

14. Почепцов Г. Г. Теория коммуникации / Г. Г. Почепцов. — М.: Рефл-бук; Ваклер, 2001. — 656 с.
15. Разумова А. Путь формалистов к художественной прозе [Электронный ресурс] / Ангеліна Разумова // Вопросы литературы. — 2004. — № 3. — С. 131–150. — Режим доступа до журналу: <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/3/raz6.html>
16. Семенко М. До постановки питання про застосування ленінізму на 3-му фронті / Михайль Семенко // Червоний шлях. — № 11–12. — С. 169–201.
17. Семенко М. Мистецтво як культ / М. Семенко // Червоний шлях. — 1924. — № 3. — С. 222–229.
18. Тиханов Г. Заметки о диспуте формалистов и марксистов 1927 года [Электронный ресурс] / Галин Тиханов // Новое литературное обозрение. — 2001. — № 50. — С. 279–286. — Режим доступа до журналу: <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/50/tihan-pr.html>
19. Троицкий Л. Д. Формальная школа поэзии и марксизм // Литература и революция / Л. Троицкий. — М.: Политиздат, 1991. — С. 130–145.
20. Тынянов Ю. Н. «Серпионовы братья». Альманах I // Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. — М.: Наука, 1977. — С. 132–135.
21. Урманцев Ю. А. Начала общей теории систем / Ю. А. Урманцев // Системный анализ и научное знание: [сб. статей]. — М.: Наука, 1978. — С. 7–71.
22. Энгельгардт Б. М. Формальный метод в истории литературы // Энгельгардт Б. М. Избранные труды / Б. М. Энгельгардт / [под ред. А. Б. Муратова]. — СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1995. — С. 27–115.
23. Эрлих В. Русский формализм: история и теория / Виктор Эрлих; [пер. с англ. А. В. Глебовской]. — СПб.: Академический проект, 1996. — 352 с.
24. Burzyńska A. Teorie literatury XX wieku: podręcznik / Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski. — Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy «Znak», 2006. — 602 s.
25. Hansen-Löve A. A. «Бытология» между фактами и функциями / Aage A. Hansen-Löve // Revue des études slaves. — 1985. — Tome 57, fascicule 7. — P. 91–103.
26. Karcz A. The Polish Formalist School and Russian Formalism / Andrzej Karcz. — Rochester, NY: University of Rochester Press; Kraków: Jagiellonian University Press, 2002. — 204 p.

Formalism as a Multidimensional Discourse: Vectors of Implementation

The article examines the vectors of implementation of Formalism. It is noted that Formalism also had artistic and social dimensions. This observation allows to define Formalism as a synthetic theoretical-artistic-social discourse. The model of Formalism is described as a system created on the basis of the general systems theory.

Key words: Formalism, synthetic discourse, system, vectors of implementation of Formalism.

УДК 82.0–31

Марія Юсипенко (Миколаїв)

МІНІ-РОМАН ЯК СУЧАСНИЙ ПРОЗОВИЙ ЖАНР: ДО ПРОБЛЕМИ ЖАНРОУТВОРЕННЯ

У статті репрезентовано огляд основних точок зору щодо жанротвірних чинників, властивих міні-роману як сучасному літературному явищу. Також розглянуто питання про дефінітивні розбіжності у визначенні цього жанру. Окрему увагу приділено техніці «негативного тексту», який, на думку автора статті, є базовим елементом побудови композиційно-змістового полотна твору.

Ключові слова: роман, міні-роман, мікророман, техніка «негативного тексту», евокативність, обсяг літературного твору, релевантність письма.

Проблема традиційної в'ялої сюжетності літератури XIX століття почала турбувати письменників ще на початку XX століття, про що згадується у маніфесті Лева Лунца «Чому ми Серапіонові брати?», автор якого закликає до «більшої динамічності сюжету» та «добре організованої прози» [3]. Вельми прикметно, що вже у 1972 році Ліонель Тріллінг поділяє

прозу (або авторську реалізацію прози) на статичну та динамічну. Зокрема, говорячи про романне обрамлення, Тріллінг зазначає, що воно залишається тим самим в обох випадках, проте деякі вчені «втягають» роман з його образної рами. Наприклад, Уільям Тодд, міркуючи про суть роману, коротко зауважує: «Що таке роман? Роман — це теорія людського життя, вічний пошук реальності» [10, с. 12].

Як відомо, класифікація літературних творів на жанри передбачає синтез кількох факторів. Серед них дослідники слушно виділяють такі: текстовий обсяг твору (наприклад, мала чи велика епічна форма); часо-просторові характеристики моделі світу; сюжетно-композиційна будова; нарративна стратегія; поетика характеротворення; рівень індивідуалізації та універсалізації характеру, авторський стиль та стиль епохи тощо [5, с. 41]. Зауважимо, що при поділі епічних прозових творів на жанри однією з ключових ознак виступає категорія обсягу. Прийнято вважати, що малі прозові жанрові форми, як-от новела або оповідання, — типово стислі, але цього достатньо, щоб повністю розкрити подію, яка становить базис сюжетної лінії. Романи, навпаки, мають настільки великий обсяг, щоб його автор мав змогу створити характер, спроектувати механізм, котрий генеруватиме події.

Утім, безумовно, ефект, який роман справляє на читача, досягається не лише через обсяг, але й використання інших засобів. Наприклад, «евокативність» (за Юрієм Тарнавським), яка покликана провокувати уяву читача на відтворення певного ланцюжка подій у творі, котрі фактично не згадані. «Евокативність» здебільшого характерна для поезії. Так, вірш можна перечитувати сотні разів, і кожне прочитання твору буде сприяти появі нового бачення його змісту, йдеться про новий асоціативний ряд, що, вочевидь, залежить від «Я-часу» та «Я-умов» прочитання. Створюється глибший, просторіший ефект, ніж може гарантувати власне обсяг твору. Це досягається загальновідомими фонетичними характеристиками віршів, різноманітними стилістичними тропами і фігурами (наприклад, алюзіями) [8, с. 8]. Цікаво, що всі перелічені вище засоби можуть використовуватись у «міні-романі». Такий твір створює ефект подібний до того, що з'являється від прочитання повноцінного роману, але за обсягом він відповідає канонічній новелі чи оповіданню (як правило, 10–50 сторінок). На думку Тарнавського, доречно називати такий твір «міні-романом» — «міні», тому що за обсягом він короткий, як оповідання чи новела, і «роман», бо створює такий самий ефект як повноцінний жанр великої прози [7, с. 5].

Назагал, прийнято розглядати три форми прози: малу, середню та велику. Однозначно сказати, до якої форми віднести міні-роман, на сьогодні неможливо. Наприклад, «Іонич» Антона Чехова охоплює ціле життя, «Уліс» Джеймса Джойса — лише один день. Йдеться про майстерність вкласти певний романний зміст у визначений обсяг. Класичний роман «Бідна Ліза» написано у п'яти тисячах слів, «Пікова дама» — у дев'яти з половиною тисячах, що складає приблизно двадцять відсотків обсягу середнього західного роману. Зрештою, річ не в кількості слів: мистецтво, за Гілбертом Честертоном, починається з самообмеження. Отже, міні-роман можна назвати «стилем без зайвого» (за Жюлем Ренаром). Поняття «маленький роман» знайоме вже й російській літературі ХХ століття. Івана Бунін саме так визначив жанр оповідання «Стара пісня» (1926). Пізніше (у 1962 році) естонський прозаїк Енн Ветемаа назвав свою книжку «Маленькі романи», хоча об'єктивно їх можна було б зарахувати до жанру повісті. Проте сама жанрова дефініція «міні-роман»/«мікророман» з'являється на теренах Радянського Союзу тільки у 70-ті роки ХХ століття, що було продиктовано загальним прагненням письменників тієї доби до пошуку нових жанрових форм [4, с. 189–195].

На сьогодні термін описаний не достатньо. Дослідники згадують про міні-роман спорадично та не системно. Мікроромани, на думку Юрія Дружнікова, відображають долю недрукованої російської літератури минулого століття. У своїй статті «Жанр для ХХІ століття» він пише: «На початку сімдесятих рукопис після редагувань та заміни слова “мікророман” на “оповідання” затверджувався для друку видавництвом “Радянський письменник” в Москві. Проте питання про друк відпадало, оскільки автора виключали із Союзу письменників. Видавництво повідомляло, що “не може знайти папку”» [1]. Пізніше на допитах мікроромани часто фігурували як докази потенційного заколоту проти радянського режиму; їх називали «грязной писаниной», «идеологической диверсией», «клеветой на наш строй», тому цілком очевидно, що радянські мікроромани почали друкувати на Заході. Книжку з назвою «Мікроромани»

вперше було опубліковано нью-йоркським виданням «Ворд» (від. англ. Word) аж у 1991 році. У радянських виданнях «мікроромани» друкують відносно давно, проте ставляться до цього жанру літератури скептично [1].

Для сучасної літературної практики характерне використання двох дефініцій на позначення досліджуваного нами літературного явища: «міні-роман» та «мікророман». З лінгвістичної точки зору суттєвої різниці у вживанні префіксів іншомовного походження — грецького «місто» («маленький, короткий») та латинського «mini» («найменший») — немає, тому ми, задля уникнення розбіжностей у термінології, тут і далі використовуватимемо термін «міні-роман».

З огляду на зазначене вище, зрозуміло, чому, вивчаючи процес зародження та розвитку міні-роману як літературного жанру, дослідники зазвичай вирізняють два основні етапи його формування — дотермінологічний та термінологічний. Протягом першого етапу міні-роман існував у латентній формі та не виділявся в окремий жанр ані письменниками, ані літературознавцями. Цей етап хронологічно належить ще до XIX століття. Як зауважує Лілія Чернець, «інтерес до міні-роману з'являється у так звані “безроманні” періоди в національних літературах, коли цей жанр стає своєрідним тимчасовим функціональним аналогом роману» [5, с. 41]. Дослідник розглядає міні-роман як результат романізації малих та середніх епічних жанрів. У статті «До теорії літературних жанрів» уточнюється, що «міні-роман можливий у національних літературах тільки за умови, коли ця сама література зазнала повною мірою панування роману у тій чи іншій формі» [5, с. 50–51]. На другому етапі розвитку міні-роману, який починається приблизно з середини XX століття в національних літературах (російській, польській, естонській), новий жанр уже набуває стійкої термінологічної номінації (міні-роман). Так, за визначенням Анни Побежимової, міні-роман — епічний літературний жанр, який синтезує жанрові ознаки великої епічної форми (роману) та малої або середньої (оповідання та/або новели) [4, с. 189–195].

Унікальність цього жанру обумовлена його неканонічністю, певною здатністю до трансформацій на всіх рівнях твору. Декомпресія змісту дозволяє авторові вмістити не властиве такій формі епічне начало. Наразі можна стверджувати, що міні-роман, або «коротка романна форма», як його називає Дружников, — це компроміс між новелою та романом, у якому письменник прагне до досконалості, залишаючи ситуацію під контролем [1].

Тарнавський у своїй статті «Міні-роман та негативний текст» («The Mininovel and Negative Text») підкреслює: «Міні-роман — це роман-вигнанець, тип художньої літератури, в якому важливі сцени не прописані. Головним є те, що читач повинен стати співтворцем тексту разом із автором» [8, с. 6]. Девід Лодж, англійський романіст і теоретик літератури, пропонує німецький термін «Gestalt» (з нім. букв. «форма»). Сенс у тому, що задумана автором первісна форма твору змінюється у процесі написання і, врешті-решт, може набутися іншої, непередбачуваної творцем форми. Новела і оповідання цілком можуть перетворитися на міні-роман. Емілі Кейген-Кенсев називає міні-роман «телескопічною формою». Вона зазначає, що не варто розглядати оповідання як перехідну форму або як лабораторію для майбутнього роману. Тобто міні-роман — це не завжди колишня новела, яка розширилася, пустуючи у часі. Коротка романна форма — це не компендіум, не конспект роману і не розтягнута новела, це якраз повний і завершений міні-роман. Хоча, на думку Тіма Морісса, «коротка романна форма йде саме від новели, в якій, за традицією жанру, звичайне поєднується з незвичайним або навіть з містикою чи фантазією, тобто з чимось, що різко змінює звичний плин життя героїв твору» [6, с. 598].

Вважаємо слушною думку Побежимової, згідно з якою жанр міні-роману слід розглядати як такий, що виникає на перехресті двох основних тенденцій: «розширення» художнього змісту (декомпресії) та «стиснення» художньої форми (компресії). Внутрішнє стиснення тексту в міні-романі відбувається на всіх рівнях твору; жанр гармонійно тяжіє до віршованої точності обумовленості кожного слова, яка не припускає нічого випадкового, що працюватиме лінійно, а не поліфонічно, та навіть стереофонічно [4, с. 189–195].

Отже, створюючи міні-роман, автор обов'язково стикається з проблемою обсягу — прагненням вмістити у текст усе задумане. Постає проблема зайвості деталей, тому є сенс говорити про критерій релевантності письма. Співвіднесеність між подією та важливістю деталей для даної події визначає обсяг опису у тексті. Не дивно, що письменник не вказуватиме на певні деталі, якщо останні не стосуються ситуації. Якщо у кімнаті немає жодного об'єкта, що пов'язаний з

предметом діалогу/нарації/оповіді або якимось чином впливає на її хід, то, очевидно, немає потреби його згадувати. Автор надає читачеві простір для створення власної «кімнати», де відбувається розмова між персонажами твору. Варто згадати, що й велика за обсягом художня література також часто залишає певну інформацію поза структурними елементами твору. Це, переважно, прогалини у часі, рідше, — у просторі. Письменник може лише натякнути ремаркою у наступному розділі про те, що сталося, не вдаючись до подробиць.

Такий прийом Тарнавський називає технікою «негативного тексту» — це інформація, вибірково залишена поза полотном міні-роману, і яку читач повинен додумати, щоб інтерпретувати твір коректно. Даний концепт виступає аналогом «негативного простору» у мистецтві — порожнечі у тривимірних об'єктах. Це поняття, яке широко використовувалось у мистецьких колах ще з першої половини ХХ століття, Тарнавський запозичив у скульптора-кубіста Олександра Архипенка. Сам Архипенко зауважив, що «це не зовсім присутність речі, радше, її відсутність, що стає причиною та імпульсом для креативної мотивації» [2, с. 20]. Цей принцип, за Архипенком, властивий власне людській природі. Буквально кажучи, існує внутрішня потреба приписувати значення всьому, що людина каже або пише як на рівні висловлювання, так і на рівні тексту. Під цим принципом, який можна термінологічно позначити як принцип інтерпретування (the principle of interpretability за Тарнавським), слухач або читач прагнуть максимізувати значення у висловлювання або ж текст, які вважає настільки значущим, наскільки вистачає його досвіду [7, с. 8]. Саме цей принцип лежить в основі інтерпретації, наприклад, метафор та інших стилістичних тропів і фігур [6, с. 599].

Припустимо, що фактична реалізація тексту називатиметься «позитивним текстом», тоді як текстові лакуни, які при цьому відіграють важливу роль у сприйнятті твору як цілісної та логічної структури, ми назвемо «негативним текстом». Таким чином, уся важлива для коректної інтерпретації тексту інформація, буде залишена поза межами письмового варіанту твору. Якщо задум автора втілюється повноцінно, то мистецтво вибіркового письма призведе до того, що читач самостійно заповнить «позитивний» текст «негативним», корелятивно до початкового варіанту автора. Термін «негативний текст» застосовується до ситуацій, коли пропуск інформації повністю обумовлений творчим задумом автора. «Негативний текст — повноцінний структурний елемент твору — пустоти у тексті відкриті та імпліцитні. Як «позитивний», так і «негативний текст» повинні створювати полотно міні-роману рівномірно [1].

Іноді автор опускає певну інформацію, яка не відіграє важливої ролі у сприйнятті тексту читачем. У цьому випадку не йдеться про «негативний текст». Замовчування певної інформації — неминуча риса сучасної літератури. Під час опису зовнішності героя автор робить більшою мірою нарис найважливіших для твору рис характеру протагоніста. Подібно до цього при зображенні, наприклад простору, де відбувається дія, прописано лише те, що має значення.

Існує два типи «негативного тексту»: до першого належить буквальный пропуск інформації, до другого — конструкції у позитивному тексті, власне те, що на папері виступає предметом численних інтерпретацій. «Негативний текст» конструюється за таким же принципом, як і позитивний: автор стикається з такими самими обмеженнями, щоб не порушити гармонію усього твору. Для ілюстрації природи «негативного тексту» повноцінний роман можна розбити на два міні-романи, проте ефект від кожного буде діаметрально протилежний стосовно один одного.

До цього ми розглядали техніку «негативного» тексту як експліцитні прогалини в інформації, впроваджені у текст, буквально те, що відбувалося між часом 1 і часом 2 або подією А та Б. Виходячи з того, що сутність інформаційних порожнеч стимулюватиме свідомість читача, вважаємо, що цього ефекту також можна досягти і за допомогою інших засобів, таких як: використання імен відомих особистостей, метафоричність мови, сновидіння та інші нереалістичні, навіть сюрреалістичні ситуації, що неможливо пояснити раціонально, і, врешті-решт, алюзії на відомі в усьому світі твори літератури і мистецтва взагалі.

Одним із засобів реалізації «негативного тексту» у міні-романах виступає використання імен відомих людей. Так, у міні-романі Тарнавського «Паваторотті-Агамемнон» прізвище протагоніста — Паваротті, хоча його справжнє ім'я — Тейлор. І це не випадково, адже голос цього персонажа схожий на голос видатного тенора; поверховий опис надає читачеві можливість додумати решту інформації про героя, що, без сумніву, відповідатиме сподіванням автора [9, с. 87]. Інший засіб втілення техніки «негативного тексту» у міні-романі — метафоризація об'єктів, що

оточують героїв міні-романів, може створити глибоко змістовний підтекст та значно посилює виразність авторської мови, наприклад: «...the tall brown stone walls punctuated at rectangular intervals by narrow ogival arches of the windows, the gray slate roof reaching desperately upward, and the small, rudimentary spires, undeveloped like limbs of thalidomide babies, on the background of the darkening evening sky, the color of brown-tinted car window glass» [9, с. 14]. Сновидіння та інші нереалістичні ситуації також сприяють активізації ролі читача, наприклад: «He dies by electrocuting himself <...> and only then giant blue and white flowers which he had craved all his life explode all around on the horizon but he is no longer able to see them» [9, с. 83]. Техніка «негативного тексту» передбачає використання алюзій на інші твори мистецтва: сцена вбивства Агамемнона як втілення вбивства Марата зображене на полотні художником Давидом, хоча перше, що спадає на думку, — це класична грецька трагедія [9, с. 96]. Перехресні посилання (cross-referencing за Тарнавським) — теж один із важливих елементів міні-роману. Специфічна риса цього засобу — тісний зв'язок з алюзією. Тарнавський пише: «Тепер мені зрозуміло, чому я це зробив — роблячи алюзії на інші літературні твори або твори мистецтва, щоб стимулювати фантазію читача, я почав використовувати алюзії на власні міні-романи, щоб досягти того ж ефекту». Отже, «негативний текст» унеможлиблює об'єднання окремих міні-романів у єдине ціле, власне, тією ж мірою, що і предмет [7, с. 7]. Цілком очевидно, що техніка «негативного тексту» певною мірою лімітує письменника, змушує «говорити менше і менше». Логічно припустити, що, врешті-решт, видатні письменники «навчаться нічого не говорити» [9, с. 4].

Отже, міні-роману притаманна збалансована кількість як «позитивного», так і «негативного» тексту. Це, вочевидь, призводить до зміщення функції читача-реципієнта до читача-співтворця. Кількісна реалізація «позитивного» та «негативного» текстів у творі, яка втілена художніми засобами, описаними вище, логічно та послідовно формує тканину твору, фактично розгортаючи змістове наповнення до масштабу повноцінного роману.

Таким чином, міні-романи — це компактний жанр, який встигає за швидкоплинним часом, це белетристика з вигадкою, потужною інтригою та новим сюжетом. Жанр має серйозні перспективи подальшого успішного розвитку. Про це свідчить сучасна письменницька практика. Не випадково простори мережі Інтернет переповнені спробами (як аматорськими, так і професійними) написати твір саме у цьому жанрі, адже літературно-художні твори саме такого формату (стислі, але ємні) зручно читати на комп'ютері. Життя сприяє й зародженню «автомобільного міні-роману» — 90 хвилин на аудіоносії. Можна припустити, що саме міні-роман стане провідним жанром сучасної конденсованої літератури, оскільки для нього є відповідна жанрова ніша, у якій задум роману акумулює енергію на 10–50 сторінках друкованого тексту.

Список використаної літератури:

1. Дружников Ю. И. Жанр для XXI века [Електронний ресурс] / Юрий Дружников // Новый журнал. — 2000. — № 218. — Режим доступу: <http://lib.ru/PROZA/DRUZHNIKOV/ZhanrXXI.txt>.
2. Коротич В. Плексигласова мадонна самотності (із біографії О. Архипенка) / В. Коротич // Вітчизна, — 1966. — № 10. — С. 20.
3. Лунц Л. Почему мы Серапионовы братья? [Електронний ресурс] // Лев Лунц. — Серия: Память. — Израиль, 1981. — Режим доступу: http://az.lib.ru/l/lunc_l_n/text_0070.shtml.
4. Побежимова А. В. Микророман как эпический жанр / А. В. Побежимова // Филология и человек. — 2009. — № 3. — С. 189-195.
5. Чернец Л. В. К теории литературных жанров / Лилия Валентиновна Чернец // Филологические науки. — 2006. — № 3. — С. 40–51.
6. New W. H. Encyclopedia of Literature in Canada / William H. New. — Toronto: University of Toronto Press, 2002. — 1319 p.
7. Tarnawsky Y. The Mininovel and Negative Text / Yuriy Tarnawsky // American Book Review. — 2007. — Vol. 28. — Issue 4. — 8 p.
8. Tarnawsky Y. Negative Text as a Literary Device / Yuriy Tarnawsky // American Book Review. — 2010. — Vol. 12. — Issue 2. — 10 p.
9. Tarnawsky Y. Like Blood in Water: [mininovels] / Yuriy Tarnawsky. — Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2007. — 192 p.
10. Trilling L. Sincerity and Authenticity / Lionel Trilling. — Cambridge: Cambridge Mass, 1972. — 189 p.

**Mininovel as a Contemporary Prose Genre:
The Problem of Genre Formation**

The article suggests the generic overview of the key points of the contemporary genre — mininovel. One considers the question on definitive differences of the genre in theory of literature. The technique of the «negative text» is described as a basic element of the new literary phenomenon composition.

Key words: novel, mininovel, micronovel, technique of «negative text», evocativity, volume of the literary work, relevance of the writing.

УДК 821. 133. 1:81'42

Марина Куценко (Харків)

**ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС ЖАКА ЛАКАНА
Й ДОСВІД ЙОГО АДАПТАЦІЇ:
СПРОБА ОСМИСЛЕННЯ ПРОБЛЕМИ**

У статті розглянуто структурний психоаналіз Жака Лакана як перспективний метод літературознавчих досліджень. Основу роботи становить аналіз студій Лакана, у яких сформовані принципи структурно-психоаналітичної інтерпретації тексту. Окрему увагу зосереджено на розвідках науковця, де об'єктом аналізу постає література. Стаття містить також апеляції до долі лаканівських шукань у сучасній гуманітаристиці.

Ключові слова: структурний психоаналіз, Реальне, Уявне, Символічне, несвідоме, Его, істина, бажання, «повне мовлення».

Літературознавство ХХІ століття, як і будь-яка інша наука, що постійно перебуває в розвитку, потребує поповнення свого інструментарію новими підходами, які б відкривали перспективи недоступного раніше бачення текстів, розкриття їх глибинного змісту. Серед них — метод структурного психоаналізу, який, незважаючи на тривале застосування в галузі літературної критики, досі лишається недостатньо дослідженим. У вітчизняному літературознавстві до досвіду Жака Лакана, автора цього методу, звертаються досить рідко й переважно — у комплексі з іншими психоаналітичними напрямками (праці Тамари Гундорової, Ніли Зборовської, Галини Левченко, Андрія Печарського). Набагато глибше розкрила можливості структурно-психоаналітичного підходу до тексту зарубіжна гуманітаристика. Так, наприклад, англійськими зразками суто лаканівських літературознавчих досліджень можна назвати праці Томаса Хензо, Шелдона Брівіка, Гаррі М. Леонарда, російськомовними — дослідження Ольги Суислової, Олександра Черноглазова. Тим не менш, питання використання цього методу й у зарубіжному досвіді не однозначне. Дослідник доробку Лакана з університету Калькутти (Jadawpur University), автор книги «Літературний Лакан» («The Literary Lacan») Сантану Бісвас зазначає, що літературно-критичних робіт у межах структурно-психоаналітичної методики не так уже й багато, до того ж, більшість із них, на думку дослідника, не можна назвати зразками лаканівської літературної критики в повному розумінні слова. У деяких з цих праць до набутоків філософа звертаються лише частково, інші є більше літературним прочитанням праць самого Лакана, аніж аналізом літератури крізь призму його вчення тощо [Див.: 11]. Не до кінця з'ясованим лишається питання, як саме необхідно адаптувати структурний психоаналіз до літературних творів на практиці, чи має текст розглядатися виключно в спектрі цієї методики, або ж для вичерпного аналізу необхідно поєднувати різні психоаналітичні напрямки. Виходячи з цього, мету розвідки становить осмислення проблеми адаптації концептуальних суджень Жака Лакана до літературознавства, визначення відмінностей його вчення від класичного психоаналізу, віднайдення зразків аналізу літературних текстів, поданих самим філософом, а також результатів досвіду застосування його методу в літературознавстві.