

**Функціонування кодів у художньому тексті
(«Три зозулі з поклоном» Григора Тютюнника)**

...критика тієї чи іншої системи аналізу тексту у формі докорів за те, що вона не замінює безпосереднього естетичного враження від твору мистецтва, заснована на непорозумінні. Наука в принципі не може замінити практичної діяльності й не покликана її замінювати. Вона її аналізує [9, с. 119].

Юрій Лотман

«Багата українська література, але він один може стояти в ній поруч зі Стефаніком» [4, с. 684], – пише І. Дзюба про Григора Тютюнника. Його твори репрезентують не лише «антитоталітарне наповнення» (І. Захарчук [6]) шістдесятництва й «український психотип» (Н. Зборовська [7]), а й загальніше – художню довершеність. В його оповіданнях «є якась щемлива незакінченість, неясність людських доль, що створює враження стихійного плину життя натомість літературної змодельованості» [4, с. 690]. Цитована оцінка характеризує як твори, так і позицію дослідника із виразною центрацією на життєподібності (справжнє, «необроблене», зміст) та зневагою до «літературної змодельованості» (вигадане, штучне, форма). Свого часу Р. Барт іронізував: «...є, з одного боку, матеріали – історичні, біографічні, традиційні (вони ж джерела); а з іншого боку (оскільки очевидно, що між матеріалами й твором лежить прірва), є щось невиражальне, що називають гучними й загадковими словами: творчий порив, таїнство душі, синтез, коротше, Життя; цей другий бік твору належить поважати й добросеречно згадувати, але торкатися до нього заборонено...» [1, с. 226].

Завдання пропонованої статті – простежити функціонування кодів у новелі Григора Тютюнника «Три зозулі з поклоном», аби довести, що цей текст має бездоганну з функціонального погляду структуру, яка відкрита, тобто передбачає різні способи структурування, відтак «літературна змодельованість» аж ніяк не суперечить «щемливій незакінченості», більше того, саме така структура уможлиблює співтворчість і зумовлює варіативність рецепції.

Код – «система знаків (символів), за допомогою яких текст передається, сприймається і зберігається (запам'ятовується). Код служить для забезпечення комунікації, тому мусить бути зрозумілим усім учасникам комунікаційного процесу» [2, с. 146]. Код «є системою норм, правил й обмежень, з погляду яких повідомлення має значення» [10, с. 54]. У літературознавстві побутує також поняття «літературний код», що не надто відрізняється від категорії поезики: його «можна трактувати як колективно творену, багаторівневу систему традиційних мистецьких засобів (фоніки і ритміки, лексики, синтаксису, наративних та образних форм, тематики, жанрів тощо), яка протилежна мовленню – індивідуальному використанню мистецьких засобів у конкретному мовленнєвому акті (літературному тексті)» [3, с. 398]. У практичному розгляді тексту схожі рівні використовує Ю. Лотман [9], однак має на увазі насамперед «мову» літературної епохи, вирізняючи «чуже» слово й акцентуючи на прагматичному аспекті як обов'язковій умові реалізації твору. Д. Фоккема поділяє коди на мовний, літературний, жанровий, код історичного періоду чи навіть літературної групи, авторський ідіолект (неважко помітити, що тут поєднано дві пари парадигм: мова – література, жанр – стиль). Класичною вважається класифікація Р. Барта, який у праці «S/Z» виокремлює такі коди: проайретичний («відповідальний» за подієвість), герменевтичний (загадка), семічний (конотації), символічний (підтекст), культурний (референційний)¹. Українське літературознавство не надто переймається «смертю автора», відтак код частіше мислиться як парадигматична система знаків (мова), застосована в синтагматичній системі знаків (текст), аніж як певний «критерій» розуміння – одні з можливих елементів і зв'язків у структурі тексту, активізовані читачьким сприйняттям. Іншими словами, хоча код теоретично й визначають як «набір комунікативних засобів і правил їх комбінації, спільних для мовця й адресата» [3, с. 398], практично читачеві відмовляють у можливості бути таким адресатом, адже коди подаються як частина методу – того, що має робити з текстом дослідник, але не того, що присутнє як «робота» тексту в будь-якому читанні. Цікаво простежити сам процес означування, ті коди та їх можливі зв'язки, які пропонує текст. Крім елементів інтерпретації за Р. Бартом, методологічною основою статті є концепції У. Еко [5] та Ю. Лотмана [8, 9]².

¹ У різних джерелах бартівські коди не лише трактуються по-різному – відмінним виявляється їх перелік: так, у літературознавчій енциклопедії Ю. Коваліва замість семічного – «немонічний».

² Структурно-семіотичний метод, застосований у статті, не розглядає «змодельованість» як авторський задум: йдеться лише про те, як текст «працює», а не про те, наскільки усвідомлено автор і читач послуговуються кодами. Якщо порівнювати код із мовою, а текст – із мовленням, можна провести таку аналогію: ми вчимося говорити, переймаючи досвід інших, значно раніше, ніж вчимо у школі правила граматики. Тому не важливо, чи були Гр. Тютюнник і його «пересічний» читач знайомі з працями структуралістів і постструктуралістів, адже останні лише пояснюють, а не вигадують коди.

Для зручності аналізу окремого тексту зупинимось на таких кодах: **референційний** – співвіднесеність із об'єктом зображення; з одного боку, установка на життєподібність, з іншого – ілюзія реальності: навіть коли йдеться про фантастичні події та персонажів або карколомні метафори, художній світ має сприйматися як дійсний; **комунікативний** (можна вважати різновидом референційного стосовно знаків, які не мають сталої референції) – контекст комунікативної ситуації, який впливає на розуміння; комунікативні ситуації моделюються, зокрема, за рахунок наративної стратегії; **культурний** код (можна вважати різновидом референційного) – контекст культури, закріплений в умовностях, очікуваннях і загальноприйнятих нормах; охоплює як стереотипи, так і звичаї; помітний лише з погляду іншої культури, увиразнює відмінності національні, релігійні, соціальні, а також часові; **символічний** – співвіднесеність із можливими прихованим значенням, особливо якщо референційний код «не спрацьовує» внаслідок неоднозначності чи небуквальності повідомлення; символічний код активізує підтекст і базується на цілісних світоглядних системах (напр, біблія, міфологія, знакові системи, закріплені літературною практикою); символічні коди можуть співіснувати; **герменевтичний** код – натяки-очікування щодо способу розуміння художнього тексту, тобто гра-співтворчість автора з читачем; нагадує символічний код, але ніби поділений на віддалені у тексті загадку й розгадку; його різновидом можна вважати літературний: на відміну від культурного («як буває» в житті), літературний код – це очікування, які залежать від іншого, «фікційного» досвіду – «як буває» в казках / романах / трагедіях / детективах, «як буває» в зав'язці / кульмінації / розв'язці, «як буває» в постмодерних / реалістичних / романтичних / сентиментальних творах тощо.

Найважливішим для художнього тексту є, на мій погляд, **герменевтичний код**, саме він за рахунок постійно відновлюваного відчуття неповноти, коли прочитане ще не дає змоги уявити «картинку» або історію повністю, змушує читати далі й отримувати задоволення від розгадки – як заповнення цієї неповноти. Наприклад, один із епізодів у новелі Григора Тютюнника «Три зозулі з поклоном» починається так: «Вони до нас на посиденьки ходили. Карпо і Марфа. Щовечора» [13, с. 26]. «Вони» – двоє, «до нас» – ще двоє (Софія і Михайло), разом має бути четверо, тому читача збиває з пантелику наступне речення: «І гомонимо, бувало, *втръох* або співаємо потихеньку (курсив мій. – А.Г.)» [13, с. 26]. Тут «вмикається» герменевтичний код, адже невідомо, по-перше, хто четвертий і, по-друге, що він (вона?) робить, поки троє співають. Розгадка першого запитання подається в наступній фразі: «Гато баритоном, а я другим йому помагаю, а Марфа першу веде» [13, с. 26]. Однак розгадка другого – відтягується: «Голосок у неї тоді такий був, як і сама вона, ось наче переломиться, ну й ловкий. А Карпа хоч викинь» [13, с. 26]. То що ж він робить? «Сидить, у стелю дивиться. Або у вуса дме, то в один, то в другий, – розпушує. То я йому – галушок миску гарячих (він їсти страх любив), ложку в руки – їж, Карпе! І тьопас, як за себе кидає» [13, с. 26]. Нарешті читач може скласти «шматки» докупити й уявити заявлені посиденьки. Завдяки умовчанням і ретардації цитовані речення є не просто повідомленням, а художнім текстом, що викликає, утримує та задовольняє цікавість.

В аналізованій новелі герменевтичний код «спрацьовує», починаючи із незрозумілої назви – «Три зозулі з поклоном». Подекуди загадка й розгадка розташовані близько (як у цитованому вище фрагменті), але переважно відстань більша: звідки Михайло присилає листи-трикутники? чи полишив він родину з власної волі, чи з примусу, чи з обов'язку? чого і хто повіз його в Ромни, коли Софія бачила чоловіка востаннє? чи мав і він почуття до Марфи, як вона до нього? Марфа прожила з Карпом «два годочки» до описуваних подій чи взагалі? Деякі питання озвучуються наратором: після «непрозорого» фрагменту він ніби розмотує клубок оповіді, смикаючи «нитку» герменевтичного коду: «Мамо, – питаю після того, як розказано куці студентські новини (сесію здав, костюм ось купив), – а чого тітка Марфа Яркова на мене так дивиться? Мама довго мовчить, потім зітхає і каже: – Вона любила твого тата. А ти на нього схожий...» [13, с. 25]; «І ви на неї не сердилися?» [13, с. 26]. В окремих випадках загадка з'являється на межі кодів – як варіативність підтексту за браком контексту-підтвердження. Наприклад, чорна хустка Марфи: з погляду референційного – хустка для роботи, з погляду культурного – свідчення жалоби, для символічного коду – невдале (осоружне, важке) заміжжя.

Виокремлюючи дві основні функції текстів: «адекватну передачу значень і народження нових смислів» [8, с. 431], Ю. Лотман відзначає для першої максимальний збіг кодів мовця і слухача, тоді як для другої функції основною структурною ознакою тексту називає його внутрішню неоднорідність: «Текст – це механізм, утворений як система різних семіотичних просторів, у континуумі яких циркулює деяке вихідне повідомлення. Він постає перед нами не як маніфестація якої-небудь однієї мови – для його утворення потрібно принаймні дві мови» [8, с. 432]. Отже, для тексту, що є генератором нових смислів, неоднозначність – норма, а її підставою є поєднання різних «мов», тобто кодів: «Ми можемо стикатися зі суцільним закодованим подвійним кодом, причому у різній читацькій перспективі виявляється то одна, то інша організація, чи з поєднанням загальної закодованості деяким переважаючим кодом і локальних підробок другої, третьої тощо» [8, с. 433]. Як бачимо, у першому випадку (**подвійний код**) коди суперечать один одному (або – або), але не в тексті, а в читацькому сприйнятті, що ніби змінює

«фокус» бачення: поверхня речей (референційний код) або прихована сутність (символічний код), очікування розгортання подій як буває в житті (культурний код) або як буває у літературі (герменевтичний код), комунікативна ситуація «моя» (діалог, «я – ти») або «чужа» (III особа, сторонній свідок). У другому випадку (**домінуючий код**) «локальні підробки» є своєрідними порушеннями, винятками, що підтверджують правило: «При цьому деяке фонове кодування, несвідоме і, звичайно, непомітне, уводиться до сфери структурної свідомості і набуває усвідомленої значущості» [8, с. 433].

Перше знайомство читача з Марфою акцентує на її заміжжі: «На ганку Карпової хати стоїть Марфа Яркова» [13, с. 25], тому дивно, що вона «стоїть без хустки, сива, пишноволоса» [13, с. 25], адже непокрита голова прочитується як ознака дівочтва (культурний код). Ця деталь могла б залишитися поза будь-яким підтекстовим прочитанням, однак значення створюється на підставі розрізнення (наразі це бінарна опозиція статусу й вигляду). Для іншого реципієнта могли б «спрацювати» хата й ганок, утворивши іншу бінарну опозицію (головного й другорядного, центру й межі). Подібні семантичні зв'язки є довільними (залежними від читача) лише до певної міри. За Ю. Лотманом, структура художнього тексту оприявнюється за рахунок повторів і порушень. І для цитованого фрагменту чинниками усвідомлення коду є 1) його **порушення**: від патріархального погляду на жінку як власність (Карпова хата, його ж і Марфа) – до заперечення культурного коду (сива, але без хустки) та 2) **повторення**: далі у тексті читач двічі знайде те ж протиставлення хустки й волосся, гендерного статусу й власної суті: «сяє жовтими кучерями з-під чорної хустки» [13, с. 25], «золотого Марфиного волосся, що вибілося з-під чорної хустки» [13, с. 26] – і навіть якщо вперше ця деталь не привернула уваги, то повторення-варіації спонукають повернутися й переглянути значення попередніх фрагментів.

У будь-якому художньому тексті можна простежити взаємозаперечні основні коди – символічний і референційний, перший із яких зорієнтований на пошуки прихованого змісту, підтексту (адже у творі все має бути «не просто так»), а другий створює ілюзію художнього світу як реального, справжнього – «натомість літературної змодельованості», як сказав би І. Дзюба. Ця установка на життєподібність («поверхню речей») для «наївного» читача є достатньою і часто унеможливує підтекстове («глибше») прочитання. Втім, іноді «перемикання» кодів є неunikним. Так, в епізоді посиденьок бінарна опозиція «співати – їсти» набуває виразного символічного звучання («високе – низьке», «духовне – тілесне»), оскільки буквально прочитання стає неможливим: у перспективі культурного коду важко уявити в реальному житті вибіркоче пригощання (годують лише одного із гостей – Карпа, тоді як із Марфою розмовляють і співають). Протиставлення персонажів підсилюється також комунікативним кодом: «Ми співаємо, а він вусами пару з миски ловить та сопе так, що каганець на столі як не погасне (курсив мій. – А.Г.)» [13, с. 27]. У випадку подвійного коду «перемикання» з одного на інший залежить від практики означування художнього тексту, тоді як у другому випадку (домінуючий код і «локальні підробки») зміна провокується текстом, оскільки критерій певного коду порушується, і домінуюче «як буває» стає помітним за рахунок часткового «як не буває».

За відсутності повторів і порушень означування тексту втрачає «орієнтири», уможливаючи відмінні (і взаємозаперечні) інтерпретації. Наприклад, поза контекстом фраза Михайла «Учора дав мені товариш скалку од дзеркальця, я глянув на себе і не впізнав. Не тільки голова вся, а й брови посивіли» [13, с. 27] могла б оприявити відмінні підтексти *дзеркала*: самолюбства, пізнання себе, потойбіччя або майбутнього нещастя (розбите); різний сенс *впізнавання*: зміна вигляду, оберненість буття (до і після) або провіщення багатства, неоднакову інтерпретацію *сивини*: як здобутої мудрості або як бажання надолужити втрачену молодість («сивина в голову...»). Але цей уривок відсилає читача 1) до схожого початку новели – *сивини* Марфи та *впізнавання* нею у нараторі його батька, 2) до відмінного: епізодів, коли Михайло «якось і не старів» і мав на кого дивитися / не дивитися (*не на себе*). Отже, значення постає із розрізнення, бінарна опозиція – із актуалізованих зв'язків, а вони – із контексту, однак таким «контекстом» може бути сам читач.

Детальна інтерпретація цілого тексту (як це робить Р. Барт) вийшла б далеко за обсяг статті, однак структурування можна простежити на рівні окремого мотиву. Цікавим видається **мотив погляду** (хто на кого дивиться / не дивиться) у сюжеті новели «Три зозулі з поклоном», оскільки погляд, крім референційного й символічного, має ще й виразне культурне та комунікативне значення. Функціонування різних кодів, які наповнюють погляд відмінним сенсом, проявляється в дублюванні або оберненості підтекстів. Для зручності аналізу пронумеровано вибрані епізоди в сюжетній послідовності:

1) «І перше, що *бачу*, – хата Карпа Яркового. А перед нею – рівними рядочками на жовтому піску молоденькі сосни. На ганку Карпової хати стоїть Марфа Яркова і *веде мене очима*. (...) а чого тітка Марфа Яркова на мене *так дивиться*? (...) Вона любила твого тата. А ти на нього схожий... (тут і далі курсив мій. – А.Г.)» [13, с. 25].

Оповідач бачить Марфу, але це бачення не має комунікативного навантаження, на відміну від погляду Марфи. Герменевтичний код: **чому** чужа й старша жінка «так» дивиться на хлопця? Розгадка: **почуття** адресовані не синові, а батькові – **впізнавання**.

2) »...Марфа підхоплювалася йому назустріч і питалася тихо, *зазираючи знизу в його очі*:
– Дядечку Левку, а од Мишка є письомце?
– Нема, – одказував Левко, *блукаючи очима* поверх золотого Марфиного волосся, що вибилосся з-під чорної хустки.

– Не брешіть, дядечку. Є...

– Ну – є! Є... так не тобі, а Софії.

– Дядечку Левку! Дайте, я його хоч у руках подержу...

– Нельзя. Чужі письма нікому давати не можна. Заборонено.

– Я тільки в руках подержу, дядечку, і оддам.

Сині Марфині *очі запливають слізьми і сяють угору на дядька Левка* – ще синіші.

Левко *озирається довкола*, немічно зітхає худими грудьми і манить Марфу пальцем за пошту. Там він дістає із суми трикутник і простягає Марфі...» [13, с. 26].

«Сама *бачила* й чула. Я бо теж за нею слідком з роботи тікала. Отуди ярком, ярком – і до пошти. *Дивлюсь*, а вона вже на поріжку сидить, жде...» [13, с. 26].

Марфа дивиться в очі поштаря. Комунікативний код: **благання-спонукання**. Референційний: погляд знизу, бо Левко високий, а Марфа мала, однак символічний: **підпорядкування** (Левко має владу: дати чи не дати листа).

Левко не дивиться в очі. Комунікативний: **відмова-уникання**. Символічний: **брехня**.

Марфа слізно дивиться вгору на Левка. Комунікативний код: **благання-спонукання**, після чого **підпорядкування обернене**: «слабка» жінка досягає бажаного, всупереч трикратному нельзя – не можна – заборонено, а Левко втрачає владу, попередня акцентована конотація «високий» змінюється на «немічно зітхає». Для розуміння комунікативного коду, що виявляє тут активну позицію Марфи щодо іншого персонажа, який лише пасивно зазнає дії такого погляду, цікавою є фраза з «Облоги» Григора Тютюнника, де Харитона учать жебракувати: «А сам в очі, в очі дивись! Не дай одвернутися, не дай зринутти, як ото риби з гачечка... Це перше діло – в очі дивитися, у божий колодязь зазирнути. Тоді, брешуть, дадуть!» [12, с. 10]. Цей епізод, автобіографічний для письменника (одинацятирічний Григор, «чкурнувши» на початку війни від тьоти до матері, дорогою був змушений старцювати), виявляє майже гіпнотичний сенс погляду в очі, що обертає прохача на володаря.

Левко оглядається на інших, чи ніхто не бачить. Культурний код: погляд «інших» – **мораль спільноти** (не власна); її можна порушити, якщо ніхто не дивиться (**страх осуду**).

Софія бачила, але не втручалася. Порушення культурного коду: дружина поступається своїми правами, дозволяючи іншій жінці «потримати» листи від свого чоловіка (**відсутність осуду**). Герменевтичний код: **чому** не втручається? Пояснення згодом – «У горі ні на кого серця немає».

3) »Сокіл був, ставний такий, смуглий, *очі так і печуть*, чорнющі. *Гляне*, було, – просто *гляне* і все, а в грудях так і потерпне. Може, тому, що він *рідко піднімав очі*. Більше *долонею їх прикриє* і думає про щось. А востаннє, як *бачила його* (ходила аж у Ромни, їх туди повезли), то вже *не пекли, а тільки голубили* – такі сумні. *Дивиться* ними – як з туману» [13, с. 26].

Погляд Михайла на Софію. Символічний код: **почуття** (пристрасть). «Рідко піднімав очі» корелює з попереднім епізодом, де Марфа дивиться угору на Левка: в обох випадках очі мають надзвичайну барву (сині, ще синіші; чорнющі) і вражають силу, від якої Левко «немічно зітхає худими грудьми», а в Софії «в грудях так і потерпне». Ця надприродна (магічна) дія погляду нагадує міф (Медуза Горгона, Вій), тому в символічному прочитанні «відьмацькі» (чорнющі) очі Михайла більш «сильні», ніж у Марфи, – настільки, що він прикриває їх долонею. Тут **відмова від погляду** (комунікативне уникання) є радше оберіганням, що засвідчує міфологізацію постаті батька, аж до сакральної заборони й позбавлення сили («як з туману»). Софія бачила Михайла – це прочитується цілком референційно, тоді як погляд Михайла на Софію (навіть останній, інший) оприявнює підтекст **почуттів** («не пекли, а тільки голубили» – уже не пристрасть, а ніжність) і таку ж **одновекторну** (суб'єктно-об'єктну) **комунікативну модель**, як і погляд Марфи.

4) »А Карпа хоч викинь. Сидить, у *стелю дивиться*. (...) Марфа проти нього – перепілочка. Ото *гляне*, було, як він над галушками катується, зітхне посеред пісні й *одвернеться*, а *сльози в очах* – наче дві свічечки голубі. *До тата...* Я то *бачу*. А він *затулить надбрів'я* долонею і співає. Або *до тебе* в колиску всміхається та приколисує легенько.

«Ти, Михайле, – кажу, – хоч би разочок на неї *глянув*. *Бачиш*, як вона до тебе світиться». А він: «Навіщо людину мучити, як вона і так мучиться»» [13, с. 26-27].

Карпо дивиться у стелю (не дивиться ні на кого) – незацікавленість у комунікації.

Марфа дивиться на Карпа й одвертається. Символічний код: **почуття** (не любить).

Марфа слізно дивиться на Михайла. Символічний код: **почуття** (любить). Прикметно, що кохання у новелі «Три зозулі з поклоном» має конотації тепла: для Софії очі Михайла «печуть», а Марфині очі – «наче дві свічечки». Ці свічечки «до тата» асоціативно відсилають також до його сакрального статусу, за якого Марфа й сама перетворюється на молитовну свічку («до тебе

світиться»). У цьому контексті Карпо, який «сопе так, що каганець на столі як не погасне» – загроза для світла не лише в буквальному, але й у символічному сенсі. Комунікативний код: **благання-спонукання**. Це повторення епізоду з Левком, однак на Михайла «чари» не діють – він не дивиться на Марфу (відмова від комунікації), натомість всміхається до сина (**родинні цінності**).

Софія просить чоловіка глянути (зглянутися) на Марфу – просить власного чоловіка звернути увагу на закохану в нього жінку – власне, Софія поводить тут не як дружина, а як свята заступниця. Порушення культурного коду актуалізує герменевтичний. Якщо в епізоді з листами жінка просто не втручається, то на посиденьках втручається «на користь» іншої – **чому?** – а спільного горя ще немає. У репліці Софії до чоловіка проступає відмінність його «глянути» й «бачити» не в сенсі «разочок» і постійно, але в значенні почуття й розуміння («бачиш»), комунікативної позиції активної чи відстороненої. Софія просить Михайла про те, чого не виявляє сама – ні погляду-комунікації, ні погляду-почуття – для неї притаманне таке ж співчутливо-відсторонене розуміння («Я то бачу»).

5) «Учора дав мені товариш скалку од дзеркальця, я глянув на себе і не впізнав. Не тільки голова вся, а й брови посивіли. Зразу подумав: може, то іній (це надворі було), тернув долонею – ні, не іній... Більше *не дивитимусь*. (...) Ні ти, ні синок, мій колосок, чогось давно не снитесь, тільки *привиджується*» [13, с. 27].

Михайло дивиться на себе. Символічний код: **невпізнання** (обернений повтор початку – див. вище). Культурний: обходиться без погляду (думки) інших, **власні цінності** (на відміну від Левка). Комунікативний: **самотність**, відсутність комунікації. Символічно ця зміна-втрата виявляється опозицією тепла колись (очі «печуть», літо) і холоду тепер (сиві брови скидаються на іній, зима), що нагадує міфологічне протиставлення цього і того світу³. Відмову від погляду можна прочитувати як бажання справжньої (не авто-) комунікації. З іншого боку, «більше не дивитимусь» звучить як самопокарання – так, ніби не обставини, а саме отой магічний погляд на себе «чорнющих» очей став причиною сивини. Михайлу «привиджується сім'я – не сниться. Це відверте заперечення референційного коду, оскільки виходить за межі буденного досвіду: реальне займає місце уявного (син і дружина стають видіннями), тому уявне сприймається як символічне (сниться сосна), а для дійсного в цьому ірреальному світі-потойбіччі немає місця. Однак, попри відданість родинним цінностям, новелу присвячено «любові всевишній», і Марфину душу Михайло «чує» – не бачить – лише вона є такою ж трансцендентною.

Перспективи подальших досліджень. Теоретично сформульовані Ю. Лотманом дві моделі змішування кодів: 1) подвійний код і 2) поєднання «загальної заковданості деяким переважачим кодом і локальних підробок другої, третьої тощо» – можна простежити не лише на рівні окремого тексту, але й на рівні саморозвитку літератури, тобто зміни типів творчості, адже «хвильова теорія» стильової еволюції Д. Чижевського передбачає відштовхування кожної нової епохи від попередньої. Відтак екстрапольоване радянським літературознавством на всю історію літератури чергування реалістичного й романтичного «методів» більш коректно було б назвати «перемиканням» референційного й символічного кодів, один з яких стає домінуючим: символічний – у романтизмі, референційний – у реалізмі, якщо модернізм намагається усе перетворити в символ, то постмодернізм іронізує з такої «глибини» знаків (феномен надінтерпретації), повертаючись до поверхні речей. При цьому в періоди усталеності певного типу творчості його код є непомітним, навіть неусвідомленим, адже сприймається як норма, а на зламі епох новий код увиразнюється, а старий піддається деконструкції за рахунок «локальних підробок», тому література (не літературознавство) «усвідомлює» стиль двічі: у період його становлення (самовизначення) і в період його занепаду (визначення наступним літературним поколінням). Змішування кодів у ці перехідні періоди – це не стільки наявність текстів з відмінними способами кодування (в одних домінує референційне, в інших – символічне), скільки поєднання в одному творі різних (власне, взаємозаперечних) способів кодування, що й зумовлює його метатекстуальний характер, критичний супроти попереднього типу творчості і програмовий для власного.

Література

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Ролан Барт; пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Білоус П.В. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості : лекції / П.В. Білоус. – Житомир : Рута, 2009. – 336 с.
3. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
4. Дзюба І.М. Слово про незабутнього / І.М. Дзюба // Дзюба І.М. З криниці літ. У 3 т. Т. 1. Статті. Доповіді. Рецензії. Передмови. Дещо про добрих сусідів і духовну рідню / І.М. Дзюба. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 684-692.

³ Білий – колір смерті, небуття; пекло у міфології – не обов'язково «геєна огненна», але й вічна зима.

5. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с.
6. Захарчук І.В. Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму) : монографія / І.В. Захарчук. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2008. – 406 с.
7. Зборовська Н.В. Код української літератури: проект психоісторії новітньої української літератури : монографія / Н.В. Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с. – (Монограф).
8. Лотман Ю. Текст у тексті / Юрій Лотман // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 430 – 441.
9. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю.М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 272 с.
10. Ткачук О.М. Наратологічний словник / О.М.Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.
11. Тютюнник Г. Автобіографія / Григор Тютюнник // Григор Тютюнник. Українська література : 11 клас / упорядкування, статті, примітки Г. Бійчук. – К., Л. : Приватне видавниче підприємство «Всеуито», 2002. – С. 5-8. – (Усе для школи).
12. Тютюнник Г. Твори. Книга 2 : Повісті / Григор Тютюнник. – К. : Молодь, 1985. – 328 с.
13. Тютюнник Г. Три зозулі з поклоном / Григор Тютюнник // Григор Тютюнник. Українська література : 11 клас / упорядкування, статті, примітки Г. Бійчук. – К., Л. : Приватне видавниче підприємство «Всеуито», 2002. – С. 25-27. – (Усе для школи).