

## **ВІДГУК**

офіційного опонента, доктора філологічних наук,  
професора Ткаченка Анатолія Олександровича  
на дисертацію **Жук Оксани Ігорівни**  
**«Внутрішня комунікативна система ліричних текстів**  
**(різновиди адресанта, адресата**  
**і ліричної експресії)»**,

подану до захисту на здобуття наукового ступеня кандидата  
філологічних наук (доктора філософії) зі спеціальності 10.01.06 –  
теорія літератури

Актуальність теми дослідження обґрунтовано переконливо, і нібито й нічого додати, але додам, що розробляти й верифікувати загальнотеоретичні положення та висновки на матеріалі лірики найскладніше, але тим вагомішими вони постають, коли вияскравлюють вибудовану концепцію. А таку концепцію, досить струнку й різнобічну, вибудовано.

Звертаючись до попередників, дисертантка одразу ж зазначає, що «в українському літературознавстві В. Смілянська та ряд інших науковців започаткували дослідження суб'єктної організації ліричних текстів ще у 1980-х роках, однак і досі недостатньо розробленими й неупорядкованими залишаються теоретичні аспекти, методологічні підходи й термінологічний апарат, що спричиняє відставання цієї важливої дослідницької галузі від наратології» (с. 3 автореферату). І тут знову додам, що розвідки Валерії Смілянської були проєкцією праць російських формалістів, а найбільше – Б. Кормана, в якого запозичено форми суб'єктної організації та застосовано їх не лише до лірики, а й до ліро-епосу Т. Шевченка. Щойно вийшла монографія В. Смілянської «З поля шевченкознавства» (на жаль, мізерним накладом), де і повторено, і розширено попередні напрацювання.

Утім, в обґрунтуванні теоретико-методологічної основи дослідження дисертантка додає ще чималу когорту зарубіжних та вітчизняних учених. А далі досить ґрунтовно студіює їхні праці (зокрема й попередників В. Смілянської). Із 225 названих у списку джерел – 34 тільки чужомовних, а

ще ж видані російською, і вони функціонують у дисертації не для наукоподібного антуражу, як незрідка спостерігаємо, а для заглиблення в порушену тему та часом і для полемічних міркувань. Щоправда, подекуди сліди такого поетапного заглиблення ще лишаяються. Наприклад, у фразі «Власне автор (В. Смілянська)...» (с. 3) Певна річ, це не термін В. Смілянської. Або в застереженні щодо недоцільності ототожнення реального автора з ліричним Я (с. 10). За всієї пошани до сучасних дослідників, це застереження обґрунтовано ледь не сто років тому (що, звісно, не заважає ототожнювати ці комунікативні інстанції й досі).

Не викликають заперечень ані методика дослідження, ні його теоретичне та практичне значення. І справді, уперше в українському літературознавстві авторка запропонувала систематизовану багаторівневу комунікативну модель ліричної експресії, її змісту, форм, суб'єктів і адресатів ліричного мовлення (відповідну таблицю наведено на с. 89). Дисертація чітко й концептуально структурована: це стає очевидним із першого погляду на її зміст. Отож, не переказуючи того змісту, оскільки він адекватно відображений в авторефераті та, переконаний, усіляко підсвітлюватиметься і у вступному слові, і в інших відгуках, ще раз стверджую: дисертація актуальна, її наукова новизна, дослідницька методика, теоретичне й практичне значення безперечні. Написана упевнено й талановито, з величезним розмаїттям та хронологічним і стилістичним діапазоном прикладів, дібраних зі смаком і тонко проаналізованих та прокоментованих. Особливо проникливо – на матеріалі текстів В. Стуса, здавалося б, уже достатньо описаних в інших працях. І, звичайно ж, позитивом є й те, що ця студія спонукає до роздумів, побажань, запитань, до яких і дозвольте перейти, інакше довелось б уже в комплементарній частині застругнути (а не застрягнути, як дає словник, бо *заструги* – ще від «Слова про Ігорів похід»). А так будуть перемежовані безперечні позитиви й заперечні негативи.

У назві підрозділу «Ліричне мовлення як експресія думки, почуття, волі, споглядання і гри» я б переставив *почуття* на перше місце. І не тільки в назві, а й у концепції дисертації, виходячи бодай із духу Франкового трактату «Із секретів поетичної творчості». Тим паче, що в самій дисертації наведеної ієрархізації (на чолі з думкою) не скрізь дотримано.

У підрозділі «Рольова лірика і лірична маска», зокрема, стверджується, що абстрактне й замасковане ліричне Я риторично виражає внутрішні імпульси реального автора у формі перевтілення, «розігрування ролі іншого» (А. Ткаченко). Це так, але не тільки розігрування, а й **витворення** Іншого, майже не залежного від власне автора (за М. Бахтіним). Можливо, А. Ткаченко не доказав цього в отій цитаті, але в наведеній в іншому місці дисертації макросхемі літературної генерики ще й візуалізував: рольова лірика – то вже спільна сфера лірики і драми. Звичайно, схема на те й схема, щоб бути схематичною (вибачте за тавтологію). А коли авторка посилається на «неоструктуралістську» концепцію генології Анатолія Ткаченка, викладену в його монографії «Мистецтво слова» (2003 та наступні видання)» (с. 44–45), то мушу з каяттям повідомити: наступних видань не було. І подякувати за аванс. Тепер нікуди не дінешся.

І ще про ту схему. Вона допомагає структурувати роди, види, різновиди й жанри. Бо й досі, наприклад Ц. Тодоров, називає фантастику жанром, та й дисертантка повторює подібний підхід в отакому твердженні: «...на відміну від епічного адресата, який, окрім жанрів байки, казки, фантастики і містики, є особою, схожою на реальну, ліричний адресат має безліч риторичних видозмін – ліричне Я може звертатися до відсутніх осіб (дистанційна комунікація), явищ природи (апострофа), абстрактних предметів тощо» (с. 122). *Фантастика і містика* – не жанри, а тематика, але й чимало інших дослідників підхопили таке широке тлумачення, вирізняючи *жанр детективу, жанр утопії, антиутопії* тощо, а М. Павлишин узагалі каже про «чорнобильський жанр». Саме тому ваш опонент у «Мистецтві

слова» пропонує оту генологічну схему: схрещених осей змісту і форми: **по вертикалі** – **змістова** (родова) парадигматика (епос/драма/лірика), і вже на цьому першому шаблі – різновиди роду (наприклад, героїчний епос, побутова драма, сугестивна чи пейзажна лірика), це ще не жанри, а, повторюю, родові різновиди, які, своєю чергою, теж модифікуються; а на другому шаблі – **по горизонталі** – **формальна** (видова) синтагматика (проза/драматургія/поезія), які теж мають свої – тобто **видові** – різновиди та модифікації. У такій пропозиції **вид** і **жанр** уже перестають бути синонімами, з приводу чого бідкався ще В. Кожинів, а за ним С. Крижанівський, бо **вид** – це **форма**, тип письма), і вони – **вид** і **жанр** – теж мають свої різновиди. Лише на третьому шаблі парадигматика змісту й синтагматика форми, схрещуючись, конкретизуються в понятті **жанр**, що також має свої різновиди, а вони – свої. Отже, постає багатоступенева об’ємна структура, яка може розгортатися, виопуклюватися, бо ті дві осі – лише хрестовина кулі мистецтва слова. Тому й епікові, і драматургу теж не заборонено звертатися, як і лірикові, повторюю цитату зі с. 122, «до відсутніх осіб (дистанційна комунікація), явищ природи (апострофа), абстрактних предметів тощо».

На тій же схемі схематично показано, що **поезія** і **лірика** – не одне й те саме, хоча їхні сфери частково накладаються (тимчасом і досі, як і в дисертації та наведених цитатах, і не тільки з вітчизняних праць, їх подано як синоніми). Тоді як **лірика** – по вертикалі, в парадигматиці, а **поезія** – по горизонталі, в синтагматиці. Як **епос** може бути віршованим і прозовим, так і **драма**, і – що важливо в нашому контексті – та ж **лірика**. Отже, не **вірші в прозі** (цей термін постав унаслідок неадекватних перекладів, міжмовної полісемії та семантичних зсувів): Бодлерові «Petits poèmes en prose...», що в сучасному перекладі мало б означати «маленькі прозові художні твори», завдяки навіть не І. Тургенєву, а його видавцеві Стасюлевичу, стали «стихотвореннями в прозе», далі цей оксиморон розтиражували російські літературознавці та багатоманітно скалькували українські – **вірші в прозі**,

поезії прозі, вірш прозою, поезія в прозі тощо). Тимчасом **прозова лірика** має стільки жанрів, як і **лірика віршована**, а нині навіть її перевершує.

І ще про *рольову лірику*. Дослідниця має цілковиту слушність, підпорядковуючи їй, слідом за А. Окопень-Славінською, й *лірику маски*. Особливо у ствердженні тези про те, що багато відомих українських поетів удавалися до ефекту маски не з мистецьких, а з політичних причин, як і модерністи – з пародійних. І не лише модерністи, додаю, а й постмодерністи, ба й реалісти, бодай із префіксом нео- (згадаймо пародію В. Симоненка «Ціле літо працював я з трактором у полі...»). Тим паче, що у висновках до дисертації слушно стверджується, що «посередником між зовнішньотекстовим біографічним Автором і його ліричним текстом є внутрішньотекстовий суб'єкт мовлення, котрий може бути наближеним до Автора (ліричне Я) чи віддаленим від нього (особливо в рольовій ліриці). І не тільки віддаленим, знову додаю, а взагалі Іншим. Уявімо собі, що пісню «*Ой там, на товчку, на базарі / Жінки чоловіків продавали...*» написав... чоловік. До речі, перевірено: сучасні київські студентки, за мізерними винятками, цієї пісні не знають. А яким би славним був гімн-славень українських жінок! І чоловіків.

А наступне твердження вважаю дискусійним щодо термінології: «Лірика маски – доволі химерна форма вираження експресії, в якій ліричний суб'єкт приймає подобу персоніфікованих предметів – рослин, тварин, речей, приписуючи їм власні думки, почуття та ідеї». То це вже не маска, там нема потреби маскуватися (а в термінах варто виходити з їх первинного значення). Наприклад, в А. Малишка: «*Я – волошка, споконвік волошка, / Я земну енергію несучу <...> / Краще вибухати синім цвітом, аніж чорним атомним грибом*». Справді, автор приписує волошці як речі-в-собі власні роздуми про «красиве і корисне», але це не маскування. Я б назвав такий різновид не *лірикою маски*, а *лірикою уособлення (персоніфікації)*.

І востаннє про рольову лірику. Розрізняючи комунікативні засоби ліричної експресії, дисертантка слушно розмежовує такі поняття, як, з одного

боку, «ліричне Я» й «ліричне Ти», а з *другого* (а не з *іншого*, бо їх, боків, лише два) – «ліричний герой» і «ліричний персонаж» та стверджує, що перші два належать до комунікативної сфери адресанта, «а третє (разом із синонімічним четвертим) – до змісту ліричної комунікації, а також до тематичної сфери експресії» (с. 169). Ось до цієї синонімічності маю претензії. Ліричний герой – то таки ліричний *герой* (знову ж, виходьмо з етимології терміна), і героя з певною умовністю можна прирівняти до ідеалізованого автора, а ліричний персонаж – то таки ліричний *персонаж* (у наведеному вище славні – чоловік, якщо прийняти експериментальну версію, що він – фізичний автор). А в Шевченкових «жіночих» віршах, про які йдеться і в дисертації, маємо *стилізацію* під фольклорні пісні, що стверджує й В. Смілянська, і про них, як вона ілюструє в новій книжці, ще за життя поета дослідники казали, що їх майже неможливо відрізнити від народних (а отже – імперсональних щодо авторства). У ХІХ столітті як рольова лірика, так і стилізації були популярні, досить згадати бодай романси Є. Гребінки «*Ні, мамо, не можна нелюба любить*», «*Помню, я еще молодухой была*», інші твори. Зрештою, жіночі ролі ще в театрі Шекспіра виконували чоловіки.

Кажучи про дібрані зі смаком художні тексти, я прибрав би з них оцей вірш Світлани Поваляєвої: «*Коли припиняєш вживати слово “Я” / Центробіжна сила якого всмоктує весь наявний простір / Зі спогадів народжуються історії та істоти...*». Чому прибрав би? А щоб не повторювати калькування. Куди центробіжать і центростремяться росіяни, я досі не доберу, бо в нас дуже дохідливо: *доцентрова* й *відцентрова* сила.

Вагомим є спостереження про те, що адресат виконує *жанротворчу* функцію щодо таких форм адресованої лірики, як *послання*, *гимн* (*пишу через грецько-українське и*), *молитва*, *колискова* та ін. Тільки мовознавці радять казати не *жанротворчу*, а *жанротвірну*, як і *стилетвірну*.

Свіжими постають і спостереження щодо комбінаторних можливостей творчої гри з кодами та засобами вербальних і невербальних комунікативних

систем *усномовленнєвих* форм експресії. Я, щоправда, не заморочувався б із мовознавчим терміном «мовлення», витвореним за зразком опозицій (discours / parole, die Sprache / die Rede, речь / язык), а скористався б полісемією слова «мова» і говорив би про *усномовні* форми експресії.

Як бачимо, не полишаючи й комплементарного *складника* (а не *складової* – це калька, що заповнила нині весь інформаційний простір та вигулькує і в дисертації), ми вже перейшли до термінологічних та мовностилістичних міркувань і пропозицій.

Не вирішила авторка, якому з двох однокореневих термінів віддавати перевагу – *фікціональний* чи *фікційний*, *інтенціональний* чи *інтенційний*, і вживає обидві пари. Я в таких випадках – проти нагромадження суфіксів, навіть якщо туди починають укладати особливий зміст.

«...ліричне Ви *відзначається* емоційною, ідейною, світоглядною або соціальною дистанційованістю...». Відзначають відзнаками, а тут треба *вирізняється*; «...залежно від комунікативної *цілі*» – це ще так-сяк, а коли вживається (і то досить часто, *ціллю*), то пахне цвіллю. Забуваємо *мету*, хоч її навіть сформульовано в обов'язковому «питальнику» автореферату. Українці не *переслідують* *ціль*, а *мають на меті*, у В. Стуса є навіть множина: «...наші *мети* на нашій *окошились* *голови*». Українці нікуди не *носять* характеру, а *мають* його або *не мають*. У нас не *взаємовідносини*, а *взаємини*, *відносини*, *стосунки*; не *по відношенню*, а *щодо*, *стосовно*; не *відношення*, а *зв'язки*, *взаємозв'язки*. Не *дисертаційне дослідження* (це тавтологія, про яку довбу на кожному захисті), а *дисертація*, *студія*, *праця*, *дослідження*; і воно не *дозволить*» (хто забороняє?), а *дасть підстави*, *можливість*, *змогу*, а ще ліпше – *уможливить*. *Аристотель* – не Аристотель, як у росіян і як у нашому давнішому перекладі та в наведеній у списку літератури новішій антології (упорядник І. Зварич), а знову ж через *и*, як у греків та в наших природно асимільованих однокореневих словах Аристарх, аристократ. Теж стверджую це 20 років. Нарешті почали визнавати

й мовознавці (К. Городенська, наприклад; її праця «Українське слово у вимірах сьогодення» є в інтернеті). До речі, інтернет потрібно писати з маленької, хоча комп'ютер і править на велику. Тоді хай править і радіо, й телебачення й інші засоби комунікації. **Філологи** мають правити.

До речі про Аристотеля. Він, цитую с. 29-30 дисертації: «першим обґрунтовує художню цінність мімезису як конструкту, що на основі реального світу створює вимисел, фікцію. Таким чином, як для Аристотеля, так і для Платона лірика залишається поза розглядом, оскільки, як стверджує Дж. Каллер, «на відміну від епосу та драми, які є формами мімезису, ліричне висловлювання приймається як судження про відповідність етичним та політичним цінностям». Дж. Каллер, звичайно, авторитет, але про мімезис у мистецтві говорив ще Сократ. Що ж до Аристотеля, то звернімося до першоджерела: «... можна наслідувати одне й те саме, одними й тими ж засобами, але так, що [а] автор] то веде розповідь [збоку], то стає в ній чимось іншим, як Гомер, або [б] весь час лишається] самим собою і не змінюється, або [в] виводить] усіх наслідуваних [як осіб] дійових і діяльних». Це п'ятий російський переклад, а вставки перекладача (М. Гаспарова) у квадратних дужках зроблені з метою пояснення тексту. Та все ж і він не все до решти прояснив. Що означає «то стає в ній чимось іншим, як Гомер» (і це в епосі)? На моє переконання, означає те, що Гомер небезпристрасний: він страждає, переживає, співчуває і грекам, і троянцям, оплакує смерті героїв. А відтак нема підстав стверджувати, як це віками повторюють і як повторює дисертантка, що епос – це безстороння оповідь, чи хай буде й нарація. Гомер лише політично безсторонній, а емоційно – заангажований. Та й про лірику в «Поетиці» можна вчитати – там, де йдеться про мову як один із компонентів... трагедії, але й загалом **поезії** (у її тодішньому значенні). То вже наступним дослідникам стало зручно розікласти все по поличках. Тому навряд чи варто брати на віру й твердження В. Халізева. Цитую: «Порівняно з безпристрасністю епічних творів, “мовлення ліричного тексту насичено



експресією, яка тут постає організуючим та домінуючим началом»» (посилання на Халізева, с.149). Очевидно, давно пора віддати історії таке розкладання по полицках, як і закласичені погляди Лессінга, чимало з яких аргументовано заперечив ще І. Франко, хоч і не міг бачити, наприклад, анімафільмів, де стираються грані між малярством і «поезією». Нині ледь не **все є в усіх родах і видах мистецтва**, вони взаємопроникають, а література – не тарілка на трьох китах чи слонах, а планета, що тримається всередині себе і в космосі мистецтва силами протягування / відштовхування. І вона обертається! Хіба лише для зручності наукового аналізу лишаються пункти відліку, або ж первини – епічна, лірична й драматична.

І знову про мову: особи не *діючі* (калька), а **дійові**, не *витікає* з досвіду, а **впливає**. «Стаття про лірику, що була укладена французьким філософом Луї де Жокурром, у відповідності до» і т. д. По перше, **відповідно до**, по-друге, абсолютно непотрібний пасив. Іще цитата: «В. Шмід не розглядає ліричні тексти, оскільки вони *«не володіють* часовою структурою» (с. 40). Це переклад із російської. Вони й досі силкуються всім володіти. По-нашому – не **мають** часової структури.

*Дійсно* – це канцелярит, за яким почали забувати нормальні слова **справді, на правду, таки**. Неодноразово – теж калька-канцелярит, а нормально – **не раз**. Не *«намірена»* відсутність, а **зумисна**. Замість *розповсюдженою* ліпше **поширеною**, а перше слово лінгвісти пропонують застосовувати тільки до розповсюдження преси. Юристам завдячуємо калькою «в якості». Тому коли читаєш: «Мірче Еліаде стверджує, що «архаїчне визначення смерті в якості вищого засобу духовного відродження...» і т. д, до думаєш: треба переписувати Тичину: «Хай чабан, усі гукнули, в якості отамана буде!».

Осоружну кальку-уніфікатор **знаходиться** вже не проженемо ніякими філологічними філіппіками, бо вона щосекунди знаходиться тіпа (в розумінні тіпає) вроджується в усіх мобілках, на вокзалах тощо.

*Точку зору* (крім, напевне, термінології тих-таки формалістів) легко можна замінювати *поглядом* (загадаймо «З погляду вічності П. Загребельного) або *позицією*; а одеський дослідник В. Фащенко пропонував термін *промінь зору*. На жаль, не прижився, бо надто поетичний. А гарний же термін. Не «крапка» зору, а промінь. Львів'яни могли би підтримати одесита.

І ще про термінологію. «...слід замислитись, – каже дисертантка, – над тим, який термін слід уживати стосовно ліричної експресії» (с. 91). Один раз можна було б замінити *слід* на *варто*. А термін – ось же він – *лірична експресія*! Щодо інстанцій наведено різні пропозиції: *суб'єкт*, *адресант*, *надавач*, *відправник*. І віддано перевагу першим двом, але насамперед – *суб'єкту* ліричної експресії. Хоча тут можливе й *джерело*. Очевидно, коли є *суб'єкт* надавання інформації, то на місце її *сприймача* (чи навіть десь проскакує *приймач*, що викликає асоціацію з радіоприймачем) запрошується також *об'єкт*. Але це – для подальших термінологічних роздумів.

Дослідниця дає собі звіт у тому, що осмислювати лірику в категоріях комунікативних структур – справа ризикована з огляду на її, лірики, як і загалом літератури, фікційність, а все ж ставить перед собою основну мету «розглянути особливості функціонування інтенційного спрямування у ліричному тексті, що реалізується у змісті та формах ліричної експресії» (с. 1 автореферату). Отаке «-ннякання» можна було б виправити.

Оминаю нечисленні пропуски розділових знаків, неузгодженості, какофонічні збіги (*своїм ж мовленням*) чи *одруки*, яких, справді, нетипово мало. Бо висловлені мовностилістичні зауваження, на жаль, типові для нашої сучасної філології. Спрямовую їх у майбутнє.

Перед нами завершена наукова праця з теорії літератури, де маємо зразки блискучого аналізу ліричних текстів. Застосований комплекс наукових методів забезпечив різнобічний розгляд поетичних феноменів крізь оптику як теорії комунікації, так і наратології (дуже слушно одомашнено важковимовні терміни – це давно пора було зробити), а також психології

