі високого рівня саморегуляції. А саморегуляція на літературній ниві реалізує себе через критику та метакритику відповідно.

Для літературознавства аспекти критики, а згодом, на тлі наукового розвитку та зміни парадигмальних бачень, метакритики, постають важливими у контексті аксіологічних і методологічних пошуків, відкриваючи потенційні можливості для осмислення процесу літературної творчості у всій його багатогранності й глибині. Осмисленню стрижневих питань, що стосуються літературної критики, її терміносистеми, присвячено чимало досліджень, серед яких виділяємо роботи Р. Барта [106], П. Білоуса [14], Р. Веллека [269], О. Галича [24], Ш-О. де Сент-Бева [199], Н. Фрая [155] та ін.

Попри наявність ґрунтовних україномовних і англомовних статей, монографій та есеїв, серед яких праці Л. Бабій [9], П. Іванишина [35], А. Васудесвана [263], Б. А. Вілсона [274], К. Гарріс [169], В. Джексон [181], Т. Іглтона [141], Р. Колі [123], Х. Е. Гарсія Ланди [158], Л. Марека [207], С. Раваля [230], П. Штайнера [247] та ін., у яких автори акцентують проблему метакритики в різних її аспектах, одностайного розуміння концепту все ще не існує. Чимало закордонних науковців опрацьовували окреслену проблему до 2000-х рр., утім, вона не вичерпала себе, про що свідчать відносно нові наукові пошуки, що і визначає актуальність подальшого дослідження метакритики.

Свого часу провідний британський літературознавець та літературний критик Террі Іглтон у лекції під назвою "Смерть критики?" (*The Death of Criticism?*) відзначив, що сучасна літературна критика перебуває в кризовому становищі, як і, власне, професія критика. Автор, іронічно прогнозуючи майбутнє літературних критиків, зауважує: *"У мене є страх, що одного разу якийсь клерк із урядового офісу дізнається жахливу правду про таких, як я, — що ми насправді отримуємо зарплатню буквально за читання віршів, романів і п'єс. Тоді цей клерк розповість про все начальнику, і колишні знавці творчості*

Джейн Остін почнуть лагодити комп'ютери чи займатись іще якоюсь колективною роботою на околицях міста. Загальновідомий секрет літературознавства полягає в тому, що це — насолода. Діяльність *a bona fide*, не просто дисципліна, а скандал! Нам платять не лише за читання книг <...> фактично, нам платять шалені гроші за читання книг про людей, яких ніколи не існувало, та події, які не траплялися в реальному житті. Розмови про людей, яких насправді не існує, визначаються як психоз, а в університетах таку практику називають літературною критикою"<sup>28</sup> [141].

Концепція "кінця" (або ж — "конечності"), якою оперує автор, не є чимось новим у контексті постмодерністського світовідчуття. Т. Іглтон, ставлячи запитання перед аудиторією, свідомо наслідує Френсіса Фукуяму і його статтю "Кінець історії?" (*The End of History?*) [156], журнальну статтю 1992 року Роберта Кувера "Кінець книжок" (*The End of Books*) [124] або книгу "Гутенбергові елегії" (*The Gutenberg Elegies*) [112] колишнього книготорговця Свена Биркертса, яких об'єднує погляд на цифрову епоху як кінець культури і книгочитання. Отож у такий спосіб Т. Іглтон намагається зрозуміти, чи дійсно за останні десятиріччя стався особливий фундаментальний злам, що спричинив новий виток не лише у світовій історії, а й у літературознавчій сфері.

Переосмислення наявного літературно-філософського досвіду позначилося на змінах у терміносистемі сучасного літературознавства. Поряд із уже чинними поняттями "література", "постмодернізм", "критика" з'являються й активно входять в обіг такі поняття, як "металітература", "метамодернізм", "метакритика".

Традиційно аналізом і оцінкою (подекуди інтерпретацією) продуктів творчої людської діяльності займається критика. Термін походить від грецького *kritikos* — здатний судити (розрізняти), критик — та латинського *criticus* —

<sup>28</sup> I mean a fear that one day some clerk in a government office <...> will stumble on the shameful truth that we are actually paid for reading poems, novels and plays. <...> The clerk will through himself on the phone to his superior and blow the whistle on the lot of us know erstwhile experts in Jane Austen will be fixing computers and we'll be rounded up and you know mate labor on the countryside. The open secret of the course of literary studies being that it's far too pleasurable. An activity to be a bona fide, a discipline but a scandal! We are really not being paid for reading books, we're actually paid outrageously for reading books about people who never existed, and events that never took place. In ordinary life talking about people who never existed is known as psychosis, in universities, it's called literary criticism.

суддя, критик — і вживаний у двох значеннях. Позитивний аспект критики стосувався насамперед гарного смаку, можливостей висловити певне ставлення чи дати оцінку культурно-історичним явищам, негативний же — включав необґрунтоване, упереджене оцінне судження. Варто додати, що обидва значення критики досі фігурують у дефініціях різних словників.

Серед ключових завдань і цілей критики, що сформувались здавна й практично не змінилися сьогодні, заведено виокремлювати розгляд явищ культури всередині певного культурно-історичного контексту, здійснювати порівняння одних явищ із іншими, а також оцінювати їх, зважаючи на ті чи ті культурні моделі, притаманні певній епосі. Водночас все частіше зустрічаємо поодинокі висловлювання, у яких зауважується, що критика в своєму звичному розумінні відживає своє.

Американський письменник і літературний критик Даніель Мендельсон оцінює минуле і майбутнє критики у статті "Маніфест критика" (*A Critic's Manifesto*): *"У 1970-х, коли я був підлітком, то мріяв стати письменником, але не романістом чи поетом, а критиком. Я вважав критику дивовижною, а критиків — гідними захоплення. Бо я вчився в них. Щотижня до нашого будинку на Лонг-Айленді приходив примірник журналу "The New Yorker" <...> Я дізнавався про музику, особливо оперу, з вельми детальних оглядів музичного критика Ендрю Портера — мініесеїв, які були надзвичайно енциклопедичні в контексті розуміння творчості того чи іншого композитора <...> від Моцарта до Майкла Тіппетта, що рецензія могла бути наполовину прочитана ще до того, як критик почне говорити про власне перформанс. Однак в цьому й полягала суть: перш ніж читач прочитає рецензію, він отримувал знання, необхідні для того, аби по-справжньому оцінити (чи знецінити) описаний перформанс. Я дізнався й про інші речі. Завдяки Гелен Вендлер, яка в той час писала розлогі й змістовні есеї про сучасних поетів та їхню творчість, я почав роздумувати про поезію, її цілі та методи <...> За всі ці роки, що я читав роботи названих авторів, коли навчався у школі, коледжі та магістратурі, мені жодного разу не спадало на думку, що вони намагались мене переконати*



*подивитись якийсь перформанс, придбати якийсь фоліант або піти на якийсь фільм; також я не гадав, що з мене глузують чи ставляться поблажливо або що я не можу не погодитися з ними. Передусім я признавав цих людей своїми вчителями і, як гарні вчителі, вони навчали власним прикладом; приклад, який вони показували тиждень за тижнем, полягав у тому, аби відтворити на папері драму того, як вони дійшли до власних суджень"<sup>29</sup> [210].*

На думку Д. Мендельсона, всю критику можна звести до формули **Знання+Смак=Осміслене судження**<sup>30</sup>. Перший доданок із наведеної формули стосується не просто певного одиничного знання, а детальної експертизи твору як у його самобутності, так і в порівнянні з цілісним творчим доробком митця. Здійснюючи експертизу, критик дає коротку історичну довідку, важливу для розуміння витвору мистецтва, розповідає про можливі інтерпретаційні варіації тощо, тобто потенційний читач рецензії отримує інструменти, необхідні для повного розуміння, оцінки та реалізації власної інтерпретації. З іншого боку, навіть якщо читач не погоджується з міркуваннями критика, його судження мають авторитет, адже ґрунтуються на конкретних фактах, а не лише на "почуттях" чи "враженнях".

Другий доданок і вагомий компонент критичного аналізу — смак. Смак виступає реагентом переходу від знань до судження й залежить від сукупності особистісних характеристик критика (інтелекту, темпераменту та ін.). Критик, відтворюючи на сторінках рецензії власні думки, не тільки зображує основу

---

<sup>29</sup> In the nineteen-seventies, when I was a teen-ager and had fantasies of growing up to be a writer, I didn't dream of being a novelist or a poet. I wanted to be a critic. I thought criticism was exciting, and I found critics admirable. This was because I learned from them. Every week a copy of *The New Yorker* would arrive at our house on Long Island <...> I learned about music, particularly opera, from the fantastically detailed reviews by Andrew Porter, the music critic—mini-essays so encyclopedic in their grasp of this or that composer's oeuvre <...> from Mozart to Michael Tippett, that the review could be half over before he got around to talking about the performance under review. But this was the point: by the time he described what he'd seen on stage, you—the reader—had the background necessary to appreciate (or deprecate) the performance as he had described it. I learned about other things. Thanks to Helen Vendler, who in those days regularly contributed long and searching essays about contemporary poets and their work, I began to think about poetry, its aims and methods <...> In all the years I read these writers, as I went through high school and then college and grad school, it never occurred to me that they were trying to persuade me to actually see this or that performance, buy this or that volume, or take in this or that movie; nor did I imagine that I was being bullied or condescended to, or that I wasn't allowed to disagree with them. I thought of these writers above all as teachers, and like all good teachers they taught by example; the example that they set, week after week, was to recreate on the page the drama of how they had arrived at their judgments.

<sup>30</sup> KNOWLEDGE + TASTE = MEANINGFUL JUDGMENT

своїх суджень, але й демонструє механізми, за допомогою яких проявляється індивідуальний авторський смак.

Важливою у зазначеній тріаді є сума — злиття знання та смаку породжує осмислене, змістовне судження. Як і будь-який інший вид креативного письма, критичний огляд — це жанр, який передбачає своєрідну структуру, — суб'єктивні горизонти індивіда, що перетинаються з горизонтом об'єктивних знань. У деякому сенсі критик постає точкою, яка поєднує ці горизонти, на якій сходяться рефлексії щодо осмислення, аналізу, інтерпретації твору мистецтва. Читач, отримавши комплекс знань і зрозумівши механізми критичної оцінки, має змогу зробити висновки щодо того чи того твору мистецтва цілком самостійно [210].

Спочатку критика розвивалась усередині естетичного дискурсу. Рефлексія щодо мистецтва (його видів) вводилася в естетично-філософський контекст. Елементи критичних роздумів віднаходимо у філософських трактатах мислителів античної доби — Платона "Держава", Аристотеля "Поетика" і Горация "Про поетичне мистецтво". Усі вони пов'язані з проблемами досконалості краси, її чуттєвого осягнення, цінності мистецтва, іншими естетичними категоріями.

Поряд із міркуваннями щодо сутності мистецтва закономірно визначається нормативна складова, яка полягає в наявності усталених правил і вимог, що стосуються жанрових та стилістичних особливостей, ідейно-образного змісту. Тобто це — сукупність настанов, практичних рекомендацій, своєрідна "інструкція" для митців, призначена зробити твір естетично довершеним. Варто відзначити, що рекомендації та правила підкріплювались прикладами, а разом і критичними оглядами, у яких пояснювалось, чому один твір мистецтва може вважатися взірцевим, а інший — ні. Схожі тенденції відстежуємо надалі. "Мистецтво поетичне" Н. Буало та "Підзорна труба Аристотеля" Е. Тезауро, будуючись за дидактичним принципом, формують чіткі правила творчості, яких потрібно беззаперечно дотримуватись [14, с. 13]. Отже, настанови критики від початку апелювали не до лише автора, митця,

показуючи йому вектори подальшого руху для задоволення естетичних запитів суспільства, але також потенційного читача, формували та розвивали його художній смак.

Однак із появою низки фундаментальних праць Іммануїла Канта (1781–1790 рр.) "Критика чистого розуму", "Критика практичного розуму" і "Критика здатності судження" поняття критики змістилось до філософської сфери вжитку, ставши частиною гносеології. На основі напрацювань емпіризму та раціоналізму І. Кант здійснює синтез апостеріорних та апріорних знань, завдяки чому можливо вивести якісно нове знання й активізувати здатність до творчості. Злиття чуттєвого досвіду та теоретичних фактів якісно працює у площині критики як певного творчого акту.

Часткове відстеження векторів розвитку естетично-філософської думки дає підстави для розуміння, що питання критики все ще не вичерпане, зокрема в розрізі сучасного літературознавства, а критерії художності часто мають доволі розмиті межі.

Аксіологічну позицію в літературознавстві репрезентує літературна критика — вид творчої діяльності, що ґрунтується на практичному типі мислення задля оцінки художньої своєрідності творів літератури, їх естетичної вартості, виявленні провідних тенденцій літературного процесу [46, с. 402].

Засновником літературної критики у сучасній її перцепції правомірно вважається французький критик, літературознавець Шарль-Огюстен де Сент-Бев. Свою літературно-критичну кар'єру Сент-Бев розпочав 1824 року в газеті "Глобус", де публікувалися перші літературні рецензії на твори Ш. Д'Арленкура та М. Ф. Жанліс. А вже 1827 року він публікує в цій же газеті статтю "Оди й балади Віктора Гюго" (*Odes et ballades de Victor Hugo*), що стала першим зразком нового типу критики. Унікальність публікації полягала в тому, що, аналізуючи доробок автора, критик уперше взяв до уваги контекст: культурне середовище, історичні події, вплив інших письменників та поетів на творчість тощо.

У 1828 році вийшла одна з ключових праць "Історичний і критичний огляд французької поезії та театру XVI століття" (*Tableau de la poésie française au seizième siècle*), у якій літературознавець детально виклав власні міркування щодо критичного аналізу літературних текстів [30, с. 511–512].

Сент-Бев убачав у критиці передусім інструмент, що творить порядок і надає можливість авторам правильно будувати власну творчість [199]. Подібні розмисли суголосні з думками мислителів попередніх епох та деякою мірою, з урахуванням впливових у французькій культурі традицій класицизму, нівелюють творчу свободу автора, пропонуючи наслідувати взірець.

Попри популярність літературно-критичних оглядів, рецензій у різні часи, ці жанри не варто ототожнювати з літературною критикою загалом, позаяк її жанрова система налічує багато різноманітних жанрових форм. Термін "літературна критика" був і залишається доволі дискусійним.

Деякі літературознавці пропонували не розмежовувати теорію літератури та літературну критику, оскільки "справжній" літературний критик повинен спиратися на літературознавчу теорію й методологію. Інші ж наголошували на самостійності всіх трьох дисциплін: історії літератури, теорії літератури та літературної критики. Проте найбільш вдалими видаються ідеї, запропоновані американським літературознавцем-компаративістом Рене Веллеком.

У збірці есеїв під назвою "Концепти критики" (*Concepts of Criticism*) дослідник пропонує розмежовувати історію літератури, теорію літератури та літературну критику, з одного боку, а з іншого — не забувати, що найпродуктивнішим підходом до аналізу будь-якого твору літератури буде синергетична єдність усіх трьох компонент. Крім того, на думку Р. Веллека, термінологічні розбіжності у трактуванні терміна неминучі. Літературознавець порівнює ці коливання з одвічним символом сум'яття і хаосу — Вавилонською вежею. Причину цьому він убачає у поняттєвих обсягах різних мов.

Наприклад, німецьке *Literaturwissenschaft* зберегло давнє значення систематичного знання про літературу, тоді як в англomовному дискурсі маємо *literary studies*, однак знак дорівнює між двома поняттями поставити не

можемо, оскільки вони різняться за місткістю. Разом із тим в англійській мові термін *literary criticism* почасти використовується з метою вказівки на літературну теорію, а у німецькій мові вкладання подібних сенсів у схоже, на перший погляд, поняття, доволі рідкісне. Адже *Literaturkritik* зазвичай уживається у вузькому сенсі, для позначення щоденної рецензії.

Подібні розходження Р. Веллек пояснює впливом на терміносистему німецької мови серйозної та ґрунтовної німецької філософії критичної доби, у той час, як в англійському дискурсі постать критика не розглядається як серйозна: він слугує посередником, секретарем, а іноді навіть слугою публіки [269].

Суперечить деградації та знеціненню поняття літературної критики канадський критик і теоретик літератури Нортон Фрай. У "Полемічному вступі" до "Анатомії критики" (*Anatomy of Criticism*) він зазначає: "Критика — це структура думки і знання, що існують самі по собі"<sup>31</sup>, а її місія полягає перш за все в інтелектуальному пізнанні [155, с. 5]. Тому критику не можна зводити до профанації, нівелювати її несерйозним ставленням.

Дещо відмінні погляди щодо цього питання висловлює Ролан Барт, представник течії "нової критики", котрий не вважав критику наукою. А відтак, за його словами, критичні огляди не потребували використання "високої мови", якою звикли послуговуватися відомі філософи, її застосування призводить до втрати можливих інновацій у галузі критики [106, с. ix].

Палкий диспут між Роланом Бартом і Раймондом Пікардом щодо "коректної мови критики" виливається у праці "Критика і правда" (*Critique et vérité*) 1966 року. Це відповідь Р. Барта на монографію Р. Пікарда "Нова критика чи нове самозванство" (*Nouvelle critique ou nouvelle imposture*), що вийшла друком 1965 року. Автор монографії різко критикує цілу групу французьких представників "нової критики".

Відповідаючи на критичні зауваги Раймонда Пікарда, Ролан Барт відзначає низку важливих для критики пунктів, серед яких:

<sup>31</sup> <...> criticism is a structure of thought and knowledge existing in its own right <...>.

- правдоподібність (критика підтверджується практикою);
- об'єктивність (пишучи критичні огляди, необхідно вдало добирати слова, враховувати нові здобутки різних галузей, зокрема психологічного методу, вдаючись до аналізу персонажів творів);
- гарний смак ("стара" критика — це набір табу, "нова" критика — це відхід від табуйованих тем, адже критик має власний смак щодо того, про що варто писати і що саме варто обговорювати);
- ясність (критика повинна відходити від будь-якої ідеології, а критик не повинен бути заангажованим, як це відбувалося за "старої" критики);
- мислення символами (процес читання суто символічний; незалежно від того, як ми інтерпретуємо слова: обираючи буквальний чи символічний підхід, суворість літературної критики полягає не у виборі власне методу, а у здатності до послідовного прочитання).

Лишаючи полеміку, Р. Барт у другому розділі рефлексує щодо природи роботи критика з твором літератури, виокремлюючи три важливі складові-етапи: науку, критику та читання.

*Наука про літературу* означає загальний дискурс, де об'єктом цієї науки є не значення твору, а його потенційна **багатозначність**. Автор перестає бути гарантом смислу власного твору. Відтепер гарантом смислу стає читач.

*Критика* не є наукою, оскільки наука займається загальними смислами, у той час, як критика продукує конкретні смисли; це дискурс, що створює смисл і додає його до "форми" — самого твору. Таким чином, критика — це анаморфоза твору, його викривлення, спотворення проєкції, бо твір у такому випадку не відображає власну сутність, він відображає накладені на нього критиком сутності.

Остання складова — *читання*. Читаючи твір, критик переформатує його у своїй свідомості, а потім репрезентує власні уявлення, враження та

думки про переформатований твір у критичному огляді, за який повинен нести відповідальність [106].

Синтезувати всі підходи щодо визначення літературної критики прагне Юрій Ковалів у першому томі "Літературознавчої енциклопедії" зауважуючи, що літературна критика є різновидом літературознавства та трактується як галузь наукового пізнання художньої дійсності, а також виступає одним із видів публіцистики, підґрунтям якого є аналітично оброблений літературний матеріал. Однак, зважаючи на те, що літературна критика спирається на естетичний критерій, вона перекладає металогічну (мистецьку) мову логічною, даючи оцінку й здійснюючи аналіз нового літературного явища [44, с. 570].

Олександр Галич наводить суголосні думки, убачаючи літературну критику складовою літературознавства, а її ключове завдання покладаючи на ідейно-естетичну оцінку творів сучасних письменників, визначення їх місця у літературному процесі [24, с. 17–18]. Н. Астрахан додає, що літературна критика здебільшого вивчає літературні явища у синхронії, водночас вдаючись до їх історичного осмислення [6, с. 11].

Сучасний український літературознавець П. Білоус висловлює думку, що функція літературної критики має історично змінну природу. Отже, стан літературної критики зумовлений історичними, суспільними та світоглядними змінами останніх десятиліть, які, власне, відображає література. Так вона набуває ознак індивідуального самовиявлення, але вже не ставить собі за мету переконати читача у чомусь чи до чогось його закликати. Зміна статусу художньої літератури зумовила відповідну зміну формату літературної критики: *"її перспектива полягає не у відстеженні та оцінці літературного процесу, а у довільних міркуваннях про сьогочасну літературу"* [14, с. 15–16].

Якщо підсумувати вищевикладене, то сьогодні літературознавці, зважаючи на широкий спектр можливих трактувань, переважно зводять їх до трьох підходів: автономного, гетерономного й історичного. Згідно з першим підходом, літературна критика абсолютно автономна і не потребує будь-яких додаткових обґрунтувань. Послідовники другого підходу заперечують

автономність критики та стверджують, що вона обов'язково повинна спиратися на логічні твердження, теорію, мати тверде підґрунтя. Прихильники ж третього підходу вважають критику та її теорії квазіавтономними, бо її функціонування в культурному просторі зумовлене історичним, культурним, естетичним та іншими видами контекстів [254, с. 758–759].

Посилена увага до наукового методу, критичний раціоналізм Карла Поппера, методологія науково-дослідницьких програм Імре Лакатоша, зміна наукових парадигм та "наукові революції" Томаса Куна, теоретичний реалізм Пола Фесрабенда — все це висвітлює проблему науковості наявних знань. Якщо епоху Іммануїла Канта можна пов'язувати з активним розвитком критики, то ХХ століття відкриває епоху метакритики. За словами Карстен Гарріс, подібний рух зумовлений тим, що критика ставить під сумнів та деконструє сама себе, спричиняючи теоретичну анархію [169, с. 54].

Норми критики, з одного боку, розхитуються та розширюються. З іншого боку, це підкріплює раціональний стимул до її самоосмислення і самотрансформації. Такі зміни, зрушення, розмиття кордонів є цілком логічними. Свого часу один із найвпливовіших філософів науки ХХ століття Карл Поппер зазначив, що традиція постійної та раціональної критики існує повсякчас, позаяк критична традиція сформувалась шляхом освоєння так званого критичного методу [68, с. 96], який, вдосконалюючись із часом, мав претендувати на максимальний об'єктивізм. Однак постмодерністська парадигма змінює природу об'єктивізму, вітаючи можливість різноманітних інтерпретацій і суджень, а також саморефлексійні тенденції. Нині галузь критики активно заповнила есеїстика, в якій власний естетичний смак автора постає головним критерієм оцінювання художніх явищ [15, с. 23].

Отже, зазначене вище дає можливість стверджувати, що з часом критика отримує нову якість, перспективи розвитку і можливості. Вектор руху спрямований у *мета*простір і, безперечно, претендує на більшу аналітичну глибину та ширшу панораму огляду, а префікс *мета-* позначає другорядний тип дискурсу відносно першого типу дискурсу. Про це свідчить низка написаних і



виданих наприкінці 1970-х років наукових праць, у яких автори так чи інакше звертаються до проблеми метакритики та метакритичного аналізу.

Однією з таких репрезентативних праць убачаємо книгу Суреша Равалья "Метакритика" (*Metacriticism*). У передмові автор зазначає, що книга являє собою метакритичний аналіз концепту "критика" і фундаментальних для нього понять, які можуть набути подальшого розвитку, проте також мають власне історичне підґрунтя [230, с. xi].

С. Раваль розуміє метакритику як складову філософії, що має опосередкований стосунок до літературної критики. Автор полемічно коментує ідеї таких мислителів, як І. Кант, Г. Гегель, Ф. Ніцше, В. Вімсат, Г. Блум, Ж. Лакан, Ж. Дерріда та ін., намагається відстежити логіку критичного мислення, водночас долучаючись до філософського аналізу проблем критики і критичної теорії [230, с. 239]. Відтак метакритика поєднує в собі критичний і теоретичний дискурси щодо трактування та розуміння, усвідомлення природи критики. Прикметно, що С. Раваль із деякою невпевненістю й обережністю наводить свої думки щодо метакритики. Він завбачливо пише, що використаний термін прямо не стосується жодного зі згаданих авторів, проте торкається вищих матерій їхніх праць і з'являється у назві книги раніше, ніж у більшості робіт, які наразі зараховані до впливових.

Л. Бабій слушно доповнить, що С. Раваль окреслює чіткі межі між поняттями "критика", "критична теорія" і "метакритика", вважаючи їх логічно незалежними, але при цьому сумісними [9, с. 83].

Схоже потрактовує метакритику і Т. Іглтон у своїй відомій книзі "Теорія літератури" (1983 р.). За його твердженням, саме літературознавство може стати метакритикою, роль якої *"першочергово полягає не в інтерпретації чи оцінці, а в тому, аби зробити крок назад і перевірити логіку наших тверджень, проаналізувати те, в чому ми впевнені, дізнатися, які коди і моделі ми використовуємо, коли стверджуємо що-небудь"* [68, с. 96]. Підтримує викладені думки американська літературознавиця Вірджинія Джексон, стверджуючи, що метакритика позначає всю сукупність ідей та міркувань, які у

XX столітті традиційно зводилися суто до критики [181], а сьогодні набули і продовжують набувати нового прочитання й рефлексії від літературознавців, мистецтвознавців і філософів.

Під іншим кутом розглядає метакритику Аруначалам Васудеван. У книзі "Деконструкція: критика і метакритика" (*Deconstruction: Criticism and Metacriticism*) 2016 р. він пов'язує концепти критики й метакритики з дещо обмеженою за методологічними можливостями практикою деконструкції. Тобто літературна деконструкція, як відзначає дослідник, практикується у двох іпостасях: як критика і як метакритика, залишаючись при цьому підпорядкованою власному засадничому теоретичному припущенню, що жодне прочитання літературного тексту не є остаточним, постулюючи його кінцеву незавершеність [263]. Утім, хоч такий підхід суголосний постмодерністському світогляду, він видається дещо обмеженим, адже А. Васудеван визначає метакритику насамперед як деконструкцію деконструкції, що використовується з метою підтвердження висунутих теоретичних припущень критика, тобто є науково недовершеною.

Як бачимо, означені погляди на метакритику тяжіють здебільшого до логічного пояснення чи потрактування висловленого, спираються на методологічну складову, рухаючись услід тенденціям критичного раціоналізму.

Водночас існують інші, протилежні підходи до пояснення концепту. Барі А. Вілсон зауважує, що метакритику доволі часто розглядають як герменевтику чи метаінтерпретацію, адже питання інтерпретації відіграє визначальну роль [274, с. 102]. Продовжуючи цю думку, він наголошує на потребі досліджувати метакритику на двох рівнях — мікро та макро. Мікрорівень передбачає фокусування на інтерпретаційній складовій тексту, враховуючи такі взаємопов'язані елементи, як автор — текст — культурно-історичний контекст — читач (інтерпретатор) — контекст інтерпретатора — пропонована інтерпретація — аудиторія. Більш загальні питання чи проблеми стосуються макрорівня — добірки підходів і методів осмислення елементів мікрорівня [274, с. 103].

Б. А. Вілсон намагається охопити весь наявний наразі досвід, врахувати надбання різних концепцій і літературознавчих шкіл, які іноді можуть бути взаємосуперечними. Автор розглядає можливість створення єдиної метакритичної методології, яка працювала б вдало для всіх текстів (творів мистецтва), хоча поки проблема залишається невирішеною.

Як і у випадку з літературною критикою (а у широкому розумінні — критикою загалом), знову неминуче зіштовхуємося з проблемою термінологічної плутанини у розмежуванні критики, метакритики й літературознавчої теорії. Як стверджує Розалі Л. Колі [123], розмиті межі свідчать про самореференційність літературних творів, а Петер Штайнер пов'язує ці процеси з метапоетичністю деяких літературознавчих теорій [247].

Автори підручника "Нова Принстонська енциклопедія поезії та поезики" (*The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*) вважають ключовим завданням метакритики реалізацію критичного аналізу/дослідження критики: її термінологічного апарату, структури, стрижневих принципів із врахуванням можливих подальших наслідків для мистецтва загалом [254].

Розв'язання поставленого завдання покладається на абстрактну постать метакритика. Якщо робота літературного критика — здійснювати аналіз літературного твору, то робота метакритика — зрозуміти, як критик дійшов до тих суджень, що він виклав на папері, залучивши до розв'язання окресленої проблеми всі можливі літературознавчі прийоми, методи й засоби.

Важливо наголосити, що метакритика є так само невіддільною від уже згаданих трьох компонент і якісно працює лише за умови поєднання критики, історії та теорії літератури. У результаті можливості метакритики, завдяки сингулярній єдності з іншими важливими дисциплінами, розширюються. Це хоча і створює потенційну загрозу стосовно проведення чітких кордонів, утім, якщо поглянути на це дещо під іншим кутом, стає зрозуміло, що подібна єдність насправді лише покращить якісні параметри систематизації літературознавчого знання. Крім того, зважаючи на широку популярність концепту "інтермедіальність", для метакритики так само продуктивними

можуть виявитися теоретичні й практичні пошуки інших видів мистецтва (музики, живопису, архітектури тощо).

У підручнику "Нова Принстонська енциклопедія поезії та поетики" дослідники пропонують до розгляду переконливу класифікацію критичних тверджень (літературознавчих аксіом), які потенційно дають поштовх для розвитку майбутніх метакритичних суджень:

- 1) опис (загальний і найпростіший аналіз структури літературного твору, виявлення стилістичних засобів та ін.; також аналіз може здійснюватися і на значно складніших рівнях, за іншими класифікаторами, приміром, жанровими ознаками);
- 2) інтерпретація (реалізується на всіх можливих рівнях, від найпростішого до найскладнішого: тема(и), ідея(ї), мотив(и), персонаж(і), часопростір, символи тощо);
- 3) оцінювання (втілюється на підставі перших двох складників, а також загальноприйнятих естетичних критеріїв, смакових уподобань критика і може бути позитивним чи негативним; оцінка визначає літературну цінність твору, його місце серед інших творів літератури) [254, с. 756–757].

Попри здійснену критиком працю, виконана рецензія містить у різному співвідношенні суб'єктивні та об'єктивні тези, і суб'єктивні враження зазвичай превалюють. У цьому аспекті отримуємо підґрунтя для застосування метакритики, яка надасть можливість розглянути передумови критичної оцінки та зрозуміти, що саме наштовхнуло абстрактного критика висловити ті чи інші судження.

За цією логікою метакритик вдається до інтерпретації інтерпретації, що провокує нову проблему літературознавчого гатунку, а саме мінливості значень, а отже, потенційної нескінченності інтерпретацій. Принагідно згадуємо, що більшість дослідників захищали думку, згідно з якою твір має бути прочитаний відповідно до авторського замислу, наміру, без урахування будь-яких інших інтенцій, якщо ті не були завбачливо закладені самим автором.

Інші ж мислителі, котрі працювали в цьому ж річищі, наприклад, Вільгельм Ділтей, Фрідріх Шляєрмахер, Альгірдас Греймас, розуміли авторську інтенцію як змінну за своєю природою.

Мова є невіддільною складовою людського буття. Стверджуючи текстову відповідність буттєвості, Ганс-Георг Гадамер визначає мову універсальним середовищем, у якому продукується розуміння. Спосіб, у який здійснюється розуміння, — це тлумачення тексту. Особливе місце в цьому контексті посідає індивідуальна інтерпретація. Вона підпорядковує собі суб'єктивне осягнення тексту, адже на інтерпретатора впливають його попередній естетичний і мисленнєвий досвід [14, с. 51], а горизонти тексту — горизонт тлумачення і розуміння — розкриваються перед читачем. Тож літературний твір має два рівноцінні полюси. Один із цих полюсів спрямований у минуле, до власного історичного контексту. Вектор іншого полюсу направлений на сьогодні і майбуття, на реципієнта [1, с. 54].

Передові літературознавчі школи наразі здебільшого одностайні у своєму неприйнятті вільних інтерпретацій текстів. Американський дослідник, професор Єльського університету Пол Фрай вважає за необхідне деякою мірою відійти від прямої чи будь-якої інтерпретації літературного тексту в значенні "константи" для висловлення критичних/метакритичних зауваг [154]. П. Фрай переконаний, що, незважаючи на традиційні постмодерністські популярні тези, зокрема, про перевагу форми над змістом, саме змістова частина у критичних розвідках відіграє визначальну роль, позаяк сучасний світ існує в умовах соціальних конструктів, змінних із часом [153, с. 19]. Хоча здебільшого інтерпретація ґрунтується на аналізі складних за формою літературних текстів, цілковито заперечувати роль інтерпретації неможливо, оскільки *"зрештою, метакритичний означає критичний щодо критичного, де останнє «критичне» має означати, принаймні частково, «інтерпретативний»"*, та має зв'язки з одиничним читачем чи спільнотою читачів [154, с. 280].

Метакритику як метаінтерпретацію характеризує Хосе Енджел Гарсія Ланда у статті "Про метакритику як інтервенцію. Замітка щодо «Інтерпретації

інтерпретації» Сюзан Р. Гортон" (*On Metacriticism as Intervention. A Note on Susan R. Horton's Interpreting Interpreting*). За твердженням автора, усі інтерпретації так чи інакше "змагаються між собою", і це стає передумовою чогось значно кращого [158]. Прикметно, що ця стаття – критичний огляд, у якому науковець полемізує з Сюзан Р. Гортон, а разом і виказує заувагу/заперечення щодо деяких її ідей. Сам Хосе Енджел Гарсія Ланда називає себе мета-метакритиком.

До слабких місць використання метакритичної теорії С. Р. Гортон дослідник зараховує намагання описати сучасну інтерпретаційну модель лише з метатеоретичної позиції; виправдання будь-якої можливої інтерпретації, що призводить до критичного агностицизму; бажання надати "якнайповнішу" інтерпретацію [158]. У відповідь на власні зауваги він пропонує дещо змінити метаінтерпретаційний підхід, а саме: розглядати метатеорію частиною загальної теорії, а теорію розуміти частиною практики. Цей підхід допоможе обирати правильні методи та засоби для здійснення інтерпретації; теорія покликана допомагати критику обґрунтовувати наявні інтерпретації та розуміти, чому одні інтерпретації кращі за інші. Схвалення всіх інтерпретацій дорівнює відмові від інтерпретації; метакритична діяльність має бути спрямована на вихід за межі припущень критики у практичному значенні [158].

Вважаємо, що за умови виникнення конфлікту щодо оцінки літературного твору, підстави для його вирішення мали б належати до площини метакритики, яка своєю чергою створить об'єктивну процедуру, здатну верифікувати одне з двох оціночних суджень. Тобто першочергово метакритика, відповідно до її розуміння як філософії критики, повинна зосереджуватися на логіці. Цю думку підтверджує чеський дослідник Лолок Марек у монографії "Критика у русі. Літературна критика і метакритика 1990-х років" (*Kritika v pohybu. Literární kritika a metakritika 90. let 20. století*).

Досліджуючи розвиток критичної думки постмодерної доби, Л. Марек вважає, що зацікавлення метакритикою на початку 1990-х років було справедливо епізодичним. Найголовнішою причиною цього, за твердженням

дослідника, став широкий спектр нових термінів та понять, що потребували глибокого і ґрунтовного теоретичного осмислення й узагальнення. Змістовна невизначеність постмодернізму чи його здатність вбирати різноманітні, подекуди взаємосуперечливі явища стала причиною його неспроможності утвердження як панівного принципу. Принаймні на початку функціонування. Так само ярлики на кшталт "постмодерністська критика"/"постмодерністський критик" не ввійшли до наукового обігу, на противагу "постмодерністському авторові".

За кілька десятків років потреба у логічному осмисленні та науковій стрункості літературознавчої системи зросла. Саме цю стрункість евентуально задає метакритика як філософська надбудова, рушійна сила сучасного літературно-критичного мислення, а подекуди й чинник творення літературних явищ [207].

Сьогодні поняття метакритики — це доволі зручний для вжитку парасольковий термін. У ньому можливо якісно вміщувати цілий комплекс різноманітних характеристик, які розгалужуються і підхоплюють інші поняття. Приміром, П. Іванишин переконує, що критика і метакритика постають осмисленням літературності [35], оскільки об'єктом критики є літературні твори, а об'єктом метакритики — теоретичні, методологічні та власне критичні розвідки.

Синтезуючи різноманітні підходи, можливо виокремити п'ять ключових значень вживання терміна. Перше з них — критика критики або ж критика у квадраті. Воно пов'язане з філософськими працями, автори яких полемізували з ідеями І. Канта чи намагались їх заперечити (Й. Г. Гаман "Метакритика пуризму чистого розуму" (1784), Й. Г. Гердер "Метакритика критики чистого розуму" (1799)) [66, с. 97]. Подібне розуміння метакритики (як текстів про критику) вважаємо найбільш широковживаним, адже в цьому стосунку вона розуміється варіантом або субдисципліною літературної критики. Хоча, за логікою творення поняття, *метакритика* швидше наддисципліна, що породжує другий тип уживання.

Друге значення характеризує науку про літературну критику як метанауку з ремаркою, що у такому випадку під метанаукою розуміється більш загальна наука щодо іншої дисципліни.

Наступне — визначається як критика вищого порядку за аналогією, що метакритика стосується критики рівноцінно тому, як метамова стосується мови.

Згідно з четвертим значенням — це коротка форма словосполучення "метафізична критика", тобто критика, що ґрунтується на певних метафізичних передумовах.

Наостанок — п'яте значення — критика, яка підпорядковується літературній течії "метафізичний реалізм" у тому ж сенсі, в якому "романтична критика" підпорядковується літературній течії романтизму [66, с. 97]. Хоча, звісно, концепт "метакритика" здатен виходити за ці узагальнювальні рамки.

Симптоматично, що метаполеміка не припинилась із часом, а радше набула популярності. Особливо гострі метакритичні дискусії точились на сторінках товстих літературознавчих журналів. На початку 1960-х років диспути умовно поділялись на дві великі групи.

Перша — це критичні суперечки щодо художньої літератури та окремих публікацій і авторів, що часто виникали через критичні оцінки творів. До іншої групи входили власне метакритичні тексти, в яких автори вели один з одним полеміку про цілі та задачі, що їх ставить собі літературна критика, вказували на помилки у судженнях своїх колег чи просто намагались зрозуміти, чому ця галузь літературознавства не має шаленої популярності серед читачів [66, с. 98]. Одним із таких відомих журналів був "Октябрь" — радянський художньо-літературний часопис, який виходив щомісяця, починаючи із 1924 року, але 2019 року його вихід було призупинено. Часто такі видання, окрім мистецько-естетичної мети — запропонувати "взірець", показати, якою має бути справжня критика, мали нарочито пафосну — стати "дороговказом" для інших критиків і журналів. Фактично, головне питання полягало у тому, якою має бути критика — науковою чи публіцистичною, і



превалювала зазвичай саме перша складова. Власне, тому такі критичні огляди нечасто знаходили свого читача серед не-літературознавців.

Попри невелику популярність подібних видань в Україні, декотрі з них існують сьогодні та представлені у мережі для широкого загалу. Однак рубрики з критичними оглядами у таких журналах не вирізняються широким стилістичним діапазоном. Здебільшого це короткі огляди чи так звані "рекомендовані до прочитання списки", натомість про метакритичні дискусії навіть не йдеться [66, с. 98].

Дещо по-іншому реалізується редакційна політика західних літературознавчих журналів: хоча ситуація для них докорінно не змінилася, утім полеміка між ученими-літературознавцями навіть щодо функціонування сучасної критики ведеться. Наприклад, у відповідь на статтю вже згаданого Пола Фрая, американська дослідниця Вірджинія Джексон у публікації 2020 року "Історична поетика та мрія інтерпретації: відповідь Полу Фраю" (*Historical Poetics and the Dream of Interpretation: A Response to Paul Fry*) наводить контраргументи щодо висловлених науковцем тез [181].

Доволі слабе зацікавлення подібними дискусіями загалом, звісно, не означає, що метакритика у своєму найбільш традиційному значенні припинила своє існування. Зважаючи на швидкий розвиток цифрових технологій, зростання популярності соціальних мереж та інтернет-ЗМІ, неможливо залишити поза увагою той факт, що термін "метакритика" вже став продуктом інформаційної епохи. Яскравим підтвердженням цієї тези може бути впливовий англomовний сайт-агрегатор рецензій *Metacritic*, який був запущений у січні 2001 року спільними зусиллями Марка Дойла, Джулі Дойл Робертс і Джейсона Дітца. Він уміщує оцінки та рецензії, складає рейтинг найкращих кінофільмів, серіалів, комп'ютерних ігор і музики. Звісно, схожі сайти існують для поціновувачів читання. Певно, найвпливовішим із них в англomовному просторі є інтернет-портал *Goodreads*, який, починаючи із 2006 року, надає вільний доступ до великої кількості анотацій до книг, відгуків, цитат тощо. Це платформа, де читачі можуть знайти інформацію про письменників, книги,

видання, самостійно оцінити ту чи іншу книгу, вести читацький щоденник і написати відгук. Сайт пропонує зареєстрованому користувачеві створити власну віртуальну бібліотеку, заповнивши полиці у розділах "прочитав", "хочу прочитати", "оцінити книги", "написати рецензію" чи "виписати цитату". В Україні маємо подібну платформу *Rork*, яка стає дедалі популярнішою. Творці цих і схожих онлайн-майданчиків мають на меті популяризувати читання. Судячи зі статистичних даних, це їм вдається, адже щомісяця кілька мільйонів користувачів відвідують згадані сайти [66, с. 99].

Однак поряд із позитивами таких платформ, маємо і негативні сторони. Одну з них виокремлює Лія Прайс у книзі "Про що ми говоримо, коли говоримо про книжки", відзначаючи, що клієнти *Amazon* додають відгук про текст, в якому пишуть: *"автор проникливо заглядає у глибини людської природи, але внизу кожної сторінки забагато порожнього місця, тому шрифт можна було б значно збільшити, залишивши таку ж кількість сторінок"* [60, с. 44]. Тобто дописувачі, оцінюючи книгу та формуючи рецензію, виявляються неспроможними відділити авторський текст від змакетованого видавництвом примірника книги.

Супротив щодо тотальної цифровізації висловлює Шон Байзелл у майже документальній книзі "Щоденник книгаря" [10]. Якимось в інтерв'ю для *The Bookseller* він наголосив, що хоч і не заперечує деяких переваг цифрових технологій, але вважає не зовсім вдалою ідею переводити все в онлайн-формат [116]. Олена Юрчук доповнить, що сучасна "планшетна свідомість" виносить традиційну друковану книгу на маргінеси. Така позиція свідчить про розірвану комунікацію між автором і читачем, адже література починає втрачати свою сакральність через власну неспроможність конкурувати із продуктами візуальної культури. Однак науковиця знаходить оптимальне рішення наявній проблемі, обмірковуючи можливості інтерактивної книги [276, с. 47–48].

Друковане слово змінне щодо розмаїття форматів. Кожний історичний період диктував правила як літературі, так і критиці, які видозмінювалися чи

трансформувалися залежно від запитів реципієнта-читача. Поряд із низкою епітафій чи елегій, присвячених критиці, ми все-таки бачимо, що вона все ще існує і має популярність, знаходячи нові шляхи побутування.

Отже, даючи відповідь на поставлене Т. Іглтоном запитання про "смерть критики" в контексті змін та перетворень у літературі та літературознавчій сфері, вважаємо, що доцільно говорити не про занепад критики, а про її трансформацію в метакритику з її теоретичними та практичними модусами функціонування.

## 2.2. Теоретичний модус метакритики

Література як вияв особливого творчого акту особистості незмінно залишається об'єктом рефлексії. Отож можемо акцентувати постмодерну тенденцію, яку Джеральд Графф у книзі "Література проти самої себе: літературні ідеї в сучасному суспільстві" (*Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society*) називає "літературним мисленням". Це словосполучення, як вважає автор, стосується і розмислів про літературу, які вміщують у собі твори літератури, і розмислів про літературу з погляду літературної критики: її природи, впливу, наслідків тощо [163, с. 1], вибудовуючи у такий спосіб філософію літератури.

Провести демаркаційну лінію між указаними двома типами мислення, тобто між тим, що стосується суто літератури, і тим, що стосується суто критики, наразі складно, адже численні твори сучасної літератури написані аналогічно до жанру літературної критики чи принаймні містять вкраплення ідей щодо особливостей функціонування літератури. Водночас літературні критики, певно, бажаючи сьогодні бути ближчими до читача, відкидають літературознавчий академізм і пишуть критичні статті/книги як художні есеї.

Резюмує такий постструктуралістський підхід до літератури Роберт Скоулз: "Раніше ми знали, що художня література — це про життя, а критика — це про художню літературу, і все було просто. Зараз ми розуміємо,

*що художня література — це про іншу художню літературу, тобто критика у фактах чи металітература. Також ми знаємо, що критика заперечує, що щось може бути про життя <...> Критика відібрала у нас саму ідею «про». Ми зрозуміли, що мова є тавтологічною <...> і тією чи іншою мірою вона стосується самої себе. Математика — це про математику, поезія — це про поезію, а критика — про неможливість власного існування"<sup>32</sup> [238, с. 34].*

Відтепер митці спільно з критиками взяли за предмет свого дослідження, котре вони реалізують у дещо різних площинах, проблематичність власних повноважень у літературній/літературознавчій сферах. Утім, наближення одного до іншого, за припущеннями Д. Граффа, жодним чином не розв'язує наявну проблему, позаяк тепер важко розрізнити мислення справжніх "літературних інтелектуалів" від оцінок людей, які не мають спеціальної компетенції чи навіть не зацікавлені в літературознавчих питаннях. Розв'язати цю проблему можливо, за умови, якщо "літературне мислення" буде досконалішим, більш теоретично й практично довершеним [163, с. 1–3]. Погоджуємося з думкою Олени Юрчук, яка, розмірковуючи про взаємини між літературою і філософією, нагадує, що генезис взаємодії між філософією та літературою сягає античних часів. Однак саме ХІХ століття актуалізувало ці взаємовпливи, результатом яких стали подальші розмисли про "філософію" літератури і "літературність" філософії [121, с. 99].

У теоретичному сенсі метакритика, як можливо припустити, теж постає формою "літературного мислення" та виявляє себе філософією літератури, її власною, напрацьованою за століття, методологічною квінтесенцією, котра допомагає їй, як було визначено, реалізовувати регулятивну функцію. Проте вона не зупиняється лише на цьому. Її повноваження дещо ширші. Саме тому в одному ряді з метакритикою віднаходимо не менш важливу категорію, необхідну для осмислення теоретичного модусу метакритики, — естетику.

---

<sup>32</sup> Once we knew that fiction was about life and criticism was about fiction-and everything was simple. Now we know that fiction is about other fiction, is criticism in fact, or metafiction. And we know that criticism is about the impossibility of anything being about life <...>. Criticism has taken the very idea of "aboutness" away from us. It has taught us that language is tautological <...> Mathematics is about mathematics, poetry is about poetry and criticism is about the impossibility of its own existence.

Естетика, як визначено у "Філософському енциклопедичному словнику" за редакцією В. І. Шинкарука, походить від грецького αἰσθητικός — здатний відчувати — і позначає загальну характеристику певної сфери пізнання, яка є нижчою у порівнянні з логікою [85, с. 203]. "Стенфордська енциклопедія філософії" (*Stanford Encyclopedia of Philosophy*) маркує XVIII століття часом, коли термін "естетичне" з'явився у філософському лексиконі, ставши загальноновживаним. Причому в цей час естетичні теорії здебільшого групувалися навколо проблем естетичного досвіду й естетичної перцепції [240].

Дещо пізніше І. Кант у філософській праці "Критика здатності судження" розмежував естетику та мистецтво. Акцентуючи автономність першої, він зауважив, що доцільність естетики міститься не в самих речах чи їхніх об'єктивних властивостях, а у відношенні їх до суб'єкта, його почуттів: *"Якщо хтось прочитає мені вірш чи покличе мене на виставу, яка врешті-решт не задовольнить мій смак, а потім процитує Батте або Лессінга чи інших визначних критиків минулого, наведе естетичні правила, закладені ними, як доказ того, що вірш пречудовий... Я закрию вуха й не буду слухати жодних міркувань і аргументів. Радше буду вважати, що правила, встановлені критиками, хибні...ніж дозволю, аби мої судження визначалися шляхом апріорних підстав доказу. Це мають бути судження смаку, а не розуму"*<sup>33</sup> [188, с. 165]. Саме ця ідея І. Канта про "незацікавленість судження смаку", тобто цінність розуміння естетичного, стала ключовим поштовхом для розвитку естетики [85, с. 203–204].

Якщо у XIX і на початку XX століть категорія естетичного отримувала схожі чи принаймні не діаметрально протилежні трактування (у річищі класичної німецької філософії), то наприкінці XX століття ця тенденція зазнала змін. Скептичний погляд на естетику та уявлення про естетичне зумовлений необхідністю простежити зв'язок між естетикою та певною іншою,

<sup>33</sup> If someone reads me his poem or takes me to a play that in the end fails to please my taste, then he can adduce Batteux or Lessing, or even older and more famous critics of taste, and adduce all the rules they established as proofs that his poem is beautiful... I will stop my ears, listen to no reasons and arguments, and would rather believe that those rules of the critics are false ... than allow that my judgment should be determined by means of a priori grounds of proof, since it is supposed to be a judgment of taste and not of the understanding of reason.

допоміжною й легітимною теорією, котра не буде ґрунтуватися лише на суб'єктивних почуттях індивіда, відтак буде науково обґрунтованою, формалістською у своїй суті. Необхідність раціоналізувати уявлення про естетичне торкнулася і сфери літератури.

Підтвердження цьому віднаходимо у словах американського теоретика літератури і літературного критика Вільяма К. Вімсагта, котрий у праці під назвою "Літературна критика: коротка історія" (*Literary Criticism: A Short History*) зазначає: *"Спосіб міркування над літературною проблемою — це спосіб, який окреслив ще Декарт для розв'язання проблем у галузі фізичної науки. Критик, який намагається мислити іншим способом, не гідний жити в нинішньому столітті. Не існує нічого кращого для літературної критики, аніж математика, що слугує своєю пропедевтикою"*<sup>34</sup> [275, с. 258].

Американський філософ мистецтва Монро Кертіс Бердслі вважає естетику галуззю знань, яка містить ключові принципи для пояснення та підтвердження критичних тверджень, а отже, естетику можливо розглядати філософією критики чи метакритикою [110, с. 3–4]. Варто відзначити, що М. К. Бердслі на основі письменницької саморефлексії визначає три спільні риси всіх естетичних переживань:

- 1) зосередженість (почуття естетичного виникає, коли увага міцно фокусується на об'єкті зацікавлення);
- 2) інтенсивність та єдність, де під єдністю мається на увазі зв'язність і завершеність;
- 3) довершена узгодженість усіх елементів.

За ідеальної єдності всіх трьох рис реципієнт отримує кінцевий продукт — почуття насолоди [110, с. 527–528].

Однак доцільність твердження про визначення естетики як метакритики спростовується дещо одностороннім підходом до останньої, адже вона реалізовує себе не лише через категорію естетичного. Так само Монро Кертіс

<sup>34</sup> The way to think about a literary problem is that pointed out by Descartes for problems of physical science. A critic who tries any other way is not worthy to be living in the present century. There is nothing better than mathematics as propaedeutic for literary criticism.

Бердслі, наводячи спільні риси можливого спектра естетичних переживань, передбачає, що естетичний досвід містить ці риси у собі, але кінцевий продукт естетичної насолоди залежить напряду від споглядача/реципієнта.

Не погоджується з думкою М. К. Бердслі британський естетик і філософ мистецтва Пітер Водрей Ламарк. Постулюючи важливість аналітичного підходу, він пропонує надати метакритиці суто наукових, з можливістю верифікації, характеристик. У книзі під назвою "Філософія літератури" (*The Philosophy of Literature*) П. Ламарк додає до метакритики прикметник "нормативна", стверджуючи, що "*<...> нормативна метакритика прагне не лише абстрагуватися від критичних практик, але й сформулювати принципи, які завжди працюватимуть. Найімовірніше, нормативна метакритика виникає тоді, коли конкретна критична методологія перебуває на піднесенні, як це відбувалося у 1950-х і 1960-х роках з новою критикою*"<sup>35</sup> [196, с. 7].

З одного боку, твори літератури виступають об'єктами метакритичного дискурсу. З іншого ж — є його продуктами. Разом із тим змінюється теорія літератури. Ці зміни проглядаються у скороченні дистанції між теорією та практикою. Відбуваються вони, зокрема, завдяки металітературі й метакритиці.

Свідченням змін, на думку упорядників "Оксфордського посібника з літературної теорії та критики" (*Oxford Guide to Literary Theory and Criticism*), є міркування щодо того, чий голос ми чуємо, коли читаємо вірш; наскільки, з епістемологічного погляду, правомірною може бути інтерпретація; читач постає інтерпретатором тексту або конструює його; критика — це про "літературознавчі відкриття" чи про своєрідний "перформанс" тощо. І щойно реципієнти загадуються над подібними запитаннями, вони одразу починають наживо конструювати "теорію" [203, с. 10].

Якщо поглянути на загальнолітературні тенденції, можна зробити висновок, що сучасна літературознавча традиція посіла позицію формалізму

---

<sup>35</sup> *<...> normative metacriticism, seeks not merely to abstract from the array of critical practices but to formulate principles that ought to be in place even in cases where they are not. Normative metacriticism is most likely to arise when one particular critical methodology is in the ascendancy, as was the case in the 1950s and 1960s with New Criticism.*

щодо розв'язання низки естетичних проблем, котрі почасти викликають дискусії серед мистецтвознавців (і не тільки). Приміром, дискусійним питанням вважають "міру" естетичної цінності творів літератури.

Деякі дослідники, серед яких Джеймс Опі Урмсон і Нік Зангвілл, висувають припущення, згідно з яким твори літератури містять естетичну цінність з огляду на притаманні їм художні властивості. Це властивості, пов'язані з асонансом, консонансом, ритмом і образністю [262, с. 85–86, 88; 277, с. 135–140]. Проте, такий підхід враховує лише малу частку того, що зумовлює естетичну цінність літературного твору, адже той чи інший твір літератури вважається естетично довершеним не лише завдяки особливостям ідіостилю чи ідіолекту. Де-факто для теоретиків літератури естетична цінність літературного твору є його набутою і природною властивістю.

Парадокс усього теоретичного нашарування, який ухвалено називати метакритикою, криється не лише у намаганні філософськи осмислити природу і логіку критичного мислення чи надати їм верифікованих характеристик. Як стверджує американський літературний критик Джозеф Гіллс Міллер у есеї "Вигадка реалізму" (*The Fiction of Realism*), одним із аспектів сучасної літературної критики вважається розпад панівної реалістичної парадигми, ініційований структурною лінгвістикою та оновленням риторики. Якщо значення у мові виникає не з відношення знаків до реалій, що теоретично перебувають поза словами, а з диференційованих відношень між самими словами, і, якщо "референт" і "значення" завжди мають бути відокремленими, тоді поняття літературного тексту як усталеної соціальної, історичної чи психологічної реальності опиняється під сумнівом. Жодна мова, навіть найбільш утилітарна, не є суто міметичною чи референтною [213, с. 85].

### **2.2.1. Книги про письменницький акт**

Зацікавлення проблемою естетичного розуміння, перцепції й навіть "міри естетичного" певного мистецького витвору належить самим митцям. Адже



видається, що ніхто інший не зможе краще пояснити сутність художньої творчості, аніж визначний поет/письменник/драматург.

Найбільш помітною у контексті осмислення природи естетичного є постать Оскара Вайлда. Естетизм стверджував автономію митця, прагнення до краси і мистецтва заради мистецтва як позбавленого моральних, соціальних чи дидактичних акцентів, постулюючи у такий спосіб уявлення, згідно з яким мистецтво є самоціллю [233, с. 54].

Рухаючись услід за ідеями І. Канта, Вайлд наголошує, що мистецтво не відображає життя безпосередньо, а бере з нього матеріал, перетворює його на щось нове та досконале, створюючи власний дивний-новий світ чи нову мистецьку реальність. А естетичний досвід як кінцевий продукт входження у цю реальність можливо отримати лише цінуючи мистецтво за його чуттєві якості. Концепція "мистецтва заради мистецтва" лягла в основу впливових естетичних есеїв О. Вайлда, серед яких виокремлюємо "Критик як митець" і "Занепад брехні", опубліковані 1891 року.

Так у есеї "Занепад брехні" порушуються питання уяви, творчості, відмінностей життя і мистецтва. Прикметно, що за формою есеїв нагадує сократівський діалог — це розмова двох персонажів — Вівіяна та Сиріла, котрі у драматизованій полеміці намагаються віднайти істину, знайти відповіді на складні загальномистецькі запитання. У цей, на перший погляд, не зовсім серйозний текст автор укладає важливі для наступників сенси. Зокрема, ідеї про мистецтво як про творчу силу людства, що має пройти три стадії на шляху до ідеалу.

Перша стадія, з якої починається мистецтво, — це абстрактна декорація, котрої не існує. Друга стадія розпочинається в той час, коли мистецтво бере життя за матеріал, відтворює його, перевтілює у нові різноманітні форми, тримаючи між собою і дійсністю непроникний бар'єр. Воно слугує завісою, але не дзеркалом. Остання, третя стадія — коли життя бере гору над мистецтвом і витісняє його в пустку. Цікаво, що, за задумом О. Вайлда, мистецтво постає фальсифікацією, брехнею, саме тому воно таке привабливе, на відміну від

реального життя: *"Найвище мистецтво відкидає тягар людського духу й отримує більше від нового знаряддя чи свіжого матеріалу, аніж від будь-якого захоплення мистецтвом чи від будь-якого пробудження людської свідомості. Воно розвивається за власною лінією. Воно не є символом жодної з епох. Натомість епохи є його символами"*<sup>36</sup> [271, с. 13–14]. Відзначаємо, що в оригіналі есею Оскар Вайлд вдається до персоніфікації мистецтва, замінюючи його займенником жіночого роду "вона".

У подібний спосіб побудований інший есей — "Критик як митець". Форма сократичного драматизованого діалогу цього разу реалізується з персонажами Ернестом та Гілбертом і дає змогу розглянути стосунки між митцем і критиком. Оскар Вайлд розширює погляди на мистецтво і вкладає думки щодо мистецтва й критики в уста Гілберта. Персонаж заявляє, що критика — це мистецтво саме по собі, причому мистецтво найвищого гатунку, оскільки гармонійно поєднує дві іпостасі: критика водночас є творчою і незалежною.

Творча сторона критики виявляє себе у створенні нової форми. Працюючи із витвором мистецтва, критик укладає у створювану ним нову форму власні розмисли, естетичний досвід тощо, перетворює (перепрочитує) мистецький витвір. Незалежність критики полягає в тому, що критик, на відміну від інших митців, не потребує для створення творів додаткових матеріалів: йому необхідно лише побачити оцінюваний твір.

До прикладу, персонаж Гілберт називає критику *"творінням у творінні"*<sup>37</sup> [272], а отже, вона спрямована у *метапростір*. Звернемо увагу, що відмінності між критиком і митцем, як стверджує О. Вайлд, розмиті. Він ставить між критиком і митцем практично знак дорівнює. Критик бере активну участь у створенні естетичного досвіду, заохочуючи суб'єктивність та самовираження, здійснюючи оцінку мистецтва.

<sup>36</sup> The highest art rejects the burden of the human spirit, and gains more from a new medium or a fresh material than she does from any enthusiasm for art, or from any great awakening of the human consciousness. She develops purely on her own lines. She is not symbolic of any age. It is the ages that are her symbols.

<sup>37</sup> creation within a creation.

Видатний ірландський письменник за допомогою згаданих постулатів, по-перше, вводить естетичні принципи у практику, адже пізніше письменники-модерністи почасти зверталися до філософії естетизму, а по-друге, визначає подальшу траєкторію, за якою розвиватимуться як мистецтво, так і критика, трансформуючись з часом у метакритику. Його естетичні ідеї продовжують надихати і формувати мистецький дискурс, кидаючи актуальний до сьогодні виклик традиційним уявленням про мистецтво та естетику.

Акцент естетизму на цінності мистецтва заради мистецтва, автономії митця, оспівуванні краси та творчості знаходить відлуння в літературі та мистецтві модерну, постмодерну й метамодерну. Цим настановам метакритична теорія значною мірою завдячує своєму розвитку, здійснюваному творчими зусиллями окремих авторів-новаторів, які розгортали міркування щодо природи письменницької діяльності та мистецтва загалом. До переліку таких авторів зараховуємо австрійського поета-символіста Райнера Марію Рільке, ірландського письменника-модерніста Джеймса Джойса та німецького драматурга і поета Бертольта Брехта. Звісно, вплив естетичних поглядів Оскара Вайлда не зводиться лише до названих авторів, оскільки його ідеї продовжують резонувати з поглядами митців і мислителів сучасності. Утім, вважаємо за доцільне окремо зупинитися на кожній з цих постатей.

Поезію ХХ століття неможливо уявити без творчого доробку Райнера Марії Рільке, котрий уособлює у своїй мистецькій діяльності ряд значущих поетичних традицій, залишаючись напрочуд самотнім. Рільке, як і Вайлд, особливо у ранніх поетичних творах, звертається до тем мистецтва, творчості, краси й митця. Його поетичний цикл "Сонети до Орфея" наповнений піднесеною рефлексією стосовно поетичної творчості, інтроспективними спостереженнями тощо. Однак окремої уваги в контексті критичних настанов Рільке заслуговують його "Листи молодому поету", що вийшли друком 1929 року.

Збірка складається з десяти листів, адресованих австрійському журналістові, редакторові і письменнику Францові Ксаверу Каппусу, котрий,

після смерті Рільке і видав книгу. У першому ж листі від 17 лютого 1903 року поет відмовляється надавати критику стосовно поезій Каппуса, котрий просить його про це, але все-таки дає молодому автору кілька творчих настанов.

Наслідуючи максимуму Ніцше про те, що ніхто не в змозі побудувати тобі міст, по котрому лише ти повинен перетнути ріку життя, Р. М. Рільке зауважує: *"Ти запитуєш мене, чи твоя поезія хороша, а до того ти ставив це ж запитання іншим. Ти надсилав вірші у журнали. Порівнював їх з іншими віршами і тебе хвилює, коли редактори відхиляють твої роботи. Тепер (оскільки ти попросив моєї поради), я благаю тебе покинути це. Ти шукаєш відповіді ззовні, а цього не можна робити. Ніхто не може бути твоїм порадником, ніхто не може допомогти тобі. Існує тільки один шлях. Занурся в себе. Віднайди причину, яка змушує тебе писати; з'ясуй, чи пустила вона коріння у найглибших місцях твого серця й признайся собі, чи не довелося б тобі померти, якби через цю причину ти не міг більше писати"*<sup>38</sup> [234, с. 18]. За словами Рільке, справжнє мистецтво потребує самотності, а прагнення отримати критику, аби розвиватися — марне бажання, бо *"дозрівання митця"* [234, с. 30] приходить із часом.

На думку Райнера Марії Рільке, естетична, як він її називає, критика стосується або заангажованих і застарілих поглядів, що їх неможливо пристосувати до сучасного життя і сучасного мистецтва, або вигадливих суперечок, у яких сьогодні перемагає одна точка зору, а завтра — інша [234, с. 29]. Сумніви поета поширюються і на критиків, оголошених покірними слугами творчих митців [189], нездатними дотягнутися до справжнього мистецтва, приреченими на критику.

Зазнав певних впливів естетичної філософії Оскара Вайлда й ірландський письменник-модерніст Джеймс Джойс. Хоча варто зауважити, що стиль письма

---

<sup>38</sup> You ask whether your verses are good. You ask me. You have asked others before. You send them to magazines. You compare them with other poems, and you are disturbed when certain editors reject your efforts. Now (since you have allowed me to advise you) I beg you to give up all that. You are looking outward, and that above all you should not do now. Nobody can counsel and help you, nobody. There is only one single way. Go into yourself. Search for the reason that bids you write; find out whether it is spreading out its roots in the deepest places of your heart, acknowledge to yourself whether you would have to die if it were denied you to write.

і літературні теми Джойса суттєво відрізняються від тем Вайлда, між їхніми творами існують деякі паралелі та зв'язки. Приміром, Д. Джойса так само цікавлять взаємини мистецтва та істини. Зокрема, у праці "Драма і життя" (*Drama and Life*) він указує, що мистецтво залишається вірним собі, коли має справу з істиною [187]. Однак, на думку дослідника Пола Спорна, письменник загалом відмежовує красу від істини. Поняття краси стосується намагання досягнути уявою чуттєвий досвід. Поняття ж істини — це оцінка інтелектуального стибу. Так само, як і у випадку з Рільке, теорії Джойса про формальний процес естетичної оцінки мистецького твору часто зазнавали критики [246].

Свої ранні погляди на природу мистецтва і роль митця письменник репрезентує у романі 1916 року "Портрет митця замолоду". Це зразок так званого *Künstlerroman*, або роману про митця/про становлення митця. Головний герой твору Стівен Дедал — віддзеркалення самого Джеймса Джойса, його *alter ego*. Невипадковим є прізвище героя, адже Дедал — алюзія на однойменного персонажа давньогрецької міфології, який створював скульптури і займався будівництвом. У багатьох святилищах зберігалися дерев'яні споруди, котрі приписували Дедалу. Вважається, що такі старожитності репрезентували рівні розвитку мистецтва: від найбільш примітивних і грубих, до складних і витончених. Раніше Дедал ототожнювався з богом вогню та ковальства Гефестом, а його ім'я походить від дієслова *daidalein*, що має значення "робити по-мистецькому" [73]. Образ Гефеста для Джеймса Джойса важливий, адже, у певному сенсі, це третє, "міфологічне" *alter ego*, з яким ототожнює себе Стівен, а отже, й Джойс. Підтвердження цій тезі знаходимо в тексті роману, наприклад, порівнюючи митця з постаттю Бога-Творця, котрий повинен наприкінці залишити своє творіння, ставши до нього байдужим [186, с. 181].

Міфологічний образ та персонаж роману Стівен Дедал реалізують єдину місію — вони символізують успіхи, досягнуті кількома поколіннями митців і філософів, які розмислювали про природу мистецтва. Американський прозаїк і поет Джеймс Томас Фаррелл у своєму огляді "Портрета митця замолоду" додає,

що це історія формування Стівена, його шляху до розуміння, що його доля — стати самотнім митцем [147]. До того ж однією з провідних тем роману є взаємозв'язок між літературою і життям, усвідомлення того, яким чином література здатна впливати на життя чи на становлення митця. Це дає підстави говорити про деякою мірою дзеркальну, металітературну спрямованість роману.

Від самого дитинства літературні твори допомагають Стівену пізнавати світ. Читач розуміє, що часом красномовні фрази з художніх творів хвилюють Стівена не менше, аніж справжні, життєві, не пов'язані з фікцією, переживання. Молодий митець, котрий дорослішає на очах у читача, бажає віднайти справжню творчу свободу. За Стівеном, *"мистецтво — це перерозподіл людиною в естетичних цілях дійсності, що сприймається почуттями або розумом"* [186, с. 174]. З одного боку, в естетичному досвіді Стівена спостерігаємо прагнення поєднати мистецтво і життя, створивши гармонію. Однак, з іншого боку, він розуміє, що одне перебуває на певній відстані від іншого, позаяк мистецтво виступає духом, вищим від реальності, а завдання митця — творити прекрасне [186, с. 156].

Стівен Дедал репрезентує не так "літературне", як ширше — "мистецьке мислення". Упродовж усього роману він полемізує з іншими персонажами про сутність і філософію мистецтва, власне митців, природу й "дух" художньої творчості, літературу. Однак його філософічні критичні зауваги щодо літератури заслуговують окремого розгляду.

Література для Стівена постає, за його словами, *"найвищим і найдуховнішим мистецтвом"*<sup>39</sup> [186, с. 181]. Спілкуючись зі своїм університетським другом Лінчем, він озвучує власні теоретико-критичні міркування про роди літератури. Лірика у його розумінні насправді є *"найпростішим словесним вбранням емоційної миті"*<sup>40</sup>, а найпростіша епічна форма виникає з лірики, коли митець уявляє себе центром епічної події. Епічна

<sup>39</sup> literature, the highest and most spiritual art

<sup>40</sup> the simplest verbal vesture of an instant of emotion

форма набуває свого розвитку доти, доки емоційний центр є рівновіддаленим як від самого митця, так і від інших людей. Відповідно наратив припиняє бути особистісним, бо особистість митця переходить у наратив, охоплюючи інші події, інших людей. Драма розвивається тоді, коли персонажі набувають життєдайної сили й отримують естетичне буття [186, с. 180].

Естетизм і концепція автономності мистецтва, а також сповідування ідеї "мистецтва заради мистецтва" були важливі як для Джеймса Джойса, так і для його книжкового *alter ego* Стівена Дедала. Поєднання цих ідей, мистецькі експерименти розглядаємо як опосередкований вплив Оскара Вайлда. Окрім цього впливу, мистецькі погляди Стівена Дедала формувалися під філософською егідою Аристотеля та Томи Аквінського [186, с. 148]. У його філософському розумінні мистецтво викликає не так "живі" емоції, як абстракції цих емоцій, бо *"Краса, виражена митцем, не може пробудити в нас емоцію, яка є кінетичною, або відчуття, яке є суто фізичним. Вона пробуджує, або повинна пробуджувати, викликає, або повинна викликати естетичний застій, ідеальну смуту або ідеальний жах, тобто застій, викликаний, продовжений і врешиті-реши розчинений тим, що я називаю ритмом краси"*<sup>41</sup> [186, с. 173]. Як слушно зауважує Девід Е. Джонс, ґрунтуючи свою теорію на універсальному механізмі оцінки, разом із тим відкидаючи особистий смак, Д. Джойс вважає об'єкт красивим за умови, якщо під час сприйняття цього об'єкту вибудовується тісний зв'язок між розумом і почуттями того, хто сприймає цей об'єкт. Такий зв'язок може виникнути лише за умови, що об'єкт естетичного сприйняття цілісний, гармонійний і вловимий розумом [185, с. 310].

Концепція "мистецтва заради мистецтва" О. Вайлда певною мірою перегукувалася з театральним праксисом впливового німецького драматурга і поета Бертольта Брехта. Хоча зв'язки між двома митцями не лежать на поверхні, особливо зважаючи на те, що Брехт, як відомо, скептично ставився до

---

<sup>41</sup> Beauty expressed by the artist cannot awaken in us an emotion which is kinetic or a sensation which is purely physical. It awakens, or ought to awaken, or induces, or ought to induce, an esthetic stasis, an ideal pity or an ideal terror, a stasis called forth, prolonged and at last dissolved by what I call the rhythm of beauty.

популярного естетичного руху, зосередженого на красі та відірваності від соціальних і політичних проблем, а його драматичні твори несли дидактичний і політично ангажований зміст, вони усе ж присутні.

Коли Бертольт Брехт був студентом, він неодноразово публікував критичні есеї щодо постановок Аугсбурзького муніципального театру, піддаючи у такий спосіб, за словами Джона Віллетта, сумніву стильові тенденції експресіонізму, німецького класичного стилю і єство тогочасного театру [273, с. 143]. Основою його теоретичних праць є гостра неприязнь до "традиційного" театру [273, с. 165], бажання оновити театр, зробити його "нетрадиційним". Власне бачення цих театральних оновлень він виголошує у кількох теоретичних працях, серед яких основоположною є "Малий органон для театру" (1949). Зокрема, у "Пролозі" він декларує, що ця праця покликана порушити запитання про те, як варто було б сформулювати естетичну теорію, ґрунтовану на чіткому, вивіреному методі [113, с. 179]. Насамперед цей метод заперечує культ прекрасного, адже він перестає бути релевантним. Однак естетика як інструмент не заперечується Брехтом, навпаки, він використовує її для дослідження реальності, соціальних і політичних проблем.

За Б. Брехтом, мистецтво не повинно дарувати ескапізм чи естетичну насолоду, воно має активно провокувати критичне мислення, соціальну свідомість через очуження. Таке завдання ставить перед собою "Епічний театр". Ідея очуження Брехта резонує з ідеєю відокремлення мистецтва від життя. Найімовірніше, знаходячись під впливом естетичної теорії Оскара Вайлда, Бертольт Брехт вводить елементи дистанціювання та самоусвідомлення у свої п'єси, аби сприяти критичній рефлексії та кинути виклик традиційним театральним нормам [113, с. 181–193]. Окрім того, естетична теорія Брехта ставить наголос на постаті митця, у наведеному випадку театрального режисера. Цікаво, що Мартін Есслін у книзі "Медіаційні есеї про Брехта, Беккета та медіа" (*Mediations Essays on Brecht, Beckett, and the Media*) пояснює зсув фокуса на митця розвитком технологій та індустріальною революцією, датованою кінцем ХІХ століття [144, с. 10].



Хоча естетичні уявлення Бертольта Брехта різнилися з уявленнями Оскара Вайлда, естетичний вплив останнього на теорію епічного театру очевидний, зокрема у тематичних перегуках і теоретичних парадигмах їхніх праць, що якісно позначилося на еволюції сучасного театру. Безперечно, взаємодія, полеміка й реакції на ідеї, висунуті теорією естетизму, демонструють постійний вплив літературного та філософського внеску О. Вайлда на письменників епохи модернізму і постмодернізму відповідно.

Епоха постмодерну принесла, поряд з формальними та змістовними мистецькими експериментами, парадоксальне зацікавлення природою естетичного, що відбилося на формуванні метакритичної теорії. Українська дослідниця Мирослава Іванишин, порушуючи питання сучасних взаємин літературного процесу та метакритичного дискурсу, наголошує, що узагальнивши низку наявних сьогодні класифікацій, прозу ХХ і ХХІ століть варто розглядати як текст, у якому трансформуються художні практики письменників попередніх поколінь [34, с. 2]. У цьому стосунку правомірною є теза, згідно з якою сучасна література постає багатоаспектною. Зазвичай, наслідуючи постмодерні стильові тенденції, можливо говорити про еклектику різних стилів і методів (навіть у межах творчості одного письменника), серед яких класичні й модерні, але в цілому вони перебувають у культурних межах мистецтва слова [33].

Словосполучення "мистецтво слова" тут відіграє визначальну роль. Адже попри те, що багато теоретиків літератури, критиків, філософів постулювали культурну загибель чи мистецьку неспроможність продукувати щось цінніше й якісне, метамодернізм, вдаючись до процесу глибокого мистецтвозорозуміння, саморефлексії, змушує і митців, і потенційних реципієнтів мистецького середовища зупинитись, відійти на крок назад і задуматись над питаннями художньо-естетичного розряду.

Саме так і з'являються та стають усе більш популярними різноманітні книжки про книжки на кшталт літератури, яка навчить "правильно" писати: "Прочитай це, якщо бажаєш стати гарним письменником" (*Read This if You*

*Want to Be a Great Writer*) Росса Рейзіна, "Мистецтво роману" (*The Art of the Novel*) чеського письменника Мілана Кундери, "Посібник із поезії" (*A Poetry Handbook*) американської поетеси, лауреатки Пулітцерівської премії Мері Олівер, "Драматургія 21-го століття, посібник із сучасних технік" (*21st Century Playwriting, A Manual of Contemporary Techniques*) австралійського драматурга Тімоті Дейлі та популярна серед українськомовних читачів "Як писали класики" Ростислава Семківа, які розповідають читачам про те, як створити власний бестселер.

Однак поняття бестселера вказує лише на популярність, але не завжди на літературну якість. Літературознавчий словник-довідник визначає бестселер (*англ. best — кращий і sell — продаватися*) як багатотиражне видання, яке має значний читацький і комерційний попит, здебільшого зумовлений модою [46, с. 82].

Культура бестселера прийшла зі Сполучених Штатів Америки, термін було вжито в газеті "The Kansas Times and Star" 1889 року. Дещо згодом, у 1895 році, Гаррі Тьюрстон Пек почав друкувати в журналі "Bookman" списки книг, які гарно продавалися в Америці. Спочатку списки виходили щомісяця, потім публікувалися щотижнево. Практика публікації списків книг, що займають найвищі позиції у рейтингу продажів, поширилася й на інші країни [83].

Інформація про вподобання англомовного читацького світу розміщена у впливових книжкових рейтингах "The New York Times Book Review" чи "USA TODAY Best-selling Booklist". Для німецькомовних читачів така інформація представлена у часописі "Der Spiegel", а для франкомовних у "Le Nouvel Observateur". Усі вони оновлюються щотижнево [92]. В Україні списки бестселерів публікують електронні журнали, окремі видавництва й книгарні на власних електронних ресурсах: від сайтів і до соціальних мереж.

Звісно, наведена вище добірка книг про письменництво слугує вибіркою найпопулярніших текстів (фактично, бестселерів) з усього широкого спектра наявної літератури про літературу, у якій автори (сучасні письменники, поети і драматурги) критично переглядають й аналізують авторські прийоми і техніки.

Вони продовжують традицію, закладену естетизмом: рухаються вслід за згаданими авторами-модерністами, але перевершують їх, препаруючи найкращі твори літератури, аби розкрити читачам секрети письменницької майстерності.

Зокрема, таку задачу ставить перед собою книга українського літературознавця, літературного критика, письменника Ростислава Семківа "Як писали класики", що вийшла за сприяння Центру літературної освіти. У анотації до видання знаходимо резюмування: книга акумулює погляди на художню творчість мегапопулярних письменників, котрі вирішили поділитися секретами свого успіху й написали книжки про те, як писати вдало. Серед авторів фігурують Агата Крісті, Джордж Орвелл, Рей Бредбері, Курт Воннегут, Мілан Кундера, Маріо Варгас Льюса та Умберто Еко. *"Це збірка практичних порад, котрі підтверджені визнанням читачів на усіх континентах"* [72]. Кожен з письменників відображає панівні настрої свого часу, разом і розмаїття усього ХХ сторіччя, а їхні книги є бестселерами. Детективи А. Крісті навіть сьогодні залишаються лідерами продажів, антиутопії Дж. Орвелла у 2021–2023 роках, зважаючи на світові події, очолюють верхівку різноманітних ТОПів, авторитет Р. Бредбері визнають численні прихильники фантастики, К. Воннегута і М. Кундери цитують політики, М. В. Льюса отримав Нобелівську премію, У. Еко найбільш знаний професор-письменник.

Головним чином, як бачимо, Р. Семків робить акцент на епічному роді літератури, але розглядає творчість письменників різних жанрових традицій: детективу, антиутопії, фантастики, мелодрами, історичного роману та ін. Автор приділяє аналізу творчості того чи того письменника розділ, а тому структуру книги складають сім розділів, кожен з яких уміщує такі пункти, як-от основні дати з життя названих авторів, особливості й ключові питання творчості та правила письма, які подекуди суперечать одне одному [72, с. 234]. Однак, попри прискіпливий аналіз Ростиславом Семківом творчості кожного з письменників, наприкінці книги він завбачливо зауважує, що насправді "рецепту успіху" не існує, але майстерності можна навчитися, якщо шукати власний голос: *"Окремі прийоми класиків варто використовувати, проте*

*більше важить сама атмосфера успіху, яка наповнює такі книжки. Адже всі вони насправді, роздаючи поради, знову й знову переживають свої злети й перемоги. Це надихає рухатися до власних" [72, с. 236].*

Дещо під іншим кутом зору аналізує літературне ремесло чеський письменник Мілан Кундера у книзі "Мистецтво роману" 1986 року. Його рефлексії стосовно романної форми заслуговують окремої уваги. Переважно це міркування про мистецтво письма, поєднані з історією європейського літературного модернізму і його найвідоміших представників [72, с. 152]. М. Кундера вбачає європейське суспільство "суспільством роману", пояснюючи це твердження так: образ, який ми зараз уявляємо, коли говоримо про Європу — це образ, що формувався впродовж чотирьох століть, спільно з розвитком романного жанру, починаючи з "Дон Кіхота" Мігеля де Сервантеса. На думку автора, європейська цивілізація зацікавлена у процесі (само)пізнання й (само)рефлексії. А роман постає універсальним засобом реалізації пізнавальної діяльності, він вловлює і фіксує унікальні моменти людського життя, проходить крізь час, впливаючи на майбутніх читачів [72, с. 155–156]. Суголосні думки Едмунд Гуссерль висловив у 1935 році, коли прочитав у Відні й Празі лекції про кризу європейського гуманізму. Для Е. Гуссерля прикметник "європейський" позначає не лише географічну частину Європи, а духовну ідентичність [195, с. 12].

Роман, завдяки своїй формі, може нести універсальний зміст, адже він має надзвичайну силу інкорпорації: "*<...> ані поезія, ані філософія не здатні вмістити в себе роман, однак роман здатен вмістити і поезію, і філософію, не втрачаючи при цьому своєї ідентичності, що характеризується <...> саме схильністю охоплювати інші жанри та вбирати філософське і наукове знання"*<sup>42</sup> [195, с. 54–55]. Філософську й наукову іпостасі роман утілює шляхом "я-енігми", бо коли письменник створює персонажа, перед ним автоматично постає запитання що таке "я" і як його можна досягнути [195, с. 25]. Відтак

---

<sup>42</sup> *<...> the novel has an extraordinary power of incorporation: whereas neither poetry nor philosophy can incorporate the novel, the novel can incorporate both poetry and philosophy without losing thereby anything of its identity, which is characterized <...> precisely by its tendency to embrace other genres, to absorb philosophical and scientific knowledge.*

роман стає медитацією щодо буття, здійснюваною крізь призму вигаданих автором персонажів [195, с. 34]. Він наповнений духом багатогранності, духом безперервності, здатен пов'язувати минуле з майбутнім. Кожен наступний твір постає відповіддю на попередній, акумулює весь попередній письменницький досвід [195, с. 22–23]. Постулюючи ці думки, М. Кундера, поряд із роздумами про єство роману, як каже Р. Семків, "рецептурними сентенціями", подає відступи з детальними аналізами творчості письменників, які вплинули на автора [72, с. 155].

Сформували мистецький смак чеського письменника Сервантес, Рабле, Стерн, Дідро, Флобер, Музіль, Кафка, Брех, Джойс та ін. Кожен наступний автор репрезентував свою культурну свідомість, стоячи на плечах гігантів. Тому колиска європейської культури рясно поповнювалася зразками високої літературної творчості.

Переломним моментом для роману стає перехід від ХХ до ХХІ сторіччя, час, коли утверджується постмодерн. Для М. Кундери це період графоманства, завершення історії роману, часовий проміжок, коли роман не здатний прогресувати, бо втрачає зв'язок із духом постмодерну [195, с. 23]. А втім, письменник суперечить самому собі, вносячи заувагу про смерть роману. Адже Кундера переконаний, що роман живе у вигадці й грі, коли не наслідують реальне життя, а це притаманне саме постмодернізму.

Окрім визначень роману та характеристик романної форми, Мілан Кундера дає визначення романістові, у дужках додаючи "письменник". Це трактування, за його словами, навіяне перечитуванням есею Сартра "Що означає писати?", у якому філософ жодного разу не вживає такі слова, як "роман" і "романіст".

Різниця між "романістом" і "письменником" полягає в тому, що письменник, маючи оригінальні ідеї, ідіостиль, ідіолект, може використовувати будь-яку форму для вираження власних творчих інтенцій. Романіст — це першовідкривач конкретного буттєвого аспекту, який шукає для його репрезентації вдалу форму. Якщо перший постає елементом духовного

простору свого часу, нації, культури, ідей тощо, то другий одержимий не оригінальними ідеями, а формою, причому формою роману [195, с. 107]. Даючи творчі настанови, М. Кундера ототожнюється з візіонером. Він прагне до ідеалу, *"нескінченно вдивляється у досконалу поверхню власних текстів, абсолютизує роман як засіб пізнання самого себе і як універсальний символ людської цивілізованості"* [195, с. 164], мислить у межах філософсько-теоретичної системи роману, не виходячи за неї.

Намагається поділитися секретами письменницької майстерності творення епічного жанру британський автор Росс Рейзін. У 2013 році він увійшов до списку 20 найкращих молодих письменників за версією Granta. Книга "Прочитай це, якщо хочеш стати видатним письменником", опублікована 2019 року, дещо схожа за структурою на "Як писали класики" Ростислава Семківа, але пропонує ширше розмаїття видатних авторів — 25, кожен з яких демонструє різні підходи до створення персонажів, побудови діалогів, початку та закінчення оповіді [229].

У вступі автор указує, що будь-який літературний твір виростає з чогось: думки, уявлення, розмови чи якогось факту. Іноді ж — навіть із простої інтенції щось написати. І загальних правил, що працювали б однаково якісно для всіх на літературній ниві, не існує. Кожна оповідь індивідуальна, як і особистість, котра її продукує. Проте майстерності писати можливо навчитися у видатних письменників [229, с. 5].

Перший розділ книги має підзаголовок "Перші кроки" і складається з таких підрозділів: розвідка, планування, дослідження, метод і форма. Етап розвідки — це добір потрібної інформації. Автор рекомендує записувати ідеї майбутнього твору у блокнот чи гаджет, приміром, телефон. Наступний етап — це планування: авторові-початківцю необхідно розробити план, оповідну карту, тобто сформувані приблизний сюжет майбутнього твору. Далі варто провести базове, обов'язково креативне дослідження тематики, персонажів. На етапі добору методів варто визначитися з актуальними методами написання майбутнього тексту, які можна поєднувати між собою. Останній етап у цьому

розділі стосується вибору вдалої жанрової форми: оповідання, новела, роман, автобіографія тощо. До того ж Р. Рейзін прикладами оригінальних форм наводить короткі історії (довжиною від абзацу до сторінки) авторства американської письменниці, лауреатки Букерівської премії 2013 року Лідії Девіс, а також особливий за побудовою, металітературний роман Італо Кальвіно "Якщо подорожній одної зимової ночі", який з перших рядків ставить запитання перед читачем "що таке література?" [229, с. 8–30].

Другий розділ із назвою "Методика" розглядає проблеми зав'язки, персонажів, місця, форми нарації, мови, сюжету, діалогів й оригінальності. Як акцентує автор, зав'язка, перші речення надзвичайно важливі. Вони покликані "вхопити" потенційного читача, захопити його увагу та змусити дійти до кінця. Приклад гарного початку, на думку письменника, знаходимо у дебютному романі американського автора Карсона Маккаллера "Серце — одинокий мисливець" (*The Heart Is a Lonely Hunter*) 1940 року. Початок роману надзвичайно простий: "У місті проживало двоє німих і вони завжди були разом. <...> Вони різнилися між собою"<sup>43</sup> [229, с. 36]. Некваплива оповідна манера створює спокійну, звичайну атмосферу, яка надалі набуває інтенсивності й повільно захоплює читача з кількох речень. Іншими важливими складовими вдалого тексту є персонажі, котрі повинні стати повнокровними на сторінках книги, та місце дії, яке також має бути об'ємним, справжнім. Не менш важливими є і форми нарації: чи це буде оповідь від першої, другої, чи третьої особи чи оповідач постане всезнаючим або ж ненадійним. Наступні кроки — конструкція сюжету й "справжніх" діалогів. І наостанок — оригінальність [229, с. 40–108]. Як наголошує Р. Рейзін, "коли йдеться про оригінальність, то твір може бути оригінальним завдяки сюжетній лінії або завдяки формі, але якщо твір дійсно оригінальний, то ці обидва аспекти поєднуються"<sup>44</sup> [229, с. 109].

<sup>43</sup> In the town there were two mutes. <...> The two friends were very different.

<sup>44</sup> When we talk about originality, it might be the originality of the storyline, or it might be the originality of form — but if it is truly original, the two go hand in hand.

Третій розділ — "Відточування" присвячений темам розв'язки, саморедагування і письменницького життя. Так розв'язка, як і зав'язка, надзвичайно важлива, вона потребує виваженості та завершеності. Після того, як робота над текстом завершена, варто вивірити текст самостійно, дати прочитати його комусь чи навіть звернутися за професійною консультацією. Підбиваючи підсумки до своєї книги, Росс Рейзін вважає, що творча праця нелегка й потребує багато часу, скрупульозності, зусиль, а ще розуміння сучасного літературного процесу. Разом із Ростиславом Семківим вони сходяться на думці, що гарний письменник повинен бути гарним та уважним читачем, причому читати необхідно не те, що типово обираєш для читання, навпаки — щось діаметрально протилежне [229, с. 120–131].

Хоча багато з цих порад видаються типовими і зрозумілими, а назва книги — маркетинговою, її простота у формі, стислість рекомендацій і їхнє підкріплення яскравими ілюстраціями-аналізом творів багатьох (25) відомих письменників і письменниць, видання є дійсно корисним, особливо для тих, хто започатковує своєю творчу кар'єру.

Найбільшу популярність серед таких метакритичних, теоретичного гатунку, праць констатуємо саме у розрізі епічного роду. Пояснення цьому зумовлене читацьким попитом. У більшості читачі надають перевагу епічним жанрам перед ліричними. І порівняно мала частка зупиняє свій вибір на драмі. Попри це теоретичні метакритичні сентенції як стосовно ліричного, так і драматичного родів літератури наявні. До прикладу, розглянемо працю "Посібник з поезії" (*A Poetry Handbook*) американської поетеси, лауреатки Пулітцерівської премії 1984 року Мері Олівер.

Окремої уваги заслуговує вступна частина, у якій авторка зауважує: *"<...> поетами, як загальновідомо, народжуються, а не стають. Це ж саме стосується й художників, скульпторів, музикантів. Самій суті навчитися неможливо; вона може бути дана, отримана чи сформована у дуже загадковий спосіб, який неможливо зрозуміти і відтворити для іншої людини. Втім, художники, скульптори і музиканти потребують справжнього*



ознайомлення з історією своїх сфер діяльності, а також із теоріями та техніками минулого й сучасності. Те ж саме стосується поетів. Багато чому неможливо навчитися, проте є і те, що можна вивчити. Ця книжка саме про це. Вона про ремесло"<sup>45</sup> [218, с. 1]. Мері Олівер розмірковує про те, що грецька культура називала *техне*, тобто мистецтво, майстерність, вміння.

Греки у поняття "техне" вкладали розуміння праці як творчого акту, праці, яка творилася через натхнення. Причому діяльність деміурга та діяльність митця не різнилися між собою [45, с. 480]. Згідно з баченням М. Олівер, поетичний талант, якщо він наявний, можливо розвинути завдяки постійній праці над покращенням власних навичок і вмінь. Вона декларує ідеї, які подекуди схожі з думками, що висловлював Р. М. Рільке у "Листах до молодого поета". Зокрема, це ідеї щодо віднаходження власного поетичного голосу.

Як зауважує авторка, поетами керують різноманітні амбіції, серед яких бажання завершити вірш, побачити його надрукованим у збірці, отримати позитивну рецензію від шанованого критика чи митця та ін. Подібні амбіції є, з одного боку, стимулами для якісної роботи. З іншого боку, вони виступають потенційними загрозами. Наприклад, загрозовою є амбіція писати як інший — відомий поет: Кітс, Єйтс чи Вільямс. Найголовнішою амбіцією кожного майбутнього поета має бути бажання писати не копіюючи інших, а писати так само майстерно [218, с. 8]. Додатково, поетеса пропонує не зациклюватися на формі й стилі майбутнього вірша [218, с. 11], проте ані про перший, ані про другий компоненти зовсім забувати не варто. Останньою надважливою настановою для сучасного поета, яку артикулює М. Олівер, є оточення себе творчою силою минулого. Під цим висловом вона розуміє необхідність звернення до творчих здобутків і методів поетів минулого, бо *"бути сучасним*

---

<sup>45</sup> poets are born and not made in school. This is true also of painters, sculptors, and musicians. Something that is essential can't be taught; it can only be given, or earned, or formulated in a manner too mysterious to be picked apart and redesigned for the next person. Still, painters, sculptors, and musicians require a lively acquaintance with the history of their particular field and with past as well as current theories and techniques. And the same is true of poets. Whatever can't be taught, there is a great deal that can, and must, be learned. This book is about the things that can be learned. It is about matters of craft, primarily.

означає піднятися над нагромадженнями минулого <...> Тільки жар, народжений із інтелектуальних глибин, може підняти нагору нову ідею"<sup>46</sup> [218, с. 12].

Структуру посібника складають 14 розділів, кожен присвячений окремому аспектові поетичного ремесла: це вступ; підготовка; читання поезії; наслідування; фонетика; фонетичні засоби; строфа; форми; верлібр; слововжиток, тональність, стиль; образність; редагування; практикум та усамітнення. Розділи насичені теорією, порадами та практичними прикладами — поетичними творами відомих авторів: Роберта Фроста, Роберта Пенна Воррена, Вільяма Шекспіра, Едні Сент-Вінсент Міллей, Семюела Колріджа, Джона Кітса, Теодора Ретке, Езри Паунда, Волта Вітмена та ін.

Мері Олівер пише посібник просто та доступно для будь-якого читача, не обов'язково фахівця у сфері літературознавства. Вона наводить важливі думки стосовно форми вірша і того, як форма визначає ритміку, темп, наголос, настрої, тональність. А також розповідає про верлібр, надаючи короткий історичний екскурс та пояснення, чому він став типовою поетичною формою у ХХ столітті й залишається популярним нині. Практично кожна висловлена теза доповнюється прикладами-ілюстраціями, для кращого пояснення.

Схоже аналізує сучасні драматичні техніки австралійський драматург Тімоті Дейлі, чії п'єси "Закоханий Дерріда", "Кафка танцює", "Річард III", "Людина на горищі" отримали кілька нагород. У праці "Драматургія 21-го століття, посібник із сучасних технік" (*21st Century Playwriting, A Manual of Contemporary Techniques*) знаходимо детальний аналіз сучасних драматургічних технік, дослідження сьогочасної театральної сцени, опис необхідних навичок для створення п'єс. Прикметно, що вступ розпочинається зі згадки "Портрета митця замолоду". Наслідуючи Джойса, Т. Дейлі розповідає про бажання стати драматургом, власний творчий шлях та про зацікавлення сучасними

---

<sup>46</sup> To be contemporary is to rise through the stack of the past <...> Only a heat so deeply and intelligently born can carry a new idea into the air.

театральними техніками, володіючи якими, можливо створити гарну п'єсу [132, с. 11–13].

Перший розділ присвячений темі театральної сцени ХХІ сторіччя. Як стверджує автор, 22 березня 2009 року на Бродвеї трапився переламний момент, що визначив подальший рух театру. Такою переламною миттю стала постановка п'єси французької драматургині Ясміні Рези з назвою "Бог кривавої бійні" (*God of Carnage*), що стало *"успішним дебютом справжнього театрального модерну в американському мейнстрімному просторі"*<sup>47</sup> [132, с. 15]. Якщо зазвичай театральні постановки у Бродвеї концентрувалися навколо гуманістичних тем, ідеальних людей, то ця постановка про справжню реальність. Тімоті Дейлі стверджує, що театральний світ має тенденцію швидко змінюватися. Так у культурному аспекті зазнає змін і глядацький смак: він стає гротескним, "якобінським", жорстокішим, емоційно відстороненим і цинічним [132, с. 15].

Пояснюючи відмінності між "старою" і "новою" театральною сценою, драматург проголошує *естетику* одним із ключових факторів театральних змін, але водночас такі зміни замкнені у колі, вони почергово замінюють одна одну. Як приклад Т. Дейлі наводить драми Вільяма Шекспіра. Деякі з них були гуманістично спрямовані, інші ж — навпаки жорстокі. Таким чином, В. Шекспір був свідком змін у театральних смаках і навіть, певною мірою, їх засновником [132, с. 15–19]. Крім того, автор називає інші важливі прізвища драматургів, чия театральна практика сформувала сучасні театральні тенденції. Серед них Август Стріндберг, Антонен Арто, Бертольт Брехт, Семюел Беккет (яким Т. Дейлі загалом приділяє чимало уваги у книзі), Артур Міллер та ін.

Б. Брехт разом із С. Беккетом змінюють погляд на театр, його природу. Якщо традиційно театральна вистава сприймалася аудиторією як одна з форм можливих розваг, то найкращі твори згаданих вище драматургів змушують сучасного їм глядача змінити цей підхід. Тобто спонукають аудиторію по-серйозному сприймати драму, розуміти її структуру, особливості. Отже,

<sup>47</sup> It is the first successful appearance of a genuine theatrical Modernism in American mainstream theatre.

змінюється роль театру, він стає *"естетичною формою, що зацікавлена у своїй же формі"*<sup>48</sup> [132, с. 25].

Замкненість театру на самому собі в естетичному розумінні підкріплює думку про його подальшу *метаспрямованість*, яку реалізують у своїх драмах та безпосередньо на сцені Керіл Черчил, Сара Кейн та інші. Сам Тімоті Дейлі розглядає концепцію метатеатральності дещо вузько, зводячи її лише до того, що персонаж п'єси усвідомлює себе персонажем, не реальною особою. Він додає: *"ця техніка, безумовно, нова для модернізму. Її технічною «кузиною» від гуманістичного театру є театральна умовність, яку я називаю «перформативний стан», коли персонаж на деякий час змінює стосунки з аудиторією. Наприклад, у п'єсі Джона Осборна «Конфернасє» Арчі Райс звертається до глядачів, помилково визначаючи їх глядачами водевілю"*<sup>49</sup> [132, с. 174]. За доби модернізму окреслена техніка отримує подальший розвиток. Її формують багатозначні функції, реалізовані через персонажне мовлення, що надають можливість персонажам перебувати у п'єсі та в буквальному сенсі перед глядачем, забезпечуючи метатеатральний прошарок. До таких функцій автор відносить такі:

- персонаж як рушійна сила дії;
- персонаж як головний виконавець дії;
- персонаж як головна жертва дії;
- персонаж як затримка драматичної дії;
- персонаж як чуттєвий коментатор дії;
- персонаж як учасник дії іншого персонажа;
- персонаж як організатор можливих дій;
- персонаж як центр своєї дії [132, с. 174].

<sup>48</sup> Aesthetic form interested in its own form.

<sup>49</sup> This technique is by no means unique to modernism. A technical 'cousin' from the humanist theatre is the theatrical convention I call 'Performative States', whereby a character temporarily assumes or enacts a different relationship to the audience. For example, in John Osborne's *The Entertainer*, Archie Rice performs to the theatre audience (mis) treating them as a vaudeville audience.

Тімоті Дейлі вважає, що для якісного драматичного тексту всі компоненти, а саме естетика гуманістичного (психологічного) театру, метатеатральність і формалізм модерністських експериментів, мають поєднуватися [132, с. 184–185]. У його розумінні театр ХХІ сторіччя — це театр компілятивний, багатогранний, одночасно зрозумілий кожному і новий для всіх.

Книга Т. Дейлі наповнена енциклопедичними відомостями з театральної тематики: від структури п'єси, персонажів до мовних прийомів і радикальних театральних технік. Вона не описує "схему" довершеного твору, а вчить створювати такий твір самостійно.

Усі три посібники мають кілька спільних пунктів. По-перше, вони репрезентують глибокий метакритичний аналіз наявних творчих доробків різних авторів, а відтак і їх творчих методів/технік/прийомів. По-друге, у них йдеться про загальноестетичні правила, притаманні кожному з літературних родів. По-третє, вони постулюють важливість авторської творчої креативності. Певно, популярність подібних книг, а інколи не лише книг, але й курсів чи вебінарів з письменництва у цьому стосунку продиктована звичним прагненням людини розібрати щось естетично довершене на складники чи формули, аби створити гіпотетичну формулу шедевра.

### **2.2.2. Книги про читацький акт**

Поряд із добіркою книг, які вчать опановування мистецтва письма, віднаходимо книги, які вчать тому, як "правильно читати". Серед них, наприклад, "Як читати класиків" Ростислава Семківа, "Як прочитати книгу" авторства Мортімера Адлера і Чарльза Ван Дорена, "Читай як професор. Жвавий і захопливий посібник з читання між рядків" Томаса К. Фостера та ін. Часто такі посібники, окрім правил читання, вміщують списки рекомендованої літератури, — книги, які кожен "справжній" читач зобов'язаний прочитати протягом життя.

Досвід естетичного сприйняття літературного твору, осмислення процесу/акту читання сягає рецептивної теорії. За визначенням Ольги Червінської, рецептивна поетика, що походить від латинського *receptio* — прийняття, — ставить фокус на дослідженні багатозначності змісту літературного твору, що є його іманентною властивістю, і зумовлює варіативність шляхів сприйняття цього твору реципієнтом [88, с. 8]. Над питанням рецепції роздумували ще філософи античності, вводячи поняття катарсису — духовного очищення, піднесення душі. Проте завершення формування якісного наукового підґрунтя щодо розв'язання цієї проблеми припадає на публікацію праці І. Канта "Критика здатності судження", а також "Естетики" Г. Гегеля, де міститься методологічно визначальна заувага про те, що будь-який твір мистецтва запрошує реципієнта до діалогу [88, с. 14]. Так само продуктивними у цьому стосунку є думки Умберто Еко про постать "зразкового читача" як текстуального конструкта, а також про *"нову діалектику між твором та інтерпретатором"* [2, с. 409]. Важливими також є ідеї, виголошені Морісом Бланшо у праці "Простір літератури", про те, що будь-який читач змагається з автором, аби наприкінці завоювати над ним перемогу і позбавити книгу останнього [2, с. 180–181].

Увесь комплекс подібних роздумів об'єднали представники Констанцької школи Вольфганг Ізер і Ганс-Роберт Яусс у 50-60-их роках. Зокрема, В. Ізеру належать роздуми щодо двох протилежностей, які гармонійно співіснують у літературному творі. Перша з них — художня, вона має безпосередній стосунок до тексту. Друга — естетична, "зовнішня", бо реалізується завдяки інтерпретатору [6, с. 46]. Г.-Р. Яусс виносить інтерпретативні міркування на інший рівень — рівень горизонтів.

У роботі "Естетичний досвід та літературна герменевтика" дослідник відзначає, що горизонти можливо розуміти як категорії, які позначають рівні сприймання літературного тексту. Таким чином, "горизонт тексту" позначає естетично-сміслову насиченість тексту, яку він отримує у момент створення. Тобто цей "горизонт" закладається самим автором. Є й інші горизонти:

"горизонт інтерпретатора" (його культурно-історичний досвід), "горизонт сподівань" (читацьке очікування від тексту), "горизонт зміни" (коли досвід читача і досвід у книзі не збігаються; причому дистанція між "горизонтом сподівань" і "горизонтом змін" має назву "естетична дистанція").

"Естетична дистанція" продукує зміни читацького сприйняття. Під час першого знайомства з текстом, тобто при першому прочитанні чи, за словами Г.-Р. Яусса, *"прогресивному горизонті першого сприйняття"*, читач сприймає текст не так, як під час "ретроспективного горизонту" або ж — перечитуванні [95, с. 525–527]. Подолавши "естетичну дистанцію" читач наближається до кінцевої мети набуття естетичного досвіду, він наближається до розуміння. Причому розуміння позначає не сліпе відтворення думок іншого, а відбувається через проникнення у свідомість реципієнта висловленого і витлумаченого, завдяки чому він здобуває додаткові, якісно нові знання [15, с. 297].

Підтримуючи думку Лотара Бределла про те, що розуміння є водночас розгортанням індивідуальних можливостей, які вміщує досвід реципієнта, українська дослідниця Ольга Червінська вносить пропозицію співвіднести наведену тезу з практикою літературної критики, адже свого часу критика зайняла позицію протилежну ідеям Констанцької школи. Рецептивна теорія заперечує безумовну об'єктивність і адекватність тексту, на яких наголошує традиційна критика. Проте літературна критика доволі відносна інстанція, яка не може претендувати на всеохопність потрактування феномену літературного твору. Вона виступає посередником між автором і реципієнтом, сприяючи формуванню читацького смаку останнього [87, с. 46–48].

Зміщення фокуса уваги з постаті автора на постать читача, а разом і з креативного акту письма на не менш креативний акт читання, спровокувало зміну відношення між категоріями автор-текст-читач. Нова літературна критика (у найширшому розумінні цього виразу [87, с. 51]) так само поступово переносить акцент на читача. Отож сьогодні можемо висувати думку про те, що

металітература і метакритика покликані врівноважити обидві постаті та обидва креативні акти.

За два роки після виходу посібника "Як писали класики" Ростислав Семків вирішує розібрати і проблему рецепції літературних творів, які стали класикою. Свою інтенцію написати книгу про процес якісного читання він пояснює словами Г.-Р. Яусса про те, що раніше розповідали, чому і як писали, а потрібно вивчати, що і коли читали. Відтак історія письма має стати історією читання [71, с. 242].

Український літературознавець утілює свій задум у книзі "Як читати класиків" (2019). На початку автор визначає головну ідею та мету книги: *"Ця книжка про силу літератури. Про те, як крізь сторінки книг ми легко можемо зануритися в інший час, в якому ніколи не житимемо, перенестися в місце, де ніколи не будемо й побачити яке зможемо хіба в руїнах. Це книжка про могутність і проникливу силу читання, що є найдавнішою доступною всім і кожному машиною часу. <...> Ця книжка побудована, як день вистав у давньогрецькому театрі. Серйозну розмову перериватиме сміх, а в суху логіку зображуваного вторгатимуться спалахи піднесеного й сентиментального пафосу. Буде харч коротких сухих правил і вино розлогих міркувань. Ми ж хочемо навчитися читати — треба нарешті навчитися читати **по-справжньому**"* [71, с. 12–13].

У своєрідній інструкції читання Р. Семків розповідає, як краще організувати процес читання, радить повертатися до книжок, які не сподобалися одразу, дещо згодом, водночас наголошує на необхідності постійно щось читати. Аби читання приносило задоволення, потрібно розвивати читацькі навички. У зв'язку з цим автор виокремлює п'ять рівнів складності тексту, починаючи від найпростішого. Так до першого рівня він зараховує прості сюжетні тексти, розважальні за своїм характером (авантюрний роман, мелодрама, травелог, гумористичний та простий сатиричний романи). Другий рівень характеризується інтенсивністю сюжету: такі твори мають додаткову таємничу реальність (детектив, література жахів, фантастика). На



третьому рівні спостерігаємо проблемний сюжетний текст, де в центрі літературного твору постає розв'язання складного життєвого питання або навіть кількох (серйозний соціально-психологічний роман, антиутопія). Четвертий рівень маркований текстуальною експериментальністю, що здебільшого позначається на формі твору (реалістичні романи, література магічного реалізму). Останній, п'ятий рівень, позначає важкий інтенсивний текст (література модернізму і постмодернізму) [71, с. 71–72]. Р. Семків запевняє, що з часом та читацьким досвідом кожен охочий може підійматися на щабель вище й опанувати складніші за рівнем тексти. А після того, як читач опанує останній рівень, він зможе перейти від вдумливого читання до креативного, навчитися змінювати техніку читання, обираючи найоптимальнішу, а потім — читати як академік (з олівцем) чи як Умберто Еко. Завершується книга, традиційно для подібних видань, списком рекомендованої до прочитання літератури. Підґрунтям цього списку слугує перелік авторів і творів Гарольда Блума з "Західного канону", утім, Р. Семків дещо змінює його та наводить власні вподобання.

Навчає читати як літературознавець професор Мічиганського університету Томас К. Фостер у посібнику "Читай як професор. Жвавий і захопливий посібник з читання між рядків". В анотації автор пояснює, що читати як професор означає вміти стежити не лише за сюжетом, але й зчитувати символи, метафори й алюзії, помічати іронію та знаходити зв'язки з іншими текстами [86]. Видання представляє широку панораму літературних творів та розмаїття джерел: романів, оповідань, п'єс, поезії, кінострічок, мультфільмів та навіть пісень.

Книга налічує 26 розділів і практичне завдання, вирішуючи яке, читач може перевірити рівень та якість засвоєного матеріалу. Кожен із розділів присвячений окремому літературному аспекту: "літературній граматиці", інтертекстуальності, персоносфері, образам, символам, стилістичним засобам, часові, місцю й дії тощо. Автор, як він указує сам, ставить собі за мету показати читачам, як професійні літературознавці роблять свою роботу, ознайомити їх з

кодами та структурами, які впливають на процес читання. А головне — зробити це цікаво й захопливо [86, с. 25]. До сухої літературознавчої теорії Т. К. Фостер додає власний професійний досвід, підтверджує виголошені думки ілюстраціями з творів літератури (переважно західного літературного канону, з нахилом до американської класики; згадує літературні взірці Стародавньої Греції та Китаю). Важливо, що літературознавець дотримується постмодерністської ідеї про множинність прочитань/множинність трактувань. Запитання про потенційну "правильність" літературознавчого аналізу є, на думку Т. К. Фостера, з одного боку, ключовим, а з іншого — найбільш незручним. Він закликає реципієнтів довіряти власному досвіду, здійснюючи інтерпретацію, бо пересвідчитися, що читач здійснює інтерпретацію саме так, як цього бажає автор, насправді неможливо. Читач не має жодного обов'язку перед автором, він має обов'язок перед текстом, *"що прочитали, те і ваше. <...> Не віддавайте влади над своїми думками критикам, учителям, відомим письменникам і професорам-усезнайкам. Вислухайте їх, але читайте впевнено й рішуче, не соромтеся своїх прочитань, не вибачайтеся за них. <...> Довіряйте тексту, довіряйте своїй інтуїції: вони вкрай рідко заводять в манівці"* [86, с. 306–307]. Утім, проголошуючи реципієнта вільним від авторських інтенцій, Томас К. Фостер не підтримує загальнопопулярну тенденцію нівелювати постать автора, позаяк навіть Ролан Барт не мав це на увазі у своєму відомому есеї. Він розмірковував про смерть **автора**, розрізняючи це поняття з поняттям **письменника**.

Посібник завершується прощальним ритуалом *envoi* — терміном, що прийшов із середньовічної французької поезики і означає "посилка"; це завершальна прощальна строфа. Свою посилку літературознавець адресує читачеві, зазначаючи, що він перелічив лише частину читацьких правил, адже книжка не слугує каталогом усіх можливих культурних кодів, сповідуючи які письменники створюють свої твори, а читачі їх читають. Вона є моделлю/структурою/граматикою, яка навчить, як знаходити такі коди самостійно [86, с. 309]. Крім того, автор пропонує звернути читачам увагу на

"Додаток", у якому розміщено перелік рекомендованої літератури (основних творів літератури, казок, "вартих прочитання кінострічок", критики і майстер-класів)<sup>50</sup>.

Дещо по-іншому підходять до проблеми читання автори світового бестселера "Як прочитати книгу. Класичний посібник із розумного читання" Мортімер Дж. Адлер і Чарльз Ван Дорен. Вони пропонують застосовувати до читання епістемологічний підхід. Подібно до книги Р. Семківа, названий посібник розглядає чотири рівні читання: початковий, ознайомче читання, аналітичне читання і синтопічне читання. Початковий рівень означає можливість (вміння) читати загалом, натомість рівень ознайомчого читання дещо складніший та позначає поверхове чи побіжне читання. Третій рівень: аналітичне читання передбачає вміння реципієнта здійснювати глибоке (аналітичне) прочитання, складати план до прочитаного, виявляти ключові слова, вдаватися до критичного огляду та ін. На завершальному рівні, рівні синтопічного читання, читач може читати кілька книг паралельно, без плутанини між ними. Після знайомства з кожним із указаних рівнів, читач може пройти вправи й тести, які покажуть рівень і якість засвоєного матеріалу. Зауважуємо, що автори у посібнику акцентують не лише на тому, як правильно читати художню літературу, вони підходять до проблеми ширше, надаючи поради щодо того, як читати практичні книги, історичні праці, літературу з точних чи природничих наук, філософські праці й книжки з суспільних наук [1].

Підсумовуючи вищевикладене, стверджуємо, що сьогодні книжки про те, як правильно читати, набувають нечуваної популярності. Вони покликані створити образ ідеального (у платонівському сенсі) читача, який здатний розуміти, аналізувати і якісно інтерпретувати прочитане на доволі високому, академічному рівні. Втім, книги про те, чому і як правильно читати М. Пруста, Дж. Джойса, Ф. Кафку парадоксально читають значно більше, аніж, власне,

---

<sup>50</sup> Варто відзначити, що в україномовному виданні книги від видавництва Темпра багато творів із переліку мають посилання на наявні переклади цих книжок українською мовою.

книги названих авторів [1, с. 169], хоча мало б бути навпаки. Проте, за задумом Мортімера Адлера, посібники із розумного читання все ж потрібні, позаяк потреба у них зростає, про що свідчить і низка подекуди іронічних пародій, отож зростає і пропозиція. За рік після виходу у світ "Як прочитати книгу" на неї вийшла пародія "Як прочитати дві книги", а професор А. А. Річардс опублікував трактат "Як прочитати сторінку" [1, с. 9]. У цьому випадку знову ж говоримо про дискусію метакритичного рівня, яка виявляє себе через іронію.

### **2.3. Творчий модус метакритики (на матеріалі роману Гійома Мюссо "Таємниче життя письменників")**

Метакритика, окрім суто теоретичного рівня, здатна реалізовуватись і на рівні креативному, творчому. Творчий модус метакритики виявляє себе у двох аспектах. Перший аспект стосується роздумів письменників щодо особливостей художнього твору, його "конструювання", власне, зображення літературної теорії у творах літератури. Другий же визначається підвищеною іронією, навіть подекуди пародіюванням усталених теоретико-літературних норм і правил.

За визначенням Седи Арікан, метакритика у творчому вимірі прямо чи опосередковано коментує літературну теорію, використовуючи різноманітні художні прийоми, наративні стратегії (переважно постмодерністські). Таке прагнення письменників, на думку дослідниці, доволі звичне й зрозуміле: воно звернене, по-перше, до бажання утвердити авторитетність своєї інтерпретації, власного розуміння, сприйняття теорії літератури, і, по-друге, до бажання відобразити це у письменницькій практиці, що є водночас інтелектуальною і гедоністичною інтенціями. Окрім теорії літератури, письменники зосереджуються також на літературній критиці. У власних творчих доробках вони акумулюють одне та інше, використовують металітературні прийоми і представляють свої аргументи для ведення полеміки щодо наявних літературознавчих теорій [102, с. 2]. Указане вище дає підстави стверджувати, що художні твори, у яких автори інтенціонально підпорядковують собі

критичні та теоретико-літературні дискурсивні практики та перетворюють їх у креативний спосіб, виступають метакритикою творчого рівня.

Метакритика творчого рівня має неабияке значення для літературного аналізу, оскільки дозволяє дослідникам і читачам вийти за межі суто об'єктивного вивчення тексту. Роль автора багатогранна. Він водночас утілює іпостасі автора, літературознавця й критика. Зазначений підхід сприяє можливості глибше дослідити стосунки між автором і текстом, запрошуючи до інтерпретації на вищому, буттєвому рівні літературного твору [7], що виходить за межі аналізу суто сюжету й персоносфери. Творча метакритика отримує ще більшу цінність у сучасній літературі, коли письменники вдаються до експериментів з наративними формами, змішують жанри і вводять саморефлексивних персонажів.

З цих позицій творчу метакритику визначаємо як літературно-аналітичний підхід, що виходить за межі традиційного літературознавства й літературної критики і дозволяє увібрати саморефлексивні та інтроспективні елементи у наратив. Такий підхід передбачає дослідження того, як автори свідомо аналізують акт письма, включаючи свої міркування про літературу, оповідь і творчий процес безпосередньо у текст твору. Відтак письменники використовують наративи не лише для переповідання певної історії, а й з метою коментування чи інкорпорації критичних зауваг про літературу.

До плеяди авторів, котрі намагаються критично осмислити у власних творах ті чи інші аспекти літературної теорії, використовуючи при цьому різноманітні прийоми й оповідні стратегії, варто зарахувати так званих французьких "новороманістів" – Алена Роб-Гріє, Наталі Саррот, Клода Сімона, американських письменників Джона Барта і Тіма О'Браєна, італійця Італо Кальвіно та ін. Усі вони тією чи іншою мірою, імпліцитно чи експліцитно, на різних рівнях (персонажа, наративу, жанру) по-своєму інтерпретують, видозмінюють та коментують літературознавчу теорію. Продовжує цю традицію один із найпопулярніших французьких письменників Гійом Мюссо у романі 2019 року під назвою "Таємниче життя письменників".

Назва роману слугує підказкою до його тематичного наповнення. Вона показує металітературну спрямованість твору, торкається завуальованого виміру, що відкриває перед читачем таємний світ творчого процесу письменництва. Наведемо кілька ключових аспектів, закладених у назві.

Перший аспект — таємниця творчості. Словник французької мови надає кілька визначень до поняття *secrète* (таємниця/секрет), проте усі вони несуть в собі спільну центральну ідею, а саме трактують *secrète* як знання або інформацію, що не може бути розголошена і якою володіє одна чи обмежене коло осіб [239]. Автор натякає на приховані елементи творчого процесу: натхнення, сумніви, авторефлексію, якими письменники часто не бажають ділитися публічно. Утім, Гійом Мюссо бажає передати ці таємні знання, поділитися ними зі своїми читачами.

Другий аспект — металітературний. У назві закладений вихід на певний метафізичний рівень, а отже, реципієнт може припустити, що в межах оповіді персонажі твору будуть письменниками або активними учасниками процесу творення. До того ж автор пропонує читачам звернути увагу не лише на сюжет, а й на імпліцитні наративи, вплетені в художню тканину персонажами, які, можливо, створюють власні історії.

Третій аспект — дослідження питання авторства. Звертаючись до назви, читач розуміє, що роман передбачає зображення життя тих, хто творить історії, натякаючи водночас на те, що творчий процес не є простим і прозорим, а сповнений складнощів і прихованих хитросплетінь. Спонукає замислитися над тим, наскільки життя та досвід автора відображаються у його творах, таємницею, яка стоїть за актом письма, розмиваючи межі між вигадкою та реальністю і наводить на думку, що в роботі письменника є щось більше, ніж здається на перший погляд. Отож назва роману є точкою входу в оповідь і сприяє роздумам про приховані шари творчого розуму. Окремо варто звернути увагу на художнє оформлення обкладинки книги: як в оригінальному

франкомовному виданні, так і в україномовному варіанті на обкладинці присутня перова ручка з компасом<sup>51</sup>.

Роман має традиційну будову і вміщує присвяту, епіграф, пролог, три розділи з 14 підрозділами, епілог та сторінку з поясненнями автора. Присвячений твір *Натану*, і у текстуальному просторі також є персонаж з таким іменем. В епіграфі зазначені слова Умберто Еко з роману "Острів напередодні" про те, що історії потрібно розповідати, аби вижити [52, с. 10].

Далі, у пролозі, зустрічаємо фрагмент з французької газети "Le Soir", датований 4 березня 2017 року. У статті розповідається про загадкового письменника Натана Фоулза, одного з персонажів, автора легендарних книг "Лорелей Стрейндж", "Маленьке американське містечко", "Вражені", котрий здобув престижну Пулітцерівську премію, був знайомий з Салманом Рушді, Умберто Еко та Маріо Варгасом Льюїсою, а згодом, у віці тридцяти п'яти років, у прощальному інтерв'ю для "Франс Прес" повідомив про безапеляційне рішення припинити писати [52, с. 14]. Для усамітнення Натан Фоулз обирає острів Бомонд, не користується інтернетом і мобільним зв'язком. Топос острова, як пояснює наприкінці книги Гійом Мюссо, особливий. Він поєднує реальність і вигадку. Зокрема, в епілозі під назвою "Де береться натхнення? Післяслово до «Таємного життя письменників» автор Гійом Мюссо" йдеться про те, що автор побував на згаданому острові незадовго після того, як вийшов його новий роман. До того ж він знав, що на цьому острові близько двадцяти років жив улюблений письменник автора — Натан Фоулз [52, с. 192]. Потому, у справжньому епілозі "Правда неправди", читач дізнається, що насправді Бомонд фіктивний острів, *"натхненний частково дивовижним містом Атертон у Каліфорнії, частково — і більш спокусливо — островом Поркероль, а також моїми поїздками до Гідри на Корсиці або на острів Скай у Шотландії"* [52, с. 203–204]. Тонка межа між реальністю та вигадкою, гра з читачем поглиблюють метасприйняття твору.

<sup>51</sup> Обкладинки книги Musso G. *La vie secrète des écrivains France* : Calmann-Lévy, 2019. 352 p. та україномовного видання Мюссо Г. *Таємниче життя письменників* : роман / пер. з франц. В. Космідайло. Харків : Книжковий клуб "Клуб сімейного дозвілля", 2020. 208 с.

Письменник Натан Фоулз, як розуміємо, постає квінтесенцією особистостей кількох реальних визначних письменників: його прізвище суголосо з прізвищем англійського постмодерніста Джона Фаулза, а дія роману відбувається у практично замкненому просторі, на острові, так само, як і у постмодерністському романі "Маг"; він є відлюдником, як і Джером Селінджер; дає інтерв'ю про природу письма, як це робив чеський автор Мілан Кундера. На цю подібність указує сам автор в епілозі до роману: *"Урешті, Натан Фоулз, персонаж, якого я із задоволенням супроводжував на цих сторінках, відправився шукати усамітнення, відмовився писати, сховався від світу медіа, був таким непримітним, як Мілан Кундера, як Селінджер, як Філіп Рот і як Елена Ферранте"* [52, с. 204].

Образ письменника Натана Фоулза, який водночас є *alter ego* реального письменника Гійома Мюссо, насичений традиційними металітературними характеристиками: він один із центральних образів книги, репрезентує роздуми про письменницький акт (як це було у романах Італо Кальвіно та Кралоса Руїса Сафона), здійснює саморефлексію тощо. Однак, поза металітературною насиченістю, отримуємо і метакритичну. Через Натана Фоулза Гійом Мюссо інкорпорує у текстуальну площину своє розуміння природи літератури, сюжету, оповіді, персонажів, концепції "смерті автора", читацької рецепції, роблячи це з іронією, а подекуди навіть із сарказмом, здійснюючи у такий спосіб рефлексії метакритичного рівня.

З іншого боку, зустрічаємо другого персонажа — письменника-початківця Рафаеля Батая, котрий втомився від постійних відмов видавництв і прагне знайти свого кумира Натана Фоулза, написати про нього книгу, що буде називатися "Таємниче життя письменників", взяти в нього уроки письменницької майстерності, аби віднайти власний голос у світі літератури. Таким чином, роман водночас стає посібником із написання роману, що визначає його метакритичну спрямованість, здійснювану в літературно-творчому плані. Персонаж Рафаель дещо нагадує таких видатних письменників,



як Френсіс Скот Фіцджеральд, Джоан Ролінг і Стівен Кінг, яким кілька разів відмовляли видавництва у публікації їхніх творів [52, с. 21].

Обох персонажів-письменників доцільно вважати літературними конструкціями. Вони сприймаються як фіктивні, несправжні, постають функціями, симулякрами. У просторі тексту картонні персонажі реалізують архетипи вчителя та учня. Натан Фоулз стає літературним ментором для Рафаеля Батая — останній, окрім того, що хоче отримати рецензію на свою книгу від іменитого письменника, прагне ще й довідатися про таємницю автора: чому той полишив писати. Згодом емпіричний читач зрозуміє, що книгу, яку пише Рафаель, він тримає у руках. Як відомо, до подібного твісту вдавалися Італо Кальвіно та Карлос Руїс Сафон.

Рафаель Батай, письменник-початківець, почасти, оповідаючи історію, вдається до виголошення думок про літературу, читачів і письменництво. Наприклад, у розмові з власником книгарні "Багряна троянда" Одібером, який поділяє літературу на "справжню" і "не справжню", він говорить: *"Авжеж, ця славетна «справжня література»...З такими людьми, як Одібер, завжди наставав момент, коли мова заходила або про це, або про «справжнього письменника». Однак я ніколи не дозволяв йому вказувати, що я мав чи не мав читати. Подібна ж манера братися судити, що називається літературою, а що ні, здавалася мені безпардонною"* [52, с. 29]. Далі вони ведуть розмову про "справжніх читачів". Одібер вважає, що читачів-інтелектуалів, які присвячують увагу читанню серйозних книг, уже доволі мало, натомість усі хочуть бути письменниками, а не читачами. Такий авторський маневр — включення у текст міркувань про читацький і письменницький акти — покликаний створити певну динаміку між емпіричним читачем, текстом, зверненим до нього, та імпліцитною присутністю письменника в оповіді, що сприятиме підвищеній залученості емпіричного читача.

Наступну металітературну та метакритичну ланку ілюструють стосунки між Рафаелем і Натаном. Рафаель знаходить помешкання Фоулза, стаючи непроханим гостем:

– *Що ти, в дідька, тут забув?*

– *Я прийшов з вами зустрітися, мсьє Фоулз. <...> Мене звати Рафаель Батай. Я написав роман і хотів би, щоб ви його прочитали й виказали свою думку. <...> Послухайте, я лише хотів би вашої поради, щоб краще писати.*

– *Поради? Але ніколи ще жодна порада не зробила письменника кращим! <...>.*

– *Гірше не стане, якщо ви трохи приділите комусь своєї уваги.*

– *Ніхто не може **навчити** тебе писати. Це те, чого потрібно навчитися самотійно. <...> Ну, ти хотів поради, ось її і маєш. А зараз зникни [52, с. 35].*

З цього діалогу починається знайомство між двома персонажами. Далі Натан Фоулз запитує Рафаеля, як довго він має прагнення до письма. Рафаель відповідає, що все своє життя, і додає клішовані фрази про те, що змалку читання та письменницька творчість були його єдиним порятунком від обивательства і абсурдності світу. Натан Фоулз відповідає, що зараз би не хотів стати письменником: *"...будні письменника — річ, найменш гламурна у світі. Ти живеш, як зомбі, самотньо й осторонь від інших. Цілий день ходиш у піжамі й псуєш очі перед екраном, об'їдаючись холодною піцою та звертаючись до уявних героїв, через яких, зрештою, божеволієш. Ночами точиш піт і кров заради однієї фрази, на яку лише жалюгідна чверть читачів зверне увагу. Оце і є життя письменника. <...> А найгірше, що ти стаєш залежним від цього паскудного існування, бо тишишся ілюзіями, що з ручкою та клавіатурою ти — деміург, який має силу підправляти реальність"* [52, с. 36–37]. Врешті-решт Фоулз погоджується прочитати роман Рафаеля, дати йому кілька порад-аксіом, які зроблять книгу хорошою.

Першою з таких аксіом, на думку Натана Фоулза, є енергія тексту. Він повинен підкорити читача, завдяки енергії реципієнт не зможе покинути читання, не зможе займатися нічим іншим, *"окрім як лише дійти до фіналу з відчуттям, що від цього залежить твоє життя". «Ось що значить писати, —*

*стверджує досвідчений письменник. — Саме так читач потрапляє в полон, занурюється й губить усі свої орієнтири, точнісінько так, як до нього — автор" [52, с. 93].*

Друга аксіома — насиченість роману емоціями. Для того, аби емоції у тексті були співзвучні зі справжніми переживаннями, автору необхідно ці емоції пережити насправді. Необхідно відчутти своїх персонажів на фізичному рівні. Отже, істинне призначення професії романіста полягає у створенні емоцій та можливості донести ці емоції до свого читача.

Третя аксіома криється у маргінальності самого автора. Гарний текст — робота шизофреніка, діяльність, що потребує певного деструктивного розладу, бо справжнє існування письменника не з реальними людьми, а з персонажами. Натан резюмує: *"Бути романістом — це не робота з частковою зайнятістю. Ти романіст двадцять чотири години на добу. Без відпустки. Ти постійно в бойовій готовності, постійно в погоні за ідеєю, фразою, рисою характеру, що може підживити персонажа" [52, с. 94].* Саме на феномені маргінальності Фуолз загострює увагу. Він захоплюється "лімінальними", "межевими" темами у власних творах. Крім того, Натан Фуолз разом із Рафаелем Батаєм виступають персонажами-маргіналами у творі.

Щойно Рафаель починає брати до уваги настанови Фуолза і стає письменником, у книзі починає активно розгортатися друга рамкова історія. Вона стосується таємниці Натана Фуолза. Це трилер-детектив, відгомін масової літератури, який вводить Гійом Мюссо задля іронічної гри з читачем. За вісімдесят сторінок до кінця він "убиває" фікційного автора "Таємничого життя письменників" Рафаеля Батая, саркастично обігруючи концепцію смерті автора: *"Оповідач не може зникнути, наче якийсь боягуз, тоді, коли ось-ось настане кульмінація" [52, с. 145].* Надалі внутрішня фокалізація (оповідь від персонажа) змінюється нульовою фокалізацією (оповідь від всезнаючого наратора), що додає останнім сторінкам тексту об'єктивності. Врешті-решт наприкінці книги помирає і Натан Фуолз.

Після останнього розділу знаходимо епілог з назвою "Де береться натхнення? Післяслово до «Таємничого життя письменників»" із зазначенням авторства самого Гійома Мюссо. В епілозі він розкриває задум створення роману, переповідає події, якими надихався. Спочатку все здається доволі реалістичним, але чим далі в епілозі рухається розповідь, тим більше читач розуміє, що історія, викладена в епілозі, ні що інше, як вигадка. Таким чином, Мюссо знову здійснює своєрідний твіст *мета-гатунку*, представляючи в епілозі анотацію до свого роману. Натомість справжнім епілогом є коротка вставка з назвою "Правда неправди", де автор врешті-решт дає відповідь на запитання "Де береться натхнення?": *"Цей роман «Таємниче життя письменників», — можлива відповідь, що описує таємний процес, після якого народжується написання: потенційно все є джерелом натхнення і матеріалом для сюжету, але ніщо не відбувається в романі так, як це насправді побачили, пережили чи дізналися. Ніби в химерному сні, кожна деталь із реальності може деформуватися й перетворитися на основний елемент історії, яка зароджується. Точніше кажучи, ця деталь стає частиною роману. Завжди правдивою, але більш реальною <...> Урешті, Натан Фоулз, персонаж, якого я із задоволенням супроводжував на цих сторінках, відправився шукати усамітнення <...> Тепер мені здається, що він існує сам по собі, і, як отой вигаданий Гійом Мюссо в епілозі, я був би щасливим дізнатися, що йому вдалося заново навчитися смакувати життям десь на іншій стороні світу"* [52, с. 203–204]. Спираючись передусім на масову літературу, Г. Мюссо в специфічний спосіб іронізує щодо літературної теорії, вносить критичні зауваги і показує читачам, що насправді навчитися писати чи стати хорошим письменником неможливо, якщо орієнтуватися виключно на теорію, історію успіху іншого іменитого автора чи його поради. Навіть натхнення є продуктом реальності.

Підсумовуючи, варто зауважити, що аналізований роман, окрім елементів метакритики, вміщує також елементи металітературності, що допомагає розкрити вповні ключову тему таємниці письма, обґрунтувавши її крізь призму літературного мислення.

## Висновки до розділу 2

У другому розділі "Метакритичний аспект постмодерної саморефлексії" з'ясовано сутнісне наповнення поняття "метакритика" у його зв'язку з актуальним уявленням про літературну критику та схарактеризовано функціонування метакритики в межах сучасного літературознавчого дискурсу, її теоретичного і творчого модусів.

Феномен металітературності має тісні зв'язки з іншим феноменом, який тільки розпочинає концептуалізуватися теоретико-літературним дискурсом. Цим феноменом є метакритика — поняття, що донині не отримало однозначної термінологічної визначеності серед науковців. Поняттєве наповнення метакритики вказує на інтенцію здійснення метакогнітивних процесів щодо літератури.

Метакогнітивні процеси у літературознавстві спираються на якісний критичний аналіз, а функція аксіологічної оцінки покладається на літературну критику. Критичний аналіз своєю чергою ґрунтується на знаннях критика, його естетичному смаку, контамінацію яких складає осмислене судження. Таким чином, критичний огляд поєднує суб'єктивні горизонти, що перетинаються з горизонтом об'єктивних знань. У деякому сенсі критик займає позицію, яка поєднує ці горизонти, на якій сходяться рефлексії щодо осмислення, аналізу, інтерпретації твору мистецтва. З часом, відповідаючи на нові запити, літературна критика отримала нову якість, розвиток, а отже, — розширення термінологічних можливостей.

Рухаючись траєкторією, заданою аналізом літературної критики як особливої практики літературознавчого пізнання й враховуючи естетичні та філософські підходи до осмислення критики (від античного потрактування до критично-раціонального підходу), визначено, що метакритика зосереджена на літературно-критичних, історико-літературних і методологічних розвідках, реалізуючи ідею про "критику критики". Однак метакритика не обмежується лише таким потрактуванням. Синтезуючи минулі напрацювання у цьому річищі

та зважаючи на нові досягнення, стверджуємо, що сьогодні термінологічне визначення метакритики постає варіативним та багатоаспектним. Вона визначається як критика критики, метанаука щодо літературної критики, метафізичний рівень критики та як критика, що підпорядковується "метафізичному реалізму". Водночас, зважаючи на тенденції сучасності, що розвиваються під егідою цифрової епохи, з'ясовано, що до метакритики дотичні критичні огляди-рецензії на інтернет-платформах чи навіть ведення онлайн-дискусій щодо тих або інших художніх творів.

Зважаючи на залежність метакритики від теорії літератури, історії літератури та літературної критики, метакритику доцільно розглядати як парасольковий термін. Варто зауважити, що такий підхід потенційно провокує термінологічну плутанину. Проте, якщо поглянути на це дещо під іншим кутом, стає зрозуміло, що подібна неоднозначність насправді лише покращить спробу систематизації літературознавчого знання і поглибить його. Крім того, продуктивними у цьому контексті видаються напрацювання інтермедіальних студій.

Метакритика визначається через два функціональні модуси. До першого модусу зараховуємо теоретичний. Він передбачає розуміння метакритики як своєрідної форми метакогніції, а саме літературного мислення. Дослідники визначають літературне мислення філософією літератури, чим де-факто і є метакритика. Адже вона має власну, напрацьовану за століття, методологічну рефлексію, втілює регулятивну функцію і керована естетичним принципом.

Спираючись на концепцію естетизму О. Вайлда та ідею самодостатності мистецтва, багато авторів пропонують на розгляд власні рефлексії про природу письма, серед них Дж. Джойс, Р. М. Рільке, Б. Брехт та ін. У добу постмодерну такі рефлексії набувають ще більшої популярності. Так з'являються книги про письменницький акт, що вміщують правила й підказки для гарного письма (Р. Рейзін, М. Кундера, М. Олівер, Т. Дейлі, Р. Семків та ін.). Вони репрезентують глибокий метакритичний аналіз творчих доробків різних авторів, а відтак і їх творчих методів/технік/прийомів, акцентують на категорії

естетичного й постулюють важливість авторської креативності. Поряд із книгами, які допомагають опанувати мистецтво письма, віднаходимо книги, які вчать мистецтва читання (Р. Семків, М. Адлер та Ч. Ван Дорен, Т. К. Фостер та ін.). У них автори, звертаючись до метакритики, аналізують особливості читацької рецепції.

Другий модус метакритики — творчий. Він виявляється у двох аспектах. Перший аспект стосується роздумів письменників щодо особливостей художнього твору, його конструювання, власне, зображення літературної теорії у творах літератури. Другий же визначається підвищеною іронією, навіть подекуди пародіюванням усталених теоретико-літературних норм і правил. Репрезентативним у цьому стосунку може бути роман Г. Мюссо "Таємниче життя письменників". Аби дослідити питання творчості, автор з іронією осмислює різноманітні літературні норми й правила і розкриває перед читачем механізми конструювання та функціонування роману.

Основні положення другого розділу викладено в публікації [66].

### РОЗДІЛ 3

## ПЕРСОНАЖ, НАРАТИВ І ДИСКУРС ЯК СКЛАДОВІ МЕТАЛІТЕРАТУРИ ТА МЕТАКРИТИКИ

### 3.1. Роль персонажа і метаперсонажність у літературі другої половини XX ст. — початку XXI ст.

Зміна парадигм літературознавчого знання, узгоджена із системними загальнокультурними зсувами, змушує оновлювати підходи до розуміння тих чи інших літературознавчих категорій. Наразі вони рухаються у новий простір, маркований префіксом *мета-*. Напевно, сьогодні вже є підстави стверджувати ймовірний розвиток новітньої культурної парадигми як реакції на наявність *метареальності*, що лише починає відкриватися.

Літературне і літературознавче знання зазнало значних трансформацій протягом століть. Показовою щодо такої еволюції є динамічна зміна ролі персонажа у творах літератури. Раніше, наприклад, у реалістичних творах XIX століття, персонажі виконували функцію дослідження людського буття, на яке здійснює вплив соціальне середовище. З появою модернізму маємо відхід від традиційних конвенцій.

Такі автори, як Джеймс Джойс і Вірджинія Вульф, експериментували не лише з оповідною формою, але змінювали роль персонажів. Персонажі модерністських творів переважно ставали символами внутрішнього буття, репрезентували розрив особистості з реальністю. Епоха постмодерну ще більше зруйнувала конвенційні уявлення про персонажа, вітаючи пастишизацію, інтертекстуальність і металітературність. Італо Кальвіно, Хорхе Луїс Борхес своєю творчістю показали, що кордони між реальністю та вигадкою є нечіткими, створивши персонажів, буття яких виходить за межі оповідей. Сутнісний злам між модернізмом і постмодернізмом заклав підвалини для появи категорії метаперсонажа — символічного явища метамодерної доби.



Загалом питання персонажа (чи героя) як текстуальної одиниці/категорії не є чимось новим для літературознавчої думки. Проте сутнісне і смислове її наповнення зазнало й далі зазнає розвитку, змін, перегляду, що засвідчують праці як українських, так і закордонних учених. Образ персонажа/літературного героя став предметом зацікавлення таких учених, як П. Білоус [15], В. Назарець [25], В. Кухаренко [42] та ін. Аналізували проблему метагероя/метагероїні А. Гурдуз [27], Дж. Бейлі [109]. Використовували поняття "метаперсонаж" у контексті дослідження драматичного роду літератури Є. Васильєв [19], О. Вісич [21] та Л. Закалюжний [29]. Попри звернення дослідників до категорії метаперсонажності, ця проблема досі залишається недостатньо відрефлексованою та малодослідженою в сучасному літературознавстві, що зумовлює її актуальність.

У літературознавчій площині існує три практично синонімічні поняття — "персонаж", "герой/літературний герой/герой літературного твору" і "дійова особа". В англomовному дискурсі маємо єдине *character*. Визначення цих понять дещо гетерогенні.

Етимологія поняття "персонаж" сягає латинського іменника *persona*, що використовувався у значенні маска, роль чи, власне, особа. Укладачі "Літературознавчого словника-довідника" визначають героя літературного твору або персонажа дійовою особою/образом, що наділений яскравим характером, широко і всебічно зображений, а також має зв'язки із соціальним, історичним та іншими контекстами [46, с. 156]. У "Літературознавчій енциклопедії" Ю. Коваліва персонаж трактується як центральний образ, довкола якого вибудовується твір [45, с. 206]. До того ж у "Літературознавчій енциклопедії" знаходимо і визначення поняття "герой літературного твору". Воно походить від грецького *heros* і позначає головну або другорядну особу, яку зображують у творі [44, с. 222]. Варто зауважити, що укладачі "Літературознавчої енциклопедії" вважають це поняття центральним, додаючи до визначення наступне: *"Герої літературних творів розрізняються за смисловою специфікою, залежно від видової та жанрової форми. Так, в епічних*

творих — це персонаж, у драматичних — дійова особа, ліричних — ліричний суб'єкт" [44, с. 223]. Петро Білоус, спираючись на формулювання Михайла Бахтіна, додасть, що літературного героя неможливо розглядати без автора, адже вони пов'язані корелятивними взаєминами [15, с. 194]. Подібні розмисли викладає Валерія Кухаренко, наголошуючи, що мовлення та мислення персонажів підпорядковані авторській свідомості [42, с. 182].

Попри те, що вказані поняття майже синонімічні, головним чином, вони вирізняються сферами вживання. Так в епосі переважає герой, у драмі маємо дійових осіб або персонажів, а у ліриці поширене поняття ліричного героя. Поза тим, як каже Віталій Назарець, найраціональнішим і оптимальним у всіх контекстах, окрім тих, що стосуються ліричного роду літератури, є використання стилістично нейтрального поняття "персонаж". Учений називає персонажа "носієм маски", посилаючись на етимологію слова. Персонаж виступає в тексті твору, з одного боку, об'єктом розповіді, а з іншого, живою або умовно живою істотою [25, с. 143].

Поступове зниження популярності використання поняття "літературний герой" спричинене "дегероїзацією" літературних образів, що стала симптоматичним породженням модернізму і постмодернізму з його панівною ідеєю про "смерть суб'єкта". Найяскравіше означена тенденція виявляє себе у художніх практиках "нового роману" та драми абсурду [44, с. 223]. А свого піка досягає у метамодерний період, коли літературні герої повністю замінюються масками, текстологічними фікційними конструктами. За твердженням Патрісії Во, персонажі — це буквально знаки на сторінці, перш ніж вони стають чимось більшим [268, с. 57].

Отож персонаж — це текстуальна одиниця, інспірована творчою свідомістю автора, а отже, потенційно може визначатися як "свідомість свідомості" [15, с. 194]. У цьому контексті прослідковуємо деяку метаспрямованість категорії "персонаж", що дає підстави висувати припущення про обумовленість *мета*процесів у літературі. Зважаючи на викладене вище, припускаємо, що персонаж — це насправді щось більше, ніж

"знак на сторінці", "слово/набір слів". Напевно, саме з цієї причини деякі автори художніх текстів з іронією і водночас обачністю зазначають у дисклеймері своїх творів, щось на кшталт "усі персонажі та описувані події є вигаданими. Будь-який збіг із реальними людьми або подіями, є випадковістю", аби зняти з себе умовну відповідальність.

Утім, не всі письменники використовують таку практику. Приміром, британський романіст Ніколас Мослі цікаво змінює згаданий дисклеймер. На початку роману "Наталі Наталія" він зазначає: *"Персонажі книги є вигаданими та не мають жодного стосунку до жодної живої людини, окрім автора"*. З одного боку, такі чи схожі ремарки, за твердженням літературного критика Джона Бейлі, несуть у собі намагання осмислити і спародіювати творчий процес, адже ці пояснення, так чи інакше, сприймаються на рівні жарту. З іншого боку, пропонований жартівливо-іронічний прийом демонструє домінування авторської свідомості в тексті, яка прагне формалізувати та знеособити себе [109, с. 225]. Прагнення авторів знеособлено (часто через персонажів, котрі розуміють свої текстуальні ролі) увійти в гру з читачем перегукується з творчими практиками *новороманістів*. Однак не новороманісти грають першу скрипку в конструюванні "літературної свідомості" на всіх її рівнях.

Перераховані ознаки позначаються на наративному аспекті, сюжетних особливостях, архітектоніці, композиції та персонсфері металітературних текстів. Як наслідок, це сприяє породженню однієї з дискусійних тем у сучасному літературознавстві — категорії метаперсонажності. А деякі дослідники, наприклад, А. Гурдуз, пропонують використовувати іншу назву для позначення окреслених тенденцій, а саме — категорія метагероя/метагероїні. Натомість в англійському літературознавчому дискурсі поширене поняття *self-aware character* чи *self-conscious*, тобто персонаж, свідомий щодо самого себе. Причому в англійських наукових джерелах поодинокі використовується термін *metacharacter* — власне, метаперсонаж.

Хоча поняття "персонаж", як було визначено, вийшло за межі суто драматичного та театрального дискурсу в іншомовних розвідках, стало універсальним, то поняття "метаперсонаж" в україномовних літературознавчих студіях залишається закріпленим за драматичним родом літератури. Підтвердження цьому віднаходимо у працях театрознавців Євгена Васильєва, Леоніда Закалюжного і Олександри Вісич. Саме ці роботи складають своєрідне "ядро" у дослідженні категорії метаперсонажності для україномовного літературознавства.

З огляду на факт, що термінологічне окреслення метаперсонажа ще не зовсім прижилося у теоретико-літературних працях, непростими видаються завдання а) дати струнке визначення терміну, яке б було універсальним; б) надати йому чітких і виважених характеристик.

Якщо звернутися до робіт українських дослідників, то бачимо, що Євген Васильєв і Леонід Закалюжний, пропонуючи на розгляд визначення метаперсонажа, звертаються до англомовної традиції. Обидва науковці погоджуються, що персонажів, які є самосвідомими, тобто такими, що усвідомлюють себе персонажами, а не живими особами (із плоті і крові), за доцільне іменувати метаперсонажами [29, с. 129; 19, с. 187].

Є. Васильєв розгортає цю думку у своїй монографії "Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації". Літературознавець передусім наголошує на активному розвитку проблеми метатеатральності, яка досі залишається невичерпаною і продукує нові гіпотези. Відтак до проблем метадраматичного кола зараховується проблема метаперсонажа як категорії [19, с. 187]. Насправді це питання ширшого гатунку — металітературного. Адже метаперсонажів зустрічаємо не лише у драмі, а й у ліриці та епосі.

Як було визначено у попередніх розділах, літературний матеріал кінця ХІХ – початку ХХІ століть здебільшого фокусується на самому собі, що позначається на персоносфері таких творів. Персонажі так само фокусуються на самих собі, усвідомлюючи себе текстуальними одиницями. Причому для

поглиблення цього концепту вони можуть артикулювати свою фіктивність, звертатися до реального читача тощо. Є. Васильєв у зв'язку з цим пропонує використовувати відому метафору про світ, що є театром, і акторів, які в ньому рухають дію [19, с. 188].

Суголосні думки викладає Олександра Вісич спочатку у своїй дисертаційній роботі, а пізніше у навчальному посібнику під назвою "Українська метадрама ХХ століття" (2022 р.). Дослідниця окреслює метаперсонажа як *"специфічний для драми функційний елемент"*, визначальною рисою якого є розуміння й артикулювання власного вигаданого статусу. Як наслідок, отримуємо руйнування як умовної цілісності літературного твору, так і розвінчання його реалістичності [21, с. 19].

Самосвідомі герої чи метаперсонажі є одним із засобів творення металітературної поетики. Однак поряд із самосвідомими чи саморефлексивними метаперсонажами є й інші типи. Наприклад, "професійний" і "ритуальний" [19, с. 191]. У драматичному і театральному праксисах поділ на ці типи здійснював Л. Абель. За аналогією можливо перенести такий поділ до металітературної площини і зарахувати до "професійних метаперсонажів" не тільки персонажів акторів, драматургів, режисерів та інших людей театру, а й, скажімо, персонажів читачів, письменників, поетів і тих, хто так чи інакше дотичний, з професійних позицій, до творення літератури. З "ритуальними" метаперсонажами дещо складніше. До них потенційно можна віднести персонажів, котрі здійснюють певні ритуали і церемонії, бо і ритуальність, і церемоніальність сприймається як вихід персонажів на *метарівень*.

Зрештою, метаперсонажність можливо трактувати ще ширше. Про спокусу розширення категорії метаперсонажності роздумує Є. Васильєв. Він, проводячи паралелі з поняттям метасюжету як сюжету, що наявний у різних творах чи у творах одного автора, пропонує ідею, згідно з якою метаперсонажа легітимно трактувати як персонажа, що зустрічається у кількох різних творах або у творах одного письменника [19, с. 191–192]. З одного боку, розуміємо, що

ця лакуна вже зайнята поняттям "вічний образ", а, з іншого боку, поняття вічного образу не зовсім репрезентативне у наведеному контексті. За загальноприйнятим трактуванням вічний образ сприймають як позатекстову і позачасову категорію. Традиційно до "вічних образів" відносять Прометея, Гамлета, Дон Жуана, Фауста, Дон Кіхота та ін. Однак не зовсім доцільно до вічних образів зараховувати, наприклад, Гаррі Поттера, якого зустрічаємо у кожній частині відомої саги, а потім у сиквелі Джека Торна і Джона Тіффані, — п'єсі "Гаррі Поттер і прокляте дитя", хоч цей образ набуває ознак культового, завдяки шаленій популярності "поттеріани". Він, напевно, буде метаперсонажем, бо ще й "мігрує" в інший рід літератури.

Міркуючи у заданому векторі термінологічного розширення, з обережністю ведемо мову про те, що до метаперсонажів можуть бути зараховані архетипи. Наприклад, у всесвіті "Гаррі Поттера" архетипом мудреця виступає директор магічної школи Гогвортс Албус Дамболдор. Водночас персонаж Албуса Дамболдора зустрічається і в приквелі-серії фільмів "Фантастичні звірі", сценарії до якого видані в текстовому форматі. Поняття метаперсонажа в такому трактуванні має зв'язок із концептами міфопоетики, інтертекстуальності й навіть інтермедіальності.

Кореляція між архетипом і метаперсонажем здається логічною, проте потребує пояснення. Поняття архетипу, яке тяжіє до пізньоантичної філософської традиції, означає прообраз або ідею, первісну форму, яка дозволяє створювати нові, але близькі до неї утворення [43, с. 47]. Пізніше його трактування розширюється, завдяки напрацюванням у галузі аналітичної психології, переходить до царини літературознавства. "Літературознавча енциклопедія" визначає архетип як модель, за якою формується твір. Ця формотворча модель уміщує універсальні сенси, що виявляють себе у символах і виражаються через міфи [44, с. 96].

У "ядрі" метаперсонажа прослідковується втілення архетипних моделей, бо метаперсонаж налагоджує смисловий зв'язок з універсальними символами, що відлунюють у різних культурах та епохах. Метаперсонажі як архетипи

звернені до універсальних міфічних структур, які споконвіку формували культурні наративи. Вони є носіями універсального культурного контексту, знайомими та впізнаваними образами, що виходять за межі окремого літературного твору. Варто додати, що вічні образи так само мають архетипну основу. Гамлет, зважаючи на його внутрішню боротьбу та дилеми екзистенційного характеру, втілює архетипний образ трагічного героя. Фауст, яким керує ненаситна жага до пізнання, постає уособленням архетипу вічного шукача. А Дон Кіхот — романтичний архетип героя-лицаря, символізує одвічну боротьбу між ідеалом і реальністю. Причому названі "вічні образи" вже самі собою стали архетипами.

Динамічна природа архетипів і вічних образів дозволяє зараховувати їх до метаперсонажів, адже вони зазнають культурних адаптацій і трансформацій у часовому просторі. Гамлет, Фауст, Дон Кіхот та ін. постійно еволюціонують, пристосовуючись до різнопланових змін, відображають мінливу природу культури. Переосмислені в літературі, театрі чи кіно, ці образи залишаються гнучкими, що забезпечує їхню актуальність у загальномистецькому просторі.

Розуміння архетипів і "вічних образів" як метаобразів деякою мірою створює потенційний ризик термінологічної плутанини, вносячи неоднозначність в усталені уявлення літературної теорії. Хоча метаперсонаж уміщує архетипні моделі, поєднання цих термінів може призвести до концептуальної невизначеності в академічному дискурсі. Водночас ці міркування розширюють термінологічні межі й сприяють доповненню дотичних понять.

О. Вісич пропонує свою класифікацію, зараховуючи до метаперсонажів:

- персонажів, котрі відкрито акцентують на власній вигаданості;
- театральних діячів;
- "вічні" і наскрізні (в рамках творчості одного драматурга) образи;
- нараторів, оповідачів тощо;
- "ритуальних" метаперсонажів [21, с. 19].

Наведена класифікація наділена потенціалом до розширення з позицій металітературності. Таким чином, до метаперсонажів відносимо:

- 1) саморефлексивних персонажів, які усвідомлюють свою фіктивність і репрезентують її у тексті;
- 2) персонажів, котрі існують або існували у реальному житті;
- 3) "вічні образи", наскрізних персонажів (включаючи інтермедіальні міграції), архетипізованих персонажів;
- 4) "професійних" метаперсонажів;
- 5) "ритуальних" метаперсонажів.

Хоча активне використання метаперсонажів здебільшого пов'язують із літературою постмодернізму, їх можна знайти значно раніше.

Хронологія репрезентації метаперсонажів у літературі доволі широка. Зокрема, до такої добірки включаємо Премудрого гідальго Дона Кіхота з Ламанчі, адже він усвідомлює свою вигаданість у межах наративу [252, с. 298]. Дон Кіхот цікавиться літературою, його приваблюють лицарські романи, і своє життя він розглядає як один із таких романів. Крім того, лицар час від часу веде бесіди з іншими персонажами щодо природи літератури, маніпулює наративом тощо.

Наступним метаперсонажем, якого традиційно виділяють літературознавці, є герой англо-ірландського письменника Лоренса Стерна Трістам Шенді. Оповідач — Трістам розуміє себе персонажем роману, а також перериває оповідь коментарями, що стосуються особливостей написання роману й нарочито підкреслюють його штучність [252, с. 298]. Вводить метаперсонажа до свого роману "Моллой" і Семюел Беккет. Персонаж Моллой так само здійснює рефлексію щодо оповідних структур роману, природи мови й обмежень останньої в зображенні реальності.

Якщо у творах згаданих вище авторів метаперсонажем виступав один герой, то категорія метаперсонажності в постмодерністів припиняє бути спорадичною. Досліджуючи природу літератури, її можливості, ліміти, а також природу рецепції літературних творів, Італо Кальвіно в романі "Якщо



подорожній однієї зимової ночі" вводить уже кількох метаперсонажів. Одним із метаперсонажів є персонаж Читача, котрий, власне, насправді читає роман і свідомий щодо своєї ролі у творі. Він обізнаний щодо жанрових особливостей літературних текстів і здатен їх критично осмислювати. Іншим метаперсонажем, що зустрічається в романі, є читачка Людмила. Вона перебуває у текстуальному просторі, аби роман став справжнім романом (у жанровому розумінні). Самого автора теж доцільно вважати метаперсонажем — він, фактично, вибудовує перипетії, змушує як реальних, так і текстуальних читачів замислитися над природою творчого акту, акту рецензії твору, можливими зв'язками між вигадкою та реальністю. У подібний спосіб обігрують категорію метаперсонажності, звертаючи особливу увагу на специфіку побудови та сприймання текстів, іспанський письменник Карлос Руїс Сафон у "Тіні вітру" та французький автор Гійом Мюссо в "Таємничому житті письменників".

У другому випадку йдеться про наскрізних у творчості конкретного автора персонажів. Саме з таких позицій аналізує образ метагероїні в романах української письменниці Дари Корній Андрій Гурдуз [27].

До переліку можливих розширень смислового значення терміна додаємо ситуацію, коли реальну особу переносять до текстуальної площини і вона постає персонажем твору. Такий метод використовує Мілан Кундера в романі "Безсмертя", що складається із семи частин. На сторінках твору оживають Гете, Беттіна фон Арнім, Бетховен, Гемінгвей, професор Авенаріус. До того ж оповідь ведеться від імені самого Мілана Кундери, що дає підстави розмірковувати про цю постать не лише як про метаперсонажа, а й водночас метаавтора.

Підсумовуючи, необхідно підкреслити, що категорія метаперсонажності хоч і присутня поодинокі в літературі різних епох, проте найбільш яскраво та багатогранно вона виявляє себе у творах постмодерної доби. Цю тенденцію насамперед пов'язуємо з бажанням митців досліджувати межі мистецтва, його природу, зокрема у сфері літератури. Метаперсонажі, виступаючи

репрезентантами авторських інтенцій, змушують реципієнтів (читачів) переглянути традиційні конвенції літератури. Наділені самосвідомістю, метакогнітивними навичками, вони існують у текстуальному полі не лише як вигадані сутності, а водночас як суб'єкти рефлексії щодо природи художньої літератури, досліджують межі між вигадкою та реальністю.

### **3.2. Наратив, інтертекст, метатекст**

Поруч із категорією метаперсонажності віднаходимо й інші не менш важливі концепти, які допомагають конструювати металітературу і метакритику. Зміни у лінгвістичній парадигмі, актуальні тенденції у сучасній філології загалом та літературознавчій думці зокрема дають підстави якщо не стверджувати, то принаймні визнавати, що ідея однієї ідеальної мови як знакової системи (чи ідеального наративу) замінюється альтернативними концепціями, які пропагують варіативність, багатозначність і взаємопроникнення або ж накладання одних знакових структур на інші. Якщо такі визначні мислителі своєї доби, як Людвіг Вітгенштайн, Мартін Гайдеггер і Бертран Рассел, намагалися окреслити межі та визначити зв'язок між мовою та об'єктивною реальністю, то мислителі кінця XX – початку XXI століття апелюють до існування множинності реальностей, а разом і множинності наративів.

Таке істотне загострення уваги до явища наративу, систематичне застосування терміна у різних контекстах і різнобічність його класифікацій лише підтверджують той факт, що "нاراتивний поворот" став об'єктом зацікавлення багатьох як закордонних, так і українських учених, серед яких Ролан Барт, Тімотеус Вермюлен, Фредерік Джеймсон, Жерар Женетт, Джералд Прінс, Оксана Капленко, Ігор Папуша та ін. Особливо яскраво ці питання виявляють себе через складне плетиво взаємодії між наративом, інтертекстуальністю та метатекстуальністю, що водночас є значущими чинниками метакритики.

Поза тим, попри значну кількість наукових джерел, що присвячені проблемам наративу, інтертексту і метатексту, всім наявним нині розгалуженим комплексним мистецьким нашаруванням, ці питання все ще залишаються відкритими та актуальними у контексті метамодерного світовідчуття.

Свого часу відомий французький філософ, засновник деконструктивістського підходу Жак Дерріда висунув одну з ключових для постмодернізму тез, відзначивши, що світ є текстом, а текст постає єдиною можливою моделлю реальності й *Il n'y a pas de hors-texte*, — поза текстом немає нічого [136, с. 158]. Розуміння всесвіту, культури як текстуальної площини, себто того, що потенційно може бути прочитане, перечитане чи навіть переписане і сприйняте іншими читачами по-новому, наводить на думку про нереальність або ж, краще сказати, ілюзорність, ненадійність, мінливість зіставлених із текстом феноменів. Певно, доцільно тут буде згадати роздуми про "гіперреальність симулякру" Жана Бодріяра і "світ одночасних подій та єдиної свідомості" Маршалла Маклуена, маючи на увазі, що трактування наративу з плином часу є так само мінливим і багатогранним. Попри це наратив потрібно розглядати як фундаментальний конструкт, що наділений універсальними характеристиками.

Середина ХХ століття, тобто 50-ті роки, — період домінування теорії знака. Текстуальність отримує онтологічне забарвлення. Мова, як стверджує Ж. Дерріда, конструює наше буття, а діяльність людини полягає у проживанні і прочитанні тексту світу, в якому вона живе. Отже, текст — це єдина можлива модель, за якою конструюється реальність [115, с. 45–47]. Очевидно, що загальний текст формують наративи: великі й малі. Кожна людина живе всередині цих наративів, перебуває під їхнім впливом, конструює нові. З плином часу одні наративи замінюються на інші, тоді перші зникають через втрату своєї актуальності в історичному контексті. Р. Савчук доповнить, що наратив доцільно вважати загальною характеристикою культури, яка акумулює і передає різнопланові смисли через медіатор оповіді. Якщо максимально ущільнити таке трактування наративу, звести його до найпростішого, то,

умовно, наратив — це інстанція, яка акумулює суб'єктивний досвід кожної людини [69, с. 262].

Перші уявлення про наратив існували ще до нової ери, утім, наратологічний бум розпочинається у 60-их роках ХХ століття і пов'язаний з працями французьких структуралістів. А вже у 90-ті роки наративні теорії не обмежуються літературознавством, натомість поширюються на інші сфери: історіографію, право, політологію, соціологію, культурологію, психологію, медицину тощо. Таку практику міждисциплінарних впливів і переходів Мартін Крайсворт називає "наративним поворотом" (*narrative turn*). Варто додати, що кожна зі згаданих сфер пропонує власний підхід, методологію і трактування терміна. Проте, незважаючи на різноманіття визначень, Петро Білоус у книзі "Вступ до літературознавства" пропонує до уваги два основні тлумачення наративу: 1) результат оповіді, словесна структура; 2) оповідний процес, вербальний виклад чи структурування оповіді [14, с. 204].

Етимологічно поняття наративу своїм корінням сягає санскриту та походить від прикметника *gnarus* (*знаючий, навчений*) і латинського дієслова *narrare* (*розповідати*) [193, 304]. Етимологія демонструє ключове значення терміна — передавати знання, досвід через розповідь (оповідь). Подібно розуміє наратив американський літературний критик Фредерік Джеймсон, наголошуючи, що "*наратив постає центральною функцією і є прикладом людського розуму*" [223, с. 1]. Жан-Франсуа Ліотар убачає у наративі одну з головних форм пізнання [223, с. 3]. А Міке Баль нарікає наративом текст, у якому агент розповідає певну історію, використовуючи різні засоби, зокрема мовні та мистецькі [103, с. 5].

Різноманітні трактування наративу мають свою логіку, на що вказує Ігор Папуша у книзі "Modus Ponens: нариси з наратології". Так автор відзначає, що наратив як об'єкт гуманітарних (і не тільки) досліджень почав активно формуватися в добу постмодерну, однак неправильно вважати наратив безпосереднім продуктом цього часу. Гуманітарні науки значно раніше зверталися до аналізу оповідей. Підтвердження цим тезам віднаходимо у

"Поетиці" Аристотеля, *"теорія літератури якого була фактично наратологією"* [58, с. 15]. Крім того, плеяда дослідників займалися не дослідженням концепту наративу, а розглядали їх всередині інших концептів — наприклад, жанру (К. Леві-Стросс) [58, с. 16]. Зміна безпосереднього об'єкта зацікавлення, фокус на наративі, дозволила розширювати горизонти знання про оповіді й текст.

Посилена увага до наративу у 90-ті роки і популярність наратології підтверджуються виникненням низки наратологічних словників. 1987 року друком з'являється словник-довідник за авторством Джералда Прінса "Словник з наратології" (*A Dictionary of Narratology*), у якому вміщено широкий спектр термінів з розлогими визначеннями. Крім того, автор ґрунтовно розкриває зміст поняття "нاراتив" як *"репрезентацію (продукту, процесу, об'єкта, акту чи структури) однієї або кількох реальних чи вигаданих подій, що артикулюються одним або ж кількома нараторами"*. Причому саме подієвість наративу, на думку Д. Прінса, є визначальною [226, с. 58].

З часом наукова думка розвивається далі. Один із провідних спеціалістів у галузі наратології Девід Герман у статті "Сценарії, сюжети та оповідь: елементи посткласичної наратології" (*Scripts, Sequences, and Story: Elements of a Postclassical Narratology*) пропонує розділяти класичну (структуралістську) і посткласичну (сучасну) наратології. Однак посткласична наратологія не заперечує будь-які концепти класичної, а навпаки — доповнює її та розширює [172, с. 1048–1049]. Джералд Прінс і собі додає, що посткласична наратологія забезпечена широким вибором сучасного інструментарію завдяки власним міждисциплінарним зв'язкам [227, с. 117].

За два роки, у 1999, поняття посткласичної наратології ввійшло до теоретико-літературного дискурсу і стало широковживаним. Свідченням цього є робота, упорядником якої став Д. Герман, "Наратології: нові перспективи наративного аналізу" (*Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*). У передмові відзначено, що завдяки комплексному підходу, узгодивши всі наявні

на той час методології, доводиться констатувати факт, згідно з яким наративна теорія пережила (і досі переживає) тривалу метаморфозу [171, с. 1].

Посткласична наратологія, за словами І. Папуші, функціонує за п'ятьма парадигмами. Причому кожна з них виходить за межі суто наратології. До таких парадигм дослідник зараховує трансдисциплінарну (маркована виходом за межі суто літературознавства), транстекстуальну (вихід за межі тексту у контекст), трансмедіальна (вихід за межі вербального), трансгенетична (вихід за межі епічного роду літератури) і трансфікційну (вихід за межі художньої літератури) парадигми [58, с. 23].

Очевидно, що вказані парадигми реалізуються на *метарівні*, завдяки виходу за ті чи інші межі. О. Вісич, приміром, роздумує, про наративні проникнення у драму, отже, романізацію драматичних жанрів [22, с. 53]. Загалом, спектр наратологій, які охоплюють названі парадигми, широкий. Наприклад, постколоніальна та феміністична наратології підпорядковуються транстекстуальній парадигмі, феноменологічна наратологія працює у трансдисциплінарній парадигмі, а кінонаратологія належить до трансмедіальної парадигми [58, с. 24].

Отже, наративні структури виходять за межі літературних текстів і вдало функціонують в інших дискурсах, з одного боку, претендуючи на універсальність, а з іншого, акумулюючи у собі онтологічні моделі пізнання всесвіту. Оксана Капленко називає наратив своєрідною моделлю світу, зокрема художнього [37]. Певна річ, у цьому контексті мовиться не про якийсь єдиний, загальний, ідеальний наратив, а про взаємодію, співіснування і переплетення гранд-наративів (Ж-Ф. Ліотар) і малих наративів, узгодження методологій і поглядів феміністичної критики, деконструктивізму, рецептивної естетики, психоаналітичної теорії, постколоніалізму, мультикультуралізму тощо. Зауважимо, що наступник постмодернізму — метамодернізм також характеризується поверненням до гранд-наративів, але вони реалізуються у новому чуттєво-структурному оздобленні. Нідерландський учений, теоретик метамодернізму Тімотеус Вермюлен відзначає, що метамодерні гранд-наративи

непослідовні, бінарні та назавжди незакінчені. Вони, як пазл, який ніхто не може скласти [264].

Наративи, які акумулюють культурний досвід, тяжіють до універсальності. Вони поєднуються та створюють єдину, спільну для всіх наративну структуру — метанаратив. Американські науковці Джон Стівенс і Робін МакКаллум у книзі "Переповідаючи історії, формуємо культуру: традиційна історія та метанаративи в дитячій літературі" (*Retelling Stories, Framing Culture: Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature*) вважають метанаратив "глобальною і тотальною культурною схемою, що впорядковує та витлумачує знання й досвід"<sup>52</sup> [248, с. 6]. Дещо по-іншому розуміє метанаратив Тео Д'гаєн. Спираючись на постмодерністське переосмислення наративів, він доводить, що метанаратив може розглядатися як "розповідь про розповідь", коли більший за обсягами наратив охоплює й надає пояснення щодо інших, менших наративів. Таким чином, сукупність і дифузні зв'язки між наративами здатні формувати спільне наративне поле, єдиний код [180, с. 186]. У цьому ж річищі мислить Елізабет Дідс Ермарт. У книзі "Сиквел історії: Постмодернізм і криза репрезентативного часу" (*Sequel to History: Postmodernism and the Crisis of Representational Time*) вона слушно наголосить, що єдиний культурний код відкриває потенціал для перегляду соціального коду [143, с. 156]. У такому разі, з соціокультурної позиції, метанаратив постає трансісторичним кодом, котрий репродукується, повторюється та виводить питання ідентичності й світової культури на новий рівень.

Розглядаючи метанаратив як універсальний трансісторичний код, неможливо не зачепити інших, суголосних із ним концептів. До них відносимо постколоніальну, транснаціональну і мільтикультуралістську літературу. Зокрема, ідею про те, що історія та література є метанаративами, виголошував Гайден Вайт. Ці міркування він виклав у книзі "Метаісторія: історична уява в Європі дев'ятнадцятого століття" (*Metahistory: The Historical Imagination in*

---

<sup>52</sup> is a global or totalizing cultural narrative schema which orders and explains knowledge and experience

*Nineteenth-century Europe*), яка вийшла 1973 року. У передмові автор обґрунтовує інтенцію, якою керувався, працюючи над книгою: *"Мій власний аналіз глибинної структури історичної уяви Європи XIX століття покликаний забезпечити новий погляд на сучасні дебати про природу та функції історичного знання <...> Я розглядатиму історичний твір як те, чим він є у своїй найбільш явній формі, тобто як вербальну структуру, що має вигляд нарративного прозового дискурсу, який претендує на роль моделі минулих структур і процесів <...>"*<sup>53</sup> [270, с. 2]. Очевидно, що авторська інтенція корелює з однією з ключових проблем сучасної літературної критики — проблемою "реалістичної" літературної репрезентації, до якої звертався Рене Веллек на сторінках книги "Концепти критики" (*Concepts of criticism*) [269, с. 221–255]. Підтримує думку про літературу як метанаратив Марія Зубрицька, розуміючи процес читання літератури як *"своєрідний спосіб читання світу: дійсного й можливого водночас, оскільки література завжди прагнула поєднати реальність та віртуальність, щоб вмістити в собі багатоманітність, неоднорідність і неоднозначність світу"* [32, с. 332]. З іншого боку, за словами Йорна Рюзена, історія отримує культурну й орієнтирну функції через форму метаповіді [61, с. 22]. Зрештою концептуалізація історичних фактів і їх поєднання з власними висновками сприяє перетворенню історії на сюжет літературного твору, а універсалістський характер метанаративу заохочує вести мову про неможливість існування будь-яких світових кордонів: фізичних, культурних чи національних.

Транскультурний і транснаціональний метанаративи репрезентують, за Д. Ротом, певний проміжний стан, який не перебуває між традиційними для постмодерну бінарними опозиціями, натомість сфокусований на культурній гнучкості, можливостях пристосовуватися до мінливого середовища [4, с. 22]. Світова бінарність маркується поняттями "Свій" та "Інший", їх

<sup>53</sup> My own analysis of the deep structure of historical imagination of nineteenth-century Europe is intended to provide a new perspective on the current debate over the nature and function of historical knowledge <...> I will consider the historical work as what it most manifestly is – that is to say, a verbal structure in the form of a narrative prose discourse that purports to be a model, or icon, of past structures and processes <...>



протиставленням. У літературознавчій світоглядній моделі ці метанаративи сьогодні виявляють себе через сонм транснаціональних творів, як додасть О. Юрчук, також травелогів (подорожньої літератури) [93, с. 166].

Поняття транснаціональної літератури, як зауважує Олексій Анхим, доволі нове, принаймні для україномовного літературознавства. Воно позначає набір ознак, які виходять на *метарівень*, виводячи на такий рівень і, власне, художню літературу. Цей жанр письма претендує певною мірою на універсальність, всеохопність, продукуючи власний метанаратив. Він функціонує поза будь-якими традиційними національними канонами.

О. Анхим у статті "Транснаціональна література: проблема визначення і передумови дослідження" пропонує два підходи до обґрунтування терміна. Згідно з першим підходом, транснаціональну літературу розглядають як дослідницький підхід, що включає всі тексти, які виходять за межі культурних або національних кордонів. Згідно з другим підходом, термін уживають для позначення сучасних текстів, що написані авторами-вихідцями з інших культур і містять ознаки транснаціонального письма на змісто-формальному рівні [3, с. 233]. До тематичних ознак таких текстів автор зараховує оповіді про перетин кордону, міграції, конструювання ідентичності, звернення до історичних проблем, акцентування на культурному розмаїтті тощо [3, с. 234]. Утім, метанаратив, центральний для транснаціональної літератури, пропонує не ділити історії, нації, культури та ін., а сприймати їх універсально, зважаючи на глобалізаційні процеси, що відбуваються в сучасному світі. Певною мірою транснаціональну літературу з деякою обережністю можливо витлумачувати як металітературу. Хоч вона і не підпорядковується традиційним, вузьким, характеристикам (література про літературу), але всеохопний метанаратив універсальності, який дозволяє стерти міжкультурні кордони, підтверджує її *надіснування*.

До прикладу, репрезентативним твором, що поєднує названі характеристики, вважаємо роман сучасної китайсько-американської письменниці Ребекки Кван "Вавилон". Книга вийшла 2022 року, здобувши

премії "Nebula" і "Locus". Назва роману одразу адресує читача до відомої біблійної історії. Як відомо, місто Вавилон було столицею імперії, а Вавилонська вежа слугує символом хаосу і сум'яття. Однак Ребекка Кван переносить відому історію у новий часопростір — до Оксфордського університету. Тут знаходимо контамінацію реального та фіктивного, фентезійного. На цю контамінацію вказує сама авторка у передмові: *"«Вавилон» — це художній роман про уявний світ і події в ньому розгортаються у фантастичній версії Оксфорда 1830-х років, чия історія докорінно змінена срібляством <...>. І все ж я намагалася, наскільки це можливо, не відступати від історичних описів життя раннього вікторіанського Оксфорда, переінакшуючи факти лише тоді, коли це було необхідно для сюжету"* [38, с. 11]. Зокрема, зі слів письменниці відомо, що за історичну основу вона брала праці Джеймса Дж. Мура "Історичний довідник та путівник по Оксфорду" (*The Historical Handbook and Guide to Oxford*) 1997 року та VI і VII томи "Історії Оксфордського університету" (*The History of the University of Oxford*) за редакцією М. Брока та М. Кертойза 2000 року.

Вавилонська вежа, яка функціонує ще під іншою назвою: Королівський інститут перекладу в Оксфорді, — це світовий центр перекладу і срібляства. Мова для Ребекки Кван має неабияку силу, а переклад постає засобом підкорення інших народів і допомагає імперії в колоніальних прагненнях. Срібні зливки, наприклад, наділені магічною силою і активуються мовною парою (двома словами з різних мов, що мають не синонімічне, однак смислово-подібне значення). Вони здатні лікувати, покращувати механізми роботи, створювати захист тощо. Однак магія срібла доступна лише британцям, а до студентів Королівського інституту перекладу зараховують представників вихідців із колоній, бо вони досконало володіють своєю мовою, мають чуття рідної мови. Центральними персонажами є Робін, який представляє китайську культуру, Рамі — виходець із Калькутти, Віктуар із Гаїті і Летті — єдина біла британка. Попри свої культурні відмінності, їх споріднює англійська мова і Оксфорд, який сприймається персонажами спочатку як утопічний світ,

створений задля пошуку знання. Лише з часом вони усвідомлюють, що знання слугує владі. Це усвідомлення посилюється наміром покласти край панівному імперіалізму та врешті-решт знищити вежу.

Chicago Review of Books у рецензії на роман підкреслило, що роман *"закликає нас переосмислити і (пере)перекласти метанартив того, що Захід називає цивілізацією"*<sup>54</sup> [228]. Окрім панівного наративу, центрального для всього роману, зустрічаємо у ньому й інші, менші наративи — історичні, літературні та ін.

Взаємодії наративів доцільно розглядати через поняття інтертексту й метатексту. Накопичений культурний досвід форматується у текстуальному просторі, осмислюючись через міфологію, легенди, казки, драматичні, ліричні й епічні твори, образотворче мистецтво, музику та ін., що стають джерелом невичерпних семантичних значень і породжують нескінченність нових текстів. Попередні тексти контактують з іншими текстами через інтертекстуальні включення: цитати, ремінісценції, алюзії тощо. Вони несуть у собі смислові коди, які були закладені та використані в минулому, й актуалізують їх, подекуди переформатовуючи у текстах сучасності.

Так у романі Ребекки Кван "Вавилон" інтертекстами є біблійна історія про Вавилон (відома всім читачам чи принаймні більшості), історичні довідки-екскурси, репрезентовані у творі примітками, а також епіграфи з різних творів літератури, які передують кожному з розділів і тематично доповнюють їх. Приміром, до першого розділу епіграфом є фрагмент з "Граматики іспанської мови" Антоніо де Небріха: *"Мова завжди є вірною супутницею імперії, тож разом вони зароджуються, зростають і сягають розквіту. А згодом разом і занепадають"* [38, с. 15].

Часові межі інтертексту пояснюються відношеннями архітексту (позбавленого будь-яких історичних впливів), прототексту (попереднього) і метатексту [46, с. 309]. У літературознавчій енциклопедії за редакцією Юрія Коваліва метатекст визначається як онтологічна єдність усіх художніх виявів

<sup>54</sup> urges us to reframe—to (re)translate—the dominant narrative of what the West calls its civilization

письменництва та культури, що не має ані конкретного автора, ані зв'язків з історичною дійсністю [45, с. 33]. Втім, подане визначення не вичерпує поняття метатексту, адже воно може також означати співвідношення тексту і підтексту чи набувати подібних референційних щодо самого себе значень. Метатекст допомагає осягнути природу самого текстотворення. Якщо інтертекст визначається зовнішнім, тобто зв'язками з іншими текстами, то метатекст розуміється через внутрішнє — зацикленість, замкненість на самому собі. До прикладу, метатекстові елементи охоплюють чернетки до написаного твору, прообрази, сиквели та приквели, критичні огляди, рецензії, відгуки і пародії.

Безсумнівно, сучасний світ — це світ метамодерну, в якому панують великі та малі наративи. З плином часу поняття наративу зазнало чимало змін — воно трансформувалося, модернізувалося та отримало нову інтерпретацію з врахуванням актуальних тенденцій, світоглядних моделей і різноманіття концепцій. Кожна з цих світоглядних моделей, концепцій, ідей протягом різних культурно-історичних епох доповнювали одна одну, відображаючи власні буттєві реалії через текстові взаємодії чи текстові перетини. Міжтекстові взаємодії виявляють себе на кількох самоорганізованих рівнях: інтертекстовому, архітекстовому, прототекстовому і метатекстовому, які не заперечують один одного, не фігурують одноосібно, а перебувають у сингулярній єдності, провокуючи створення подальших концепцій.

### **3.3. Дискурс літератури як культу доби метамодерну**

Наративи і метанаративи є складовою творення дискурсивної реальності. Дискурс літературознавчої теорії прагне постійного оновлення та розвитку, а отже, є мінливим. Запити щодо змін задовольняються у просторі сучасної мистецької практики, яка рухається пліч-о-пліч із метамодернізмом, закликаючи нас зробити крок назад і здійснити ретроспективну рефлексію щодо сприйняття мистецтва, його сутності. Відтак з'являються нові підходи й щодо розуміння літератури, набуває нових трактувань поняття творчості.

Одним із таких підходів вважаємо дискурсивну концептуалізацію мистецтва в цілому і літератури зокрема, яка набуває культової природи. Причому "культовість" літератури підтримується на всіх рівнях: авторському, читацькому, критичному. Ця зміна парадигми літературознавчого знання маркована насамперед метамодерністською чуттєвістю, що стала характерною рисою сучасного мистецького дискурсу, пропонуючи новий погляд на те, як реципієнти взаємодіють з культурними явищами, аналізують та інтерпретують їх. Вона дає змогу дослідити динамічні стосунки між авторами, текстами і читачами, що викликає неабияку зацікавленість науковців.

Якщо звернутися до наявних сьогодні україномовних і зарубіжних літературознавчих словників чи довідників, то у них не фігуруватимуть стрункі дефініції поняття культу, які стосуватимуться літературних практик. Хоча, безумовно, поняття "літературного культу", "культової літератури", "культового письменника" видаються зрозумілими для сприйняття на інтуїтивному рівні та можуть доволі якісно вживатися у літературознавчому дискурсі, однак цей феномен літературного процесу залишається недостатньо теоретично висвітленим.

Серед праць, що присвячені теоретичному осмисленню літературних культів, культової літератури та письменників, доцільно назвати роботи П. Давідгазі "Романтичний культ Шекспіра: Літературна рецепція в антропологічній перспективі" (1998), В. Р. Маккелві "Англійський культ літератури: віддані читачі" (2009), Ю. Л. Дідьє під назвою "Культ По" (1902), а також статтю українського дослідника М. А. Нестлеєва "Масова література, канон і культ (до проблем взаємодії та дефініції)" (2015). Крім того, 10 червня 2016 року в Будапешті проходила конференція "Літературні культу: транснаціональні перспективи і підходи", у якій взяли участь професор Петер Давідгазі, директор Програми американських студій у Мічиганському університеті Стівен Рахман і старша наукова співробітниця відділу сучасної літератури Інституту літературних досліджень Угорської академії наук Орсоля Ракай [202].

Звісно, культові студії окреслюють продуктивний вектор сучасного мистецького дискурсу, однак їх сприйняття на сьогодні доволі маргіналізоване й спорадичне, а тому потребує комплексного дослідження з урахуванням літературознавчої теорії та популярних нині тенденцій доби метамодерну. Серед таких тенденцій визначаємо глибоку рефлексивність мистецтва щодо самого себе, зміщення фокуса на читача та взаємодію автора з читачем. Відповідно до таких спрямувань, продуктивною є думка про те, що література наділена глибинним трансформаційним потенціалом, який метафорично можливо схарактеризувати як культовий.

Міркування про те, чим є мистецтво, література, краса, завжди перебували у проблемній сфері як мистецтвознавства, так і літератури як художньої практики. Відповіді на окреслені запитання намагалися знайти самі митці, критики та реципієнти. Наприклад, у книзі "Таємна історія" (1992) сучасна американська письменниця, лауреатка Пулітцерівської премії у 2014 році Донна Тартт висловлює ідею про те, що краса насправді є жахіттям: *"Нас проймає дроз від усього, що ми вважаємо прекрасним. А що може бути страшнішим та прекраснішим від абсолютної втрати самовладання для таких душ, як у греків <...>? Від того, щоб на мить скинути кайдани буття, вщент розтроцити випадкове існування своїх смертних "я"? Евріпід говорить про менад: із закинутими головами, горлянкою до зір, "більше схожі на оленець, ніж людей". Цілковито вільні! Звісно, цим деструктивним пристрастям можна дати раду й у більш вульгарний та менш ефективний спосіб. Але ж наскільки дивовижно вивільнити їх в одному сполоху! <...> Це могутні містерії. <...> Якщо ми досить сильні душі, то ладні зірвати серпанок і зазирнути тій оголеній, моторошній красі просто в обличчя; дозволити Богові спожити нас, поглинути, розібрати по кісточках. А потім виплюнути переродженими"* [81, с. 45–46]. Греки вважали, що концепція краси, естетичного, а отже, і витвори мистецтва наділені культовою природою: вони викликають катарсис, духовне очищення, особливі почуття. Однак чи залишилося місце такій культовості у сьогоднішній?

Судячи зі згаданих наукових розвідок, питання літературних культів іноді виринає у науковому дискурсі, але потім зникає з поля зору. На конференції 2016 року, під час панельної дискусії, Петер Давідгазі поділився судженням, що питання літературних культів проблемне з огляду на те, що воно трактується як "недоречна релігія", сприймається як дотичне до комерційної та медіакультури, що зробило значення цього слова стосовно літератури термінологічно сумнівним. Водночас "культовість" літератури як одна з характеристик метамодерної доби є "симптомом" сучасної культури, котра залучає літературу до *металітературних* процесів, зараховуючи до об'єктної сфери літературознавства наслідувальні практики, ритуалізацію, окультизм і поклоніння. Дослідник Пітер Сталлібрасс додає, що літературні культи, з одного боку, ставлять письменників на постамент, а з іншого боку, маргіналізують їх, виводячи авторські світи на передній план.

Другий підхід до осмислення культовості літератури визначається географічною площиною: рухом від центру до периферії. Такий підхід супроводжується, як зрозуміло, постколоніальними студіями, транс- та інтеркультурністю, мультикультуралізмом, коли відбувається "відродження" та культивування національних літератур. У цьому стосунку Аль-Багдаді наводить формулу, відповідно до якої культура сама собою може перетворитися на культ або навпаки — культ може стати культурою [201]. Усі ці міркування про культові можливості літератури сьогодні якісно вміщуються у метамодерну філософію та естетику.

Хитання маятника метамодерну породжує такий-собі "ідеальний колообіг", що містить як художні суперечності, так і узгодженості. Метафорично це відповідатиме дуалістичній концепції традиційної китайської філософії з суперечністю між їнь та янь, що творять баланс протилежностей, поєднують старе з новим. Ці розмисли віднаходимо в одній з ключових для метамодернізму статті нідерландських учених Робіна ван ден Аккера і Тімотеуса Вермюлена "Замітки про метамодернізм" (2010). Зокрема, дослідники стверджують, що останні десятиліття марковані новим підходом до

розуміння і водночас творення мистецтва: творчий процес, з одного боку, осмислюється з неабиякою серйозністю, "*щирістю*", а з іншого боку, характеризується відстороненістю й іронією, але наголос завжди акцентує категорію естетичного [264].

Суголосні міркування зустрічаємо також у п'ятому пункті так званого "Маніфесту метамодернізму" Люка Тернера: "*Метою мистецтва повинно бути дослідження власних парадоксальних амбіцій шляхом виманювання позамежного до присутності*" [48]. Викладені вище постулати змушують повернутися до естетичної доктрини ХІХ століття, яка утверджувала мистецьку самоцільність і незалежність від суспільного життя — *l'Art pour l'Art* або ж "мистецтво заради мистецтва". Відтак мистецтво не підкорюється суспільним нормам, не повинно містити дидактичної спрямованості, воно функціонує саме по собі, є цілковито *autoteles*. З цієї позиції можливо висувати думку про зацикленість мистецтва на самому собі, його саморефлексивність, яка досягає свого піка у метамодерний час. Фактично, метамодернізм змінює традиційний підхід до мистецтва та змушує замислитись про інші *метакатегорії*, вносячи до цього переліку літературу.

У найширшому розумінні література як вид словесного мистецтва охоплює писані чи друковані художні твори людства. Укладачі літературознавчого словника-довідника завбачливо вказують, що визначення літератури гетерогенні, з огляду на те, що вона а) має самодостатню естетичну цінність; б) інтерпретується залежно від мети, читацького досвіду чи сприйняття літературних критиків [46, с. 398]. Традиційно сприймаючись як засіб культурного самовираження та людської рефлексії, література має безліч форм. Однак у контексті метамодерну це визначення виходить за межі традиційних жанрів і охоплює експериментальні твори, які кидають виклик усталеним нормам, традиційному підходу до літературно-художньої творчості.

Зміни у взаєминах між літературою та дійсністю відстежуються з 1960-х років, коли критики починають вести мову про "загибель роману", адже цей жанр не здатний відобразити нові культурні трансформації. "Нові" романи



привертали увагу до власної форми, розкривали перед читачами механізми створення літературного твору, фокусувалися не на відображенні дійсності, а на самих собі. Кілька років потому американський літературний критик Вільям Говард Гасс зауважить: *"Старомодно стверджувати, що література — це лише мова; що оповідки, місця і персонажі сконструйовані зі слів, як стільці виготовлені зі шліфованих палиць, а іноді з тканини чи металу"*<sup>55</sup> [190]. Новий тип літератури вийшов на якісно-новий рівень — *металітературу*. Міркуючи у заданому векторі, Наталя Астрахан додасть, що література, існуючи всередині ширшого простору, насамперед мовного, піддає коливанням ключові поняття нашої культури, і, що важливо, поняття "реальності" [8, с. 7].

Металітература творить навколо себе власну *міфопоетику*, "ритуалізований", замкнений, навіть *нарцисичний* [143] тип дискурсу. Міфопоетика, на думку Олега Коляди, корелює з метамовою: вона розгортається як тайнопис, оперує на рівні *метаісторичного* реєстру, рухається *"генеалогічними сходами до першооснови"* і безпосередньо пов'язана з мистецтвом творення [39, с. 198]. Це дає неабиякі підстави стверджувати, що металітература трактує літературу як *своєрідний культ*.

Термінологічне визначення культу досі викликає дискусії [217]. Воно марковане позитивною і негативною конотаціями, а тому його використання у тих чи інших дискурсах потенційно містить етичні ризики.

Слово "культ" має етимологічні зв'язки зі словами "культура", "культивувати" і "колонія" (останнє — від дієприкметника минулого часу *colere* — обробляти). Воно походить від латинського іменника *cultus*, що означав догляд, працю, обробіток, вирощування, навчання, шанування і поклоніння [130]. Доволі показовим є розвиток поняття. Так у 1610-ті роки воно позначало "поклоніння" і "пошану", однак ці значення швидко застаріли. У 1670-ті — певну форму правління або систему поклоніння. Після XVII сторіччя його вживання стало рідкісним, утім, термін відродився у XIX

<sup>55</sup> It seems a country-headed thing to say: that literature is language, that stories and the places and people in them are merely made of words as chairs are made of smoothed sticks and sometimes of cloth or metal tubes.

сторіччі. На той час термін здебільшого використовувався для позначення давніх або примітивних систем релігійних вірувань і поклоніння, особливих обрядів, церемоній, що застосовувалися під час таких поклонінь. А у 1829 році поняття стало позначати увагу, присвячену певній особі чи речі [129].

Сьогодні багатозначне поняття, на відміну від первісного значення, звелось до традиційного, відомого нині трактування — "поклоніння". Причому це поклоніння, як правило, авторитетному лідеру [217]. Відтак термін використовується для позначення інспірованого захоплення, відданості, своєрідної релігії, обрядів, ритуалів і практик возвеличення харизматичного лідера.

Засновником культу особистості (імператорського культу) вважається римський державний і військовий діяч Октавіан Август. *Augustus* з латини означає "величний", "божественний", "поважний". Присвоївши собі цей титул, римський імператор зробив акцент на тому, що владою він був наділений від богів. Крім того, важливим для творення "імператорського культу" Октавіана Августа було поняття *генія*, уособлення харизматичного лідера усієї нації. За часів правління Августа у Римі скульптури геніїв були розташовані у чотирнадцяти частинах Риму [26].

Геній (*genius*) в добу античності був духом-покровителем, духом-опікуном кожного чоловіка, його супутником від народження (*natnatale comes*) і до самої смерті (*naturae dees humanae mortalis*). Поняття має етимологічні зв'язки зі словами батьківство, творець, генетика тощо. Кожен чоловік, святкуючи свій день народження, за традицією мав принести своєму генію жертву, запропонувати їжу та напої. Святкування дня генія тісно пов'язане з різного роду насолодами та розвагами, адже дух генія сприяв отриманню насолоди від життя. Саме тому римляни розуміли насолоду як потурання своєму генію [165].

Для римлян важливою була ідея так званого "колективного генія" (*genius populi Romani* або *genius publicus*) — духа, що охороняв усіх римлян. Його статуя була встановлена на центральній площі, відомій як Римський Форум.

Представлений у вигляді чоловіка з бородою, діадемою, рогом достатку в правій руці та скіпетром у лівій. Колективному генію поклонялися 9 жовтня, щорічно приносили жертву [165].

У римській традиції, окрім імператора та чоловіків, свого генія мало кожне окреме місце (*genius loci*): вулиця, театр, площа та ін. Символом генія був змії, якого часто зображували на реверсі римських монет [160]. У літературі згадку про генія зустрічаємо у давньоримській комедії Плавта "Полонені".

Культивуючи та возвеличуючи генія, як зауважує Мері Енн Дуайт, людина *"слідувала велінням свого серця, шанувала щось вище і більш божественне, аніж те, що вона могла віднайти у своїй обмеженій індивідуальності і приносила «величній невідомій частині себе» жертви як богові; у такий спосіб вона компенсувала обмеженість знань про власне божественне походження"*<sup>56</sup> [140, с. 183].

Пізніше грецька традиція доповнила римське сприйняття духа-генія, відділивши доброго генія (*genius albus*) від злого (*genius ater*) [160]. Певно, про такого духа-генія говорив свого часу давньогрецький філософ Сократ, іменуючи його даймоніоном (*δαίμωνιον*). Даймоніон надихав Сократа, звертався до нього як невідомий голос та оберігав філософа, застерігаючи від неправильних кроків. Необхідно зауважити, що Сократ розрізняв даймоніона та демона. Зокрема, Цицерон визначав даймоніона як *"щось божественне" (divinum aliquid)*, що споріднює даймоніона з генієм [243]. Деякі дослідники пов'язували постать даймоніона з концепцією людської душі, самосвідомості чи совісті, намагаючись внести раціональне зерно. Пол Шорі розглядає даймоніона як внутрішню духовність і мораль [244, с. 52].

Даймоніона часто ототожнюють із демоном. Такі міркування не є безпідставними, з огляду на етимологічну подібність та контекстуальну

---

<sup>56</sup> Thus man, following the dictates of his heart, venerated something higher and more divine than he could find in his own limited individuality, and brought to "this great unknown of himself" offerings as a god; thus compensating by veneration for the indistinct knowledge of his divine origin.

значущість. Давньогрецьке слово δαίμων означає "бог", "богоподібний", "сила", "доля" та стосується духа-провідника, опікуна [125, с. 146–147; 125, с. 123].

Із приходом християнства шанування геніїв було під заборонаю. Проте концепція продовжила своє існування у дещо зміненому вигляді. Наприклад, християнський богослов Августин прирівнював душу християнина до римського генія, однак саме поняття вийшло на *метарівень*. Геній перетворився на *обдарованість* — "дух-охоронець" став божим даром. Проте незмінною залишилася традиція створення культизму навколо харизмата — носія обдарованості. Популярним стає поняття "культизму", близьке за значенням до окультних практик. Культизм визначається як система ритуальних практик, що реалізується послідовниками культу: різного роду ініціації, поклоніння та інші активності, які виконуються *таємно* [131]. Саме утаємниченість, прихованість споріднює культизм із окультністю, як передачу учасникам культу таємного знання, *philosophia occulta*.

У тандемі з розширеною (метамодерністською) концепцією сприйняття літератури, поняття "культ" також виходить на інший рівень розуміння. Зі сказаного вище робимо висновки, що культ має тісні зв'язки зі стародавньою міфологією. Пізніше спостерігаємо перенесення релігійних форм і категорій мислення на нерелігійний матеріал, у мистецький і літературний простори. Варто відзначити, що названий термін не вміщує притаманних йому негативних конотацій. Він слугує метафоричним підґрунтям для інкапсуляції різних аспектів мистецького досвіду. І література, і культ функціонують як засоби передачі цінностей, конструювання ідентичності (зважаючи на висхідну популярність постколоніальної чи інтернаціональної літератури) і культивування спільного досвіду. З цих позицій видається доцільним стверджувати, що у метамодерну добу поняття культу набуває квазірелігійної і квазіміфологічної спрямованості, щобільше — поєднує їх, що дозволяє залучати ширші інтерпретаційні можливості.

Поєднуючи в собі різні підходи і концепції, літературні культури виходять за межі будь-якої часової тяглості, адже генеалогічно вони вкорінені у давню

традицію, яка була і досі залишається сталою, проте оновлюваною, постійно наповненою. Однак відкритим залишається питання історичності та тяглості, яке підіймає Габор Дьяні: чи літературні культури, котрі ми спостерігаємо на зламі XIX–XXI століть, походять з попередніх традицій, чи їх радше варто розглядати як "переривчасті моделі" [201]?

Поняття "культури" в літературі, як зазначає літературознавець Максим Нестлеєв, формується приблизно у XVIII столітті. Він вважає першим культовим текстом роман Й. В. фон Гете "Страждання молодого Вертера" (1774 р.). Культовість цього тексту залежала передусім від соціологічного критерію [54, с. 190].

Лідерами "літературних культур", їхніми натхненниками є автори. Вони виступають обдарованими геніями, конструюють різноманітні наративи, запрошуючи читачів до спільної роботи над текстом. Подібним чином і культури запроваджують творення колективного досвіду, сприяють плеканню почуття приналежності до спільноти шанувальників через спільні ритуали та вірування. Отже, робота з твором літератури, його інтерпретація, декодування, читацький процес перетворюється на реалізацію спільної роботи, культури і разом із тим *окультну* діяльність. Результатом цієї діяльності є створення літературних канонів [209].

Існує тенденція, за якої усе, що колись було *прихованим* (окультним), експериментальним і андеграундним, врешті-решт наближається до мас, а ще пізніше й зовсім стає традицією, може бути зарахованим до канону. Наявність канонів продиктована насамперед необхідністю зберегти і продовжити час існування пам'яток, котрі складають універсальну людську культуру. У цьому контексті важливою видається кореляція між культом-каноном і колективною пам'яттю.

Канонізація тексту, як визначено у літературознавчій енциклопедії, означає визнання його взірцевим, вершинним, сакральним, порівняно з іншими текстами. Варто відзначити, що у цьому ж визначенні знаходимо доповнення: літературний канон має стосунок до творчості окремих письменників, дослівно

"літературних святих", творчість котрих визначається як еталонна [45, с. 460], наприклад, Вільяма Шекспіра [133], Йоганна Гете [205] Едгара Алана По [138] та ін.

Розмірковуючи про питання літературних культів, важливо розрізнити культу авторів і культу книг (або, скажімо, культу авторських світів). З обережністю можна сказати, що такий поділ умовно визначається металітературною та метакритичною складовою, які спробуємо обґрунтувати далі.

Творення як літературних культів, так і літературних канонів залежне від персоналій. Однак сприйняття цих персоналій може бути різне. Наприклад, дослідник М. Нестлеєв наголошує на необхідності зіставити поняття "культового письменника" і "національного класика". Різниця між обома поняттями криється в тому, що "національний письменник" слугує зразком у каноні, який був створений штучно, переважно літературознавцями і літературними критиками. Поняття ж "культового письменника" створене масами, містить соціологічний аспект, воно народне, а отже, — дистанція між митцем і читачами (лідером культу і його послідовниками) скорочується [54, с. 190–191].

Звісно, у літературі трапляються часті випадки, коли спостерігається контамінація одного й іншого, тобто автор уособлює обидві ролі: роль національного класика (його творчість відмічена літературознавцями і літературними критиками) та роль культового письменника (народне захоплення). Зауважимо, що не випадково Гарольд Блум у своїй визначній книзі "Західний канон: книги на тлі епох" у центр канону ставить Шекспіра, зараховуючи його до аристократичної епохи [16]. Постать В. Шекспіра навіть у сучасному літературному дискурсі, безсумнівно, канонізована і, що важливо, культова! Доцент англійської мови Вашингтонського університету Чарльз Лапорт у праці "Вікторіанський культ Шекспіра: Бардологія в дев'ятнадцятому столітті" називає Шекспіра "богом англійської літератури" [197].

Творчість "Великого Барда" не втрачає своєї актуальності, як і дослідження його біографії. Підтвердженням цього є наявність центрів шекспірознавчих студій у всіх куточках світу, зокрема й в Україні — це створення Українського Шекспірівського Порталу [82], проведення "Днів Шекспіра" тощо. У творчій площині така тенденція позначається зверненням до творчої спадщини В. Шекспіра, інтертекстуальними перегуками з його текстами, різноманітними переробками п'єс (наприклад, "Гамлет-машина" німецького драматурга і режисера Гайнера Мюллера) чи фабуляції біографічних фактів, яку спостерігаємо у метаромані 2020 року "Гамнет" Меггі О'Фаррелл. Твір актуалізує історію сина Вільяма Шекспіра, Гамнета, який помер у віці одинадцяти років, 1596 року, а вже чотири роки потому Шекспір написав свою відому п'єсу.

Меггі О'Фаррелл проводить небезпідставні, але вигадані паралелі: книга відкривається історичним коментарем, у якому зазначено, що наприкінці XVI — початку XVII століття імена Хамнет і Гамлет, відповідно до наявних архівних записів, були майже рівнозначні [55, с. 11]. Цей факт, власне, слугує поштовхом для створення сюжету твору.

Якщо культ Шекспіра доцільно вважати центральним для англійської і навіть світової літературної традиції, то для німецької літератури це почесне місце займає Йоганн Вольфганг фон Гете. Німецький письменник, як вважають численні науковці, сформував навколо себе і культ, і антикульт. Однак у сучасній перцепції його постать усе ж визначається радше як культова. У книзі Грегори Маертца "Література та культ особистості: есеї про Гете і його вплив" 2017 року йдеться про те, що культ навколо Гете — це ніщо інше, як культ особистості. Харизматична постать видатного німецького письменника якісно вписувалася у культурну політику XIX століття. За словами Г. Маертца, постать і творчість Гете у метафоричному сенсі слугувала своєрідною культурною платформою, яка розширювала можливості для інших письменників [205]. Парадоксально, але критики і перекладачі творчого доробку німецького автора самі стали відомими письменниками (Семюел Тейлор Колрідж, Томас Карлайл,

Володимир Набоков та ін.). Отож культ письменника, природно, пропонує нову парадигму літературного розвитку, коли особистості, які долучені до цього культу, стають і його продовжувачами, і водночас емансипують свою творчість, творять навколо себе власні культу.

В американській літературі літературний культ сформувався навколо маргіналізованого за життя письменника — Едгара Аллана По [138]. Культ Е. По максимально гармонізується з тональною спрямованістю його текстів: він близький до окультизму (в езотеричному сенсі), макабричний і містичний, бо створюється *post mortem*. Навіть пам'ятник письменнику у Балтиморі встановлюють через 72 роки від дати його смерті. А на честь 165 років від дня смерті, у 2014 року, меморіал встановлюють у Бостоні [255]. Зі смертю Едгара По пов'язане цікаве ритуалізоване і водночас рутинне дійство: таємничий прихильник, котрий кожного року відвідує місце поховання письменника у день його народження — 19 січня. Ця традиція бере початок 1949 року. Таємнича фігура залишала напівпорожню пляшку французького коньяку і троянди, а іноді записки.

Генія По актуалізують якнайбільше у XXI столітті. Серед нещодавнього звернення до його творчої спадщини варто назвати кінострічку американського режисера Скотта Купера, що вийшла на екрани наприкінці 2022 року "Блідо-блакитне око", засновану на однойменному романі Луїса Баярда 2003 року [166]. А також готичний міні-серіал жахів "Падіння дому Ашерів", створений американським кіно-телережисером Майком Фленаганом. Прем'єра серіалу відбулася 12 жовтня 2023 року на стрімінговій платформі Netflix. Як зрозуміло, назва міні-серіалу походить від однойменного оповідання, але лише частково відтворює його сюжет. Кожна з восьми серій звернена до того чи іншого твору американського письменника, серед них "В тихий час глухої ночі", "Маска Червоної Смерті", "Вбивство на вулиці Морґ", "Чорний кіт", "Серце виказало", "Золотий жук", "Провалля і маятник" та "Ворон". Однак не усі вони дотичні до самих текстів. Певно, Майк Фленанг здійснює режисерську реінтерпретацію знакових творів Е. По, поєднує традиційне з новітніми



тенденціями масової культури. Окрім екранізацій наявні також музичні проєкти, присвячені творчості По. Наприклад, альбом під назвою "Тінь ворона" американського неокласичного музичного проєкту Джозефа Варго "Nox Arcana", що у такий спосіб вшановує пам'ять Едгара Аллана По. Прикметно, що названий альбом процитовано у книзі "Довідник з інтермедіальності: література, картини, звук, музика" як один із низки музичних звернень до творчості американського письменника [235, с. 506.].

Звісно, названі "культові письменники" і "національні класики" не вичерпують низку можливих прикладів. Зазначимо, що це однобокий підхід — проголошення автора джерелом літературного культу, його центральною постаттю. Так іноді самі митці можуть своїми діями надати собі культового статусу: ведучи утаємничений спосіб життя, рідко з'являючись на публіці (Дж. Селінджер, Т. Пінчон, П. Зюскінд та ін.), чи навпаки, максимально наближаючись до соціуму (Дж. Барт, М. Уельбек та ін.).

З іншого погляду, металітературний підхід до цього питання дає можливість поставити у центр культу ту чи іншу книгу, зміщуючи акцент з постаті автора-харизмата на текст і його ауру. Слово "аура" тут уживаємо не випадково. Це поняття використовував Вальтер Беньямін у есеї "Твір мистецтва в добу механічного відтворення" 1936 року. На думку В. Беньяміна, будь-якому витвору мистецтва, навіть найдосконалішому, бракує унікального культурного контексту, присутності у часі та просторі, тобто "аури" [100]. Культові книги, канонізовані тексти наділені цією аурую. Вони з'явилися у конкретний час і у конкретному топосі. Їхня "культова" аура пов'язана з ідеєю автентичності, ексклюзивності, подекуди сакральності. Варто зауважити, що "культової аури" книгам почасти додають критики.

Серед найвідоміших нині авторських світів можна назвати магічний всесвіт Джоан Ролінг, фентезійний всесвіт Джона Рональда Руела Толкіна, дискосвіт Террі Пратчетта та ін. Ці всесвіти підтримуються прихильниками, які формують фендами, а отже, їхня культовість підпорядковується соціальному факторові.

Багато дослідників літератури з деякою обережністю ставляться до використання терміну "культ". Вони вказують на його несерйозну конотацію та тиражованість, яка виявляється у сучасному медіа-дискурсі. Утім, "серйозну" сторону культу, його "високе сприйняття" пов'язують із найголовнішим культовим текстом — Біблією. Біблійні тексти наділені сакральністю і вимагають релігійного поклоніння і глибинного наукового аналізу. Читачі біблійних текстів відчують приналежність до єдиної спільноти, плекають спільні цінності. У літературних культурах маємо щось подібне, однак з меншим рівнем емоційної залученості.

Окремої уваги заслуговує питання ритуальності у літературних культурах. Ритуал як *modus operandi* своєї творчості обирає французький реформатор театру Антонен Арто, постулюючи у своєму програмному тексті "Театр і його двійник" ідеї, згідно з якими театральне дійство характеризується культовою природою, змушує глядача пережити катарсис і трансформувати власний досвід. Таким чином, театральне дійство наближається до ритуалу, що реалізує діонісійське начало. Вплив Антонена Арто прослідковується як у театральних, так і у режисерських практиках, зокрема у представників "Нового бруталізму", "Театру-вам-в-обличчя" тощо. У режисерському плані концепт жорстокості втілюється у кінострічках культових режисерів, таких як Акіра Куросава і П'єра Паоло Пазоліні, які своєю чергою зверталися до художнього переосмислення творів культових письменників.

У мінливому світі мистецького самовираження трактування літератури як своєї культової системи спонукає переглянути особливості взаємодії з письмовим словом. Література в цьому стосунку виступає універсальним трансформаційним майданчиком, який запрошує учасників мистецького діалогу — авторів, читачів, критиків — заглибитися у сутнісну природу творчості, отримати спільний досвід омовлення і переживання буттєвих смислів. Літературні культури потрібно сприймати як складні, багаторівневі та багатогранні культурні феномени, що, наближаючись до мистецького дискурсу, відображають провідні тенденції метамодерної доби.

### Висновки до розділу 3

У третьому розділі "Персонаж, наратив і дискурс як складові металітератури та метакритики" досліджено роль персонажа та виокремлено категорію метаперсонажності. З'ясовано кореляцію між поняттями "персонаж", "наратив", "дискурс" у їхній відповідності до конструювання феноменів металітератури та метакритики.

У літературознавстві традиційно співіснують три поняття — герой/літературний герой, дійова особа і персонаж. Однак визначення, на перший погляд, синонімічних понять дещо гетерогенні. Головним чином, різниця полягає у контекстах їх уживань. В епосі переважно вживають поняття "герой", у драмі зустрічаємо дійових осіб чи персонажів, а в ліриці поширене поняття "ліричний герой". Однак сьогодні спостерігаємо своєрідну "дегероїзацію" образів літератури, тому найдоцільнішим у заданому контексті є використання стилістично знебарвленого поняття "персонаж". Окрім того, саме поняття насичене етимологічними конотаціями: персонаж буквально — це носій маски, фікційний конструкт, текстуальна одиниця, що інспірована авторською свідомістю. Спираючись на ці твердження визначаємо, що "персонаж" потенційно може бути визначений як "свідомість свідомості", а отже, поняття можна трактувати не лише як текстуальну одиницю.

Беручи до уваги обумовленість *мета*процесів у літературі, наважуємося говорити про дискусійну категорію метаперсонажності. Свідомі щодо самих себе персонажі звернені на текст, рухають його, почасти входять у гру з читачем і, відповідно, звернені до реципієнтів, поєднують реальний та художній простори. Попри те, що метаперсонажі переважно аналізуються дослідниками у просторі драматичного роду літератури, стверджуємо, що вони так само наявні в епічному та меншою мірою ліричному родах.

Категорію метаперсонажності вмотивовано на тлі аналізу різновидів метаперсонажів попередніх епох. Визначено, що вони набувають особливого значення завдяки розвиткові постмодернізму й метамодернізму, що пропагують

глибше занурення у метамистецькі процеси. Так до метаперсонажів зараховуємо саморефлексивних персонажів, які свідомі щодо своєї фіктивності й артикують це безпосередньо у тексті; персонажів, що існували або досі існують у реальному житті; так звані "вічні образи", наскрізних персонажів (включно з інтермедіальними міграціями); архетипи; "професійних" метаперсонажів; "ритуальних" метаперсонажів. З'ясовано, що метаперсонажність можливо визначати як один із виявів літературної саморефлексії та, відповідно, металітературності.

До інших категорій, що впливають на розгортання металітературності та метакритики відносимо наратив у його поєднанні з інтертекстом та метатекстом, і дискурс. Усі вони, головним чином, умотивовані "наративним поворотом", котрий дозволяє вести мову про концептуалізацію як мистецтва, так і літератури. Прикладом такої концептуалізації, що бере свій початок із наративу й підноситься на рівень дискурсу, є створення своєрідного культу літератури, що сприймається вершиною мистецьких метакогнітивних і саморефлексійних процесів, підпорядкованим художнім практикам металітератури та метакритики.

Основні положення третього розділу викладено в публікаціях [62; 65; 67].

## ВИСНОВКИ

Сучасна література розвивається згідно з певними тенденціями, розгортається за новими векторами, вбираючи весь наявний досвід попередніх епох і культурно-історичних періодів. Увиразнено експліцитно діалектичні механізми взаємодії традиції й новаторства висвітлюються в добу постмодернізму, що вітає стильову еkleктику, поєднання непоєднуваного та химерні нашарування різноманітних художньо-естетичних ознак. Звісно, розвиток, запрограмований новими векторами, не зупиняється. Зважаючи на подальші трансформації постмодернізму, його модифікації й перетворення на метамодернізм, що викликало зміну префіксів (*пост-* на *мета-*), сьогодні ведемо мову про спрямованість усіх мистецьких і літературних процесів у *метапростір*. Ці процеси виникають на перетині літературознавчого та художнього бачення розвитку сучасної літератури, а також шляхів її освоєння-пізнання й потребують теоретико-методологічного осягнення, а відтак їх дослідження є актуальним у контексті літературознавчих пошуків сьогодення.

Постмодерністське прагнення здійснити пошук нових художніх форм та засобів авторського самовираження, а також кардинальне переосмислення сформованих традицій дало поштовх новим підходам рецепції та перцепції художніх творів, що безпосередньо позначилося на літературознавчому, критичному й літературному праксисах. Відтак спостерігаємо високий рівень проблематизації й перегляду мистецьких і літературних цінностей, що значною мірою вплинуло на буттєву складову — побутування творів. Ці впливи відбиває образ маятника, вони моделюють його коливання. Художня практика рухається від серйозності, елітарності, історичності й міфологізму модерну до іронії, масовості, карнавалізації постмодерну, а потім знову повертається назад.

На зламі XX–XXI століть виникає нова "структура почуттів", яка засвідчує кількісні і якісні зміни світовідчуття, світобачення. Напрямок від *пост-* до *мета-* претендує на здійснення глибшого аналізу культурних процесів у історичному, епістемологічному та онтологічному виявленнях. Одним із таких

процесів можна вважати концептуалізацію літератури, панлогічний підхід до неї, а отже, перцепцію через (само)рефлексію, що виявляє себе на рівні металітератури та метакритики.

Саморефлексивність як ознака літературних творів не належить до суто постмодерних чи метамодерних практик, її зародження прослідковуємо значно раніше. Однак саме в цей час вона досягає свого максимуму, виявляючись крізь металітературні й метакритичні включення.

Корелятивні відносини між дійсністю й авторським світом акцентовані металітературою. Поняттєвий обсяг терміна насичений. Так металітературу визначає звернення літератури до літературного досвіду на всіх можливих рівнях, що реалізується через прийоми і форми авторефлексії. У спрощеному трактуванні металітература — це література про літературу. Зауважуємо, що не розглядаємо металітературу як конкретний жанр або піджанр. Насамперед йдеться про риси, ключові характеристики, притаманні деяким творам літератури. Вони пов'язані з художнім принципом *mise en abyme*, рекурсивними техніками й ідеєю дзеркальності. Названі техніки сягають корінням доби бароко, беручи початок в образотворчому мистецтві. Ключовим образом, що ілюструє розуміння функціонала металітературних прийомів і технік, може бути дзеркало, що у мистецькій свідомості слугувало своєрідним символічним містком для поєднання художньої й об'єктивної реальностей.

Згідно з ідеєю дзеркальності, визначені такі характеристики металітератури: саморефлексія, самовідображення, самоусвідомлення, самосвідомість, двоїстість, штучність, замкненість. З цього виснуємо, що якістю металітератури є металітературність, прояви якої представлено на матеріалі конкретних художніх текстів.

Вияви металітературності спостережено на прикладі всіх літературних родів. У якості презентативних щодо металітературності в епосі проаналізовано романи Італо Кальвіно "Якщо подорожній одної зимової ночі" і Карлоса Руїса Сафона "Тінь вітру". Визначено, що металітературність в епосі представлена на рівні композиції, персоносфери й тематично-ідейної складової. У ліриці

металітературні включення досліджено в ході аналізу поетичних творів Александра Поупа "Звук та сенс", Емілі Дікінсон "Нема за книгу кращого фрегата" і Ліни Костенко "Страшні слова, коли вони мовчать". З'ясовано, що у ліриці металітературність, головним чином, реалізується через тематично-ідейну спрямованість, використання поширених метафор, що трансформуються у метаболи, персоніфікацію та використання понять літературного порядку. У драмі металітературність представлена через метатеатральні та метадраматичні аспекти, серед яких прийом "театр у театрі", включення авторської позиції, історичні алюзії, інтертекстуальність та інтермедіальність, що показано в процесі аналізу художніх текстів драматургічних творів Тіма Крауча "Моя рука" і "Автор".

Феномен металітературності пов'язаний тісними дискурсивними зв'язками з метакритикою. Метакритика засвідчує наявність метакогнітивних процесів літературного штибу, вбираючи їх у сучасний критичний дискурс. Метакогнітивні процеси у межах літературної критики реалізують нормативну й аксіологічну позиції. Компонентами критичного аналізу є об'єкт і суб'єкт. У просторі літератури це критик та текст. Критичний аналіз ґрунтується на контамінації знань критика та уподобань його естетичного смаку. Отже, критичний огляд поєднує суб'єктивні та об'єктивні обрії літературознавчого осягнення явищ сучасної літератури. У деякому сенсі критик реалізує позицію, яка поєднує означені горизонти, стає площиною перетину рефлексії щодо осмислення, аналізу, інтерпретації твору мистецтва.

Відповідаючи новим культурним запитам, літературна критика набуває нових якостей, а отже, і термінологічного розширення. Йдеться про глибше осягнення літературних процесів, про становлення метакритики. Метакритика своєю чергою зосереджена на літературно-критичних, історико-літературних і методологічних розвідках, реалізуючи ідею про "критику критики". Синтезуючи попередні напрацювання у цьому річищі та зважаючи на нові досягнення, стверджуємо, що сьогодні термінологічне наповнення метакритики є варіативним та багатоаспектним. Вона визначається як критика критики,

метанаука щодо літературної критики, метафізичний рівень критики та як критика, що підпорядковується "метафізичному реалізму". Водночас, зважаючи на тенденції сучасності, що розвиваються під впливом цифрової епохи, з'ясовано, що до метакритики доцільно відносити критичні огляди-рецензії на інтернет-платформах чи навіть ведення онлайн-дискусій щодо тих або інших художніх творів.

Метакритика так чи інакше працює в синергетичній єдності з теорією літератури, історією літератури та літературною критикою, вбираючи їхні методології. З одного боку, це потенційно створює небажану можливість термінологічної невизначеності. З іншого боку, така єдність здатна позитивно вплинути на актуальну систематизацію літературознавчого знання і поглибити його.

Метакритику визначено через два функціональні модуси: теоретичний і творчий. Теоретичний модус інтерпретує метакритику як своєрідну форму літературної метакогніції, фактично, літературне мислення. Відтак спостерігаємо логічні зв'язки між філософією літератури, літературним мисленням і метакритикою. Крім того, метакритика має власну методологію, втілює регулятивну функцію і керована естетичним принципом. Естетика наділена особливим значенням, адже багато авторів, спираючись на концепцію естетизму О. Вайлда, пропагуючи самодостатність мистецтва, пропонували власні рефлексії стосовно природи письма (Дж. Джойс, Р. М. Рільке, Б. Брехт та ін.). У добу постмодерну подібні розмисли набувають ще більшої популярності, поширюються книжки про письменництво (Р. Рейзін, М. Кундера, М. Олівер, Т. Дейлі, Р. Семків та ін.). Вони містять глибокий метакритичний аналіз творчих доробків різних авторів, а відтак і їх творчих методів/технік/прийомів, акцентують на категорії естетичного й постулюють важливість авторської творчої креативності. Поряд із книгами, які допомагають опанувати мистецтво письма, віднаходимо книги, які вчать мистецтва читання (Р. Семків, М. Адлер та Ч. Ван Дорен, Т. К. Фостер та ін.). У них автори, залучаючись до метакритики, аналізують особливості читацької рецепції.



Творчий модус метакритики трактований як розмисли письменників про природу літератури, літературну теорію, конструювання тексту, які втілено безпосередньо в художніх творах, що вирізняються також підкресленою іронічністю автора, пародіюванням усталених теоретико-літературних норм і правил. Презентативним щодо означених тенденцій виявляється роман сучасного французького письменника Г. Мюссо "Таємниче життя письменників", у якому автор з нарочитою іронією досліджує питання творчості й демонструє перед реципієнтом особливості романотворення.

Конструювання феноменів металітератури та метакритики нерозривно пов'язане з поняттями персонажа, наративу й дискурсу. Персонаж та й загалом персоносфера літературного твору має корелятивні зв'язки з постаттю автора, залежна від нього і сконструйована, власне, авторською свідомістю, а отже, може бути визначена як "свідомість свідомості". Це свідчить про суб'єктивну обумовленість *мета*процесів. Відтак персонаж теж переходить на новий рівень сприйняття.

Свідомих щодо самих себе персонажів, тобто таких, які усвідомлюють себе персонажами, розуміють своє місце й роль у тексті, забезпечують процеси текстопородження, звертаються до реципієнтів, входять із ними в гру, поєднують реальну та художню площини, доцільно іменувати метаперсонажами. Попри те, що метаперсонажі переважно розглядаються дослідниками у просторі драматичного роду літератури, стверджуємо, що вони так само наявні у творах епічного та меншою мірою ліричного родів літератури.

Категорію метаперсонажності обґрунтовано на тлі аналізу різновидів метаперсонажів попередніх епох. Визначено, що метаперсонажі набувають особливого значення завдяки розвиткові постмодернізму й метамодернізму, що реалізують можливість глибшого осягнення метамистецьких процесів. Так до метаперсонажів зараховано саморефлексивних персонажів, які усвідомлюють свою фіктивність й артикулюють це безпосередньо у тексті; персонажів, що існували або досі існують у реальному житті; "вічні образи"; наскрізних

персонажів (включно з інтермедіальними міграціями); архетипи; "професійних" метаперсонажів і "ритуальних" метаперсонажів. Категорія метаперсонажності позначає вияв літературної саморефлексії, а отже, металітературності.

До інших категорій, що впливають на розгортання металітературності та метакритики, віднесено наратив у його поєднанні з інтертекстом та метатекстом, і дискурс, розвиток яких умотивований "наративним поворотом" і дає змогу утверджувати нову версію концептуалізації мистецтва загалом і літератури зокрема. Прикметно, що аналіз наративного рівня текстуальної організації твору започатковує рух до досягнення дискурсивного рівня загальнокультурних наративів. Вершиною нової концептуалізації мистецтва є сприйняття його у культовому й метакультурному планах, що обумовлені металітературними та метакритичними практиками.

Отже, здійснивши комплексний аналіз концептів "металітература" та "метакритика" і дотичних до них категорій персонажа, наративу і дискурсу, а також окресливши їх теоретико-методологічне значення та пізнавальний потенціал з урахуванням напрацювань художньої практики постмодернізму, його стильових варіацій і метамодерних трансформацій, висновуємо, що обидва концепти як симптоматичні утворення попередніх літературних епох, набули максимальної реалізації у добу постмодерну та метамодерну. Металітература та метакритика, широко презентовані в сучасній літературі перетином художнього та літературознавчого дискурсів, набувають принципового значення для подальших досліджень векторів розвитку сучасного літературного процесу та еволюції художньо-естетичних парадигм, знаменуючи відкриття нових обріїв загальнокультурної інтеграції та синтезу.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адлер М., Ван Дорен Ч. Як прочитати книгу. Класичний посібник з розумного читання / пер. з англ. І. Дубей, В. Зайця. Київ : Вид. група КМ-БУКС, 2018. 456 с.
2. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. 632 с.
3. Анхим О. Транснаціональна література: проблема визначення і передумови дослідження. *Закарпатські філологічні студії*. 2022, № 25 (2). С. 231–235. DOI: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.25.2.42>
4. Анхим О., Астрахан Н. Транснаціональні аспекти поетики роману Мар'яни Гапоненко "Хто така Марта?". *Вісник університету імені Альфреда Нобеля. Серія "Філологічні науки"*. 2023. № 1 (25). С. 20–33. DOI: <https://doi.org/10.32342/2523-4463-2023-1-25-2>
5. Астрахан Н. І. Література як утопія : монографія. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. 244 с.
6. Астрахан Н. І. Теорія літератури: основи, традиції, актуальні проблеми : навч. посіб. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. 296 с.
7. Астрахан Н. І. Буття літературного твору: Аналітичне та інтерпретаційне моделювання : монографія. Київ : Академвидав, 2014. 432 с.
8. Астрахан Н. Металітература як спосіб оприявлення метареальності: на шляху до нової картини світу. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2021. №17. С. 6–15. DOI: <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2021.17.1>
9. Бабій Л. Метакритичний спосіб дослідження проблем літературної критики та теорії. *Терміносистеми сучасного літературознавства: досвід розробки і проблеми* : науковий семінар / за ред. Р. Гром'яка. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. С. 82–89.
10. Байзелл Ш. Щоденник книгаря [електронне видання] / пер. з англ. Я. Стріха. Київ : Наш формат, 2019. 576 с.

11. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія / пер. з англ. О. Погинайко. Київ: Смолоскип, 2008. 360 с.
12. Белехова Л. І. Словесний поетичний образ-метабола в американській поезії мови. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія Лінгвістика*. 2019. Вип. 37. С. 78–83. DOI: <https://doi.org/10.32999/ksu2413-3337/2019-37-14>.
13. Бігун Б. Я. Постмодерністський образ світу (на матеріалі західноєвропейських та американських романів 80-х років ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.04. Київ, 1999. 15 с.
14. Білоус П. В. Вступ до літературознавства : навч. посіб. Київ : ВЦ "Академія", 2011. 336 с.
15. Білоус П. В. Теорія літератури : навч. посіб. Київ: Академвидав, 2013. 328 с.
16. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / перекл. Р. Семківа. Київ : Факт, 2007. 720 с.
17. Брехт Б. Про мистецтво театру / упоряд. і перекл. з нім. О. С. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. 365 с.
18. Будний В. Метапоетична лірика Б. І. Антонича (до проблеми метатексту). *Academia* : вебсайт. URL: [https://www.academia.edu/5904722/Antonycz\\_7](https://www.academia.edu/5904722/Antonycz_7) (дата звернення 30.12.2022).
19. Васильєв Є. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія. Луцьк : ПВД "Твердиня", 2017. 532 с. URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Vasyliiev\\_Yevhen/Suchasna\\_dramaturhiia\\_zhanrovi\\_transformatsii\\_modyfikatsii\\_novatsii.pdf?PHPSESSID=7kc9uf30kr31a2vhb6thtc2mj2](https://shron1.chtyvo.org.ua/Vasyliiev_Yevhen/Suchasna_dramaturhiia_zhanrovi_transformatsii_modyfikatsii_novatsii.pdf?PHPSESSID=7kc9uf30kr31a2vhb6thtc2mj2) (дата звернення 02.07.2021).
20. Вірченко Т. І. Література у вимірах мета (на матеріалі есеїстики Григорія Штоня). *Синопсис: текст, контекст, медіа*. 2022. № 28 (3). С. 119–124. DOI: <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2022.3.3>

21. Вісич О. Українська метадрама ХХ століття : навчальний посібник для студентів філологічних спеціальностей закладів вищої освіти. Острого : Видавництво Національного університету "Острозька академія", 2022. 244 с.
22. Вісич О. А. Сторітелінг як прийом у наративній стратегії. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2022. Т. 33 (72), № 4, ч. 2. С. 53–58. DOI: <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2022.4.2/09>.
23. Вісич О. А. Генеза сучасної концепції метадрами. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія"*. 2017. Вип. 65. С. 11–14. URL: <https://eprints.oa.edu.ua/7623/1/4.pdf> (дата звернення 02.07.2021).
24. Галич О. А. Історія літературознавства : підруч. для студ. вищ. навч. закл. Київ : Либідь, 2013. 390 с.
25. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : підручник / за наук. ред. О. Галича. 4-те вид. стер. Київ : Либідь, 2008. 488 с.
26. Геній. *Ізборник* : веб-сайт. URL: <http://litopys.org.ua/slovmith/slov04.htm> (дата звернення 18.11.2023).
27. Гурдуз А. І. Метагероїня романів Дари Корній. *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*. 2015. № 2. Вип. 16. С. 61–67.
28. Денисова Т.Н. Історія американської літератури. НАН України/ Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2012. 487 с.
29. Закалюжний Л. В. Драматургія і телебачення: інтермедіальний аспект (на матеріалі п'єс сучасних українських авторів). *Закарпатські філологічні студії*. 2018. Т. 3. Вип. 3. С. 125–130. URL: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/bitstream/lib/27882/1/%D0%94%D0%A0%D0%90%D0%9C%D0%90%D0%A2%D0%A3%D0%A0%D0%93%D0%86%D0%AF%20%D0%86%20%D0%A2%D0%95%D0%9B%D0%95%D0%91%D0%90%D0%A7%D0%95%D0%9D%D0%9D%D0%AF%20%D0%86%D>

- 0%D0%A2%D0%95%D0%A0%D0%9C%D0%95%D0%94%D0%86%D0%90%D0%9B%D0%AC%D0%9D%D0%98%D0%99%20%D0%90%D0%A1%D0%9F%D0%95%D0%9A%D0%A2.pdf (дата звернення 02.07.2021).
30. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний словник. Т. 2 / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль : Богдан, 2006. 870 с.
  31. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков : Фолио, 2000. 256 с.
  32. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів : Літопис, 2004. 352 с.
  33. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури. Київ : ВЦ "Академія", 2009. 256 с.
  34. Іванишин М. В. Сучасний літературний процес та метакритичний дискурс: проблеми класифікації стильової ідентифікації та стратегій інтерпретацій. *Young Scientist*. № 4.3. 2017. С. 89–93.
  35. Іванишин П. Критика і метакритика як осмислення літературності : монографія. Київ : ВЦ "Академія", 2012. 288 с.
  36. Кальвіно І. Якщо подорожній одної зимової ночі : роман / пер. з італ. Р. Скакуна. Львів : Видавництво Старого Лева, 2018. 304 с.
  37. Капленко О. Наратив як модель світу: структурна побудова і проекція на художній текст. *Слово і час*. 2003. № 11. С. 10–16.
  38. Кван Р. Вавилон: прихована історія / пер. з англ. Г. Литвиненко. Харків : Жорж, 2023. 584 с.
  39. Коляда О. В. Поняття "міфопоетика". *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2005. № 22. С. 198–199.
  40. Коляда О. В. Метапоетичне самокопання під музику: метатекстуальна парадоксальність і відповідність поезії Шеймаса Гіні та Теда Г'юза (на матеріалі віршів "Копання", "Лисмисл" і "Твір 131 до-дієз мінор"). *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*. 2023. Вип. 4 (207). С. 115–125. DOI: <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2023-207-17>

41. Коляда О. В. Метатекстуальність та інтермедіальність лірико-драматичного методу Гертруди Стайн. Гендерна деавтоматизація. *Закарпатські філологічні студії*. 2023. Вип. 31. С. 176-188. DOI: <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2023.31.31>.
42. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту : навч. посібн. Вінниця : Нова книга, 2004. 274 с.
43. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
44. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / Авт.-укл Ю. І. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 1. 608 с.
45. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / Авт.-укл Ю. І. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 2. 624 с.
46. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ "Академія", 2007. 752 с.
47. Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3-х томах. Таллин : Александра, 1992. Т. 1. 479 с.
48. Маніфест метамодернізму. *The Sincretic Times*. URL: <https://thesyncretictimes.wordpress.com/2016/02/22/metamodernist-manifesto-ukrainian/> (дата звернення 30.10.2023).
49. Метамодернізм: підкорення терміну. *Великаідея*. URL: <https://biggggidea.com/practices/metamodernizm-pidkorennya-terminu/> (дата звернення 30.10.2023).
50. Мірошниченко Н. Л. Від діагностичної до прогностичної моделі драми. Український контекст. *Теорія. Експертна думка*. 2020. URL: <http://www.kurbas.org.ua/projects/almanah15/07.pdf> (дата звернення: 02.07.2021).
51. Мунтян А. О., Шпак І. В. Angel of the mist – елементи готичного в романі Карлоса Руїса Сафона "The shadow of the wind". *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер. : Філологічні науки*. 2015. Вип. 6. С. 247–254. URL:

- [http://eadnurt.diit.edu.ua/bitstream/123456789/3862/1/Muntian\\_Shpak1.pdf](http://eadnurt.diit.edu.ua/bitstream/123456789/3862/1/Muntian_Shpak1.pdf)  
(дата звернення 07.12.2022).
52. Мюссо Г. Таємниче життя письменників : роман / пер. з франц. В. Космідайло. Харків : Книжковий клуб "Клуб сімейного дозвілля", 2020. 208 с.
  53. Найдьонова Л. М. Рефлексивна ємність середовища спілкування як метакогнітивний чинник імпліцитної соціальної самоповаги. *Актуальні проблеми психології. Психологія творчості*. 2012. Т. 12, Вип. 15, Ч. I. С. 317–328.
  54. Нестлеєв М. А. Масова література, канон і культ (до проблем взаємодії та дефініції). *Науковий вісник МНУ ім. В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство)*. № 2 (16). 2015. С. 189–192.
  55. О'Фарелл М. Гамнет / пер. з англ. Є. Канчури. Харків : Віват, 2023. 352 с.
  56. Оляндер Л. Метафора как основной элемент дискурса. *Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича. Питання літературознавства*. 2020. № 101. С. 109–125. DOI: <http://doi.org/10.31861/pytlit2020.101.109>
  57. Онищенко О. І. Метамодернізм: теоретична реальність чи "Фігура Філософії"? *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2021. № 27–28. С. 137–144. DOI: <https://doi.org/10.3402/1997-4264.27-28.2021.238837>
  58. Папуша І. Modus Ponens: нариси з наратології. Тернопіль : Крок, 2013. 259 с.
  59. Петрова І. В. Метамодернізм як культурологічна концепція. *Питання культурології*. 2020. № 36. С. 14–23. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221039>
  60. Прайс Л. Про що ми говоримо, коли говоримо про книжки: історія та майбутнє читання / пер. з англ. М. Лузіної. Київ : Yakaboo Publishing, 2020. 224 с.



61. Рюзен Й. Нові шляхи історичного мислення. Кам'янець. Львів : Літопис, 2010. 358 с.
62. Савина А. Ю. Категорія метаперсонажності у постмодерністських творах. *Сучасний стан і перспективи лінгвістичних досліджень та проблеми перекладу* : тези доп. всеукр. наук. конф. пам'яті д-ра філолог. наук, проф. Д. І. Квеселевича (1935–2003). Житомир, 2023. С. 44–50.
63. Савина А. Ю. Метамодернізм як мистецький дискурс. *Сучасні філологічні дослідження та навчання іноземної мови в контексті міжкультурної комунікації* : зб. студент. наук. робіт / за заг. ред. Жуковської В., Папіжук В., Гирина В., Кузьменко О. Житомир : Вид-во Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка, 2023. С. 292–296.
64. Савина А. Ю. Прояви металітературності в романі Італо Кальвіно "Якщо подорожній одної зимової ночі". *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. 2020. Вип. 1 (92). С. 33–41. DOI: [https://doi.org/10.35433/philology.1\(92\).2020.33-41](https://doi.org/10.35433/philology.1(92).2020.33-41)
65. Савина А. Ю. Художня література як культ у добу метамодерну. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*. 2023. Вип. 4 (207). С. 230–235. DOI: <https://doi.org/10.32782/2522-4077-2023-207-34>
66. Савина А. Ю. Метакритика як літературознавча проблема. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. 2021. Вип. 2 (95). С. 91–101. DOI: [https://doi.org/10.35433/philology.2\(95\).2021.91-101](https://doi.org/10.35433/philology.2(95).2021.91-101)
67. Савина А. Ю. Наратив, інтертекст, метатекст. *Сучасні філологічні дослідження та навчання іноземної мови в контексті міжкультурної комунікації* : зб. студент. наук. робіт / за заг. ред. В. О. Папіжук, Ю. О. Лісової, Ю. Ю. Климович, В. В. Жуковської. Житомир : Вид-во Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка, 2022. С. 245–248.
68. Савина А. Ю. Поняття "металітература" у теоретико-літературному дискурсі. *Вчені записки Таврійського національного університету імені*

- В. І. Вернадського. Серія Філологія. Журналістика. 2021. Т. 32 (71). № 3, ч. 2. С. 186–192. DOI: <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2021.3-2/31>*
69. Савчук Р. І. Історія становлення наратології: від античної поетики до нових наративних практик студіювання художнього тексту. *Науковий вісник кафедри Юнеско КНЛУ. Серія Філологія, Педагогіка, Психологія. 2015. Вип. 30. С. 261–270.*
70. Сафон К. Р. Тінь вітру : роман/ пер. з англ. І. Паненко. Харків : Книжковий клуб "Клуб сімейного дозвілля", 2021. 576 с.
71. Семків Р. Як читати класиків. Київ : Пабулум, 2019. 288 с.
72. Семків Р. Як писали класики. Київ : Пабулум, 2016. 240 с.
73. Словник античної міфології. Літери Д–Є. *Ізборник* : веб-сайт. URL: <http://litopys.org.ua/slovmith/slov05.htm> (дата звернення: 06.08.2023).
74. Соколовська С. Структурно-семантична цілісність драматургічного тексту. *Наукові записки. Серія : Філологічні науки. 2020. Вип. 187. С. 484–489. DOI: <https://doi.org/10.36550/2522-4077.2020.187.78>.*
75. Соколовська С. Ф. Художні особливості п'єси Роланда Шиммельпфеннінга "До/Після". *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика. 2022. Т. 33 (72), № 2, ч. 2. С. 187-192. DOI: <https://doi.org/10.32838/2710-4656/2022.2-2/2>.*
76. Соколовська С. Ф. Художній простір сучасної драми. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки. 2021. Вип. 1 (94). С. 49–57. DOI: [https://doi.org/10.35433/philology.21\(94\).2021.49-57](https://doi.org/10.35433/philology.21(94).2021.49-57).*
77. Соколовська С. Ф. Очужуюча світобудова. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 1999. № 3. С. 120–123.*
78. Стеценко В. Екзистенціалізм як "філософія людини" ХХ сторіччя. *Соціогуманітарні проблеми людини. 2010. № 4. С. 44–54. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27409/05-Stetsenko.pdf?sequence=1> (дата звернення: 25.11.2022).*

79. Страшні слова, коли вони мовчать. *Освіта.ua* : вебсайт. URL: <https://osvita.ua/school/literature/k/63914/> (дата звернення 30.12.2022).
80. Тамара Гундорова: "Ми не підносимося до філософського осмислення Чорнобиля". *Lb.ua* : вебсайт. URL: [https://lb.ua/culture/2021/06/08/485404\\_tamara\\_gundorova\\_mi\\_pidnosimosya.html](https://lb.ua/culture/2021/06/08/485404_tamara_gundorova_mi_pidnosimosya.html) (дата звернення: 25.11.2022).
81. Тартт Д. Таємна історія : роман / пер. з англ. Б. Стасюка. Харків : Книжковий клуб "Клуб сімейного дозвілля", 2020. 560 с.
82. Український Шекспірівський Портал. *Український Шекспірівський Портал* : веб-сайт. URL: <https://shakespeare.znu.edu.ua/uk/> (дата звернення 18.11.2023).
83. Філоненко С.О. Бестселер як проблема сучасного літературного процесу в Україні. *Літературне Місто – Онлайн-бібліотека української літератури. Освітній онлайн-ресурс* : веб-сайт. URL: <http://litmisto.org.ua/?p=25869> (дата звернення: 06.08.2023).
84. Філософський енциклопедичний словник / за наук. ред. Л. В. Озадовської, Н. П. Поліщук. Київ : Абрис. 2002, 742 с. URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Shynkaruk\\_Volodymyr/Filosofskyi\\_entsyklopedychnyi\\_slovnyk.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Shynkaruk_Volodymyr/Filosofskyi_entsyklopedychnyi_slovnyk.pdf) (дата звернення: 09.12.2022).
85. Філософський енциклопедичний словник / за ред. В. І. Шинкарука. Київ : Абрис, 2002. 744 с.
86. Фостер Т. К. Читай як професор. Жвавий і захопливий посібник з читання між рядків / пер. з англ. Я. Стріхи. Київ : Темпора, 2022. 344 с.
87. Червінська О. В., Зварич І. М., Сажина А. В. Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту : Теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури : Науковий посібник. Чернівці : Книги – XXI, 2009. 284 с.
88. Червінська О.В. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади : Навч. посібник. Чернівці : Рута, 2001. 56 с.

89. Чирков А. С. Пигмалион или О всевластии Творящей личности : эскизы лекций к спецкурсу. Житомир : Рута, 2009. 180 с.
90. Чирков А. С. Эпическая драма: проблемы теории и поэтики. Киев : Вища школа, 1988. 160 с.
91. Чирков О. С. Діалектичний театр – театр епічний? *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2009. № 44. С. 183–188.
92. Щур О. Касова легкість письма. *Український тиждень* : веб-сайт. URL: <https://tyzhden.ua/kasova-lehkist-pysma/> (Дата звернення: 06.08.2023).
93. Юрчук О. О. "... Прикрита голубим небом буду змальовувати вам красу Маракешу...": рефлексія сходу в книзі "Чар Марока" Софії Яблонської. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2023. Т. 34 (73). №5. С. 162–167. DOI: <https://doi.org/10.32782/2710-4656/2023.5/28>.
94. Юферева О. В. Поезія в системі метакатегорій. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. 2011. Вип. 56. С. 197–201.
95. Яус Г. Р. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика / перекл. Р. Свято і П. Таращук. Київ : Основи, 2011 р. 626 с.
96. Abel L. Tragedy and metatheatre: Essays on dramatic form / Ed. by M. Puchner. New York and London : Holmes and Meier, 2003. 208p.
97. About. *Notes On Metamodernism*. URL: <https://www.metamodernism.com/about-2/> (last accessed 30.10.2023).
98. Adorno T. Minima Moralia / trans. into English by D. Redmond. 2005. 153 p. URL: <https://www.marxists.org/reference/archive/adorno/1951/mm/ch01.htm> (last accessed: 25.11.2022).
99. Akturk A. O., Sahin I. Literature Review on Metacognition and its Measurement. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*. 2011. Volume 15. P. 3731–3736. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2011.04.364>

100. An A to Z of Theory. Walter Benjamin: Art, Aura and Authenticity. *Ceasefire* : website. URL: <https://ceasefiremagazine.co.uk/walter-benjamin-art-aura-authenticity/> (last accessed 20.11.2023).
101. An Interview with Ben Lerner. *Culture.org* : website. URL: <https://believermag.com/an-interview-with-ben-lerner/> (last accessed 02.03.2021).
102. Arikan S. Metacriticism in Salman Rushdie’s Short Story “Yorick”. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 2018. 35(1). P. 1–9. DOI: <https://doi.org/10.32600/huefd.438142>
103. Bal M. Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. Second edition / Mieke Bal. Toronto : University of Toronto Press, 2002. 264 p.
104. Ballad stanza. *Britannica* : website. URL: <https://www.britannica.com/art/ballad-stanza> (last accessed 30.12.2022).
105. Barth J. The Literature of Exhaustion. *Metafiction* / Ed. Mark Currie. New York : Longman, 1995. P. 161–172.
106. Barthes R. Criticism and Truth / trans. and ed. by K. P. Keuneman. New York : Continuum. 2007. 80 p.
107. Barthes R. The Death of the Author. London : Macat Library, 2018. 88 p.
108. Baudrillard J. Simulation / trans. by P. Foss, P. Patton, and P. Beitchman. New York: Semiotest(s), 1983. 159 p.
109. Bayley J. Character and Consciousness. *New Literary History*. 1974. Vol. 5, № 2. P. 225–35. DOI: <https://doi.org/10.2307/468393>
110. Beardsley M.C. Aesthetics. Indianapolis : Hackett, 1958. 660 p.
111. Best S., Kellner D. Postmodern theory: Critical Interrogations. New York: Guilford Press, 1991. 324 p.
112. Birkerts S. The Gutenberg Elegies: The Fate of Reading in an Electronic Age. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2006. 272 p.
113. Brecht B. Brecht On Theatre / ed. and trans. by J. Willett. New York and London : Hill and Wang, 1994. 294 p.

114. Bremer J. M. Chapter IV. Aristophanes on his own poetry. *Classics domains* : website. URL: <https://classics.domains.skidmore.edu/lit-campus-only/secondary/Aristophanes/Bremer%201991.pdf> (last accessed 30.12.2022).
115. Bush S. S. Nothing Outside the Text: Derrida and Brandom on Language and World. *Contemporary Pragmatism*. 2009. 6(2), P. 45–69. DOI: <https://doi.org/10.1163/18758185-90000116>
116. Bythell S. What I object to is the digitisation of everything that's ever been printed. Publishersglobal : website. URL: <https://news.publishersglobal.com/story/show/new-shaun-bythell-bookshop-title-for-profile> (last accessed 07.12.2022).
117. Cahill A. The Theatrical Double Reflexivity Complex: How the Spectator Creates Metatheatre. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai – Dramatica*. 2015 Vol. 2. P. 173–188. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/74392867.pdf> (last accessed 10.07.2021).
118. Cardinal D., Hayward J., Jones G. AQA A Level Philosophy: Epistemology and Moral Philosophy. London : Hodder Education, 240 p.
119. Carr D. Painting and reality: the art and life of Velázquez. *Velázquez*. / Eds. Dawson W. Carr and Xavier Bray. National Gallery London, 2006. 256 p.
120. Casas A. About Metapoetry and Performativity. *CLC Web: Comparative Literature and Culture*. 2011. Vol. 13, № 5. DOI: <https://doi.org/doi.org/10.7771/1481-4374.1904>.
121. Chaplinska O., Yurchuk O. Literatura–Muzyka–Filozofia: osie przecięcia (na podstawie dzieł Erica-Emmanuela Schmitta). *Українська полоністика*. 2022. № 20. С. 97–104. DOI: <https://doi.org/10.35433/2220-4555.20.2022.phyl-5>.
122. Charles Olson and Robert Creeley: The Complete Correspondence: Volume 9 / Ed. G. Butterick. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1990. 340 p.
123. Colie R. My Echoing Song: Andrew Marvell's Poetry of Criticism. Princeton : Princeton University Press. 1970. 347 p. URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt13x1792> (Last accessed 18.07.2023).

124. Coover R. The End of Books. *The New York Times. Books. 1992* : website. URL:  
<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html> (last accessed 07.12.2022).
125. Cresswell J. Little Oxford Dictionary of Word Origins. Oxford University Press, 2014. 496 p.
126. Cross the Border — Close the Gap. *Art and Popular Culture* : website. URL:  
[http://www.artandpopularculture.com/Cross\\_the\\_Border\\_%E2%80%94\\_Close\\_the\\_Gap](http://www.artandpopularculture.com/Cross_the_Border_%E2%80%94_Close_the_Gap) (last accessed: 25.11.2022).
127. Crouch T. Plays One [e-book]. London : Oberton books, 2012. 413p.
128. Cuddon J. A. A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Fifth Edition. United Kingdom : Wiley-Blackwell, 2013. 784 p. URL:  
<file:///C:/Users/Name/Downloads/J.A.Cuddon.ADictionaryofLiteraryTermsandLiteraryTheory2013.pdf> (last accessed: 25.11.2022).
129. Cult. *Etymonline — Online Etymology Dictionary* : website. URL:  
<https://www.etymonline.com/word/cult> (last accessed 27.11.2023).
130. Cult. *Merriam-Webster* : website. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/cult> (last accessed 20.11.2023).
131. Cultism I: The Meaning and Origin of Cultism. *ClassHall.com* : website. URL:  
<https://classhall.com/lesson/cultism-i-the-meaning-and-origin-of-cultism/> (last accessed: 18.11.2023).
132. Daly T. 21st Century Playwriting, A Manual of Contemporary Techniques. Smith & Kraus, 2019. 477 p.
133. Davidhazi P. The Romantic Cult of Shakespeare: Literary Reception in Anthropological Perspective (Romanticism in Perspective: Texts, Cultures, Histories). London : Palgrave Macmillan, 1998. 254 p.
134. Deleuze G., Guattari F. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Minnesota : University of Minnesota Press, 1987. 632 p.
135. Derrida J. Margins of philosophy / trans. into English by A. Bass. Harvester: Brighton, 1982. 330 p.

136. Derrida J. *Of Grammatology* / trans. from French by G. Spivak. USA : Johns Hopkins University Press, 1998. 456 p.
137. Derrida J. *Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences*. London/ New York: Longman, 1988. URL: <http://www.literatureoftheamericas.com/wp-content/uploads/2018/08/Structure-Sign-and-Play.pdf> (last accessed: 25.11.2022).
138. Didier E. L. The Poe Cult Bookman. *A Magazine of Literature and Life*. New York, 1902. P. 336–339. URL: <https://www.eapoe.org/papers/misc1900/19021200.htm> (last accessed 20.11.2023).
139. Dreyfus H., Rabinow P. Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics. Chicago: University of Chicago Press, 1982. 256 p.
140. Dwight M–A. Grecian and Roman Mythology. *Internet Archive* : website. URL: <https://archive.org/details/grecianandroman02dwiggoog/page/n188/mode/2up?view=theater> (last accessed: 18.11.2023).
141. Eagleton T. The Death of Criticism? *YouTube* : website. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-20dZxUAFu0&list=LL&index=6&t=3212s> (last accessed: 27.08.2021).
142. Egginton W. *How the world became a stage: Presence, theatricality, and the question of modernity*. Albany: State University of New York Press, 2003. 216 p.
143. Ermarth E. D. *Sequel to History: Postmodernism and the Crisis of Representational Time*. Princeton : Princeton University Press, 1991. 250 p.
144. Esslin M. *Mediations: Essays on Brecht, Beckett, and the Media*. New York : Routledge, 2022. 260 p.
145. Etymology of the term metamodernism. *Notes On Metamodernism*. URL: <https://www.metamodernism.com/2010/07/26/etymology-of-the-term-metamodernism/> (last accessed 30.10.2023).



146. Fabulation. *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. URL: <https://www.oxfordreference.com/display/10.109./oi/authority.20110803095807356> (Last accessed 15.04.2023).
147. Farrell J. T. James Farrell on James Joyce. *New York Times* : website. URL: <https://www.writing.upenn.edu/~afilreis/50s/farrell-on-joyce.html> (Last accessed 06.08.2023).
148. Fisher M. England – Art of the matter. *Edinburg Festival* : website. 2007. URL: <https://edinburghfestival.list.co.uk/article/2505-england/> (last accessed 02.07.2021).
149. Flavell J. H. Metacognitive and Cognitive Monitoring: A New Area of Cognitive-Developmental Inquiry. 1979. *American Psychologist*. 34. P. 906–911.
150. Foucault M. Language, Counter-Memory, Practice. Ithaca: Cornell University Press, 1977. 240 p. URL: [https://monoskop.org/images/1/13/Foucault\\_Michel\\_Language\\_Counter-Memory\\_Practice\\_Selected\\_Essays\\_and\\_Interviews\\_1977.pdf](https://monoskop.org/images/1/13/Foucault_Michel_Language_Counter-Memory_Practice_Selected_Essays_and_Interviews_1977.pdf) (last accessed: 25.11.2022).
151. Freud's "On Narcissism": An Introduction / Ed. by J. Sandler, E. S. Person and P. Fonagy. London : Routledge, 2018. 256 p.
152. Friedrich Schlegel's Lucinda and the Fragments [e-book] / trans. by P. Firchow. USA : University of Minnesota Press, 1971. 292 p.
153. Fry P. The Reach of Criticism: Method and Perception in Literary Theory. Yale University Press. 1983. 256 p.
154. Fry P. The New Metacriticisms and the Fate of Interpretation. *Modern Language Quarterly*. 2020. 81(3). P. 267–287. DOI: <https://doi.org/10.1215/00267929-8351507>
155. Frye N. Anatomy of Criticism. Princeton and Oxford : Princeton University Press. 2000. 400 p.
156. Fukuyama F. The End of History? *The National Interest*. 1989. №16. P. 3–18. URL: <https://www.jstor.org/stable/24027184> (last accessed: 25.11.2022).

157. Garcia Landa J. A. Notes on Metafiction. *SSRN Electronic Journal*. 1991. 88 p. DOI: <https://doi.org/10.2139/ssrn.2425095>. URL: [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=2425095](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2425095) (last accessed 02.03.2021).
158. García Landa J. A. On Metacriticism as Intervention: A Note on Susan R. Horton's *Interpreting Interpreting*. 1988. URL: [https://www.researchgate.net/publication/262377173\\_On\\_Metacriticism\\_as\\_Intervention\\_A\\_Note\\_on\\_Susan\\_R\\_Horton%27s\\_INTERPRETING\\_INTERPRETING](https://www.researchgate.net/publication/262377173_On_Metacriticism_as_Intervention_A_Note_on_Susan_R_Horton%27s_INTERPRETING_INTERPRETING) (Last accessed 18.07.2023).
159. Gass W. H. Philosophy and the Form of Fiction. *Fiction and the Figures of Life*. Boston : Nonpareil, 1979. P. 3–26.
160. Genius. *Imperium Romanum* : website. URL: <https://imperiumromanum.pl/en/roman-religion/gods-of-ancient-rome/list-of-roman-gods/genius/> (last accessed 20.11.2023).
161. Ghostwriter. *Cambridge Dictionary* : web-site. URL: <https://dictionary.cambridge.org/ru/%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80%D1%8C/%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9/ghostwriter> (accessed 02.11.2020).
162. Gide A. *Journal 1889–1939*. Paris : Gallimard, 1948. 1372 p.
163. Graff G. *Litarature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 1979. 260 p.
164. Grant A. Rethinking Psychological Mindedness: Metacognition, Self-reflection, and Insight. *Behaviour Change - BEHAV CHANGE*. 2001. Vol. 18. P. 8–17. DOI: <https://doi.org/10.1375/bech.18.1.8>.
165. Greek & Roman Mythology – Tools. *Department of Classical Studies* : website. URL: <https://www2.classics.upenn.edu/myth/php/tools/dictionary.php?method=did&regexp=1045&setcard=1&media=1&link=0> (last accessed: 18.11.2023).

166. Grobar M. Scott Cooper's Netflix Pic 'The Pale Blue Eye' Adds Gillian Anderson, Lucy Boynton, Timothy Spall, Fred Hechinger, Robert Duvall and More. *Deadline* : website. URL: <https://web.archive.org/web/20220110140942/https://deadline.com/2021/12/the-pale-blue-eye-adds-gillian-anderson-robert-duvall-more-scott-cooper-netflix-1234882970> (last accessed 20.11.2023).
167. Gumbrecht H. U. *After 1945: Latency as Origin of the Present* / trans. into English by the Board of Trustees of the Leland Stanford Junior University. Stanford, California : Stanford University Press. 2013. 240 p.
168. Hamerski W. The "Poetical Poetics" of Friedrich Schlegel. *Forum of poetics. Theory*. 2016. P. 6–17. URL: [https://www.academia.edu/34855526/The\\_Poetical\\_Poetics\\_of\\_Friedrich\\_Schlegel](https://www.academia.edu/34855526/The_Poetical_Poetics_of_Friedrich_Schlegel) (last accessed 30.12.2022).
169. Harries K. Meta-Criticism and Meta-Poetry: A Critique of Theoretical Anarchy. *Research in Phenomenology*. 1979. Vol. 9. P. 54–73. URL: <https://www.jstor.org/stable/24654328> (last accessed: 31.08.2021).
170. Hassan I. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Medison: The University of Wisconsin Press, 1982. 272 p.
171. Herman D. *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Ohio State University Press. 432 p.
172. Herman D. Scripts, Sequences, and Story: Elements of a Postclassical Narratology. *PMLA*. 1997. Vol. 112, No 5. P. 1046–1059. DOI: <https://doi.org/10.2307/463482>.
173. Higgins D. *A Dialectic of centuries: Notes Toward a Theory of the New Arts*. New York : New York, 1978. 180 p.
174. Hobsbawm E. *Age of Extremes: The Short Twentieth Century 1914-1991*. London : Abacus, 1995. 627 p.
175. Hopkins D. *After Modern Art 1945-2017*. Oxford : Oxford University Press, 2018. 510 p.

176. Hornby R. Drama, metadrama and perception. Lewisburg, Pennsylvania : Bucknell University Press, 1986. 200 p.
177. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. Routledge : New York and London, 1988. 268 p.
178. Hutcheon L. Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. Waterloo, Ontario, Canada : Wilfrid Laurier University Press, 2013. 176 p.
179. Hutcheon L. The Politics of Postmodernism. New York: Routledge, 1989. 195 p.
180. International Postmodernism. Theory and literary practice / ed. by H. Bertens and D. W. Fokkema. John Benjamins Publishing, 1997. 581 p.
181. Jackson V. Historical Poetics and the Dream of Interpretation: A Response to Paul Fry. *Modern Language Quarterly*. 2020. 81(3). DOI: <https://doi.org/10.1215/00267929-8351520>
182. Jameson F. Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham : Duke University Press, 1991. 439 p.
183. Jancsó D. Twentieth-Century Metapoetry and the Lyric Tradition [e-book]. Berlin/Boston : CPI books GmbH, 2019. 266 p.
184. Jencks C. The Language of Post-modern Architecture. USA : Random House Incorporated, 1987. 184 p.
185. Jones D. E. The Essence of Beauty in James Joyce's Aesthetics. *James Joyce Quarterly*. Vol. 10, №3, 1973. P. 291–311. URL: <http://www.jstor.org/stable/25487058> (Last accessed 06.08.2023).
186. Joyce J. A Portrait of the Artist as a Young Man / ed. by J. Johnson. Oxford : Oxford University Press, 2000. 346 p.
187. Joyce J. Occasional, Critical, and Political Writing. *Internet Archive* : website. URL: [https://archive.org/stream/JamesJoyceOccationalCriticalAndPoliticalWriting/James%20Joyce%20-%20Occational%2C%20Critical%2C%20and%20Political%20Writing\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/JamesJoyceOccationalCriticalAndPoliticalWriting/James%20Joyce%20-%20Occational%2C%20Critical%2C%20and%20Political%20Writing_djvu.txt) (Last accessed 06.08.2023).

188. Kant I. *Critique of the Power of Judgment* / trans. P. Guyer and E. Matthews, Cambridge : Cambridge University Press, 1790. 476 p.
189. Kenneth O. Rainer Maria Rilke's Basic Concept of Literary Art. *Monatshefte*. Vol. 40, №7. 1948. P. 382–90. URL: <http://www.jstor.org/stable/30164741> (Last accessed 06.08.2023).
190. Klinkowitz J. Metafiction. *Oxford Research Encyclopedia of Literature* : website. URL: <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-546> (Last accessed 20.11.2023).
191. Kocherga S., Visych O. The Antitheatrical Discourse In Ukrainian Metadrama In the Early Twentieth Century. *Przegląd Wschodnioeuropejski*. 2020. XI/1. P. 251–259.
192. Koliada O., Ievitis I. Fate As Philosophical And Linguistic Concept of Samuel Beckett's Drama of The Absurd. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2021. Вип. 39, т. 2. С. 88–93. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/39-2-15>.
193. Kreiswirth M. Merely Telling Stories? Narrative and Knowledge in the Human Sciences. *Poetics Today*. 2000. Vol. 21. Pp. 293–318. DOI <https://doi.org/10.1215/03335372-21-2-293>.
194. Kristeva J. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York : Columbia University Press, 319 p.
195. Kundera M. *The Art of the Novel* [e-book] / transl. by L. Asher. Harper Perennial Modern Classics, 2003. 121 p.
196. Lamarque P. *The Philosophy of Literature*. Wiley-Blackwell, 2008. 352 p.
197. LaPorte C. *The Victorian Cult of Shakespeare: Bardology in the Nineteenth Century* (Cambridge Studies in Nineteenth-Century Literature and Culture). Cambridge : Cambridge University Press, 2020. 260 p.
198. Lehman H.-T. *Postdramatic Theatre* / trans. by J.-M. Karen. London and New York : Routledge. 2006. 224 p.

199. Lepenies W. Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804–1869). *The Cambridge History of Literary Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press. 2013. P. 379–392. DOI: <https://doi.org/10.1017/CHO9781139018456.026>.
200. Levin H. What Was Modernism? *The Massachusetts Review*. 1960. Vol. 1, №4. P. 609–630. URL: <https://www.jstor.org/stable/25086557> (last accessed: 25.11.2022).
201. Literary Cults Workshop on June 10, 2016. *Institute for Advanced Study* : website. URL: <https://ias.ceu.edu/article/2016-06-17/literary-cults-workshop-june-10-2016> (Last accessed: 18.11.2023).
202. Literary Cults: Transnational Perspectives and Approaches. *Institute for Advanced Study* : website. URL: <https://ias.ceu.edu/literary-cults-transnational-perspectives-and-approaches> (Last accessed: 18.11.2023).
203. *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide* / ed. by P. Waugh. Oxford : Oxford University Press, 2006. 618 p.
204. Lyotard J. *The Postmodern condition: a report of knowledge* / trans. into English by G. Bennington and B. Massumi. Manchester : Manchester University Press, 1984. 110 p.
205. Maertz G. *Literature and the Cult of Personality: Essays on Goethe and His Influence*. Ibidem Press, 2017. 254 p.
206. Maier C.S. Contemporary History. *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*. 2001, P. 2690–2697. DOI: <https://doi.org/10.1016/B0-08-043076-7/02639-5>.
207. Marek L. *Kritika v pohybu. Literární kritika a metakritika 90. let 20. století*. Masaryk University Press, 2019. 184 p.
208. Marr M. J. *Postmodern Metapoetry and the Replenishment of the Spanish Lyrical Genre, 1980–2000*. Gillingshill, Scotland : La Sirena, 2007. 138 p.
209. Maurer Sara L. Religion and Literature. 2009. Vol. 41, no. 1. P. 181–83. *JSTOR*. URL: <http://www.jstor.org/stable/25676870> (last accessed 20.11.2023).

210. Mendelsohn D. A Critic's Manifesto. *The New Yorker* : website. URL: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/a-critics-manifesto> (last accessed: 31.08.2021).
211. Metamodern Spirituality. The Development of Metamodernism with Timotheus Vermeulen. *YouTube* : Website. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qQz1YZJY5e4&t=1s> (Last accessed 06.10.2022).
212. Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism / ed. by R. Van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen. London/ New York : Rowman Littlefield International, 2017. 260 p.
213. Miller J. H. The Fiction of Realism: Sketches by Boz, Oliver Twist, and Cruikshank's Illustrations in Dickens Centennial Essays. *Dickens Centennial Essays* / ed. by A. Nisbet and B. Nevius. Berkeley : University of California Press, 1971. P. 85–153.
214. Müller-Zettelmann E. “A Frenzied Oscillation”: Auto-Reflexivity in the Lyric. *Brill. Theory into poetry: new approaches to the lyric. Series: Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft*. 2005. Vol. 89. P. 125–145. DOI: [https://doi.org/10.1163/9789401202510\\_007](https://doi.org/10.1163/9789401202510_007).
215. My Arm: Technical Specification. *Tim Crouch Theatre* : website. URL: <http://www.timcrouchtheatre.co.uk/shows-2/my-arm/tech-sheet> (last accessed 02.07.2021).
216. Neumann B., Nünning A. Metanarration and Metafiction. *The living handbook of narratology*. 2012. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110316469.344> URL: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/printpdf/article/metanarration-and-metafiction> (last accessed 02.03.2021).
217. Newcombe S. Cults: history, beliefs, practices. Essay, 2014. *Researchgate* : website. URL: [https://www.researchgate.net/publication/291565411\\_Cults\\_history\\_beliefs\\_practices](https://www.researchgate.net/publication/291565411_Cults_history_beliefs_practices) (Last accessed 20.11.2023).

218. Oliver M. *A Poetry Handbook. A Prose Guide to Understand and Writing Poetry*. Ecco, 1994. 130 p.
219. Onis F. *Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882–1932*. New York : Las Americas Pub. Co, 1961. 1207 p.
220. Pérez-Simón, A. The concept of Metatheatre: A functional approach. *TRANS-*. 2011. Vol. 11. DOI: <https://doi.org/10.4000/trans.443>.
221. Playboy journal. 1969. Vol. 12 : *web-archive*. URL: <https://archive.org/details/Playboy121969/mode/2up?view=theater> (last accessed: 25.11.2022).
222. Poe E. A. The Poetic Principle. *Home Journal*. 1850. № 36. URL: <https://www.eapoe.org/works/essays/poetprnb.htm> (last accessed 30.12.2022).
223. Porter Abbot H. *The Cambridge Introduction to Narrative*: Cambridge University Press, 2008. 252 p. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511816932>.
224. *Postmodern Culture* / ed. by H. Foster. United Kingdom : Pluto Press, 1985. 159 p.
225. Power T. *The Culture of Kitharôidia. Hellenic Studies Series 15. Washington, DC: Center for Hellenic Studies*. 2010. URL: <https://chs.harvard.edu/chapter/iii-inventions-of-terpander/#n.58> (last accessed 30.12.2022).
226. Prince G. *A Dictionary of Narratology*. London : University of Nebraska Press, 2003. 126 p.
227. Prince G. *Classical and/or Postclassical Narratology. L'esprit Créateur*. 2008. Vol. 48, No 2. P. 115–123. URL: <https://www.jstor.org/stable/26289435> (Last accessed 06.10.2022).
228. Rabuzzi D. Translation as Oppression and Liberation in “Babel”. *Chicago Review of Books* : website. URL: <https://chireviewofbooks.com/2022/08/25/translation-as-oppression-and-liberation-in-babel/> (last accessed 05.01.2024).



229. Raisin R. *Read This if You Want to Be a Great Writer*. Laurence King Publishing, 2018. 200 p.
230. Raval S. *Metacriticism*. Athens : University of Georgia Press, 1981. 289 p.
231. Rebellato D. When We Talk of Horses: or, What do we see when we see a play? *Performance Research*. 2009. Vol. 14, № 1. P. 17–28. DOI: <https://doi.org/10.1080/13528160903113155>.
232. Review: "The Shadow of the Wind" by Carlos Ruiz Zafón. *Owlcation* : website. URL: <https://owlcation.com/humanities/the-shadow-of-the-wind-review> (last accessed 07.12.2022).
233. Rho C. *Fields of Vision Global 2 Student Book*. Longman, 2003. 640 p.
234. Rilke R. M. *Letters to a Young Poet* / trans. by M. D. Herter Norton. New York and London : W. W. Norton and Company, 1962. 124 p.
235. Rippl G. *Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music*. De Gruyter, 2015. 692 p.
236. Royal Exchange Theatre. *The Author by Tim Crouch* : website. URL: [https://issuu.com/royalexchangetheatre/docs/the\\_author](https://issuu.com/royalexchangetheatre/docs/the_author) (last accessed 02.07.2021).
237. Savyna A. Metatheatrical Aspects in "The Author" by Tim Crouch. *Scientific Journal of Polonia University*. 2021. Vol. 49 (6). P. 69–74. DOI: <https://doi.org/10.23856/4909>
238. Scholes R. *Structural Fabulation: An Essay on Fiction of the Future*. Notre Dame and London : University of Notre Dame Press, 1975. 122 p.
239. Secrète definition. *Centre National Ressources Textuelles et Lexicales*. URL: <https://www.cnrtl.fr/definition/secr%C3%A8te> (last accessed 28.09.2023).
240. Shelley J. "The Concept of the Aesthetic" *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2022 Edition)* : website. URL <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetic-concept/> (Last accessed 06.08.2023).
241. Sierz A. *In-yer-face theatre: British drama Today*. London: Faber and Faber, 2001. 256 p.

242. Silvia P., Gendolla G. On Introspection and Self-Perception: Does Self-Focused Attention Enable Accurate Self-Knowledge?. *Review of General Psychology*. 2001. Vol. 5. P. 241–269. DOI: <https://doi.org/10.1037/1089-2680.5.3.241>.
243. Socrates and the Daimonion. *Plato's Myths* : website. URL: <https://www.johnuebersax.com/plato/myths/socrates.htm> (last accessed 20.11.2023).
244. Socrates. *Plato, Republic. Book II* : website. URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text%3Fdoc%3DPerseus%253Atext%253A1999.01.0168%253Abook%253D2> (last accessed 20.11.2023).
245. Sound and Sense by Alexander Pope. *Poems on poems* : website. URL: <http://www.tnellen.com/cybereng/poetry/sound.html> (last accessed 30.12.2022).
246. Sporn P. James Joyce: Early Thoughts on the Subject Matter of Art. *College English*. Vol. 24, №1, 1962. P. 19–24. DOI: <https://doi.org/10.2307/373842>
247. Steiner P. Russian Formalism: A Metapoetics. Itaka : Cornell University Press. 1984. 280 p. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt1g69xpg> (Last accessed 18.07.2023).
248. Stephens J., McCallum R. Retelling Stories, Framing Culture: Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature. Routledge, 1998. 328p.
249. Sumner S. Postmodernism is not an inherently left wing ideology. *Ecolib* : website. URL: <https://www.econlib.org/postmodernism-is-not-an-inherently-left-wing-ideology/> (last accessed: 25.11.2022).
250. Surfiction. *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. URL: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803100543839> (Last accessed 15.04.2023).
251. The Foucault Reader / ed. by P. Rabinow. New York : Pantheon Books, 1984. 392 p. URL: [https://monoskop.org/images/f/f6/Rabinow\\_Paul\\_ed\\_The\\_Foucault\\_Reader\\_1984.pdf](https://monoskop.org/images/f/f6/Rabinow_Paul_ed_The_Foucault_Reader_1984.pdf) (last accessed: 25.11.2022).

252. *The Literature Book* / ed. S. Atkinson. London : Penguin Random House, 2016. 352 p.
253. *The Motivated Sign: Iconicity in Language and Literature* / Ed. by O. Fisher, M. Nänny. Amsterdam & Philadelphia : John Benjamins, 2001. 387 p.
254. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press. 1993. 1434 p.
255. *The Poe Statue*. *Edgar Allan Poe Foundation of Boston* : website. URL: <https://archive.ph/20150528140240/http://www.bostonpoe.org#selection-153.62-153.77> (last accessed 20.11.2023).
256. *There is no Frigate like a Book* by Emily Dickinson. *Poetry Foundation* : website. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/52199/there-is-no-frigate-like-a-book-1286> (last accessed 30.12.2022).
257. Thornhill C., Miron R. Karl Jaspers. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2022 (Spring edition). URL: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/jaspers/> (last accessed: 25.11.2022).
258. Tim Crouch's *My Arm*. *Kevin Michael Reed* : website. URL: <https://kevinmichaelreed.com/tim-crouchs-my-arm/> (last accessed 02.07.2021).
259. Torrance I. *Matepoetry in Euripides* [e-book]. Oxford : Oxford University Press, 2013. 389 p.
260. Tykhomyrova O. *Metafiction in Contemporary English-language Prose: Narrative and Stylistic Aspects*. *Lege Artis. Language yesterday, today, tomorrow*. 2018. Vol. III, №1. P. 363–416. DOI: <https://doi.org/10.2478/lart-2018-0010>. URL: <https://lartis.sk/wp-content/uploads/2019/01/TykhomyrovaLArt3.01.2018.pdf> (last accessed 02.03.2021).
261. Tyson L. *Critical theory today*. New York/ London: Routledge. 2008, 466 p. URL: [https://mahollandela.weebly.com/uploads/5/4/9/5/54951553/critical-theory-today\\_\\_1\\_.pdf](https://mahollandela.weebly.com/uploads/5/4/9/5/54951553/critical-theory-today__1_.pdf) (last accessed: 25.11.2022).

262. Urmson J. O. What Makes a Situation Aesthetic? *Proceedings of the Aristotelian Society (Supplementary Volumes)*. 1957. 31. P. 75–106.
263. Vasudevan A. Deconstruction: Criticism and Metacriticism. 2016. 216 p.
264. Vermeulen T., Van den Akker R. Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture*. 2010. Vol. 2, №1. P. DOI: <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>.
265. Virchenko T., Kozlov R. The Jay's Wing by Ivan Franko: imaginary drama dialogue. *Propositos y Representaciones*. 2021. Vol. 9 (1). DOI: <http://dx.doi.org/10.20511/pyr2021.v9nSPE1.910>.
266. Virchenko T., Kozlov R. Ukrainian Intellectual Drama of the 2000-s. *Amazonia Investiga*. 2021. Vol. 10 (38). P. 39–50. DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2021.38.02.4>.
267. Visych O. Intermedial Aspects of Non-finito. Lesja Ukrajinka and Michelangelo. *Studi Slavistici*. 2022. 18 (2). P. 199-208.
268. Waugh P. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London : Routledge, 1984. 187 p.
269. Wellek R. Concepts of Criticism / ed. by G. Stephen, Jr. Nichols. New Haven and London : Yale University Press. 1963. 420 p. URL: <https://dokumen.pub/concepts-of-criticism.html> (Last accessed 18.07.2023).
270. White H. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Johns Hopkins University Press, 1975. 464 p.
271. Wilde O. The Decay of Lying. *Intentions*. New York : Brentano's, 1905. P. 1–17. URL: <http://virgil.org/dsw/courses/novel/wilde-lying.pdf> (Last accessed 06.08.2023).
272. Wilde O. The Critic as Artist. *Internet Archive* : website. URL: <https://archive.org/details/TheCriticsAsArtistByOscarWilde/mode/2up> (Last accessed 06.08.2023).
273. Willett J. The Theatre of Bertolt Brecht: A Study From Eight Aspects. London : Eyre Methuen, 1986. 240 p.

274. Wilson B. A. Metacriticism. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms* / ed. I. Makaryk. Toronto : University of Toronto Press, 1994. P. 102–110.
275. Wimsatt W., Brooks C. *Literary Criticism: A Short History*, New York : Knopf. 1957. 238 p.
276. Yurchuk O. O., Chaplinska O. V. Interactive book as a means of overcoming disrupted communication between "author and reader". *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. 2020. Вип. 2 (93). С. 47-57. DOI: [https://doi.org/10.35433/philology.2\(93\).2020.47-57](https://doi.org/10.35433/philology.2(93).2020.47-57).
277. Zangwill N. *The Metaphysics of Beauty*. Ithaca, NY : Cornell University Press, 2001. 240 p.
278. Zavarzadech M. The Apocalyptic Fact and the Eclipse of Fiction in Recent American Prose Narratives. *Journal of American Studies*. 1975. Vol. 9, № 1. P. 69–83.

## ДОДАТОК

Додаток А

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

**Наукові праці, в яких опубліковані основні результати дисертації:**

1. Савина А. Ю. Прояви металітературності в романі Італо Кальвіно "Якщо подорожній одної зимової ночі". *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. 2020. Вип. 1 (92). С. 33–41.
2. Савина А. Ю. Поняття "металітература" у теоретико-літературному дискурсі. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія Філологія. Журналістика*. 2021. Т. 32 (71). № 3, ч. 2. С. 186–192.
3. Савина А. Ю. Метакритика як літературознавча проблема. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. 2021. Вип. 2 (95). С. 91–101.
4. Савина А. Ю. Художня література як культ у добу метамодерну. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки*. 2023. Вип. 4 (207). С. 230–235.

**Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:**

5. Savyna A. Metatheatrical Aspects in "The Author" by Tim Crouch. *Scientific Journal of Polonia University*. 2021. Vol. 49 (6). P. 69–74.
6. Савина А. Ю. Наратив, інтертекст, метатекст. *Сучасні філологічні дослідження та навчання іноземної мови в контексті міжкультурної комунікації* : зб. студент. наук. робіт / за заг. ред. В. О. Папіжук, Ю. О. Лісової, Ю. Ю. Климович, В. В. Жуковської. Житомир : Вид-во Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка, 2022. С. 245–248.
7. Савина А. Ю. Категорія метаперсонажності у постмодерністських творах. *Сучасний стан і перспективи лінгвістичних досліджень та проблеми*

*перекладу* : тези доп. всеукр. наук. конф. пам'яті д-ра філолог. наук, проф. Д. І. Квеселевича (1935–2003). Житомир, 2023. С. 44–50.

8. Савина А. Ю. *Метамодернізм як мистецький дискурс. Сучасні філологічні дослідження та навчання іноземної мови в контексті міжкультурної комунікації* : зб. студент. наук. робіт / за заг. ред. Жуковської В., Папіжук В., Гирина В., Кузьменко О. Житомир : Вид-во Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка, 2023. С. 292–296.

## **ІНФОРМАЦІЯ ПРО УЧАСТЬ ЗДОБУВАЧА У КОНФЕРЕНЦІЯХ**

### *Всеукраїнські з міжнародною участю:*

1. "Літературний твір: теорія, методологія, переклад, критика" (Житомир, 2021, очна).
2. "Бертольт Брехт — класик і сучасник" (Житомир, 2023, очна).

### *Всеукраїнські:*

3. "Сучасні філологічні дослідження та навчання іноземної мови в контексті міжкультурної комунікації" (Житомир, 2022, очна).
4. "Сучасний стан і перспективи лінгвістичних досліджень та проблеми перекладу" (Житомир, 2023, очна).
5. "Сучасні філологічні дослідження та навчання іноземної мови в контексті міжкультурної комунікації" (Житомир, 2023, очна).