

РЕЦЕНЗІЇ

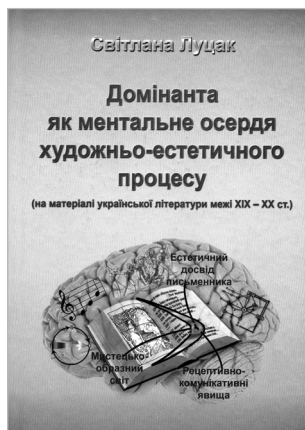
В ПОШУКАХ ДОМІНАНТ ТА МЕТОДІВ
ОСЯГНЕННЯ ХУДОЖНОСТІ

Микола Пащенко

Рецензія: Луцак С. М. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі XIX–XX століть) : [монографія] / Світлана Миколаївна Луцак. — Івано-Франківськ : Фоліант, 2010. — 400 с.

Обґрунтовуючи актуальність і правомірність вирішення проблематики «домінанта» в літературі, автор монографічного дослідження вказує на «трансдисциплінарність» терміна, який використовується для характеристики визначальних рис, ознак, властивостей, дій певного явища чи процесу. При цьому висвітлюється історія питання, яка бере початок від формалістських ідей ОПОЯЗу, Московського лінгвістичного гуртка тощо. За рахунок повноти осягнення функції домінанти і застосування її в аналізі естетичної сфери методологічно прийнятним став для автора монографії концепт Я. Мукаржовського, який розглядав структурування твору, динаміку художньої оповідності як синтез антиномій: головне/другорядне, виражене/приховане, істотне/неістотне. І найважливіше, на чому наголошує автор монографії: Я. Мукаржовський підготував ґрунт для когнітивістських і трансдисциплінарних студій ключових ознак літературних явищ. Особливо продуктивним автор монографії вважає постановку проблематики взаємоперетікання художнього смислу та його відкритості до змін у різні епохи та в досвіді інтерпретаторів [с. 8].

Таким чином, визначивши методологічні засади застосування концепту «художня домінанта» в минулому та в сучасному літературознавстві (включаючи праці В. Удалова «Цілісно-системний метод пізнання, дослідження і практичної діяльності» (Луцьк, 1996), написаній спільно із Зубовичем, та вступну статтю Н. Шумило до збірки



літературно-естетичних праць Миколи Євшана), автор, залучаючи судження численної когорти представників різних наук, звертається до так званої синергетичої методології, яка вивчає поведінку складних, динамічних систем у процесі їх саморозвитку і співдії компонентів між собою та зі складниками інших систем. Виходячи із загальнотеоретичних засад, вважає за доцільне вдатись до «синергетичного перегляду» концепту художньої домінанти і це складає його основне завдання в даному монографічному дослідженні.

Саме тому в розділі першому «Методологічні засади застосування концепту художньої домінанти в сучасному літературознавстві», відмовляючись від будь-яких апробованих раніше універсальних намірів як ілюзій, породжених класичним способом мислення, автор «вмонтовує» всі відомі підходи і концепти в більш широкую універсалью — «синергетику» як поліметодологію оволодіння складністю, внаслідок чого синергетика «руйнує сам «рецепт», сам попередній спосіб рецептотворення, робить усе гнучким, відкритим, багатозначним» (В. Карпичев).

В розділі другому «Дійсність — домінанта — мистецько-образний простір»: закономірності моделювання цілісності художнього світу розглядається так звана «синергетично зорієнтована когнітивна модель» для дослідження внутрішньо суперечливої динаміки саморозгортання творчого процесу, окреслюється її спрямованість на виявлення концептуального статусу художньої домінанти із врахуванням етимології терміносполук та наукової традиції пояснення функції домінант у динамічній організації фізіологічної системи (за О. Ухтомським) [с. 81]. Привертає увагу інтерпретація ряду наведених Ж. Бодріаром міфолого-культурних і лінгвістичних паралелей, зокрема зосередженість на «символіці обміну», «символіці жертвопринесення». Слід зауважити, що у цій частині автор досить відсторонено коментує концепт Ж. Бодріара стосовно процесу переходу від «виполонення смислової цінності слова», який ламає «засадничі закони людського слова» (Ф.-де-Соссюр), до утвердження його в ролі «поетичного режиму», тобто закону, що тяжіє над мовою. Однак більш аргументованим міг стати розширений виклад проблематики додання митцем форми мови як системи, тим більше в специфічно поетичному моделюванні світу. При цьому, в ході коментування актуальних концептів, критичному осмисленні їх, слід було формувати власну концепцію місця і функції домінанти в художньо-естетичному процесі.

Так, звертаючись до праць Ж. Бодріяра, С. Луцак усвідомлює метафоричність їх стилю, тому і намагається передати їх смисл, вдаючись до описових конструкцій, повторюваність яких закономірно значно збільшує обсяг наукового тексту. Напевне причина в тому, що терміносистема зарубіжної філософії та психології ще недостатньо адаптована до системи термінів вітчизняного літературознавства. Таким чином в останній продовжується тенденція дублювання термінів, в тому числі за рахунок тих же описових конструкцій. Ця особливість проявляється, як уже зазначалось, в коментуванні праць Ж. Бодріяра, вона, зокрема, помітна при огляді та визначенні ролі домінуючих моделей у рецептивно-комунікативній сфері, тобто при аналізі таких явищ, як «імплозія смислу», іншими словами — «циркуляційного замикання амбівалентних компонентів», а також «прецесії симулякрів» як явища «народження фактів на перетині їх моделей» [с. 22, 28]. Автор при цьому прагне виділити головне, що і намагається донести більш широкому загалу у царині літературознавства, а саме: кожен факт народжується як наслідок так званого перетину моделей; прецесія моделі має характер не просто випередження, а циркуляційного замикання, тобто миттєвого вияснення найістотнішого у результаті стику (обміну амбівалентних явищ); народжені завдяки прецесії симулякрів сенси, хоча й різні, однак вражають та нескінченні тощо [с. 89].

С. Луцак на матеріалі літератури XIX–XX століть та наукових і літературознавчих спостережень зокрема, досить аргументовано доводить, що амбівалентність, будучи відображенням роздвоєності людської душі («двійництво»), проявляється в оповідних прийомах імітації дискретного світу, таких як внутрішні діалоги [с. 92]. Однак, аналізуючи «синергетичне подолання розчленованості образу світу» у І. Франка, М. Коцюбинського, автор не надає значення тому факту, що в досліджуваних творах Франка «розчленованість» «долається» і «не долається» героями чи іншими формами художнього вирішення, наявними в арсеналі автора. Вона може постати як маркер внутрішньо-психологічної проблеми «вибору», яка вивершується по-різному. Так у новелі «Поединок» М. Коцюбинського і головний герой Іван Піддубний, і інші герої, усвідомлюючи і засуджуючи цю розчленованість у формах внутрішньо-психологічного діалогу, продовжують жити у роздвоєності. І тут мова має йти не стільки про «вистраждане» у тривалому внутрішньому діалозі-борінні головного героя Івана Піддубного (як однозначно кваліфікує це С. Лу-

цак), скільки про процес саморозвінчання власної моральної роздвоєності і водночас замиреності із внутрішнім і зовнішнім світом. Можна додати, що і в герменевтичному сенсі головний герой — не герой, він — антигерой і водночас антипод відомому на початку ХХ ст. українському борцеві і силачу Івану Піддубному. Хоча варто зауважити, що ні текст новели, ні епістолярій письменника саме такого виходу на інтертекстуальність не дають. Отже, з одного боку, це прийом саморозвінчання новелістичного героя (!), а не «морального становлення і загартування сили волі», як це стверджує С. Луцак, з іншого — мотивація того, що «поєдинок», як і листи пані Антоніни, це діалог з традиціями і домінантами художності, які відійшли в минуле, це гра стилів — своєрідний, художньо вмотивований автором діалог нових стилів зі стилями минулих епох, зокрема сентименталістським і романтичним [с. 92].

Цілісність художнього світу не може вичерпуватись переліком когнітивних чинників (статика), вона характеризується динамікою креативної дії, яка, на думку автора, зумовлюється синергетичним процесом структурування компонентів художньо-естетичного матеріалу (2.2.3). Саме динамічний процес становлення образу і складає феноменологію творчої роботи. Вони і емоційно, і естетично переживаються читачем, що, між іншим (доповним автором!), в герменевтичному сенсі досить часто, внаслідок суб'єктивістської інтерпретації, підміняється відособленістю від автора, від структури тексту і світу. Автор монографії при цьому посилається на «динамічну поезику» Р. Гром'яка, тим самим стверджує, що передумова словесного репродукування в уяві читача зорових, слухових, інших асоціацій та образів вкорінена у сигнальній природі слова, що спонукає літературознавство звертатися до сфер когнітивістики та синергетики [с. 113]. Наводячи приклади цих комплексно-синергетичних підходів, С. Луцак стверджує, що вони можуть бути функціональними й доказовими в тому разі, якщо постануть крізь призму художнього світу та смислу твору, які, за словами М. Гіршмана, є семантичним центром слова як художньо значущого елемента, а сам твір — індивідуально створюваним словом, яке вперше називає те, що до цього не мало імені [с. 119]. Приведена автором роботи думка відомого дослідника художньої цілісності засвідчує потребу виходити за межі лінгвістичних та семіотичних методів, оскільки вони не вичерпують можливостей розкриття естетичної специфіки слова. Саме діалекти-

ко-синергетичний перебіг мисленневих процесів, сфокусованих на проблемі особистості, може визначити ментальну сферу героя, його домінанту. Автор, зокрема, вважає, що ментальна сфера у драматичній поемі «Кассандра» Лесі Українки структурується фаталізмом прощого дару головної героїні, а в етюді «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського — креативним устремлінням батька-письменника.

С. Луцак осмислює причини творчих труднощів «ословлення невимовного». Вона, вслід за О. Іліаді, вбачає суперечність між безмежністю сприйнятої митцем дійсності та «вузькістю» рамок художнього образу, яку слід долати, переборювати; «муки творчості» нею пов'язуються з віднайденням характерної ознаки, промовистого стосовно душевного стану жесту. Тим самим образ і твір набувають здатність вмщувати «в кінчному безкінечне». При цьому процес формування художнього образу полягає у виділенні головного, істотного чи представлення виділеного «в русі». Його становлення у процесі рецепції започатковується сприйняттям динаміки, яка будучи спресована у зображеному, розгортається в рухомий образ життя, яке саморозвивається.

Для С. Луцак продуктивним виявляється твердження Л. Левітан і В. Цілевич про фабулу як «координатну сітку сюжету», яка виникає на першому етапі осяяння і матеріалізується у так званій «розмітці речі», тим самим встановлює зримий зв'язок концептуального навантаження фабули та домінанти. При цьому «фабульна розмітка», будучи, за визначенням автора, праобразом сюжету, очевидно що складає систему ключових образів, на яких постає художній світ. Аналогічне твердження зустрічаємо і в Ю. Лотмана: композиція є «просторовою рамкою сюжету, кінцевою моделлю безкінечного світу», який автор трактує як базовий схематичний принцип динамічного переводу системи художніх домінант із площинного статусу в стереометричний [с. 133].

Тут слід зробити суттєве уточнення: С. Луцак бачить домінантність фабули («координатної сітки сюжету», так званої «розмітки речі») в даному випадку — лише в формуванні подієвої основи твору, тобто твору епічного, драматичного, де остаточно реалізація динамічного розгортання художнього образу відбувається в сюжетиті. Виникає закономірне питання: як же бути з ліричним, поетичним світом, де відсутній сюжет у розумінні «дія, подія, ланцюг подій», історія становлення героя і світу тощо, а натомість функцію композиційного чинника виконує ритм перебігу і змінності думок, почуттів

та переживань, психічних станів, настроєвості та емоцій, які об'єднуються лише суб'єктністю точок зору, зокрема ліричним суб'єктом, ліричним героєм, тобто їх суб'єктною (і наголосимо!) — фабульною точкою зору. Напевне, враховуючи специфічну організацію ліричного висловлювання і світу, слід мати на увазі, що «координатна сітка» умовного сюжету (фабули), будучи породженою суб'єктно-оповідною точкою зору, «променем зору» (В. Фащенко) ліричного суб'єкта і ліричного героя (в протизагага епічному, драматичному типам організації світу), переважно одноосібно формує композиційне становлення ліричного твору. Тому вагомість цієї домінанти більш значима в ліриці, ніж в інших родах літератури. Адже для останніх цілісність досягається «єдністю об'єкта» (Гегель), а відтак і асоціативними зв'язками «за принципом суміжності» при відтворенні зовнішньо-предметного світу та сюжетом, з одного боку, і фабулою як суб'єктною точкою зору, яка вивершує творення цілісності — з іншого. Таким чином фабула це і «розмітка речі», і короткий переказ сюжету, і більш суб'єктивно обумовлена на рівні художнього світу — вища форма єдності цілого твору. Композиція при цьому розглядається як «просторова рамка сюжету», «кінцева модель безмежного світу», а хроно-топ — це ще одна форма існування авторського проекту світу. Саме ж лейтмотивне маркування часо-простору авторською суб'єктивною стратегією відбувається завдяки художній домінанті» [с. 133].

Узагальнивши міркування про стильову домінанту, автор звертається до спостережень над зразками літературно-художньої творчості на межі XIX–XX століть, зокрема відзначає «інтуїтивне заперечення», «художню переробку» канонів прози. «Синергетична активізація драматичних, поетичних і здебільшого новелістичних (щодо епосу) жанрових схем» пов'язується автором із бурхливим розвитком науки психології. Нові «жанрові схеми», на думку автора, з'являються внаслідок процесів «жанрового синкретизму» [с. 134]. Не можна погодитись з тим, що, ведучи розмову про «заперечення», «переробку», синергетичну, а значить різно- і міждисциплінарну складову і природу «жанрових схем», автор монографії користується концептом «жанровий синкретизм», який, хоча і підтримується деякими літературознавцями, однак є не що інше як оксиморон, що не відповідає логіці наукового мислення.

На прикладах оповідання «Батьківщина» І. Франка, який звик «бачити світ у краплі води», В. Стефаника з домінуванням в його

творах, зокрема в оповіданні «Злодій», «новелістичної синекдохи», О. Кобилянської, для оповідання якої («Valse melancolique») характерне «центрування внутрішнього світу» героя, пропущеного через лейтмотив твору Шопена, С. Луцак вслід за І. Франком, І. Денисюком, В. Фашенком підтверджує процес синтезування міжмістечьких і родо-жанрових форм літератури, домінування при цьому принципу новелізації.

В розділі третьому «Письменник — домінанта — читач»: динаміка рецептивно-комунікативного процесу» задіюється «естетико-діалогічний потенціал» фізіолого-філософського вчення О. Ухтомського про домінанту як «проект дійсності», який об'єднує своїм енергетичним полем усіх зацікавлених суб'єктів художньо-естетичного процесу, задекларований і апробований М. Бахтінім. Зокрема в підрозділі 3.1 «Органічна єдність — домінантна «логіка» синергетичного моделювання естетичного сприйняття» суттєвим доповненням до схарактеризованого у другому розділі процесу когнітивного моделювання уявою митця ключових для власного «проекту буття» ідей став розгляд динаміки структурування такої художньої цілісності (формозмісту), яка б сприяла реципієнтові у формуванні адекватного авторському задумові естетичного враження. Таким чином стратегія текстотворення переорієнтувала авторів з функції «скеровувати і контролювати» процес читацького сприймання на потребу залучати читача до співтворчості. На думку М. Зубрицької, поступово вироблялася модерністська технологія так званого «самобутнього» образотворення, «засобами досягнення якої», згідно з твердженням дослідниці, можна також вважати «феномен браку слів, здатних зануритися у сферу підсвідомого та несвідомого, описати межі людських можливостей, парадоксальність почуттів, драму втрати автентичності й ідентичності», «естетизацію психіки» (М. Зубрицька. *Ното legens: читання як соціокультурний феномен* / М. Зубрицька. — Львів: Літопис, 2004. — 352 с.). Напевне, тут слід було говорити, що «брак слів» є не засобом, а причиною, яка обумовила пошук нових, несловесних форм вираження внутрішньої сфери героя, яка дорівнювала б світу твору (!).

Для підтвердження появи компенсуючого чинника моделювання стратегії художнього світу автор звертається до введення «образу пісні як тексту». Для прикладу проаналізовані два відомі твори неоромантичної літератури. Це драма-феєрія «Лісова пісня» Лесі Українки, в

якій пісня набула статусу ключового медіативного феномена, оскільки репрезентує дуально-єдину суть творчості-співтворчості як особливого ментального стану «буття-між» (М. Гіршман), коли «спонтанно й ірраціонально контактують людський (Лукаш) і природний (Мавка) світи» (176), та повість «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського, в якій пісня на рівні підсвідомого синергетично «єднає неподдане» — представників двох віддавна ворогуючих родів, але і двох творчих натур (Марічку та Іванка).

Сповідуючи концепт, за яким художня форма не є абсолютно завершеною і не акумулює в собі тільки «приватну» авторську проблематику, автор монографії робить висновок про рівновагу художньо-естетичного формозмісту, яка в свою чергу має динамічну й антиномійно-адекватну природу, що виражається, як уже зазначалося, «синергетичним взаємопроекуванням стрижневих компонентів комунікативних опозицій», а саме: Я/інший, відкриття/приховування інформації, ризики однозначності/багатозначності, традиційності/неординарності, автентичності/несправжності тощо. Художня цілісність як феномен буття таким чином якнайкраще репрезентує глибинну сутність творчості-співтворчості. Саме тому вона виступає головним медіатором естетичного діалогу.

У підрозділі 3.1.2. «Закономірності динамічного центрування ключових знаків авторської стратегії у різних рівнях рецептивно-комунікативної партитури художнього твору» С. Луцак відштовхується від концепту «динамічної рівноваги» художньої цілісності, пов'язаності поетикальної проблематики «стрижневих ознак художньої цілісності» з особливостями її системного сприйняття (Е. Баллоу). Окрім аспектів творчого відкриття як неочікуваного і несподіваного погляду відкриття непомітного у предметі, врахування естетичного досвіду, який не прагне традиційних протиставлень «об'єктивне — суб'єктивне», «реалістичне — ідеалістичне», типове — індивідуальне, вона вслід за Е. Баллоу вводить поняття «антиномії дистанції», що висновується із розуміння «психічної дистанції» як відділення об'єкта і його впливу від власного «Я» шляхом винесення його зі сфери наших практичних потреб і цілей. «Антиномія дистанції» і є естетичним принципом центрування компонентів художньої цілісності у процесі її виникнення, існування і сприймання.

С. Луцак звертає увагу на прочитання Є. Адельгеймом праці І. Франка «Із секретів поетичної творчості», зокрема в аспекті види-

лення грані динаміки моделювання письменником і читачем у художньому слові ключової стратегії спільного світомислення. Він зосередив увагу на пов'язаності креативного акту суб'єктів співтворчості, яку представив як своєрідну модель резонансу («тривалі вібрації, потік власних асоціативних уявлень»), які динамічно взаємодіють, об'єднуються «не за законами механіки, а за законами хімії». Це і породжує продукт з цілком новими властивостями, що В. Вундт назвав «творчим синтезом» [с. 187].

Наведені і прокоментовані судження Є. Адельгейма, В. де Паркера, Г.-Р. Яусса, Е. Баллоу, Дж. Дікі, Дж. Марголіса, М. Бахтіна, К. Бюлера, Б. Кубланова, Р. Ингардена, Я. Мукаржовського, В. Асмуса з приводу так званої «поетичної пластики» (Є. Адельгейм) дають авторіві монографії можливість дещо дистанціюватись від прибічників суб'єктивістських, герменевтичних концепцій і стверджувати пов'язаність креативного акту двох головних суб'єктів творчості-співтворчості, спроможності «проектів буття» яких реалізуються завдяки «механізму адаптації». Відкриті таким чином канали пам'яті, знання тілесних відчуттів, емоційних резонансів набувають здатності структурувати ментальну сферу учасників креативного процесу.

Домінанта так званого «родового діалогізму» формує і «комунікативну стратегію наративного центру». При цьому, на думку Я. Мукаржовського, суб'єкт оповіді «відіграє роль моста, який веде від поета до читача» і допомагає останньому «спроєктувати його власне «я» і ототожнити таким способом своє ставлення до твору з авторським». Відтак образ особистості автора формується як прямими висловлюваннями, так і всією побудовою функціональної ієрархії твору [с. 193].

В підрозділі 3.2. «Актуалізація енергії естетичного поля — вирішальний чинник рецептивно-комунікативної взаємодії суб'єктів творчого процесу» фокусуються, корелюються, а відтак і синтезуються висловлені у попередніх фрагментах роботи судження щодо взаємного центрування авторської та читацької стратегій світомислення навколо ключових знаків різних рівнів рецептивно-комунікативної партитури літературного твору (М. Бердслі), щодо вільного «розсіювання» смислу (завдяки мисленню реципієнта) як головного фактора естетичної насолоди (Ж. Бодріяр), щодо структурування художнього досвіду суб'єктів креативної взаємодії енергією так званого естетичного поля (В. де Паркер), а також асиметрії та неспівмірності (стохастичності) як ключового джерела насолоди. Таким чином ди-

наміка естетичного сприймання ключових знаків різних рівнів рецептивно-комунікативної партитури літературного твору набуває синергетичного характеру. При цьому увага читача концентрується лише на найбільш вражаючих ознаках твору, які стають такими не через повторюваність (лейтмотивність), а завдяки їх маркуванню за принципом контрасту, парадоксу, несподіваності тощо. Зауважимо, що виключати «повторюваність» із системи «ключових знаків» естетичного, що характеризує фольклор і лірику, інші жанрові форми ліричної типології, означає відмовити цим формам і типам творчості принаймні в художності.

В підрозділах 3.2.1 «Зворотно-поступальний характер сприймання як конструктивний принцип художньо-естетичного процесу» та 3.2.2. «Домінування операції зіпротиставлення в процесі формування естетичної оцінки художніх явищ» автор розглядає «естетичне сприймання» як теоретичну проблему, зокрема методологічним обирає концепт Б. Мейлаха, який при цьому передбачає вирішення ряду проблем. Одні з них мають «досвідний характер», адже для одних творчих особистостей читання — це рівноправний діалог письменника і читача (А. Франс), у інших — цей діалог не що інше як поєдинок (В. Пюго), але водночас читання, художнє сприймання, окрім того, це не лише спілкування з автором твору, мисленнєва суперечка чи незгода з ним, але це й відкриття нового в житті, і пізнання самого себе, і самовиховання, інші ж стосуються діалектики сприймання, яка характеризується надзвичайно складним імовірнісним процесом, в якому поєднуються варіативні та інваріантні елементи.

Вивершує С. Луцак теоретико-методологічний виклад обґрунтування «домінанти» як ментального осердя художньо-естетичного процесу підрозділом 3.2.2. «Домінування операції зіпротиставлення у процесі формування естетичної оцінки художніх явищ». Вона, вслід за Р. Гром'яком, означений домінантний механізм, який лежить в основі онтологічно-антропологічної суперечності, естетичної антиномійності, вважає «стрижневим енергетичним підґрунтям художньо-естетичного процесу в цілому і формування естетичної оцінки зокрема». Він, за її спостереженнями, є «доповненням» в точці зору читача так званого «художнього каркасу», завершенням цілісності твору за рахунок діалогу з «проектом буття» автора [с. 225].

Окрім описового, мотивованого коментування концепту «домінування операції зіпротиставлення» у процесі формування естетичної

оцінки художніх явищ, автор подає «механізм» зіпротиставлення, наводячи судження Р. Гром'яка, коригуючи їх суттєвими власними узагальненнями (табл. 3.6.). Разом з тим відзначає, що обґрунтування Р. Гром'яком «антиномійно-адекватної феноменології естетичної оцінки, заснованої на операції зіпротиставлення, співвідносно з іншими законами гармонізації формозмісту, які, зокрема, склалися у процесі формування концепції «золотого перетину», естетичні вектори якого як художньої антиномійності визначив Г. Рід» (табл. 3.7). Однак при цьому автор віддає належне одному із першовідкривачів пов'язування естетичної оцінки поетичного стильового новаторства з процесами пошуку універсальних законів художньої гармонії В. Моренцю, знаходить перші згадки про усвідомлення антиномійності структури і процесів художнього образотворення, а відтак світу в працях ряду інших вітчизняних та зарубіжних дослідників цієї проблематики (О. Махов, Дж. Д. Пітерс, П. Слотердайк, М. Науманн та ін.), які в свою чергу черпали ідеї з праць античних філософів та естетиків, що засвідчує залучення автором монографії широкого кола праць, осмислення процесів трансформації наукових ідей, концепцій за рахунок консолідації зусиль різних наук.

Для апробації основних положень відібрані найбільш репрезентативні твори українських письменників досліджуваного періоду, в яких представлені особливо сугестивні музичні вкраплення, найбільш показові у вияві гармонії змісту та форми (що можна оцінювати за принципом «золотого перетину»), наділені специфічним ореолом інтимно-особистісного контакту суб'єктів, а також ті, до яких частіше зверталася критика чи в яких творчо інтерпретувались одні і ті ж образи-сюжети.

На відміну від використання концепту домінанти у художніх текстах, в розділі четвертому концепт «домінанта» виступає предметом і методом для розгляду специфіки наукового нарративу. Незважаючи на різну природу мистецького і наукового нарративу, актуальність такої постановки питання є незаперечною. Особливо продуктивними є підходи С. Луцак в підрозділах 4.1.1. «Світоглядні проєкції художньої і наукової спадщини І. Франка: за книгою В. Мазепи «Культуроцентризм світогляду Івана Франка» (К., 2004). 4.2.1. «Акцентування ключової для творчого контакту діалектики відштовхування/притягання в книзі Р. Піхманця «Іван Франко і Василь Стефаник: взаємини на тлі доби» (Івано-Франківськ, 2009), 4.2.2. «Важливість полімето-

дологічного наукового студіювання розмаїття суб'єктної структури ліричного наративу: за книгою М. Ткачука «Лірика Івана Франка» (Тернопіль, 2006), 4.2.3. «Розгляд І. Козликом художньої домінанти філософської лірики методом встановлення семіотичної функції жанру» (Івано-Франківськ, 2007), 4.3.3. «Динамізм як домінантна категорія в літературознавчих працях Р. Гром'яка».

Не можна не помітити особливої уваги С. Луцак до проблематики праць Романа Теодоровича Гром'яка. У названому фрагменті своєї праці дослідниця, вказуючи на багатоаспектність наукових інтересів свого вчителя, виділяє три визначальні точки в системі координат наукового тексту цього дослідника, це, зокрема, філософія, рецептивна естетика, літературна критика, які не є статичними величинами, оскільки основну методологічну ознаку їх складає «міль рухомої естетики» [с. 282]..

Власне саме в цих «одкровеннях» самого Р. Гром'яка, інтерпретованих С. Луцак, проглядається одна із основних підвалин методу і стилю її монографічного дослідження. Наведемо кілька характеристик наукового стилю Р. Гром'яка з даного фрагменту праці С. Луцак: «Відчуття динаміки комунікативного порозуміння не покидає читача наукових праць Р. Гром'яка. Тезовість, максимальна сконденсованість вислову, частий перехід від однієї думки до іншої, з увиразненням сказаного через прийом композиційного обрамлення, – ці та інші риси індивідуального стилю професора не сприяють плавному й повільному сприйманню прочитаного. Потреба постійного мисленевого зосередження, утримування істотної для себе думки в плінні тез абзаців переконує у неможливості простого відтворення, змушує співпрацювати. Образно кажучи, науковий текст Р. Гром'яка – немовби розсіяні за задалегідь продуманим «провокаційним» планом «зерна», родючість яких залежить від «грунту», в який вони впадуть, тобто від уміння реципієнта «пророкувати» прочитане в динаміці розгортання власної думки [с. 283]. Власне і сама С. Луцак, розкриваючи проблематику динамізму як домінантної категорії у працях вченого, подає свій текст, половину якого займають таблиці з тезовим викладом, який, за її ж словами, «промовляє самостійно». Така особливість наукового дискурсу останнім часом набуває популярності.

Насамкінець можна висловити побажання, яке в першу чергу задовольнило б потреби самостійної підготовки студента в сучасних умовах, коли катастрофічно зменшуються обсяги аудиторних годин з

основних дисциплін та спецкурсів та на індивідуальну наукову роботу (діалог) зі студентом, суть якого в необхідності адаптування тексту даної монографії до завдань навчальної (самостійної) підготовки з проблематики міжмистецьких, міждисциплінарних зв'язків, трансдисциплінарних (синергетичних) методів дослідження художніх явищ. При цьому «домінантними» можуть бути ті чи інші чинники (структурні елементи, компоненти) тексту і світу твору. Вони і стають принципами центрування художньої цілісності, позначають закономірності структурування, динаміки, превалювання тих чи інших форм ритміко-синтаксичної, об'єктно-суб'єктної, композиційної організації тексту і світу твору, а саме: образотворення, зосередженість на зовнішньому перебігу подій чи внутрішньо-психологічному русі думки, почуттів, емоційних станів героя, відповідно сюжетності чи безсюжетності, фабульності чи безфабульності, на жанровому та стильовому маркуванні, вираженні художнього та естетичного в точці зору героя, оповідача, читача. Наступним кроком має бути дослідження власне динаміки структурно-системних чинників, повторюваності/змінності/оновлюваності домінант, що формують нові зразки художнього в інших (попередніх/наступних) історико-культурних контекстах як визначальних етапах літературного процесу в Україні.

Стаття надійшла до редакції 11 березня 2016 р.