

**ЖИТОМИРСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА**

Наталія Астрахан

**ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ:
ОСНОВИ, ТРАДИЦІЇ, АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ**

Навчальний посібник

2021

УДК 82.09 (075.8)

А 91

Рецензенти:

Вірченко Т. І., доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства Київського університету імені Бориса Грінченка;

Моклиця М. В., доктор філологічних наук, професор, професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Чирков О. С., доктор філологічних наук, професор, професор кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка;

Закалюжний Л. В., кандидат філологічних наук, доцент кафедри германської філології та зарубіжної літератури Житомирського державного університету імені Івана Франка.

Рекомендовано до друку Вченою радою Житомирського державного університету імені Івана Франка (протокол № 5 від 26.03.2021).

А 91 Астрахан Н. І. Теорія літератури: основи, традиції, актуальні проблеми : навчальний посібник. К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. 296 с.

Навчальний посібник присвячений актуальним проблемам теорії літератури, що висвітлюються в контексті сформованих у літературознавстві методологічних та термінологічних традицій.

Посібник призначений для здобувачів третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти, що навчаються за філологічними спеціальностями, зокрема за освітньо-науковою програмою «Теорія літератури», а також студентам та магістрантам філологічних спеціальностей, які вивчають літературознавчі дисципліни, пишуть кваліфікаційні роботи літературознавчого спрямування, всім, хто цікавиться художньою літературою, актуальними проблемами її наукового осягнення.

ISBN 978-966-489-570-2

© Н. І. Астрахан

© ЖДУ імені Івана Франка

ЗМІСТ

Вступ	4
Розділ I. Теорія літератури у складі літературознавчих дисциплін	6
Розділ II. Історіографія літературознавства.....	21
Розділ III. Специфіка літератури як мистецтва слова.....	68
Розділ IV. Словесно-художній образ	81
Розділ V. Теорія літературного твору	98
Розділ VI. Сюжет та композиція літературного твору	120
Розділ VII. Художня мова.....	147
Розділ VIII. Поетична форма художньої мови. Метрична організація віршованого мовлення	185
Розділ IX. Типи літературних творів. Родовий та жанровий розподіл літератури	205
Розділ X. Літературний процес у теоретико-літературному вимірі	227
Бібліографія	268
Предметний покажчик	291

ВСТУП

Навчальний посібник присвячений актуальним проблемам теорії літератури, що висвітлюються в контексті сформованих у літературознавстві методологічних та термінологічних традицій, з опорою на напрацювання літературознавчої історіографії. Головна увага приділяється основним предметно-тематичним блокам теорії літератури як базової літературознавчої дисципліни: специфіці літератури як мистецтва слова та словесно-художнього образу, теорії літературного твору, теоретико-літературним вимірам літературного процесу. Предметизація означених феноменів здійснюється в контексті продуктивних векторів розвитку сучасного літературознавства, у просторі актуальних теоретико-літературних студій.

Терміни та поняття, за допомогою яких здійснюється предметизація об'єктної сфери сучасного літературознавства, ілюструються за допомогою творів української та зарубіжної літератури, супроводжуються коментарем методологічного характеру, прикладами аналізу художнього тексту та інтерпретації літературних творів. До кожного із розділів навчального посібника додаються питання для самоконтролю.

Бачення векторів розвитку літературознавства у ХХ та на початку ХХІ ст., методологічного стану сучасної науки про літературу, а також теорії літературного твору узгоджене у навчальному посібнику з основними положеннями докторської монографії авторки «Буття літературного: аналітичне та інтерпретаційне моделювання» (2014), публікаціями останніх років.

Посібник призначений передусім для здобувачів третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти, що навчаються за філологічними спеціальностями, зокрема за освітньо-науковою програмою «Теорія літератури». Він може використовуватись у процесі викладання обов'язкових та вибіркових освітніх компонент, передбачених освітньо-науковою програмою означеного філологічного спрямування.

Змістове наповнення навчального посібника сприятиме розвитку критичного мислення в сфері новітніх досягнень літературознавства, формуванню навичок дослідника в галузі теорії літератури, створює передумови для використання теоретичних досягнень літературознавства, сучасної літературознавчої методології у академічній та науково-дослідницькій діяльності.

Навчальний посібник підпорядкований завданню підготовки докторів філософії, здатних «продувати нові ідеї, розв'язувати комплексні проблеми у філологічній галузі гуманітарних наук, зокрема теорії літератури, в процесі професійної та/або дослідницько-інноваційної діяльності, застосовувати методологію наукової та педагогічної діяльності, а також проводити власне наукове дослідження, результати якого мають наукову новизну, теоретичне та практичне значення» [121].

Зміст посібника орієнтований на суб'єктів наукових досліджень у галузі теорії літератури, але він може бути корисним всім, хто здійснює написання кваліфікаційних наукових робіт літературознавого характеру, готується до літературознавчої науково-дослідницької діяльності.

Розділ I. ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ У СКЛАДІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДИСЦИПЛІН

Літературознавство та філологія. Наука про літературу серед інших наукових дисциплін. Література як предмет літературознавства. Основні предметно-об'єктні блоки теорії літератури. Базові та допоміжні літературознавчі дисципліни. Проблема літературознавчої термінології та методології. Основні методи літературознавства.

Літературознавство як окрема наукова дисципліна формується у ХІХ ст., в епоху романтизму. Саме романтики вперше усвідомили нову якість сучасної їм літератури, почали порівнювати її з літературою минулих епох, заклавши підвалини для історії літератури, поставивши собі за мету віднайти, за словами А. Шлегеля, коріння поезії (літератури) у найдавнішій історії людства [164, с. 262]. До цього часу знання про літературу розвивалося у нерозривній єдності зі знанням про мову в межах філології. Отже, мовознавство та літературознавство є філологічними дисциплінами.

Слово **філологія** (гр. *φιλολογία*; від *φίλος* – любов і *λόγος* – слово, учення) грецьке за своїм походженням. Його створено за тією ж моделлю, що й слово «філософія» (гр. *φιλοσοφία* – любов до мудрості). Філологія – знання про слово, любов до слова; філософія – знання про мудрість, любов до мудрості. Етимологія слова «філологія» несе актуальний і для сьогодення смисловий момент: знання про слово неможливе без любові до нього. Філологічне знання – знання особливе, засноване на особистісному розумінні. Хоча, напевно, це можна було б сказати й про будь-яке інше істинне знання. Не випадково сучасні вчені (В. В. Федоров) розглядають філологічну науку як внутрішню форму будь-якої науки

[154, с. 311–312]. Філологія – своєрідне осердя гуманітарного знання. М. М. Бахтін стверджував, що всі гуманітарні науки досліджують кожна у своєму аспекті тексти як простір культурного самовиявлення людини, й наполягав на іншонауковості гуманітарного знання, що ґрунтується на розумінні, критерієм якого є глибина [18]. Дослідник розвивав ідеї В. Дільтея, що на межі ХІХ та ХХ ст. протиставив поясненню, характерному для природничих наук, розуміння, притаманне наукам гуманітарним.

Філологія як особлива галузь знання починає розвиватися у ХV–ХVІ ст. у ренесансній Європі. В цей час європейська культура відкриває для себе до цього забуту, відкинуту теоцентричним християнським середньовіччям культуру язичницької античності, тобто культуру Давньої Греції та Давнього Риму. В Італію прибувають грецькі вчені із захопленого турками у 1453 році Константинополя – носії грецької мови, античної та візантійської культури. Серед європейських вчених виникає цікавість до пам'яток грецької та римської писемності, що збереглися на Близькому Сході у множині копій, у перекладах арабською мовою. Ці пам'ятки з любов'ю та цікавістю збираються, досліджуються, видаються, аналізуються. За ними європейські вчені-гуманісти не лише засвоюють «мертві» мови втраченого культурного світу античності, але й реконструюють цей світ – його міфологію, поезію, мистецтво, науку, особливості повсякденного побуту, державного та суспільного устрою, історію. Саме з цього комплексу знань поступово виокремлюється знання про літературу античності, неможливе без знання давніх мов. Одним з перших європейських вчених-філологів був Франческо Петрарка (1304–1374), який протиставив закритості чернечого життя відкриття античної культури та її представників як мудрих співрозмовників, природи як об'єкту естетичного споглядання, народної мови як дже-

рела натхнення, власної особистості як предмета пізнання, сучасності як простору політичної творчості. До нас дійшли відомості про те, що й помер він, схилившись над сторінками давніх рукописів, що стали орієнтиром для нього в процесі реалізації новаторського індивідуального-творчого життєвого проекту.

На жаль, серед сучасних філологів рідко зустрічаються носії класичного філологічного знання. Одним з видатних знавців філології у класичному розумінні цього слова був чудовий філософ та літературознавець ХХ ст. О. Ф. Лосєв, автор багатотомної «Історії античної естетики» (1963–1994), написаної на основі перекладу, опису та аналізу філософських праць та художніх творів античних авторів.

На межі XVIII–XIX ст. на зміну філології класичній приходять нова філологія, предметом зацікавленості якої стають середньовічні пам'ятки давніх національних літератур. Тут також вивчення літературних першоджерел обов'язково мало супроводжуватися знанням особливостей історії національної мови. У цей час і формується літературознавство як окрема наукова дисципліна, що лише поступово відкриває сучасну літературу в якості об'єкта дослідження.

Можна твердити, що початок розвитку літературознавчої думки закорінений у античності й пов'язаний, зокрема, зі знаменитим трактатом Арістотеля «Поетика». До початку XIX ст. ця думка розвивалася у межах інших наукових дисциплін – передусім філософії (від якої у XVIII ст. відокремилась естетика), історії, для якої література була своєрідним ілюстративним матеріалом, джерелом різноманітних відомостей про минулі епохи. Зв'язок з цими гуманітарними науками актуальний для літературознавства й сьогодні.

Можна побачити такий зв'язок практично з усіма сучасними гуманітарними дисциплінами – психологією (психологія творчості та співтворчості), мистецтвознавством (специфіка літератури як мистецтва слова й взаємодія з іншими видами мистецтва, інтермедіальний дискурс у його численних варіантах), соціологією (соціальні виміри літератури), культурологією (мистецтво слова у системі культури, у контексті культурогенезу) й т.п. Сьогодні науковці вважають, що факти літератури можна досліджувати, спираючись на можливості точних наук, – математики й інформатики (математичне й комп'ютерне моделювання художнього тексту), статистики (статистичні підрахунки, на підставі яких може здійснюватися періодизація в історії літератури), фізики (теорія вірогідності та її прояви у сфері буття літературного твору, фізична картина світу та художня картина світу як результат художньо-естетичної діяльності, авторського творення та читацького відтворення-сприйняття та інтерпретації). В українському літературознавстві стали з'являтися роботи, ґрунтовані на синергетичному підході, що враховує загальні закономірності перебігу енергетичних процесів, актуальні й для знакових систем [104].

Та все ж специфіка літературознавства як науки зумовлена головним її предметом, яким є **художня література** – сукупність зафіксованих на письмі цілісних художніх висловлень, підпорядкованих завданню реалізації естетичного ставлення людської мислєдіяльності до дійсності. Кожне з понять, задіяних у цьому робочому визначенні, потребує пояснення в межах певних літературознавчих традицій, актуальних для сьогоdnішнього етапу розвитку літературознавчої думки. Це пояснення буде запропоноване у наступних розділах, де йтиметься про особливості художнього омовлення світу, теорію художньої цілісності, співвідношення естетичного та художнього, функції літератури як мистецтва слова, взаємини між світом

реальної дійсності та умовним світом мистецького витвору тощо. Поняття ж **миследіяльність** було розроблене в контексті загальної методології Г. П. Щедровицького, зокрема так званого системо-миследіяльнісного підходу [169]. Воно фіксує нерозривну єдність мислення та діяльності в процесі пізнання людиною світу, культурного розвитку та трансляції культурних традицій, позначає комплекс інтелектуальних та комунікативних процесів, задіяних в контексті організованої колективної діяльності.

Звісно, визначень літератури як основного предмета літературознавчого дослідження багато, всі вони свідчать про вектори, методологічну основу, пізнавальні можливості науки про літературу. Наприклад, у підручнику Р. Веллека та О. Воррена «Теорія літератури» література визначається як «цільна система творів, що постійно поповнюється новими і щораз змінює внутрішні відносини між ними: неначе зростаюче перемінне ціле» [151, с. 273]. Очевидно, що це визначення ґрунтується на системному підході та характерному для нього принципі холізму (цілісності), спирається на уявлення про динамічний характер рецепції твору, змінюваної з часом, а також на відомому судженні Т. С. Еліота про здатність кожного новаторського твору узгоджуватись із усією попередньою традицією та змінювати уявлення про всю низку творів, які її репрезентують.

Запропонований увазі читача навчальний посібник структурований у відповідності до трьох основних підходів до літературних явищ, що склалися у процесі розвитку науки про літературу. Сутність цих підходів розкривають основні смислові блоки курсу. Перший покликаний пояснити специфіку літератури як мистецтва слова, особливості словесного художнього образу. Другий має на меті завдання пояснення феномену літературного твору як художньої цілісності, формально-змістовної єдності. Третій – формує поняття, за допомогою яких можна описати основні

закономірності розгортання літературного процесу (рід, жанр, літературно-художній напрям, течія, школа, художній стиль).

У процесі розвитку науки про літературу сформувалися три основні (базові) літературознавчі дисципліни: історія літератури, теорія літератури та літературна критика. **Історія літератури** систематизує величезний фактичний матеріал світової літератури з погляду діахронічного аналізу, співвідносить традицію та новаторство, з'ясовує вплив попередньої літератури на наступну, досліджує генетичний зв'язок нових явищ з тими, що вже мали місце раніше, встановлює запозичення та взаємовпливи. **Літературна критика** розглядає літературні явища у синхронії – в межах теперішнього, у розрізі сьогодення. Вона вивчає поточний, сучасний літературний процес, виступаючи його складовою, що також потребує історичного осмислення, оцінює якість творів, виходячи з певних історично зумовлених естетичних, аксіологічних, філософських й т.п. позицій. **Теорія літератури** узагальнює досвід історії літератури та літературної критики, розкриваючи загальні закономірності літературної творчості, онтології (буття) літературного твору, розгортання літературного процесу.

Теорію літератури іноді називають теоретичною поетикою. Польський дослідник Є. Фаріно говорить про три варіанти вжитку терміну «поетика», кожен з яких так чи інакше має стосунок до теорії літератури:

1) поетика як назва літературознавчої рефлексії (осмислення) літератури, що може бути різною в залежності від підходу до об'єкту дослідження або особливостей його предметної концептуалізації («теоретична поетика», «історична поетика»);

2) поетика як властивості літературного твору, особливості його організації (так звана «іманентна поетика»);

3) поетика як система естетичних вимог до літератури, декларація митця чи групи митців (так звана «сформульована» або «нормативна поетика») [152, с. 61–62].

Наголошуючи на незавершеності теорії літератури, її зв'язку з художньою практикою доби, Є. Фаріно пропонує не абсолютизувати будь-яку теорію, усвідомлювати її відносність, сприймати як своєрідне свідчення про епоху створення, документ часу, обертаючи цю заувагу і на власні теоретичні побудови [152, с. 60].

Між трьома основними літературознавчими дисциплінами існує взаємозв'язок на перетині історії становлення та логіки побудови науки про літературу, вони неможливі одна без одної, розвиток однієї дисципліни стимулює розвиток інших, постанову нових проблем й появу нових шляхів їх вирішення. Крім основних (базових) літературознавчих дисциплін, існують допоміжні: текстологія, джерелознавство, бібліографія, біобібліографія, історіографія літературознавства та ін.

Основне завдання фахівця в галузі літературознавства – засвоєння літературознавчих термінів, необхідних для подальшого вивчення історико- та теоретико-літературних явищ в межах наукових досліджень літературознавчого спрямування. Термінологія науки про літературу відкрита, вона постійно еволюціонує, на зміну традиційним поняттям приходять нові. Термінологічні нововведення зумовлені методологічними пошуками науки про літературу. Нову методологію здійснення літературознавчого дослідження пропонували ті чи ті літературознавчі школи, кожна з яких претендувала на створення універсального методу. Сучасне літературознавство прийшло до думки про необхідність методологічного плюралізму: використання у взаємодоповненні різних методів у залежності від мети та завдань дослідження.

Методологія літературознавства – важлива частина науки про літературу. Водночас це частина, яка виходить за межі цілого. Методологія літературознавства входить у методологію науки, методологія науки є складовою загальної методології. Отже, методологія – це метадисципліна, яка поєднує різні конкретні науки, різні види діяльності.

Методологія літературознавства вивчає методи літературознавчого дослідження та їх концептуальне наукове підґрунтя. Поняття про метод виникає вже в епоху античності. **Метод** (від гр. *μετά* – поміж, серед та *ὁδός* – шлях) – це шлях досягнення поставленої в процесі наукового дослідження мети, який характеризується повторюваністю, веде до істинного знання. Сучасне літературознавство відзначається особливою увагою до методології, постійною методологічною рефлексією – осмисленням того, як здійснюється літературознавче дослідження, якими методами користуються дослідники, наскільки ефективними є ці методи. Сьогодні не існує єдності у поглядах на літературознавчу методологію. На зміну нав'язуваному у радянській науці методологічному монізму (визнанню лише однієї методології прийнятною завдяки її відповідності ідеологічно мотивованому загальнонауковому контексту) прийшов методологічний плюралізм і навіть методологічна анархія. Остання ставить під сумнів літературознавчу методологію взагалі, акцентуючи увагу на тому, що використання певного методу звужує обрії дослідження, від початку програмує наперед відомий результат, що несе в собі загрозу перетворення літературознавчого дослідження на симуляцію. Сучасні дослідники говорять про літературознавчі методології (у множині) [63], літературознавчий синтез (об'єднане використання різних методів) [164], відмову від методів (інтуїтивне пізнання в галузі літературознавства), наближеність літературознавчого пізнання до художнього тощо.

Літературознавча думка починає розвиватися в античні часті. Естетика як окрема філософська дисципліна виникає у XVIII ст. Історія літератури – на початку XIX ст., методологія літературознавства – у другій половині XIX ст., теорія літератури – на початку XX ст. Чим відрізняється теорія літератури від методології літературознавства? Теорія літератури займається тим, що собою уявляє література, предметом її пізнання є література. Предметом пізнання методології літературознавства є саме літературознавство, літературознавчі дослідження.

Протягом XIX–XX ст. відбувалося становлення та розвиток багатьох літературознавчих шкіл, які змінювали одна одну, спираючись на напрацювання попередників і водночас відштовхуючись від них. Кожна літературознавча школа претендувала на остаточне слово в плані літературознавчого методу, розробляла свій термінологічний апарат. Зараз ми розуміємо, що кожна школа була необхідним етапом у розвитку літературознавства. Історію розвитку літературознавчої думки вивчає історіографія літературознавства – одна з допоміжних дисциплін науки про літературу. Основні методи літературознавства, що сформувалися у процесі розвитку науки про літературу в межах історії становлення найбільш впливових літературознавчих шкіл, становлять біографічний, культурно-історичний, порівняльно-історичний (компаративний), психолінгвістичний, психологічний, філологічний, формальний, герменевтичний, структурально-семіотичний, міфокритичний методи, а також метод психоаналізу та архетипного аналізу, метод цілісного аналізу літературного твору, інтертекстуального аналізу, феміністичної критики та ін. Перелік цей далеко не повний, він має попередній – загальний і орієнтовний – характер.

На думку В. П. Іванишина, можна говорити про три основні підходи до вчення літератури: історико-генетичний,

що передбачає увагу до становлення, історії та генези літературних явищ; структурно-функціональний, аналітично спрямований на характеристику основних елементів структури літературного твору у їх ієрархічних та функціональних взаємозв'язках; історико-функціональний, зорієнтований на визначення ролі літературного феномена у контексті сучасної щодо нього літератури та наступних літературних епох [79].

Виходячи з означених підходів та зважаючи на методологічну базу сучасного літературознавства, В. П. Іванишин називає основні принципи дослідження літературного твору як основного об'єкта літературознавчого пізнання:

1) естетичний (розгляд літературного твору як естетичного феномена, увага передусім до художньо-естетичних особливостей його організації);

2) історичний (осягнення літературних явищ і процесів як таких, що перебувають у розвитку, історично змінюються, еволюціонують);

3) іманентний (абстрагування від екстралітературних, контекстних, фонофіх факторів, концентрація на саме притаманних певному твору, внутрішньо властивих йому ознаках, особливостях);

4) інтенціональний (погляд на твір як на інтенціональний предмет, існування якого неможливе без скерованих на нього суб'єктивних інтенцій – авторських в процесі творення та читацьких в процесі відворення);

5) структурний (дослідження взаємозв'язку, ієрархічних відносин, функціональних особливостей окремих елементів, які утворюють художню структуру тексту/твору);

6) системний (осягнення літературних явищ як систем, що узгоджуються з іншими системами меншого і більшого рівня узагальнення);

7) контекстуальний (врахування різноманітних контекстів, без яких є неможливим досягнення літературного феномену, перш за все, культурно-історичного);

8) національний (розуміння, що літературні твори існують в межах національної літератури і водночас завжди виходять за ці межі, входячи у простір світової літератури) [79].

Отже, можна зауважити, що означені принципи передбачають погляд на літературний твір як естетичний феномен, який необхідно розглядати з урахуванням особливостей його становлення та розвитку, виходячи з розуміння внутрішніх закономірностей його природи як інтенціонального об'єкта, неможливого без скерованої на нього авторської творчої та читацької співтворчої діяльності. Твір має досліджуватися як цілісна система, що корелює з системами іншого порядку, має власну структуру, вимагає врахування контексту створення та існування, зокрема контексту національної літератури, невід'ємної від світового літературного процесу.

Українське літературознавство слідом за польськими дослідниками (Д. Уліцька [149], Е. Касперський [83], З. Мітосек [113]) проявляє особливу цікавість щодо історії розвитку літературознавчої методології, її сучасного стану, факторів сьогоденної еволюції.

З. Мітосек виділяє чотири основні проблемно-тематичні поля літературознавчої методології. Перше називає об'єкти літературознавчого дослідження: література, літературна продукція, літературний твір, художній текст, літературний факт тощо. Друге пояснює феномен літературно-художньої творчості, окреслює її функції: наслідування, відображення, естетична комунікація тощо. Третє вбирає в себе поняття історичного плану: літературна епоха, напрям, течія, період розвитку літератури, літературний стиль тощо. Четверте називає дослідницькі практики: назви літературознавчих шкіл, напрямків розвитку літературознавчої думки [113].

Безумовно, у літературознавстві використовуються філософські та загальнонаукові (емпіричні, загальнологічні, теоретико-абстрактні) методи дослідження: описовий, аксіоматичний, діалектичний, аналізу та синтезу, інтерпретації тощо. М. М. Бахтін в роботі «До методології гуманітарних наук», спираючись на ідеї В. Дільтея, говорить про іншонауковість гуманітарного знання, яке передбачає не раціональне пояснення, а діалогічне розуміння, прагне глибини, осягає символічну природу літературного твору через створення інших символів [18].

У сучасному українському літературознавстві ведеться дискусія з питань літературознавчої методології, літературознавчої термінології. Традиційно значущою є проблема об'єктивності літературознавчого знання, можливості винесення за рамки пізнання особистості дослідника.

Питання для самоконтролю:

- 1. Яке місце теорія літератури посідає в системі літературознавчих дисциплін?*
- 2. Як можна визначити художню літературу – центральний об'єкт дослідження літературознавства?*
- 3. Які підходи та принципи вивчення літератури характеризують сучасне літературознавство?*
- 4. Як співвідносяться теорія літератури та літературознавча методологія?*
- 5. Якими є ознаки наукового методу?*
- 6. Як літературознавча методологія пов'язана із історією становлення і розвитку наукових літературознавчих шкіл?*
- 7. Якими є основні тенденції розвитку літературознавчої методології сьогодні?*

Основна література

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. Марії Зубрицької]. [2-е вид., доп.]. Львів : Літопис, 2001. 832 с.
2. Білоус П. В. Теорія літератури. Київ : Академвидав, 2013. 328 с.
3. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. Київ : Академія, 2010. 253 с. (Альма-матер).
4. Галич О. А. Теорія літератури : підручник для студ. філол. спец. вузів / О. А. Галич, В. М. Назарець, Є. М. Васильєв ; за наук. ред. О. Галича. 4-те вид., стер. Київ : Либідь, 2008. 488 с.
5. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. А. Волкова] / Во. Буковинського центру гуманітарних досліджень. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
6. Мітосек З. Теорії літературних досліджень [пер. з польськ. В. Гуменюк ; наук. ред. В. І. Іванюк]. Сімферополь : Таврія, 2005. 408 с.
7. Ференц Н. С. Теорія літератури і основи естетики : навчальний посібник. Київ : Знання, 2014. 511 с. (Вища освіта ХХІ ст.).

Рекомендована література для поглибленого вивчення розділу

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика : пер. с фр. [сост., общ. ред. и вступ, ст. Г. К. Косикова]. М. : Прогресс, 1989. 616 с.
2. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук. *Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества.* [2-е изд.]. М. : Искусство, 1986. С. 381–393.

3. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. *Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества*. М. : Искусство, 1986. С. 297–325.

3. Гром'як Р.Т. Щеразпроструктуру і статус методології. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. 2008. № 8. С. 13–16.

4. Касперський Е. Література. Теорія. Методологія. *Література. Теорія. Методологія* [пер. з польськ. С. Яковенка ; упорядк. і наук. ред. Д. Уліцької]. [2-ге вид.]. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 9–37.

5. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. Київ : Основи, 1998. 658 с.

6. Кодак М. П. Авторська свідомість і класична поетика. Київ : ПЦ «Фоліант», 2006. 336 с.

7. Літературознавство. Словник основних понять. / Пер. з нім. А. Цяпи. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2008. 280 с.

8. Методологічні аспекти літературознавчого синтезу: Зб. наук, праць на пошану професора Нонни Шляхової з нагоди її 75-річчя. Одеса : Астропринт. 2008. 376 с.

9. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 347 с.

10. Павличко С. Методологічна ситуація в сучасному українському літературознавстві. *Слово і час*. 1993. № 3. С. 46–50.

11. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / Упор. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; Пер. з польськ. С. Яковенка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 531 с.

Інтернет-джерела

1. Безпечний І. Теорія літератури. URL : <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/7756/file.pdf>
2. Теорія літератури. Підручники і посібники для вищих навчальних закладів. URL : http://catalog.library.tnpu.edu.ua:8080/library/TopicDescription?topic_id=113296

Розділ II. ІСТОРІОГРАФІЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Становлення літературознавства як наукової дисципліни. Еволюція літературознавчої думки від давнини до XIX ст. Літературознавчі школи XIX – початку XX ст. Основні напрями розвитку літературознавчої думки у XX – на початку XXI ст.

Літературознавча думка, зародившись у давні часи, розвивалася у щільних взаємозв'язках з іншими науковими дисциплінами, поступово відокремлюючись від них. Кожна культурно-історична епоха ставила перед дослідниками літератури нові завдання, змінювалось і саме уявлення про природу й значення літературно-художньої творчості, сутність літератури як виду мистецтва, феномен літературного твору. Характеристика цих змін важлива не лише в контексті такої допоміжної літературознавчої дисципліни, як історіографія літературознавства. Теорія літератури і методологія літературознавства зацікавлено входять у простір історичної метапоетики, орієнтуючись на здобутки усього шляху розвитку літературознавчої думки і, власне, літературознавства.

Відправною точкою в плані становлення літературознавчого пізнання в європейському культурному контексті була античність. Рух літературознавчої думки від античності через середньовіччя до Відродження був зумовлений загальнокультурними процесами, конкретно-історичними умовами, у яких розгорталася літературно-художня творчість, її місцем і значенням в системі культури. Звісно, кожна епоха – цілий світ, вивчення якого, навіть в певному аспекті, вимагає тривалого часу і фахового

заглиблення, текстуального знайомства з працями дослідників та сучасними науковими коментарями щодо них. Усвідомлюючи небажаність підміни цього напрямку діяльності сучасних дослідників теорії літератури спрощеним переказом, обмежимося лише характеристикою найзагальніших векторів розвитку літературознавчої думки у окреслений період.

Таблиця 1. Вектори розвитку літературознавчої думки: античність – середньовіччя – Відродження.

Період	Представники та їх праці	Основні поняття і категорії	Концепція літературно-художньої творчості
АНТИЧ-НІСТЬ. VI ст. до н.е.	Піфагор і його послідовники (піфагорійський союз)	Гармонія, мімесіс, міра	Погляд на весь світ як на витвір мистецтва, а на природу як на художницю. Характеристика мистецтва як наслідування природі (мімесіс). Прагнення виміряти «гармонію сфер» (космосу) числом і відтворити у мистецтві задля гармонізації буття людини у духовному (через музику) і фізичному (через танок і гімнастику) плані.
VI–Vст. до н.е.	Геракліт	Мімесіс	Наслідування природі у мистецтві не передбачає копіювання, має на меті типізацію, узагальнення, умовність, вигадку.
V–IV ст. до н.е.	Демокріт	Натхнення (одержимість) у творчості	Художня творчість неможлива без натхнення, своєрідної одержимості, яку можна уподібнити одержимості вакхантів і вакханок ¹ .

¹ Вакханти і вакханки – чоловіки і жінки, що брали участь у культових діях на честь бога Діоніса (Вакха). Цей культ був одним із найбільш пізніх і демократичних, кожен учасник переживав єднання із богом плодючості, символом якого були виноградна лоза і зроблене з неї вино.

V–IV ст. до н.е.	Арістофан. Комедія «Жаби»		Співвіднесення персонажів твору з певним суспільним ідеалом людини. Порівняльний художній аналіз творчості трагіків Есхіла та Евріпіда, усвідомлення стилістичних особливостей авторів через наслідування і пародію. Художнє втілення думки про актуалізацію мистецтва минулого (повернення до життя Есхіла, що переміг у змаганні з Евріпідом).
V–IV ст. до н.е.	Платон. Сократичні діалоги	Прекрасне, світ ідей, ейдос	Мистецтво, яке апелює до органів чуття людини, обманює її ще більше, ніж світ природи. Істина міститься у світі ідей, які можна осягнути розумом, завдяки філософії. Прекрасне пов'язане саме із світом ідей, з якого походить все, що існує. Навіть спійняття речі є пригадуванням її ідеї (ейдосу). Мистецтво, яке наслідує світ природи, – лише тінь тіні, копія копії. Тому воно негативно впливає на людину. Поезія шкодить подібним впливом. Саме буття є творчістю, цінним є все, що причетне до буття. Платон створює філософсько-літературну форму сократичного діалогу, продуктивну в контексті подальшого розвитку європейської літератури.
IV ст. до н.е.	Арістотель. «Поетика». «Риторика»	Мімесіс (наслідування), предмет, способи, засоби (наслідування), трагедія, метафора, фабула, герменейя (розуміння), прекрасне	Визначає сутність мистецтва через мімесіс (наслідування природі), який відповідає потребі розвитку пізнавальних можливостей людини. Говорить про три способи наслідування, за якими сьогодні ми вбачаємо літературні роди – епос, лірику і драму: поет або розповідає про подію як відокремлену від себе (епос); або залишається самим собою (лірика); або показує персонажів як дієвих і діяльних (драма). Характеризує трагедію як певний різновид наслідування, що відтворює цілісну, завершену у

<p>I ст. до н.е.</p>	<p>Квінт Горацій Флакк. «Наука поезії (до Пізонів)»</p>	<p>(визначеність і порядок, пропорційність і симетрія)</p> <p>Відповідність природі, єдність твору як цілого, узгодженість між змістом і формою в межах жанру, традиція і новаторство</p>	<p>собі дію, подає змістовні та формально-структурні особливості трагедії. Говорить про важливість для поета бути майстерним у створенні метафори та побудові фабули, про правила творчості, на які поет має зважати, щоб його твір був «хорошим». Підкреслює узагальнювальні можливості мистецтва, його здатність говорити не про окреме, а про загальне.</p> <p>Характеризує великих античних трагіків, особливості їх образотворення, художньої концепції людини.</p> <p>Вводить поняття «катарсис»: очищення через страх та співчуття від подібних афектів. Катарсис натякає на одну з визначних функцій трагедії – вдосконалення людини через усвідомлення руйнівних пристрастей-афектів.</p> <p>Трактат Арістотеля «Поетика» містить елементи теорії та історії літератури й літературної критики.</p> <p>Вважається одним з перших фундаментальних трактатів з питань літературознавства.</p> <p>Підсумовує естетику та поетику Античності. Розглядає поезію як потужний фактор впливу на людину, аналізує можливість передавати певні емоції, переживання слухачам (читачам).</p> <p>Стверджує, що поет повинен бути майстерним і стосовно композиції, і стосовно мови, у якій мають поєднуватися прекрасні традиції минулого і пошуки нових виражальних можливостей. Свободу поета обмежує відповідність природі, яка вимагає простоти та єдності, уміння обирати предмет зображення, органічний для автора, співмірний з його творчими можливостями.</p>
----------------------	---	---	--

СЕРЕДНЬО-ВІЧЧЯ II-III ст.	Оріген	Розрізнення змісту і внутрішнього (божественного) смислу твору	<p>Аналізує жанрові традиції античної літератури у єдності змісту та форми.</p> <p>Розмірковує про відповідність створюваних персонажів міфу або істині (віковим особливостям людини, цілності та послідовності характерних виявів особистості). Серед вірцевих авторів називає передусім Гомера, а разом з ним Есхіла. Закликає поетів черпати глибокі думки з праць філософів, старанно шліфувати свої твори, не поспішаючи віддавати їх на суд публіки.</p> <p>Християнська герменевтика, аналіз перекладів біблійних текстів з давньоєврейської мови грецькою. Створення і розуміння тексту як «богонатхненні» процеси. Усвідомлення багаторівневості смислу, закладеного у біблійний текст. Ствердження необхідності зусиль розуміння, похідних від віри.</p>
IV-V ст.	Августін Аврелій (Блаженний). «Християнська наука»	Знак, принцип історизму	<p>Засновник семіотичної концепції, один з авторів ідеї знака (signum). Намагався побудувати типологію знаків (прямі й переносні, однозначні та багатозначні). Наполягав на божественній природі художньої творчості, підпорядкуванні творення і сприйняття релігійним переживанням. Один з творців лінійної концепції часу, відкривачів принципу історизму.</p>
X ст.	Фотій (Візантія). «Опис і перелік прочитаних нами книг» («Бібліотека»), «Міріобібліон»	Бібліотека, бібліографія, критика	<p>Спроба узагальнити накопичені знання про літературу, систематизувати уявлення про прочитані книжки, створити першу у світі бібліографічну систему. Середньовічна спроба критичної оцінки прочитаних книжок, усвідомлення їх ролі у становленні особистості та розвитку літератури і культури.</p>

<p>XIII ст.</p>	<p>Тома Аквінський «Сума теології»</p>	<p>Прекрасне, божественне, світова гармонія, ясність</p>	<p>Продуктивне в плані руху від середньовіччя до Відродження поєднання ідей Арістотеля з християнським (католицьким) вівченням. Прекрасне мислиться як божественне, гармонійне як просвітлене, богонатхненне. Водночас розмежовуються як методологічно відмінні філософське знання й богонатхненне релігійне (теологічне), підпорядковане завданню виправлення, очищення, спасіння людини. Богонатхненне знання перевищує можливості людського розуму, є результатом божественного одкровення. Воно осмислюється як наука у вищому розумінні цього слова.</p>
<p>XIII ст.</p>	<p>Данте Аліг'єрі. «Про народну мову»</p>	<p>Первинна природна мова, чуттєвий і розумний знак</p>	<p>Народна мова, яку людина засвоює від народження, навчаючись від тих, хто її оточує, осмислюється Данте як природна, первинна на протигагу мові штучній, вторинній – «грамотній». Народна мова об'єднує всіх людей, незалежно від статі й віку, вона є дійсно демократичною. Володіння мовою – характерна ознака людини, яка вирізняє її з-поміж янголів або ж тварин. Мова пов'язана з використанням «чуттєвого і розумного знаку», зверненого водночас до органів чуття і до розуму. Зізнаючись у любові до рідної Флоренції та «материнської мови», Данте стверджує, що перша мова, створена разом з душею людини, єврейська – на ній розмовляли всі люди до Вавилонського змішання мов. Спостерігаємо поєднання традиційних середньовічних уявлень з новаторськими. Сам Данте зауважує, що про народну мову до нього ще ніхто не писав. Біблійне тлумачення історії він поєднує з поглядом на європейські мови як споріднені, акцентуючи увагу на конвенційному характері мов, їх історичній мінливості,</p>

<p>ВІД-РОДЖЕН-НЯ XIV ст.</p>	<p>Джованні Бокаччо. «Апологія поезії»</p>	<p>Свобода творчості</p>	<p>закладаючи основи порівняльної лінгвістики, діалектології, історії мови. Народну італійську мову Данте називає блискучою, осьовою, придворною, правильною, пояснюючи кожне визначення особливостями її функціонування, відзначаючи наявність майстрів, здатних застосовувати можливості мови у своїх поетичних твореннях - прозових та віршованих. Поет віддає перевагу «найшляхетнішому» жанру канцони, пов'язуючи з ним можливості, найбільш гідні народної італійської мови. Канцона, на думку Данте, утворюється трьома складовими: розподілом мелодії, розташуванням частин, підрахунком віршів та складів. Він визначає поезію, як «вигадку, втілену у риторику та музику», і вважає, що великі поети творять за законами мови й мистецтва, а інші – як прийдеться. Розмірковуючи над законами мистецтва, Данте згадує поетичний трактат Горация; наводячи приклади найвищого поетичного ладу, він говорить про взірцеві твори поетів давнього Риму.</p> <p>Бокаччо обґрунтовує право поета на будь-який сюжет, на використання вигадки, яка не є брехнею, але результатом винаходу, роботи уяви. Він виправдовує античних та сучасних авторів, відкидаючи звинувачення їх у аморалізмі, закликає вбачати у творах за поверхневим глибинний смисл. За Бокаччо, поезія – це божественна наука, навіть теологію він порівнює з поетичним мистецтвом.</p>
------------------------------	--	--------------------------	---

XV ст.	Лоренцо Валла. «Про насолоду» («Про істинне та хибне благо»)	Естетична насо- лода	Протиставлення епохи античності та середньовіччя, хибного блага житевих насолод та істинного блага спасіння призводить до нового погляду на життя і мистецтво. Цей погляд передбачає поєднання античних та середньовічних традицій, обґрунтування естетичної насолоди, якою супроводжується сприйняття твору мистецтва, що проявляє у людській красі красу божественну. Від насолоди, що розуміється у дусі ідей Епікура, Валла переходить до усвідомлення добротності та радості як вищої цінності, що ґрунтується на співчутті, милосерді, любові до іншого, прагненні надати йому допомогу і порятунок у разі потреби.
--------	--	----------------------------	---

Починаючи з епохи Відродження, літературний розвиток відбувається швидше, динамічніше, а разом з ним стрімко еволюціонує літературознавча думка, набуває ваги теоретико-літературна рефлексія. Вперше заявляють про себе *літературно-художні напрями*, хоча поняття про напрям розвитку літератури і мистецтва з'явиться значно пізніше, у XIX ст. Російський літературний критик К. О. Польовий, один з видавців часопису «Московський телеграф» (1825–1834), у статті «Про напрями і партії в літературі» (1833) першим відзначив, що творам одного часу може бути притаманна певна подібність змісту та форми, що корелює із особливостями епохи, певний спільний «напрямок»: «Напрямом у літературі називаємо ми те, часто невидиме для сучасників, внутрішнє націлення літератури, яке дає характер усім або крайньою мірою дуже багатьом творам її у відомий, певний час... Основою його, у загальному розумінні, буває ідея сучасної епохи...» [цит. за 78, с. 65]. Напрямок передбачає єдність передусім на рівні естетичних принципів, особливостей поетики та світоглядної основи –

особливостей художнього мислення / бачення, ґрунтованих на філософських ідеях часу. У зв'язку із появою літературно-художніх напрямів теоретико-літературна рефлексія набуває відповідного забарвлення, спираючись на досягнення художньої практики.

У Таблиці 2 представлені основні здобутки літературознавчої рефлексії XVI–XVIII ст, зумовлені розвитком художньої практики у межах літературно-художніх напрямів, що репрезентують означену добу.

Таблиця 2. Основні літературно-художні напрями XVI–XVIII ст. у контексті розвитку літературознавчої думки.

Напрямок і його час	Представники	Художні та мистецтвознавчі (літературознавчі зокрема) ідеї
Бароко. XVI–XVII ст.	<p>Лоренцо Берніні (1598–1680), італійський скульптор, архітектор, художник, драматург, актор.</p> <p>Джамбаттіста Маріно (1569–1625), поет, збирач та дослідник живопису, автор проповідей.</p> <p>Бальтасар Грасіан (1601–1658), іспанський вчений, теоретик бароко, письменник, автор програмової барокової праці «Мистецтво винахідливості, трактат про дотепність», роману «Критикон».</p>	<p>Прагнення вишуканості, краси, віднайдення прекрасного (божественного) у природному, тяжіння до ускладненої метафори, об'єднання можливостей різних видів мистецтва.</p> <p>Поєднання естетичних принципів Ренесансу та бароко; тяжіння до ускладненої композиції (введення у прозовий твір екфрасису – опису дійсного або вигаданого твору живопису). Міфологічна поема «Адоніс» побудована у відповідності до принципу «золотого перетину».</p> <p>Настанова на винахідливу роботу розуму, складну асоціативну метафору, яка пов'язує віддалені у дійсності речі. Вимога афористичності та яскравості мовлення, його дотепності та філософичності. Ствердження права автора на вигадку, що підкреслює співвіднесення «натури та культури», їх нетотожність. Заперечення правил у житті та мистецтві.</p>

<p>Класицизм. XVII–XVIII ст.</p>	<p>Емануеле Тезауро (1592–1675), італійський вчений, теоретик бароко, автор програмової для бароко праці «Підзорна труба Арістотеля».</p> <p>Педро Кальдерон де ла Барка (1600–1681), іспанський драматург (зокрема при дворі короля Пилипа IV, автор морально-філософських, релігійних (алегоричних) п'єс, «драм честі» та комедій, видатний представник європейського бароко.</p> <p>Нікола Буало-Депрео (1636–1711), французький письменник, теоретик класицизму, автор програмової класицистичної праці «Мистецтво поетичне» (1674).</p>	<p>Актуалізація праць Арістотеля, зокрема його «Риторики». Апологія «швидкого» розуму, здатного створювати метафори, на яких ґрунтується художнє мовлення. Дослідження анропологічного коріння дотепності, що лежить в основі риторики. Спроба створити теорію метафори, закласти теоретичні основи художньої мови.</p> <p>Філософська спрямованість художньої творчості, заклопотаність моральними проблемами, прагнення досягнути феномен людини, смисл її перебування у світі. Усвідомлення неоднозначності буття та природи людини, драматизму та мінливості людського існування. Глибокий гуманізм, ревізія загальноприйнятих законів співіснування людей у суспільстві та родині (зокрема переосмислення беззаперечності домінування монарха в одному випадку та чоловіка у іншому). Продумана складність композиції, сюжету та образної системи, метафоричність художнього мислення, що наближається до мислення філософського, афористичність поетичного мовлення.</p> <p>Створив «Мистецтво поетичне» – естетичну декларацію класицизму як нормативної, сформульованої поетики, осмислюючи та узагальнюючи художній досвід таких представників французької класицистичної літератури, як Ф. Малерб, Ж. Лафонтен, П. Корнель, Ж. Расін, Ж.-Б. Мольєр (з двома останніми Буало дружив багато років). Філософська настанова на раціональність художнього мислення (філософія раціоналізму Р. Декарта) та</p>
--------------------------------------	--	--

	<p>П'єр Корнель (1606–1684), французький драматург, автор трагедій, творець канону високої класицистичної трагедії.</p>	<p>естетична вимога вважати взірцевою мистецьку спадщину античності (актуалізовану, але занадто вільно інтерпретовану представниками Ренесансного мистецтва) зумовили нормативний характер класицизму. Людовик XIV був у захваті від трактату Буало «Мистецтво поетичне», адже для класицизму людина залишалась передусім громадянином, що має зректись почуттів заради обов'язку. Відповідно до жорсткої ієрархії суспільства часів абсолютної монархії, літературні стилі та жанри також розподілялись на високі (героїчна поема, ода, трагедія) й низькі (роман, сатира, комедія). Перевага змісту над формою, правдоподібності над вигадкою, вдосконалення над пошуком, традиції над новаторством, розуму над почуттям, навчання та майстерності над натхненням поривом до невідомого, дисципліни мистця над творчою свободою утворили межі класицистичного мистецтва, які перетинали найталановитіші його представники, викликаючи нерозуміння та обурення офіційних кіл суспільства, членів Французької академії.</p> <p>Від комедій (найбільш поширених у епоху Ренесансу) та трагікомедій (жанр виник у контексті розвитку барокової драми) Корнель приходив до створення національної патріотичної трагедії, надаючи нового звучання традиціям римського театру, зокрема «кривавій» трагедії Сенеки. Твори Корнеля пройняті героїчним пафосом, вірою в людину, цільний характер якої здатен перемогти несприятливі обставини життя або прийняти смерть, не скоряючись подібним обставинам.</p> <p>Мова трагедій Корнеля характеризується ясністю та глибиною думки, високим стилем мислення та вираження. Французький трагік залюбки писав передмови до власних драматичних творів, аби пояснювати свою позицію, давати характеристики персонажам, прокладаючи письменницькою критикою шлях до літературознавчого досягнення класицистичної трагедії у площині майбутньої історії та теорії літератури.</p>
--	---	--

<p>Реалістичні тенденції (на основі класицизму). XVII ст.</p>	<p>Жан-Батіст Расін (1639–1699), французький трагік, молодший сучасник П'єра Корнеля.</p>	<p>Творець психологічної трагедії, орієнтованої на художній досвід давньогрецького трагіка Евріпіда. Як і Корнель, супроводжував свої твори коментарями, пояснюючи авторське ставлення до зображуваних персонажів, розкриваючи особливості їх характерів, що були максимально наближені до живих людей з притаманними їм пристрастями та слабкостями. У статті «Расін і Шекспір» (1823–1825) Ф. Стендаль назве Расіна великим передтечею французької літератури першої половини XIX ст., митцем, якого треба асоціювати не стільки з ненависним для романтиків та «істинних романтиків» (реалістів) класицизмом, скільки з Шекспіром - улюбленим автором романтиків, з романтичним, сучасним мистецтвом.</p>
<p>Усвідомлення щільного зв'язку літератури (драматургії та театру) з життям, необхідності реагувати на нові явища у суспільному житті, оцінювати їх з погляду певного філософського (філософія раціоналізму) та естетичного (традиції античності та Ренесансу) ідеалу. Перші кроки у напрямі відкриття залежності людини і митця від суспільства. Перші спроби зображення характерів як внутрішньо суперечливих та неоднозначних, живих, вихоплених з реального життя, намагання відійти від фіксації однієї провідної риси у образі статичного персонажа-маски. Жанровий синтез, що відкриває нові можливості художньої творчості, підриває владу канону та традиції, збільшує права митця, підкреслює вагомість його творчої індивідуальності.</p>	<p>Мольєр (Жан Батіст Поклен) (1622–1673), французький драматург, актор, засновник «Блискучого театру», творець «високої комедії».</p>	<p>Усвідомлення щільного зв'язку літератури (драматургії та театру) з життям, необхідності реагувати на нові явища у суспільному житті, оцінювати їх з погляду певного філософського (філософія раціоналізму) та естетичного (традиції античності та Ренесансу) ідеалу. Перші кроки у напрямі відкриття залежності людини і митця від суспільства. Перші спроби зображення характерів як внутрішньо суперечливих та неоднозначних, живих, вихоплених з реального життя, намагання відійти від фіксації однієї провідної риси у образі статичного персонажа-маски. Жанровий синтез, що відкриває нові можливості художньої творчості, підриває владу канону та традиції, збільшує права митця, підкреслює вагомість його творчої індивідуальності.</p>
<p>Просвітницький реалізм. XVIII ст.</p>	<p>Данієль Дефо (1660–1731), англійський письменник, публіцист, один із засновників британських спецслужб, один з творців</p>	<p>Створення нової концепції людини, що відповідає ідеології Просвітництва як своєрідної буржуазної утопії: віра у «природно людину», яка за умови позбавлення її від негативного впливу суспільства може стати довершеною, дійсно прекрасною. Увага до особливостей суспільного впливу на людину, до характерних рис сучасного</p>

<p>Прогресивне дидактичне мистецтво. XVIII ст.</p>	<p>європейського реалістичного роману, автор всесвітньо відомого для епохи Просвітництва твору «Життя й незвичайні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо» (1719).</p> <p>Генрі Філдінг (1707–1754), англійський письменник, один із фундаторів європейського реалістичного роману, автор твору «Історія Тома Джонса, знайди» (1749).</p> <p>П'єр-Огюстен Карон де Бомарше (1732–1799), французький драматург, комедіограф, публіцист, фінансист та дипломат, автор всесвітньо відомих п'єс «Севільський цирульник» (1775) та «Весілля Фігаро» (1784).</p> <p>Вольтер (Франсуа Марі Аруе) (1694–1778), французький письменник,</p>	<p>життя, що розглядається у динаміці. Прагнення показати життя таким, як воно є, у подробицях, що набувають значення в контексті психологічної характеристики персонажа. Певний історизм художнього мислення, його спрямованість на рух від сьогодення до майбутнього. Дидактичний пафос. Поєднання традицій пригодинського та сатиричного роману в межах нового жанру – роману виховання.</p> <p>Продовження реалістичних традицій літератури Ренесансу, зокрема творчості М. де Сервантеса. Прагнення відтворення реального життя у просторі «комічного епосу в прозі», створення соціально мотивованих живих, різнопланових, сповнених суперечностей характерів. Усвідомлена вибудованість композиції сюжету та образів. Трансформація у дусі просвітницького реалізму традицій авантюрного та крутійського роману. Увага до історії життя людини, перші кроки до створення європейського особистісного роману.</p> <p>Створення так званої «міщанської драми», увага до простої людини, яка є представником третього стану. Спростування стереотипів станової характеристики особистості. Прагнення художньо бачити життя у його суспільних та політичних проявах, відтворювати динамічні процеси, пов'язані із боротьбою, що постійно точиться у соціальному середовищі, де перебуває і стверджує право на щастя звичайна людина.</p> <p>Дидактичний пафос літератури, прагнення повчати, розважаючи, узгоджувати зображуване у художньому творі з певними філософськими концепціями, ідеями. Просвітницька віра</p>
--	--	--

<p>Сентименталізм. XVIII ст.</p>	<p>історик, філософ, діяч епохи Просвітництва.</p> <p>Семюел Ричардсон (1689–1761), англійський письменник, видавець, творець сентиментально-го (чутливого) роману у листах, автор творів «Памела, або Винагороджена добродієчність» (1740), «Клариса, або Історія молодій леді» (1748), «Історія сера Чарльза Грандісона» (1753).</p> <p>Микола Михайлович Карамзін (1766–1826), російський письменник-сентименталіст, автор повісті «Бідна Ліза» (1792) та роману «Листи російського подорожнього» (1791–1792),</p>	<p>у природню людину і водночас гостра критика сучасного суспільного устрою, ворожого щодо людини. Ідея про неможливість людського щастя у просторі феодалного монархічного суспільства. Критика церкви. Сатиричний пафос антимонархічного, антифеодалного, антиклерикального спрямування. Трансформація класицистичних жанрів відповідно до просвітницької ідеології та настанови на виховання читача. Демократичний характер літератури.</p> <p>Морально-аналітичний погляд на сферу почуттів людини, пов'язаних передусім з коханням та шлюбом, що складають серцевину приватного життя, викриття помилок у відносинах між батьками та дітьми, представниками протилежної статі. Спроба подолання обмежень у художньому зображенні почуттів людини, пов'язаних із суспільно-соціальними стереотипами. Перетворення листа з «життєвого факту» на «факт літератури», становлення сентиментального (чутливого) епістолярного роману, що став надзвичайно популярним і викликав хвилю наслідувань і пародій. Створення популярних образів сентиментальної героїні, а також героя (Грандісон) та антигероя (Ловелас), які вплинули на розвиток не лише сентиментального, але й романтичного та реалістичного романів.</p> <p>Наполягав на відкритості національної російської літератури до європейських. Реформатор російської мови, до якої ввів численні кальки та варваризми (промисловість, розвиток, революція). Стверджував цінність людської особистості, простого людського життя, людських почуттів, особливо «природніх», тих, що пов'язані з любов'ю до іншої людини, коханням між чоловіком та жінкою. Висловив думку про те, що автор завжди проявляється у своєму творінні, часто навіть не бажаючи</p>
--------------------------------------	---	--

<p>Перед-романтизм. II пол. XVIII ст.</p>	<p>історик, видавець та редактор «Московського журналу» й «Вісника Європи», літературний критик.</p> <p>Горас Волпол (1717–1797), англійський письменник, творець першого європейського готичного роману «Замок Отранто» (1764).</p> <p>Томас Грей (1716–1771), англійський поет, представник передромантизму.</p> <p>Джеймс Макферсон (1736–1796), шотландський поет,</p>	<p>цього, що твір «викриває» автора, свідчить про його істинні почуття та наміри. Вважав, що автор має бути добрим другом для читача, ставитися до нього з прихильністю. За висловом О. А. Герцена, Карамзін зробив літературу гуманною. Розглядав «вишуканий смак» як критерій оцінки творів мистецтва, стверджував, що «смак» можна виховувати, що він історично зумовлений.</p> <p>Довгі роки перебудовував придбаний на березі Темзи маєток Строберрі-Гілл відповідно до своїх естетичних уподобань на готичний замок, у якому зібрав грандіозну картинну галерею, придбану пізніше Катериною II для Ермітажу. Цей маєток був описаний письменником у романі «Замок Отранто», дія якого відбувається у період перших хрестових походів. Цікавість до епохи середньовіччя, успадкована згодом В. Скоттом. Тяжіння до жажливого, релігійно-містичного, дивовижного. Знакове для передромантизму «смакове» зрушення: від античності до середньовіччя; від раціонального й правильного до містичного і примхливо-дивовижного. Учасник полеміки з французькими філософами-просвітниками, яких називав «антирелігійними фанатиками» [37].</p> <p>Один із засновників так званої «цвинтарної поезії», поява якої означала рух від класицизму та сентименталізму до передромантизму і романтизму. Автор знаменитого вірша «Елегія на сільському цвинтарі» (1750). Цікавість до середньовічної кельтської та скандинавської міфології і поезії, історичний погляд на англійську поезію.</p> <p>Створив стилізовану у дусі передромантизму компіляцію середньовічних кельтських легенд та оповідей про міфічних воїнів-співців III ст. нашої ери Фінгала</p>
---	--	--

	<p>«перекладач»-містифікатор «поем Оссіана» (1765).</p>	<p>та його сина Оссіана, видавши за переклад з гельської «поем Оссіана». «Переклад» був визнаний містифікацією, але мав велику популярність у європейських країнах, став знаковою подією європейського передромантизму. «Поемами Оссіана» зачитувались В. Скотт і Дж. Г. Байрон, Й. В. Гете, О. С. Пушкін. «Містифікація» Макферсона передувала романтичному захопленню європейським середньовіччям, фольклором, історією, культу поета та поезії, піднесенню фантазії та свободи.</p>
--	---	--

Цілком закономірно, що як окрема наукова дисципліна літературознавство остаточно оформлюється на межі XVIII та XIX ст. у період становлення **романтизму**. І художня практика літератури романтизму, і розвиток німецької класичної ідеалістичної філософії, що стала світоглядною основою нового літературно-художнього напрямку, сприяють цьому. Для романтичної свідомості був характерний історизм, чітке розуміння відмінностей між новою літературою, що відповідала потребам часу, і літературою класицизму, орієнтованою на естетичні ідеали класичного минулого. Бачення життя як такого, що постійно розвивається, змінюється, викликало цікавість до історії і культ нового. Представники епохи романтизму у своїх філософських та естетичних міркуваннях прагнули до побудови історії розвитку мистецьких феноменів у зв'язку із загальною історією, до розробки періодизацій, усвідомлення логіки історичних змін, розкриття суперечностей, що провокують рух вперед. На хвилі становлення та розвитку історичної свідомості в контексті культурної епохи романтизму формується історія літератури як базова наукова дисципліна сучасного літературознавства.

У працях представників німецької класичної ідеалістичної філософії мистецтво осмислюється як сфера ідеалу, художньо прекрасного, де абсолютний дух отримує адекватну йому чуттєву форму, знімається суперечність між об'єктивним та суб'єктивним, досягається бажана особистісна свобода, людська геніальність отримує можливість виявити себе у створенні художніх творів (Г. В. Ф. Гегель). Поезія визначається як художня гра думки, прояв творчої уяви, у роботі якої синтетично поєднуються інтелектуальне та емоційне, правила і свобода, цілеспрямоване і самодостатнє, штучне і органічне (І. Кант). У співвіднесенні мистецтва як сфери ідеалу та реальності, за логікою німецьких мислителів, проступає їх взаємозв'язок, що має стосунок до цілісності твору мистецтва, кожен з елементів якого покликаний розкрити сутність людської природи, відтворити розгортанням художньої цілісності минуле, сьогодення і майбутнє людського життя (В. Гумбольдт). Мистецтво показує світ не таким, яким він дається людині у звичайному сприйнятті, а таким, яким він створений, що надзвичайно розширює можливості бачення та розуміння (Й. Г. Фіхте). Свідомість творчості митця є аналогом несвідомої творчості природи, у творі мистецтва поєднуються кінцеве і нескінченне, особне і абсолютне, свідоме і несвідоме, символічна природа образу корелює із міфологічною основою мистецтва, адже міфологія – це всесвіт та поезія у їх нероздільності (Ф. В. Й. Шеллінг).

Філософія мистецтва доби романтизму, передусім завдяки зусиллям представників німецької ідеалістичної філософії, відіграла визначальну роль в процесі подальшого становлення і розвитку теорії літератури, зокрема тієї її складової, що займається проблемами сутності літератури як мистецтва слова, витоками та значенням літературно-художньої творчості як простору оприявлення творчої суб'єктивності митця, естетичною природою словесно-художнього образу та літератуного твору.

На ґрунті цієї філософії виникла перша літературознавча школа – міфологічна, започаткувавши розвиток власне літературознавства, поступове відокремлення його від філософії та естетики як філософської наукової дисципліни, а з іншого боку – від лінгвістики та фольклористики.

У Таблиці 3 представлені основні літературознавчі школи у хронологічній послідовності їх появи та розвитку, що призвів до формування методологічного фундаменту сучасного літературознавства.

Таблиця 3. Основні літературознавчі школи XIX – початку XX ст.

Назва і хронологічні межі	Представники (праці)	Концепція літератури та літературно-художньої творчості	Літературознавчий метод
Міфологічна. I та II пол. XIX ст.	К. Брентано, Л. А. фон Арнім, Я. і В. Грімм, А. Кун, М. Мюллер, Ф. Буслаєв, О. Міллер, О. Афанас'єв	Основою літератури виступає фольклор та сформована у його просторі міфологія як своєрідна «природня релігія» і вихідна філософія (відповідно до ідей А. і В. Шлегелів та Ф. В. Й. Шеллінга.	Міфологічний метод. Збирання та вивчення фольклору, реконструкція на його основі міфологічних уявлень різних народів з урахуванням історичної перспективи. Встановлення зв'язків між розвитком міфологічних уявлень та мовою (міфи як вияв «хвороби мови»), між міфами та літературою (метеорологічна, солярна та демонологічна лінії дослідження міфології).
Біографічна. Середина – II пол. XIX ст.	Ш. О. де Сент-Бев («Літературно-критичні портрети»), Г. Брандес «Найголовніші течії в європейській	Літературні твори є похідними від життєвого шляху, біографії автора, його походження (генеалогії), віри (конфесії),	Біографічний метод. Докладне вивчення біографії автора, документалізація життєвого і творчого шляху, вивчення листів, щоденників, свідчень сучасників, документів, які містять інформацію про життя і час автора, роботу над літературними творами.

<p>Культурно-історична школа. Середина XIX ст.</p>	<p>літературі XIX ст.», Ю. Айхенвальд («Силуети російських письменників»).</p> <p>І. Тен («Філософія мистецтва», «Історія англійської літератури»), В. Шерер, Г. Лансон.</p>	<p>соціального середовища, зовнішності та характеру, оточення, особистих стосунків тощо.</p> <p>Історичний погляд на літературу з опорою на ідеї Й. Гердера та Г. В. Ф. Гегеля. Усвідомлення історії національної літератури в якості об'єкта наукового пізнання. Прагнення науковості та об'єктивності (на основі філософії позитивізму О. Конта). Література концептуалізується як невід'ємна частина культурно-історичного розвитку, на яку впливають передусім історичні та соціальні обставини («раса, середовище, момент»), зумовлені ними культурний контекст, індивідуальна</p>	<p>Формування на основі вивчених документів імпресіоністично забарвленого образу автора як живої людини, що відобразилась у творах. Виявлення перетинів та подібностей у біографіях різних авторів.</p> <p>Свідоме вироблення відтворюваного об'єктивного (культурно-історичного) методу, спрямованого на індуктивне дослідження фактів, встановлення відповідно до закону детермінізму причинно-наслідкових зв'язків між явищами. З'ясування особливостей впливу культурно-історичного контексту на літературну творчість авторів. Відокремлення об'єктивного опису літературних фактів від їх оцінки та інтерпретації. Прагнення встановити історичну зумовленість аксіологічних основ інтерпретації літературних творів та їх критичного поцінування.</p>
--	--	---	--

<p>Порівняльно-історична школа. II пол. XIX – поч. XX ст.</p>	<p>Т. Бенфей (Передмова до «Панчатантри»), Г. Брандес «Найлоговніші течії в літературі XIX ст.», О. М. Веселовський («Історична поетика»), В. М. Жирмунський («Байрон і Пушкін»).</p>	<p>психологія суб'єкта творчості й ментально-психологічні особливості етнічного колективу (спільноти), до якої він належить.</p> <p>З огляду на історизм Й. Гердера, ідею Й. В. Гете про «світову літературу», діалектичний метод Г. В. Ф. Гегеля, а також з опорою на естетику романтизму, розвиток етнографії, появу порівняльно-історичного мовознавства та культурно-історичної школи у літературознавстві література усвідомлюється як діалектична єдність світової літератури та національних літератур, які перебувають у процесі взаємодії, мають спільне походження й загальні закономірності становлення</p>	<p>Порівняльно-історичний (компаративний) метод. Передбачає встановлення підстав для порівняння літературних явищ, що належать до різних національних літератур та/або до різних періодів розвитку літератури; віднайдення рис подібності та відмінності; пояснення встановлених рис подібності та відмінності, кваліфікація їх як результату впливів та контактів між представниками різних літератур, генетичних або стадіально-типологічних взаємозв'язків між різними національними літературами.</p>
---	---	--	---

<p>Психологічна. Кінець XIX – поч. XX ст.</p>	<p>С. Жірданен, Е. Еннекен, В. Вундт, О. Потебня («Думка і мова», «3 лекцій з теорії словесності», Д. Овсяніко-Куликівський, О. Горнфельд</p>	<p>й розвитку, а отже, контакт-но, генетично та типологічно зумовлені риси подібності.</p> <p>Зурахуванням напрацьовань культурно-історичної школи у літературознавстві, психології та лінгвістики літературний твір розглядається як вияв психології автора. За ідеями О. Потебні, проводиться аналогія між окремим словом, художнім образом та поетичним (літературним) твором. Їх структура виявляється спільною: зовнішня форма (звукова оболонка), внутрішня форма (ментальна картина, уможливлена порівнянням того, що сприймається, із досвідом сприйняття), значення. Слово, образ і твір не передають готове значення, а провакують роботу сприймаючої свідомості, спрямовану на порожнення смисла на основі актуалізації минулого досвіду.</p>	<p>Реконструкція психологічного життя автора на основі дослідження літературного твору.</p> <p>Спостереження за роботою свідомості автора і читача, розгортанням психічних процесів, зокрема формуванням думки, переосмисленням досвіду, розвитком розуміння.</p> <p>Аналіз особливостей функціонування слова та образу в межах літературного твору з погляду впливу на свідомість автора та читача. Аналіз перебігу смислопороджувальних процесів у межах створення/відтворення поетичного (літературного) твору.</p>
---	---	--	--

<p>Духовно-історична (культурно-філософська) школа. Кінець XIX – поч. XX ст.</p>	<p>В. Дільтей («Переживання і творчість»), Р. Унгер («Філософські проблеми нового літературознавства»), Ф. Гундольф («Гете»).</p>	<p>З опорою на філософію життя та ідеї філологічної герменевтики розглядаються процеси об'єктивзації суб'єктивного духовного життя людей у просторі культури, зокрема у сфері художньої літератури. Укоріненість всіх людей у житті, універсальність переживань робить можливим розуміння об'єктивованого художнім твором внутрішнього життя іншої людини.</p>	<p>В. Дільтей пропонує розрізнити методи природничих наук, скеровані на об'єктивне пояснення, та методи гуманітарних наук, засновані на особистісному емпатичному розумінні, можливому внаслідок включення всіх людей у процеси переживання життя. Пізнаючи художній твір, читач реконструює переживання автора, залучається до цих універсальних переживань. Дослідник літератури, використовуючи свій людський та читацький досвід, співпереживання та співвідчуття, має можливість описати його, у такий спосіб пізнаючи духовний світ автора.</p>
<p>Філологічна. Кінець XIX – поч. XX ст.</p>	<p>Б. Кроче, А. Бергсон, В. Перетц.</p>	<p>Погляд на літературу як на естетичне явище передусім. Цікавість до художньої форми, мови, стилістики. Увага до ірраціональних чинників художньої творчості, мистецької інтуїції. Рефлексія щодо художньої практики модернізму. Прагнення до усвідомлення специфіки літературознавства саме як філологічної дисципліни.</p>	<p>Аналіз естетичної природи літературного твору. Філологічне дослідження феномену стилю. Прагнення дивитися на сам літературний твір з власне філологічної точки зору, а не відшукувати, дивлячись крізь літературний твір, об'єкти дослідження, які входять у сферу предметизації суміжних гуманітарних дисциплін (історії, психології, філософії, культурології тощо).</p>

<p>Формальна. 10-20-ті рр. XX ст</p>	<p>В. Шкловський («Воскресіння слова», «Мистецтво як прийом»), Б. Ейхенбаум («Як зроблена “Шинель” Гоголя», «Теорія “формального методу”»), Ю. Тинянов («Літературна еволюція»), В. Пропп («Морфологія казки»), Р. Якобсон, Б. Ярхо («Методологія точного літературознавства»).</p>	<p>Погляд на літературний твір як своєрідний факт. Цікавість до поетичної (художньої) мови, особливостей її створення та функціонування, кореляції зі звичайною (природною) мовою². Увага до художньої форми, що справляє на читача естетичне враження. Тлумачення форми як сукупності прийомів, протиставлення формі не змісту, оскільки формою у творі є все (зображуваний предметний світ, художня мова, композиція), а матеріалу, який походить з самого життя. Уявлення про те, що художні прийоми мають постійно оновлюватись (ефект очуження), адже їх сприйняття автоматизується, що унеможливає естетичне переживання форми.</p>	<p>Дослідження компонентів художньої форми (предметний світ, художня мова, композиція), прийомів, що їх створюють. Аналіз особливостей художньої «конструкції» твору, визначення «домінантного принципу» її організації (поняття Ю. Тинянова). Дослідження жанру як динамічного явища. Вивчення особливостей художньої мови, стилю, що характеризує творчість того чи іншого автора. Встановлення особливостей організації поетичної та прозової форм художньої мови. Використання можливостей лінгвістичного аналізу мови літературних творів. Розгляд класичних творів російської і світової літератур з погляду того, як вони «зроблені», які прийоми та шляхи їх оновлення віднаходять автори. Аналіз формальних особливостей модерністського художнього дискурсу.</p>
--	---	--	--

² Російський формалізм, на думку Ж. Женетта, «від початку уявляв собою ніщо інше, як зустріч критиків та лінгвістів на ґрунті проблем *поетичної мови*» (курсив у цитатах тут і далі належить цитованим авторам – Н. А.) [67, с. 163].

У ХХ ст. розвиток літературознавства відбувався стрімко. Здобутки попереднього ст. стали основою подальшої роботи, практично всі напрацьовані теорії, концепції, методи отримали своє продовження, набули нового звучання в контексті актуального в цей час наукового пошуку, у світлі нових загальнонаукових досягнень, епістемологічних змін, векторів розвитку філософської думки.

Серед найбільш впливових напрямів літературознавчих досліджень ХХ і початку ХХІ ст. виявились наступні.

Літературознавча феноменологія. Ґрунтувалась на філософській феноменології, засновником якої був німецький філософ Е. Г. А. Гуссерль (1859–1938). Феноменологічна теорія Гуссерля мала великий вплив на розвиток філософії та методології науки у ХХ ст. Послідовниками вченого тією чи іншою мірою були М. Шелер, М. Гайдеггер, Ж.-П. Сартр, Е. Левінас, М. Мерло-Понті та інші.

Учень Гуссерля польський дослідник Р. Інґарден (1893–1970) екстраполював феноменологічну теорію та методологію у площину літературознавства. Феноменологічна настанова на узгодження процесу пізнання з феноменом, на який це пізнання скероване, врахування та зведення до мінімуму психологічно-суб'єктивних нашарувань, що затьмарюють бачення предмета дослідження, усвідомлення інтенціонального характеру мислення виявились продуктивними для літературознавчої предметизації літературного твору як головного об'єкта пізнання.

Зокрема, погляд Р. Інґардена на літературний твір як на інтенціональний об'єкт, що існує лише тоді, коли на нього спрямовуються інтенції суб'єкта сприйняття (читання), стали надзвичайно значущими для подальшого розвитку літературознавчої думки. Дослідник говорить про послідовні у часі фази читання, які відповідають сутності літератури як

часового виду мистецтва, та певні шари літературного твору, що одночасно проявляються у процесі читацької діяльності реципієнта. Такими шарами, на думку Інґардена, є наступні: «а) те або інше *мовно-звукове* утворення, в першу чергу *звучання* слова; б) *значення* слова, або смисл будь-якої вищої мовної одиниці, передусім речення; в) те, про що говориться у творі, *предмет, зображений* у ньому або в окремій його частині, й, нарешті, г) той чи інший *вид*, в якому зримо постає перед нами відповідний предмет зображення» [76, с. 24].

Думка Інґардена про конкретизацію літературного твору, що її здійснюють різні читачі або один і той самий читач у різні періоди часу, привела його до необхідності відокремити «філософію літератури» від історії конкретизацій та літературної критики, що реалізує конкретизації, створити нову концепцію літературознавства як наукової дисципліни.

До феноменологічного літературознавства суто об'єктивно була близькою не лише формальна школа, представники якої прагнули узгодити процес літературознавчого пізнання з феноменом літературної форми як специфічним предметом науки про літературу, але й **«нова критика»** (New Criticism). Її становлення та розвиток відбувалися у академічному середовищі Англії та США в 30–50 роках ХХ ст. Представниками цього напрямку були А. Тейт, Дж. Ренсом, до нього тяжіли Р. Уеллек та О. Уоррен, автори популярного американського підручника «Теорія літератури» (1949), перекладеного багатьма мовами [151]. Представники «нової критики» намагалися розглядати літературний твір поза контекстом, зосереджуючись на так званому «глибокому прочитанні» (Close reading) кожної фрази, кожного слова. Вони проблематизували онтологію твору – його буття у мистецькому просторі. Власне, природа мистецького буття у зіставленні з іншими буттєвими перспективами стала предметом осмислення саме літературознавчої феноменоло-

гії, з неї починались літературознавчо-феноменологічні студії Р. Інгардена.

На методологічній платформі феноменології ґрунтувалось таке явище у літературознавстві, як **рецептивна теорія**, концепцію якої розробили у 50–60-их роках ХХ ст. представники Констанцької школи – німецькі дослідники В. Ізер та Г.-Р. Яусс.

В. Ізер розрізняє у літературному творі два полюси – «художній та естетичний: художній стосується тексту, створеного автором, а естетичний – вказує на його реалізацію, яку здійснює читач» [80, с. 263]. Отже, літературний твір перебуває «посередині» між текстом та його реалізацією читачем. А «сходження в одній точці тексту і читача започатковує екзистенцію літературного твору» [80, с. 263]. Відповідно до такого уявлення літературознавчі дослідження можуть відбуватися у рідчизі теорії естетичного відгуку, яка вивчає здатність художнього тексту провокувати таку чи таку читацьку реакцію, спрямовує інтенціональну діяльність реципієнта, озброюючи його необхідним знаряддям для розуміння специфічної «віртуальної» реальності літературного твору. Або дослідження літератури мають розгортатися у просторі власне рецептивної естетики, яка спрямована на історію рецепції літературного твору (творів), з'ясування історичних факторів, що на неї впливають.

У працях Г.-Р. Яусса, зокрема у роботі «Естетичний досвід та літературна герменевтика» (1977), йдеться про неспівпадіння між «горизонтом тексту» та «горизонтом інтерпретатора», кожен з яких історично обумовлений, орієнтований на власну систему культурних смислів. Це неспівпадіння (або лише часткове співпадіння) пов'язане із рухом літературного твору крізь час, його здатністю породжувати нові смисли, зумовлювати різнопланове

бачення по-різному локалізованими у часі реципієнтами репрезентованої літературним твором художньої картини світу.

Рецептивна теорія стала своєрідним переворотом у літературознавстві, оскільки перенесла вектор наукової зацікавленості з автора на читача. Класичне літературознавство розглядало літературний твір у перспективі авторського задуму, намагаючись реконструювати цей задум – зрозуміти автора, або навіть зрозуміти краще, ніж він сам себе розуміє. Рецепттивна теорія досліджує текст у перспективі читацької реакції – вона зацікавлена реципієнтом, його сприйняттям і факторами, що це сприйняття зумовлюють. Так була сформована тріада автор – текст – читач, кожен з елементів якої зазнав проблематизації у новій пізнавальній ситуації.

На думку української дослідниці О. В. Червинської, Констанцька школа методологічно переформатувала «насправді стародавній розділ літературної теорії». Власну передісторію подібного «переформатування» може віднайти кожна національна культура [167, с. 8]. У цьому стосунку для українського літературознавчого дискурсу важливими були передусім праці О. О. Потебні («Думка і мова», 1862) та І. Я. Франка («Із секретів поетичної творчості», 1898) [156]. Зокрема у контексті міркувань Франка поетичний твір постає як процес, пов'язаний із творчою діяльністю автора та відтворювальною діяльністю читача. Ці діяльності перебувають у тісному взаємозв'язку, вони ґрунтуються на естетичному переживанні та водночас перебільшують його [7].

Послідовник О. О. Потебні О. Горнфельд у статті «Про тлумачення художнього твору» (1916) говорить про «життя» літературного твору, який «змінюється, розвивається, оновлюється, нарешті, помирає» [57, с. 7], тобто має свою «біографію», історію. «Твір художника необхідний нам саме

тому, – розмірковує дослідник, – що він є відповіддю на наші питання: наші, тому що художник не ставив їх собі і не міг передбачити. І – як орган визначається функцією, яку він виконує, так смисл художнього твору залежить від тих вічно нових питань, які йому пропонують вічно нові, нескінченно різноманітні його читачі або глядачі. Кожне наближення до нього є його відтворенням, кожний новий читач Гамлета є неначе його новим автором, кожне нове покоління є новою сторінкою в історії художнього твору» [57, с. 8].

Важливим, хоча й надзвичайно суперечливим, напрямом розвитку літературознавства у ХХ ст. стали **психоаналітичні студії**, започатковані З. Фройдом. Метод, розроблений австрійським психіатром, виявив неабиякий потенціал поширення (екстраполяції), на що звернув увагу М. М. Бахтін у своїй праці «Фройдизм» (1927). Психіатричний метод аналітичної діагностики швидко переріс у загальнопсихологічний метод. А згодом породив оригінальну концепцію художньої творчості й відповідний їй метод інтерпретації літературних творів, поступово переростаючи у потужну філософію культури, ідеологічну течію, яка, ставши психологічним продовженням ідей Ф. Ніцше, відбивала духовне обличчя Європи доби декадансу і модерну [24, с. 96–97].

Відповідно до теорії Фрейда, художня творчість породжується виштовханими у підсвідоме інстинктами, сексуальною енергією, що зазнає сублімації, втілюючись у художні образи. Згідно з психоаналітичним уявленням про трирівневу структуру психіки, внутрішнє життя людини розгортається як боротьба між трьома складовими. Воно (Id) прагне вільного вияву біологічно-інстинктивного, Я (Ego) здійснює цензуру щодо подібних проявів, а над-Я (super-Ego), орієнтоване на релігію та суспільну мораль, задає норми та правила, створює своєрідний канон для цензурних обмежень. Конфлікти між свідомістю та несвідомим,

заблокованим, завдяки роботі захисних механізмів психіки, виштовханим зі сфери роботи свідомості, є передусім наслідком дитячих травм. Ці конфлікти спричиняють невротичні та психотичні відхилення, обмежують розвиток особистості, її повноцінне життя. Отже, потребують аналізу та вирішення через усвідомлення.

На думку польського дослідника Л. Врубеля, психоаналіз сформував одну з популярних стратегій «герменевтики підозр» [43]. Її завдання полягало у настанові на виявлення неприємної правди про внутрішнє життя автора. Суб'єкта художньої творчості слід було вивести на «чисту воду», викрити. Оскільки будь-який художній образ виростає з підсвідомого і покликаний «благодійно» обманути свідомість, заспокоїти внутрішнього цензора, сам автор не знає правди про себе. «Симптоматично-діагностичне» прочитання літературних творів, відшукування у текстах ознак травм та комплексів авторів дозволяло тлумачити художню творчість як виявлення хвороби, відхилення від норми, а митця сприймати як хворого. Подібне «зниження» було чимось зворотнім, протилежним щодо того піднесення мистецтва і митця, яким починалося ХІХ ст., супроводжувалась епоха романтизму. П. Рікер пов'язував це «зниження» з процесом «архаїзації суб'єкта», регресом людини та людства, поверненням до вже перейдених етапів розвитку.

На думку С. Павличко, «сто років без Фрейда» [122] негативно позначились на українському літературознавстві. У пострадянський період науковці України активно почали завоювати досвід літературознавчих психоаналітичних студій, застосовуючі пов'язані з ним методологічні можливості для осягнення класичної та сучасної української літератури [73].

Захоплення психоаналізом, його апологія (фройдизм, неофройдизм, фройдизм-лаканізм), існували поряд з критикою,

породжуючи продуктивні в контексті розвитку літературознавства концепції. На такому перетині схвалення та заперечення, учнівства й критичної рефлексії сформувалась аналітична психологія К. Г. Юнга, його теорія колективного несвідомого, виник **метод архетипного аналізу**.

На думку Юнга, психічне життя особистості зумовлене не лише індивідуальним, але й з колективним (родинним, національним, загальнолюдським) несвідомим, з глибин якого походять архетипи – першообрази. **Архетипи** протистоять інстинктам, перетворюючи психічну енергію у роботу культурного творення людини та людства. Колективне несвідоме і уявляє собою сукупність архетипів, що накопичилися в житті людства з найдавніших часів, проте залишились живою системою, яка зумовлює реакції людини, особливості її сприйняття та розуміння світу на основі прадавньої його картини. Архетип дослідник порівнював із системою осей кристала. Це певна можливість реалізації архаїчного образу, задана на рівні генетичної (спадкової) пам'яті людини. Коли ж можливість реалізується і архетип виринає з глибин психічного життя на поверхню свідомості, поєднуючись з емоціями, він перетворюється на символ. Архетипи символічно проявляються у духовному житті особистості (сни, видіння, фантазії), їх репрезентують різні явища культури (міфологія, фольклор, мистецтво). Отже, аналітична психологія має пряме відношення до «поетично-художньої творчості».

У численних працях Юнг неодноразово повертався до проблеми архетипу й символу, намагаючись визначити їх роль у духовному житті людини. Зауважуючи, що архетипів існує надзвичайно багато, швейцарський дослідник особливо докладно описав деякі з них, найбільш значущі щодо розгортання індивідуального та колективного буття, існування людської душі, становлення та розвитку

особистості. Це Аніма та Анімус (як протилежний за статевою визначеністю відповідно жіночий та чоловічий ідеальний двійник особистості); персону та тінь (як ідеалізоване та неприйнятно-негативне віддзеркалення самості); Небесний батько (дух) та Земля-мати (матерія); божественне немовля, яке перебуває у просторі небезпеки й водночас несе у собі дивовижні перспективи оновлення та гармонізації світу; діва, що відроджується, повертається із терен смерті, тощо. Єдина типологія архетипів, як і вичерпний перелік, відсутні, що провокує послідовників Юнга до продовження міркувань про архетипи та відповідні їм символічні образи у зв'язку з актуальними проблемами психології особистості. Такого роду міркування важливі в плані художньої концептуалізації людини в мистецтві, і, зокрема, у літературі як мистецтві слова.

Архетипний аналіз у проєкції на літературознавство передбачає відшукування та інтерпретацію архетипів у літературних творах, встановлення у такий спосіб зв'язків між індивідуальною творчістю та архаїчними формами виявлення колективного несвідомого.

Ще один впливовий напрям розвитку літературознавства ХХ ст. розвиває засадничі настанови міфологічної школи, подібно до того, як психоаналітичні студії та аналітична психологія продовжують продуктивну взаємодію літературознавства та психології, започатковану психологічною школою на межі ХІХ та ХХ ст. Це так звана **міфокритика**. Вона отримала визнання в контексті американського літературознавства, але далеко вийшла за його кордони.

На думку Є. М. Мелетинського, з початком ХХ ст. європейка (і ширше – західна) культура розвивається під знаком «реміфологізації» – повернення до міфу, що розуміється як вічно живий первень культурного буття, функціонально актуальний в умовах новітнього суспільства

[110, с. 22]. *Miђ* у його зв'язку з ритуалом (Дж. Фрезер) розглядається як чинник індивідуальної та колективної психології, осердя ідеології, джерело художніх образів (архетипів, міфологем) та сюжетів, до якого завжди звертається мистецтво, навіть мистецтво доби модерну. Нову «філософію міфу» створюють Е. Кассіпер, О. Ф. Лосев, К. Г. Юнг, К. Леві-Стросс, Н. Фрай та інші дослідники в контексті різноспрямованих наукових студій, кожна з яких несе в собі продуктивний потенціал з погляду літературознавчої зацікавленості.

Існує багато різноаспектних визначень міфа, які важко піддаються класифікації. Оскільки внутрішня структура міфу, одне з найдавніших розумінь якого дорівнювала слову, оповіді, генетично споріднена із внутрішньою структурою літературного твору, зв'язок міфа та літератури набуває трансісторичного значення. На думку Н. Фрая, література походить з міфу і до нього повертається на сучасному етапі розвитку. Оскільки, з погляду О. Ф. Лосева, живе людське сприйняття реальності й переживання взаємодії зі світом завжди є міфічним [100], відповідний план незмінно присутній у літературному творі. В. І. Тюпа, характеризуючи найглибші шари літературного твору як об'єкта семіоестетичного аналізу, виокремлює міфотектоніку – своєрідне міфологічне ядро, співвідносне з ритмотектонікою як ритмічним первнем твору, що над ним надбудовуються інші шари об'єктного (зображуваного) та суб'єктного (оповідного) рівнів [147].

Можна говорити про індивідуальні авторські міфи, створені тими чи іншими митцями. Вони відбивають особливу структуру міфологічного мислення, яку описав французький структураліст К. Леві-Стросс [93]. Для такого мислення є характерним накопичення пар протилежних образів, нанизування їх на певний смисловий стрижень, заданий пізнавальним імпульсом, і побудова у такий спосіб

картини світу, освоєння часових, просторових та інших важливих характеристик реальності. Можна стверджувати, що у певні періоди розвитку світової літератури тяжіння до міфу та притаманного йому мислення надзвичайно посилюється. Це стосується, наприклад, літератури романтизму, модернізму, магічного реалізму (в межах постмодернізму) тощо. І водночас очевидно, що це тяжіння вповні ніколи не зникає, вимагаючи від літературознавців нових зусиль, спрямованих на розуміння природи, аспектів, рівнів та форм виявлення складної взаємодії міфу та літератури, онтологічного та художнього бачення й освоєння світу.

Філософська герменевтика – ще одна важлива в контексті розвитку літературознавства ХХ–ХХІ ст. методологічна платформа. Вона виникла на основі культурно-філософської (духовно-історичної) школи межі ХІХ–ХХ ст., засновником якої був В. Дільтей. Представниками філософської герменевтики, чії ідеї виявились актуальними практично для всіх гуманітарних дисциплін, стали М. Гайдеггер, Г. Г. Гадамер, П. Рікер.

Коріння герменевтичної традиції виводиться з епохи античності, коли вперше була усвідомлена проблема розуміння текстів, особливо віддалених від читачів через часові, мовні, культурні відмінності. Поняття *hermeneia* віднаходимо вже у текстах Арістотеля, де воно означає розуміння значення [129, с. 229], неподільність слова і значення у єдності логоса [65, с. 7].

Герменевтична традиція набула особливої ваги у контексті середньовічної культури, зосередженої на проблемі розуміння релігійних текстів, на екзегезі – тлумаченні присутніх у священних текстах символів. Вагомість цієї традиції для середньовічної патристики породила біблійну герменевтику, що отримала назву *Hermeneutica Sacra* [92].

Зусиллями німецького вченого доби романтизму Ф. Д. Е. Шляєрмахера філологічна герменевтика остаточно відокремилась від «сакральної», відкриваючи нові перспективи потрактування проблеми розуміння текстів. Спираючись на ідеї Ф. Аста, Шляєрмахер сформулював принцип герменевтичного кола у власне філологічній системі координат, відірвавшись від теологічної розробки цього принципу. За Августіном Блаженим, герменевтичне коло пов'язувало віру та розуміння Святого Письма: щоб розуміти богонатхненний текст, потрібна віра; водночас віра ґрунтується на розумінні біблійного тексту. Шляєрмахер ввів у герменевтичне коло частину та ціле: без розуміння частини (слова, речення) є неможливим розуміння цілого (речення, тексту). Філософ наповнив і частини, і ціле філологічним та психологічним значенням. Якщо «текстуальне» у тлумаченні Шляєрмахера стало філологічним (граматичним), то сакрально-духовне – психологічним: щоб зрозуміти психологічну основу тексту, треба співвіднести його з цілим душевним життям автора, «відчути» це ціле за окремим текстом. І текст, і психологія автора, що стоїть за ним, неначе вихоплені з потоку постійного розвитку мови та мислення, які невинно рухаються вперед, змушуючи герменевта працювати з частиною цілого, яке є невідомим. При цьому граматична та психологічна інтерпретації, зорієнтовані відповідно на мову та мислення, невіддільні, взаємопов'язані. Їм відповідають запропоновані Шляєрмахером методи розуміння: історичний (компаративний) та інтуїтивний (дивінаційний).

Засновником філософської герменевтики, що розглядає людину як феномен в контексті невинного процесу філософського саморозуміння та самоосмислення [85, с. 18], вважають В. Дільтея. Саме він обґрунтував особистісне суб'єкт-суб'єктне розуміння як метод гуманітарних наук (наук про дух), протиставивши йому раціональне суб'єкт-

об'єктне пояснення, притаманне природничим наукам. З іншого боку, засади екзистенціальної герменевтики розробляв М. Гайдеггер, який усвідомив, що справжнє, істинне буття здійснюється як розуміння. За Гайдеггером, домом буття є мова. Оскільки свій потенціал розуміння мова максимально розкриває у поетичному (літературному) творі, досвід розуміння, матеріалізований витвором літератури як мистецтва слова, набуває особливого значення.

Міркування Гайдеггера розвинув Г.-Г. Гадамер – один з найвпливовіших представників філософської герменевтики ХХ ст. На його думку, «розуміння та тлумачення текстів є не лише науковою задачею, але вочевидь стосується усієї сукупності людського досвіду в цілому» [45, с. 38]. Розуміння здатне змінювати людину. Коли йдеться про розуміння геніальних творів мистецтва (зокрема літератури), характер таких змін може бути грандіозним, адже геніальність творення викликає до життя відповідну собі геніальність розуміння [45, с. 100]. Герменевтичний принцип узгодженості частини та цілого стає критерієм адекватності розуміння і умовою здійснення інтерпретації, тому з герменевтичного кола не треба виходити, у нього необхідно правильно увійти. На думку Гадамера, інтерпретація та розуміння не співвідносяться як процес і результат. Вони розгортаються паралельно, витворюючи, а не реконструюючи смисл, адже смисл не передує літературному твору, а породжується ним заново в процесі кожного прочитання. Смисл твору не протиставлений смислу буття: це один і той самий смисл, можливість розуміння якого говорить про інтерпретатора, масштаб його особистості, причетність до справжнього буття, чесність у діалогічній взаємодії із собою та іншими. Тому, як зауважував Гадамер, розпочинаючи процес інтерпретації, занурюючись у глибини тексту, «ми ніколи наперед не знаємо, якими себе віднайдемо» [46, с. 226].

Пізнання та самопізнання, здійснювані у процесі інтерпретації, – предмет міркувань французького філософа П. Рікера, автора знакової праці «Конфлікт інтерпретацій» (1969). На його думку, проблеми людини і цілісного «людського дискурсу», мають вирішуватись у площині філософського синтезу, об'єднання різних напрямів розвитку філософської думки кінця ХІХ – початку ХХ ст. Дискурс не має сенсу за умов ігнорування суб'єкта та його «долі», за межами процесу комунікації, її інтерсуб'єктивних та референційних щодо світу і буття значень. Виступаючи як свідчення щодо суб'єкта, інтерпретація уможливорює саморозуміння інтерпретатора, адже «... “я”, що направляє інтерпретацію, може повернутися до нас лише як її результат» [128, с. 49]. Інтерпретація сприймається Рікером як жива культурна традиція, в межах якої здійснюється розуміння і саморозуміння. Ця традиція має свою історію, забезпечуючи можливість збагачення суб'єкта в процесі інтерпретації.

Філософська герменевтика Рікера, тяжіючи до феноменологічного методу, позиціонує себе як універсальний спосіб осмисленого буття. Інтерпретація тлумачиться філософом як робота мислення, підпорядкована завданню розшифровки прихованих смислів, виявлення різних рівнів значення. Об'єктом цієї роботи виявляється символ, адже його сутність проявляється у наявності множинності смислів [128, с. 45]. Але інтерпретація з необхідністю обмежує багатозначність символу, який розуміється відповідно до певної сітки прочитання, виходячи з певної герменевтичної системи [128, с. 46]. «Конфлікт інтерпретацій» пов'язується Рікером із суперечностями між різними герменевтичними системами, які можуть бути спрямовані у минуле або майбутнє. Прикладом герменевтичної системи, зверненої у минуле, до архаїчних символів, філософ вважає психоаналіз З. Фрейда, який вдається до «архаїзації суб'єкта». Натомість

феноменологія духу Г. В. Ф. Гегеля – це інтерпретаційна система, спрямована у майбутнє, зацікавлена перспективами буття людини і людства, метою їх розвитку. Конфлікт між різними інтерпретаціям, похідний від суперечності між настановами різних інтерпретаційних систем, обертається протиріччям між «археологією суб'єкта» та «телеологією суб'єкта» [128, с. 54–55].

В контексті міркувань Рікера художня література може бути осмислена як простір випробовування різних герменевтичних систем, виявлення суперечностей між ними. І водночас у літературних творах, що завжди мають символічну природу, з'являються настільки глибокі, занурені у глибини буття символи, розуміння яких знімає суперечності між різними інтерпретаційними системами, виводить на фундаментальні буттєві смисли, що об'єднують різні традиції інтерпретації та суб'єктів, які себе у них реалізують.

Структуралізм набуває особливої ваги у літературознавстві у середині ХХ ст. («після Соссюра», за визначенням Ю. М. Лотмана), розвиваючись у зв'язку із двома основними варіантами – «жорстким» та «помірним» [89, с. 5–6]. До першого належить науковий доробок К. Леві-Стросса, А.-Ж. Грей-маса, Кл. Бремона, Р. Барта, які, продовжуючи традиції формальної школи та лінгвістичного структуралізму, прагнули максимальної об'єктивності, науковості у пізнанні художнього тексту як певної ірраціональної, «несвідомої» структури – лінгвістичної, наративної, міфологічної, дискурсивної. Представники другого («помірного») варіанту структуралізму Ж. Женетт та Ц. Тодоров від початку тяжіли до інших напрямів розвитку літературознавчої думки (наприклад, до досвіду філософської герменевтики), були налаштовані на вихід за межі суворих структуралістських настанов у баченні художньої літератури та літературного твору зокрема,

об'єктивно наближаючи антидогматичність і свободу пост-структуралістського теоретичного мислення.

Як науковий метод структуралізм спирався на принцип холізму, тобто внутрішньої цілісності об'єктів, оперуючи опозиціями, що задають структурні закономірності досліджуваних об'єктів. У цьому плані літературознавчий структуралізм продовжував традиції структурної лінгвістики Ф. де Соссюра, який вперше протиставив фонему та звук, мову і мовлення, синхронію та діахронію, означник та означуване, а також російських формалістів, які зіставляли фабулу і сюжет, матеріал і форму, генезу та історію літературних фактів тощо. Лінгвістичне коріння літературознавчого структуралізму зумовило його продуктивне поєднання з семіотикою – метадисципліною, що вивчає знаки та знакові системи. Яскравий приклад використання структурально-семіотичної методології в процесі дослідження естетичної комунікації знаходимо у науковій творчості Ю. М. Лотмана.

За визначенням Г. К. Косікова, «структура – це інваріантно-статичне, замкнене в собі абстрактне та імперативне стосовно своїх користувачів ціле, яке має рівневу організацію та утворене кінцевим числом складових та правил їх комбінування, що піддаються систематизації та інвентаризації» [89, с. 25]. У літературному творі структуралісти здатні побачити передусім художній текст, намагаючись застосувати для його пізнання лінгвістичні підходи, розглядаючи його структуру в контексті уявлення про мову та її структурні рівні – фонологічний, морфемний, лексичний, граматичний, синтаксичний. На думку Р. Барта, «мова скрізь супроводжує дискурс, протягуючи йому дзеркало, в якому відображається його структура» [15, с. 200].

Вже у працях Ж. Женетта здійснюються кроки щодо об'єктивної оцінки пізнавальних можливостей

структуралізму. «Звісно, – розмірковує дослідник, – апріорі структуралізм як метод вповноважений вивчати структури скрізь, де він їх знаходить. Але, по-перше, структури – це зовсім не та річ, яку можна “знайти”, це системи прихованих відносин, досяжних скоріше для розуміння, ніж для сприйняття, й аналітик сам конструює їх, поступово виокремлюючи, а тому іноді ризикує просто вигадати їх, думаючи, що їх відкриває. А по-друге, структуралізм – це не просто метод, це те, що Кассінер називає “загальною тенденцією думки”, а інші могли б гостріше назвати ідеологією, заснованою саме на вольовому віддаванні переваги структурам на противагу субстанціям, й тому здатною й переоцінювати їх пояснювальну силу» [67, с. 168].

Задаючи вектор руху від структуралізму до **постструктуралізму**, У. Еко у праці «Відсутня структура. Вступ до семіології» (1968) формулює дилему, яка виразила руйнівний для структуралістського мислення сумнів. Він зіштовхує два варіанти розуміння структури: епістемологічний та онтологічний. В межах першого структура постає як певна оперативна модель, штучне металінгвістичне утворення, методологічний інструментарій, що задає межі бачення різноманітних феноменів як знакових систем. Другий передбачає осмислення структури як онтологічної реальності, що об’єктивно об’єднує всі існуючі форми, всі сфери людського буття [171, с. 289]. Схиляючись до першого (епістемологічного) розуміння сутності структури, У. Еко констатує онтологічну «відсутність» структури, а отже, методологічну обмеженість структуралізму, необхідність його постструктуралістської корекції.

У контексті засадничих щодо постструктуралізму праць Ж. Дерріди структура характеризується як визначальне поняття «західної епістеми» – науки й філософії, укоріненних у звичайній мові, її метафоричних та метонімічних

зрушеннях, що охоплюють та виражають сукупну роботу суспільної свідомості. Структура передбачає певну наявність, сталеначало, центр, щодо якого західна думка усвідомлює себе, надаючи йому різні імена в залежності від часу та домінуючої філософії або ідеології: «сутність», «існування», «субстанція», «суб'єкт», «трансцендентальність», «свідомість», «Бог», «людина» [64, с. 409]. Для Дерріди трансцендентальне означуване не просто опиняється під сумнівом: він не сумнівається у його відсутності, точніше, міфопоетичній природі, ілюзійному характері. Такий погляд залишає безсумнівною лише гру, позбавляючи її початку й кінця, меж і правил, вводить її у сферу нескінченності, ставить на місце «центру», започатковуючи ланцюгову реакцію тотальної де-центрації. Усвідомлення міфічного характеру центру супроводжується поверненням до мови, наданням дискурсу особливого значення, адже «встає дискурсом» [64, с. 409].

У колі постструктуралістських концепцій починає вживатись поняття *інтертекстуальність*, запропоноване Ю. Крістевою з опорою на міркування М. М. Бахтіна [90]. За Бахтіним, кожне слово тексту, що є головним предметом вивчення усіх гуманітарних наук, виводить за його межі, нагадує про попередні висловлення-контексти; розуміння передбачає співвіднесення конкретного тексту з іншими текстами [18, с. 385]. Але якщо для Бахтіна важливою була особистість, яка проявляє себе у висловленні, зверненому до іншої особистості, для постструктуралістів інтертекст стає самодостатнім. У ньому губиться, розчиняючись, і окремий твір, і автор твору, перетворюючись на вузлик у культурній тканині, скриптора, який, за словами У. Еко, має написати твір і померти, аби не стояти між текстом та інтерпретатором. Отже, у межах постструктуралістської літературознавчої парадигми задум автора не є метою інтерпретатора твору. Мова йде про множинність

інтерпретацій, можливість застосування різних інтерпретаційних систем, конфлікт інтерпретацій (поняття П. Рікера).

Постструктуралізм заново проблематизує літературний твір, зосереджуючись передусім на тексті, осмисленому як інтертекст: Р. Барт акцентує етимологію слова «текст» (тканина, текстура). Текст складається з окремих слів-цитат, кожне з яких веде до інших текстів, відкриваючи діахронну глибину, вибудовуючи Текст з великої літери: «Твір може вміститися на долоні, текст знаходить притулок у мові, існує тільки в дискурсі» [14, с. 380]. Хоча текст має стосунок передусім до означника, він виводить означуване за межі суто філологічних значень, розглядає його у площині нескінченності, на тлі безмежності майбутнього.

Постструктуралістські уявлення про Текст, інтертекстуальність, дискурс, гру зумовили особливу свободу літературознавчого пізнання. Але згодом парадоксальним чином вона звелася до певного набору загальноприйнятих уявлень, що стали суттєво обмежувати бачення об'єктно-предметної сфери літературознавства, катастрофічно збільшили релятивізм наукового мислення, зробили неконтрольовано свавільною суб'єктивність інтерпретації. Досить жорстка регламентованість спостерігається у постструктуралістських напрямках – постколоніальній критиці, різних варіантах феміністичних студій, результат яких стає передбачуваним, заданим самим поняттєво-методологічним інструментарієм.

На початку XXI ст. літературознавці заговорили про постпостструктуралізм (пом'якшення критики концепції знака, транссентименталізм, новий гуманізм, новий утопізм), а потім і про перспективи виходу за межі постструктуралістської парадигми у літературознавстві, пошуки нових шляхів розвитку науки про літературу, нову парадигму літературознавчого мислення, параметри якої перебувають у процесі визначення.

Питання для самоконтролю

1. Як називається допоміжна літературознавча дисципліна, що вивчає історію становлення та розвитку літературознавства, формування літературознавчих концепцій, зміну шкіл на векторів еволюції науки про літературу?

2. Як здійснювався розвиток літературознавчої думки до того часу, як відбулося становлення літературознавства в якості окремої наукової дисципліни?

3. Якими були особливості розвитку літературознавчої думки в епоху античності? Які естетичні категорії, сформовані у цей час, мають важливе значення для науки про літературу?

4. Що становило специфіку середньовічного наукового мислення в контексті проблеми накопичення літературознавчого знання?

5. Яких змін зазнала європейська гуманітаристика у добу Ренесансу?

6. Як художня практика XVI–XVIII ст. вплинула на еволюцію літературознавчої думки? Окресліть літературознавчі виміри основних літературно-художніх напрямів цього періоду?

7. У який час відбувається становлення літературознавства як окремої наукової дисципліни? Чому це стало можливим саме в цей період?

8. Охарактеризуйте логіку виникнення основних літературознавчих шкіл XIX – початку XX ст. Як ці школи концептуалізували феномен літературно-художньої творчості? Як впливали на розвиток методології літературознавства?

9. Якими були основні напрями розвитку літературознавства у XX ст.? Як узгоджувалось розгортання літературознавчого наукового дискурсу з філософським?

10. Як можна визначити специфіку постструктуралістської парадигми в контексті літературознавчої наукової зацікавленості?

Основна література

1. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / [за ред. Марії Зубрицької]. [2-е вид., доп.]. Львів : Літопис, 2001. 832 с.

2. Білоус П. В. Теорія літератури. Київ : Академвидав, 2013. 328 с.

3. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. Київ : Академія, 2010. 253 с. (Альма-матер).

4. Галич О. А. Історія літературознавства : підручник для студ. вищ. навч. закл.; голов. ред. А. С. Мнишенко. Київ : Либідь, 2013. 392 с.

5. Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія. У трьох книгах : Навч. посібник / Упоряд. П. Федченко. Київ : Либідь, 1996. 415 с.

6. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 608 с. (Енциклопедія ерудита).

7. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 624 с. (Енциклопедія ерудита).

8. Мітосек З. Теорії літературних досліджень [пер. з польськ. В. Гуменюк ; наук. ред. В. І. Іванюк]. Сімферополь : Таврія, 2005. 408 с.

Рекомендована література для поглибленого вивчення розділу

1. Академические школы в русском литературоведении [редкол.: Н. Ф. Бельчиков, А. Л. Гришунин, К. Н. Ломунов, П. А. Николаев (отв. ред.), Л. Н. Тимофеев, В. Р. Щербина]. М. : Наука, 1976. 516 с.
2. Арістотель. Поетика [пер. Бориса Тена ; вступ, ст. і коментарі Й. Кобова]. Київ : Мистецтво, 1967. 136 с.
3. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох [пер. з англ, під заг. ред. Р. Семківа]. Київ : Факт, 2007. 720 с. (Сер. «Висока полиця»).
4. Большакова А. Ю. Архетип в теоретической мысли XX в. *Теоретико-литературные итоги XX века* : в 2 т. / [редкол. : Ю. Б. Борев (гл. ред.), Н. К. Гей, О. А. Овчаренко, В. Д. Сквозников и др.]. М. : Наука, 2003. Т. 2 : Художественный текст и контекст культуры. С. 284–319.
5. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М. : Художественная литература, 1940. 648 с.
6. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики : Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ, ст. Б. Н. Бессонова. М. : Прогресс, 1988. 704 с.
7. Западное литературоведение XX века : энциклопедия. М. : Intrada, 2004. 560 с.
8. Зборовська Н. В. Психолоаналіз і літературознавство : посібник. Київ : Академвидав, 2003. 392 с. (Серія «Альма-матер»).
9. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів : Літопис, 2004. 352 с.
10. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М. : Интрада, 1996. 255 с.
11. Ингарден Р. Исследования по эстетике [пер. с польск. А. Ермилова и Б. Федорова]. М. : Изд-во иностранной литературы, 1962. 572 с.

12. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. [редкол.: М. Ф. Овсянников (гл. ред.) и др.]. М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1962. Т. 1 : Античность. Средние века. Возрождение. 683 с.

13. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. [редкол.: М. Ф. Овсянников (гл. ред.) и др.]. М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1967. Т. 3 : Эстетические учения Западной Европы и США (1789-1871). 1008 с.

14. Козлик І. В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства : монографія. Івано-Франківськ : Поліскан ; Гостинець, 2007. 591 с.

15. Косиков Г. К. Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. : трактаты, статьи, эссе* [сост., общ. ред. Г. К. Косикова]. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1987. С. 5-38.

16. Крістева Ю. Полілог [пер. з фр. П. Тарашука]. Київ : Юніверс, 2004. 480 с.

17. Лановик З. *Hermeneutica Sacra*. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТИПУ, 2006. 587 с.

18. Лем С. *Философия случая* [пер. с пол. Б. А. Старостина]. М. : АСТ : АСТ МОСКВА : ХРАНИТЕЛЬ, 2007. 767 с.

19. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. X. : Фолио ; М. : Издательство АСТ, 2000. 880 с. (Вершины человеческой мысли).

20. Лосев А. Ф. *Общая характеристика эстетики Платона. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Высокая классика. X. : Фолио ; М. : Издательство АСТ, 2000. С. 233-438.*

21. Лосев А. Ф. *Эллинистически-римская эстетика I-II вв. н.э.* М. : Изд-во Моек, ун-та, 1979. 416 с.

22. Лосев А. Ф. *Эстетика Аристотеля и современность. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Высокая классика. X. : Фолио ; М. : Издательство АСТ, 2000. С. 775-838.*

23. Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М. : Искусство, 1964. 376 с.

24. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб. : Искусство – СПб, 2000. 704 с.

25. Наєнко М. К. Історія українського літературознавства і критики : навч. посіб. Київ : Академія, 2010. 520 с. (Серія «Альма-матер»).

26. Постколониалізм. Генерації. Культура / За ред. Тамари Гундорової та Агнешки Матусяк. Київ : Лаурис, 2015. 336 с. (Серія «Теоретичні ревізії», вип. 4).

27. Французская семиотика: От структурализма к пост-структурализму / [пер. с фр. и вступ, ст. Г. К. Косикова]. М. : Прогресс, 2000. 536 с.

28. Шляхова Н. М. Еволюція форм художнього узагальнення : навчальний посібник. Вид. 2-е, доповн. Одеса : Астропринт, 2011. 152 с.

29. Няму А. Е. Архетипические модели в современном литературном контексте : уч. пос. Черновцы : Рута, 2006. 72 с.

30. Папуша І. Modus ponens. Нариси з наратології. Тернопіль : Крок, 2013. 259 с.

31. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике [пер. с фр. и вступ, ст. И. Вдовиной]. М. : КАНОН-пресс-Ц ; Кучково поле, 2002. 624 с. (Серия «Канон философии»).

32. Фізер І. Психолінгвістична теорія Олександра Потебні: Метакритичне дослідження [передм. І. Дзюби]. Київ : Обереги, 1996. 192 с.

33. Шмид В. Нарратология. М. : Языки славянской культуры, 2003. 312 с. (Studia philologica).

34. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству [пер. В. В. Библихина]. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. : трактаты, статьи, эссе* [сост., общ. ред. Г. К. Косикова]. М. : Изд-во Мокс, ун-та, 1987. С. 214–231.

Интернет-джерела

1. Барт Р. Смерть автора. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М. : Прогресс, 1994. С. 384–391. URL : <http://www.philology.ru/literature1/barthes-94e.htm> (дата звернення: 18.07.2020)

2. Богин Г. И. Обретение способности понимать: Введение в герменевтику. М. : Психология и Бизнес ОнЛайн, 2001. 731 с. URL : http://superlingust.com/index.php?option=com_content&view=article&id=701:2011-01-13-16-59-52&catid=10:2009-11-23-13-36-04&Itemid=10

Розділ III.

СПЕЦИФІКА ЛІТЕРАТУРИ ЯК МИСТЕЦТВА СЛОВА

Мистецтво серед інших видів людської діяльності. Образ у науці та мистецтві. Особливості художнього образу. Основні закони художності. Література як мистецтво слова. Предмет та функції літератури. Походження художнього мислення.

Мистецтво посідає особливе місце серед інших видів людської діяльності. Воно передбачає естетичне ставлення людини до світу. В основі естетичного ставлення перебуває ситуація «я-у-світі», спільна для всіх людей [147]. Естетичне сприйняття та переживання можливе завдяки органам чуття, на що вказує і етимологія слова **естетика** (нім. Ästhetik, від гр. αἴσθησις – відчуття, чуттєве сприйняття). **Естетичне** – звернене до органів чуття.). Твір мистецтва дозволяє відкрити естетичне переживання одного суб'єкта для іншого, вивести це переживання за межі певного часу та простору. Творче зусилля автора, скероване на вироблення артефакту, здатного провокувати естетичні переживання інших (в принципі – всіх) людей, втілюється у художній твір, витвір мистецтва.

«Цілісність людського буття естетично виявляється у художній цілісності твору мистецтва: у єдності, відокремленні та взаємозверненості світу – твору – тексту, автора – героя – читача, – писав М. М. Гіршман. – З іншого боку, гарантом взаємозв'язку художньої цілісності та життєвої реальності й взагалі реальним об'єднуювачем й «реалізатором» спілкування... є єдина відповідальна й відповідаюча людська особистість

обличчям до обличчя з іншою, такою ж єдиною та такою ж відповідальною» [54, с. 16].

У витворі мистецтва відтворюється цілісність людини та світу у їх взаємодії, взаємопроникненні. Людина виявляється здатною бачити та відтворювати красу світу, тому що її особистісна цілісність не порушена, адже зовнішній та внутрішній біль, якими супроводжується втрата фізичної та духовної цілісності, унеможлиблює естетичне переживання. З іншого боку, руйнація світу, його катастрофічне спотворення знецінюють естетичне переживання, знищують його фундамент. У антиутопічній новелі Р. Бредбері «Посмішка» (1952) показано саме таку ситуацію: у постапокаліптичному світі, що втратив свою цілісність внаслідок глобальної катастрофи, люди настільки спотворені болем від пережитого, що агресивно реагують на знамениту картину Л. да Вінчі, яка сприймається як символ мистецтва в цілому. За художньою логікою письменника, збереження здатності до естетичного сприйняття та переживання є показником гармонійного розвитку людства. З цією здатністю пов'язує письменник і надію на відродження людини і людства у випадку катастрофічних помилок та їх трагічних наслідків.

Естетичний суб'єкт («я») та естетичний об'єкт («світ») у мистецтві зливаються, чого не можна сказати про суб'єкт та об'єкт у науці – там вони чітко відокремлені. Для мистецтва атрибутивною є творча діяльність людини, скерована на відтворення та оновлення культурних традицій. Якщо у інших сферах людської діяльності відсутність творчості або її симуляція не так помітні, мистецтво одразу реагує на зниження планки у діяльності митця – фальшивою нотою, композиційним прорахунком, колористичним дисонансом, емоційною неправдою, аксіологічною підміною, які руйнують цілісність естетичного переживання, породжують відчуття втрати гармонії, відсутності художності.

Мистецтво передбачає засвоєння світу людиною шляхом створення художніх образів. **Художній образ**, на відміну від наукового поняття, характеризується цілісністю. Поняття передбачає виокремлення у явищах дійсності окремих аспектів, характеристик, ознак. Воно втілює аналітичне ставлення людської свідомості до дійсності. У художньому образі явища, предмети, процеси втілюються у їх повноті, постають такими, якими ми сприймаємо їх у реальному житті. Мистецтво прагне говорити з людиною тією ж мовою, що й дійсність. Втім, художній образ не передбачає копіювання дійсності. Він створюється з опорою на роботу фантазії, котра дозволяє найбільш яскраво виразити сутність зображуваного, посилити, підкреслити ті його риси, що притаманні багатьом явищам. Художній образ неможливий без типізації – узагальнення суттєвих рис цілої низки явищ та втілення їх у предметній конкретиці. У художньому образі поєднуються особливе і загальне. Він виражає, на думку Ф. Шеллінга, нескінченне у кінцевому.

Показово, що у античному та середньовічному мисленні художній образ не усвідомлювався як окрема естетична категорія [162, с. 41], це осмислення відбулося в межах німецької класичної ідеалістичної філософії, зокрема у естетичних працях Г. В. Ф. Гегеля. За Н. Д. Арутюновою, основними характеристиками художнього образу є наступні:

«1) образ синтетичний; він створюється комплексним сприйняттям дійсності, у якому провідними є зорові враження;

2) в образі зафіксоване усвідомлення фундаментального факту відокремлюваності та відтворюваності форми;

3) образ єдиний: у його структурі потенційні сторони знака – означуване й означник – не сформовані й не розділені семіотичною зв'язкою;

4) образи інтерпретуються й осмислюються;

5) середовищем побутування образів є людська свідомість; у ній вони суб'єктивно забарвлені й занурені у асоціативні відносини» [4, с. 81].

Максим Горький щодо літературних «типів» (Фауст, Гамлет, Дон Кіхот, Платон Каратаєв, брати Карамазови, Обломов) зауважив: «Таких людей... ужитті не було; були і є подібні до них, значно дрібніші, менш цільні, і ось з них, дрібних, неначе вежі або дзвінниці з цеглин, художники слова додумали, “вигадали” узагальнювальні “типи” людей...» [60]. І. О. Гончаров стверджував: «Кому яка справа була б, наприклад, до безумних Ліра й Дон Кіхота, якби це були портрети диваків, а не типи, тобто дзеркала, що відбивають у собі незліченні подоби – у старому, новому й майбутньому людському суспільстві» [56]. Цьому ж автору належить і яскраве судження про пізнавальні можливості художнього образу. Він говорив про те, що одному розуму знадобилось би десяток томів, щоб сказати про людину й суспільство стільки, скільки вдалося сказати М. В. Гоголю за допомогою двох десятків образів у комедії «Ревізор».

Образи використовуються і у науці. Але там вони підпорядковані загальному завданню дослідження, виконують функцію ілюстративну або фактографічну. Образ у мистецтві є самодостатнім. Він наділений потенціалом саморозвитку, виключає можливість авторської сваволі. Правда художнього образу, створеного за допомогою фантазії, по суті виявляється «прекрасною вигадкою», переконливішою за правду одиничного факта, що позбавлений узагальнювальної виразності, притаманної художності.

Якщо поняття та ілюстративний образ у науці апелюють до інтелекту людини, художній образ здійснює вплив на всі пласти свідомості й емоційну сферу людини, він зачепляє всі аспекти духовного життя особистості, здатний змінити світосприйняття людини, присутньо вплинути на її буття у світі.

Таблиця 4. *Образ у науці та мистецтві.*

ОБРАЗИ	
у науці ілюстративні; виражають правду одиночного факту; звернені до інтелекту	в мистецтві самодостатні, наділені потенціалом саморозвитку; узагальнено виражають художню правду; звернені до всіх пластів свідомості, всього духовного життя особистості

У сократичних діалогах Платона, що посутньо вплинули на становлення феномену літературного твору в західноєвропейській культурі, можна спостерігати поступове зміщення ілюстративних образів, підпорядкованих логіці філософського мислення, у сферу художності. Так, в діалозі «Федон», що розповідає про останній день у житті Сократа, крім образів самого філософа, членів його родини та учнів, у мовленні персонажів, що ведуть діалог про смерть та безсмертя, виникають образи снігу, вогню, людського тіла, започатковуючи надзвичайно важливе для Платона коливання між образом та поняттям, між тим, що можна побачити, відчутти, і тим, що можна помислити. Так з'являються порівняння, що переростають у метафори: додавання одиниць називається їх зустріччю; тіло і душа зіставляються з лірою та її гармонійним звучанням; віддалення від істини порівнюється з падінням з «вражаючої вершини надії»; думка філософа уподібнюється жалу, яке залишиться в рані після того, як бджоли не стане, тощо. У контексті сократичного діалогу «Федон» можна спостерігати взаємопереходи ілюстративних образів, підпорядкованих

логіці наукового мислення, та тропів, що набувають самодостатності, починають «жити» власним життям в межах і за межами твору [10].

Російський літературознавець В. І. Тюпа виокремлює наступні **закони художності**, актуальні й для літератури як мистецтва слова [148]:

– закон цілісності (художні твори характеризуються повнотою та ненадмірністю, у них не може бути нічого випадкового, зайвого, кожна особливість форми та змісту є значущою та пов'язана з іншими особливостями – це дозволяє художньому твору відтворювати цілісність людини й світу);

– закон умовності (кожний художній твір є умовним, знаковим, конвенційним; реципієнт завжди розуміє, що має справу не з реальною дійсністю, а зі світом мистецтва; якби під час театральної вистави – наприклад, постанови трагедії В. Шекспіра «Гамлет» – на сцені справді пролилася кров, це зразу б зруйнувало ситуацію мистецтва, вивело б учасників цієї ситуації за межі естетичного);

– закон адресованості (кожний твір мистецтва звернений до певного адресата, пропонує йому таку точку зору на світ, яка забезпечує сприйняття цілісності людини й світу, не транслює готовий смисл, а залучає до певного способу смислопородження, передбачає сутнісний діалог творця й співтворця);

– закон індивідуалізації, тобто оригінальності (у мистецтві цікавим та значущим є лише оригінальне, неповторне, унікальне, при цьому самозаглиблення, самопізнання дає митцю можливість краще розуміти інших; так Л. М. Толстой говорив про творчість Ф. М. Достоєвського: «чим глибше зачерпнути, тим загальніше для всіх, знайоміше й рідніше» [140, с. 264]);

– закон генералізації (передбачає типізацію, узагальнення, вираження через художнє осмислення особистого досвіду загальної ситуації буття «я-у-світі»).

В. І. Тюпа говорить про різні модуси художності: героїчний, сатиричний, трагічний, комічний, драматичний, ідилічний, елегічний, а також патетичну та іронічну стратегії художності.

Література вирізняється з-поміж інших видів мистецтва тим, що її матеріалом є слово. Слово у літературному творі стає ескпресивним, виразним. Воно дозволяє з максимальною повнотою виразити внутрішнє життя людини, її думки, переживання, всю різноплановість буття свідомості. Людське мовлення у творі літератури, за думкою М. М. Бахтіна, виявляється і предметом, і засобом зображення, тобто постає як мова зображувана і мова, що зображує.

Г. Е. Лессінг вперше звернув увагу на неречовий характер словесного образу, запропонував замислитися над «більш широкою сферою поезії, над необмеженим полем діяльності нашої уяви, над неречовим характером її образів, які можуть перебувати один біля одного у надзвичайній кількості та розмаїтті, не перекриваючись навзаєм і не зашкоджуючи один одному, чого не може бути з реальними речами або навіть з їх матеріальним відтворенням, замкненим у щільні кордони простору і часу» [95, с. 414].

Література належить до зображальних видів мистецтва, а не до виразних, до часових, а не просторових. Але її сутність проявляється у подоланні всіх обмежень, вона здатна говорити мовою будь-якого виду мистецтва, використовувати досвід будь-якої сфери людської діяльності, прокладаючи шлях до культурного синтезу. Не випадково літературні твори «розповідають» про театральні постанови (вистава «Мишоловка», яку ставить у найвідомішій п'єсі В. Шекспіра принц Гамлет), архітектурні пам'ятки («Собор Паризької Богоматері» В. Гюго), витвори образотворчого («Портрет Доріана Ґрея» О. Вайльда) та

музичного мистецтва (творчість вигаданого композитора Адріана Леверкюна, про яку йдеться у романі Т. Манна «Доктор Фаустус»). Г. В. Ф. Гегель розмірковував про універсальність літератури (поезії) та її практично безмежні зображальні та виражальні можливості. «...слово здатне виразити людський дух у цілому» [51, с. 360], – зауважував німецький мислитель. В. Г. Белінський, спираючись на естетичну концепцію Гегеля, стверджував: «Поезія виражається у вільному людському слові, яке є і звук, і картина, й визначене, ясно омовлене уявлення. Тому поезія містить у собі всі елементи інших мистецтв, немов користується раптом й нероздільно усіма засобами, даними окремо кожному з інших мистецтв. Поезія являє собою всю цілість мистецтва, всю його організацію й, обіймаючи собою всі його сторони, замикає у собі ясно й визначено всі його *відмінності*» [25].

Предметом літератури є все, що існує. М. Г. Чернишевський писав: «...сфера мистецтва не обмежується лише прекрасним та його так званими моментами, а обіймає собою все, що у дійсності (в природі та у житті) цікавить людину – не як вченого, а просто як людину; загальноцікаве у житті – ось зміст мистецтва» [168]. Головний предмет літератури – людина як носій мови і суб'єкт мовлення. Використовуючи okazіоналізм Максима Горького, літературу часто називають «людинознавством».

Можна виокремити цілу низку **функцій літератури**:

- естетична (відтворення цілісності людини і світу у художній цілісності);
- гносеологічна (пізнавальна);
- комунікативна (діалог між автором та читачем);
- прогностична (передбачення майбутнього);
- виховна (позитивні зміни особистісної сфери людини в процесі діалогічної взаємодії з іншою людиною);
- зображальна (побудова цілісної картини світу);

– гедоністична (переживання насолоди від споглядання художньої цілісності).

Звісно, цей ряд можна було б продовжити, усвідомлюючи, що такого роду виокремлення має умовний характер. Важливо розуміти, що основною функцією літератури як мистецтва слова є функція естетична. Якщо вона залишилася нереалізованою й художня цілісність твору не відбулася, всі інші функції унеможливаються. «Мета поезії – <...> створення образів та висловлення, – стверджував Г. В. Ф. Гегель. – Поезія почалась, коли людина почала виражати себе; висловлене для неї існує лише для того, аби бути висловленим» [51, с. 356–357]. Спроба підпорядкувати літературно-художнє висловлення певній прагматичній меті – комерційній, ідеологічно-пропагандистській, компенсаторній, психотерапевтичній й т.п. – руйнують естетично-художню природу літературного твору, що не має на меті нічого іншого, крім самого себе, тобто є самодостатнім. Але якщо естетично-художні цілі автора в процесі творчості досягнуті, літературний твір входить у коло буття, набуваючи широких можливостей впливу на його суб'єктів.

Чи можливо говорити про виховну функцію літератури? На думку поета Й. Бродського, література містить особливий ген людяності, який не передається у інший спосіб, успадковується представниками людської спільноти лише через читання [35]. Звісно, існування на рівні літератури, участь у бутті літературного твору змінює читача, дає йому унікальний досвід, що його неможливо отримати у інший спосіб. Літературознавство досі вичерпно й остаточно не пояснило сутність феномену літературно-художньої творчості та читання як своєрідної співтворчості, хоча дало багато версій такого пояснення. Літературний твір залишається антропологічною та онтологічною загадкою, натякаючи на таємницю людини та її буття. Література звернена водночас до минулого,

теперішнього й майбутнього, до яких належать реальні та потенційні автори й читачі літературних творів. Їй притаманна соборність, здатність об'єднувати всіх людей навколо головних питань індивідуального та загального буття.

З погляду О. М. Веселовського, література походить з **первісного синкретичного дійства**, у якому брали участь усі представники первісно-родової спільноти, об'єднані єдиним прагненням вплинути на перебіг подій колективного життя та ритмом, що поступово розвивався, ускладнювався. «О тій порі, – зазначає М. С. Каган, – всі основні напрями соціальної життєдіяльності – виготовлення знарядь праці, полювання, добування та зберігання вогню, магічні заклинання стихій та тварин, способи спілкування та передачі практично необхідної інформації, виховання та навчання наступних поколінь, закріплення родових та племенних зв'язків – виявлялись для первісної людини не вузькоутилітарною дією, але дією водночас практичною та духовною, творчою та виразною, оскільки пізнання, осмислення та оцінка людиною світу не були ще самостійними актами й могли здійснюватися лише у єдності з актами практичними» [81, с. 180]. З первісного синкретичного дійства у процесі складної еволюції виокремились різні форми суспільної свідомості та види мистецтва, серед яких і література. У праці «Історична поетика» О. М. Веселовський, аналізуючи фольклор різних народів (у тому рахунку й тих, що перебували у його час на початкових етапах культурного розвитку), показує, як поступово на основі подолання синкретизму первісної поезії, що передбачала «поєднання ритмованих, орхестичних рухів з піснею-музикою та елементами слова» [38, с. 155], сформувалися основні роди літератури – епос, лірика й драма (орхестичні рухи виконувались первісним хором разом із піснею, були прообразом танцювального мистецтва).

Вперше уявлення про розподіл літератури на роди, не вводячи поняття «літературний твір», розробив Арістотель у трактаті «Поетика» (335 р. до н.е.), виокремивши три способи відтворення предметів (наслідування природі): «Адже можна за допомогою тих самих засобів відтворювати ті самі предмети, або розповідаючи за манерою Гомера вустами іншої особи, або від себе самого, не замінюючи себе іншим, або показуючи зображених осіб у дії» [3, с. 41]. Класифікація, здійснена Арістотелем, несе на собі відбиток подолання вихідного мистецького синкретизму, адже у його сприйнятті поезія щільно пов'язана з музикою, театральним мистецтвом тощо. Але вже тут можна побачити розуміння відмінностей між епічним, ліричним та драматичним способом літературно-художнього відтворення дійсності, про які мова піде далі.

Питання для самоконтролю

1. Що вирізняє художню творчість серед інших видів людської діяльності? Як можна співвіднести естетичне і художнє?

2. Якого значення у творчій діяльності набуває феномен художньої цілісності витвору мистецтва?

3. Яку роль у мистецтві відіграють образи? Чим відрізняється образ, використаний у науковому дослідженні, від художнього образу?

4. Якими є основні ознаки художнього образу?

5. Учому полягає специфіка художнього образу у літературі? Яке місце література посідає серед інших видів мистецтва?

6. Як можна зрозуміти закони художності (за В. І. Тюпою)?

7. Чи можна говорити про призначення літератури, її функції? Яка з можливих функцій літератури як виду мистецтва є базовою?

8. Яким, за О. М. Веселовським, є походження мистецтва слова?

Основна література

1. Білоус П. В. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості : Лекції. Житомир : Рута, 2009. 336 с.

2. Білоус П. В. Теорія літератури. Київ : Академвидав, 2013. 328 с.

3. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. Київ : Академія, 2010. 253 с. (Альма-матер).

4. Галич О. А. Теорія літератури : підручник для студ. філол. спец. вузів / О. А. Галич, В. М. Назарець, Є. М. Васильєв ; за наук. ред. О. Галича. 4-те вид., стер. Київ : Либідь, 2008. 488 с.

5. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с. (Nota bene).

6. Ференц Н. С. Теорія літератури і основи естетики : навчальний посібник. Київ : Знання, 2014. 511 с. (Вища освіта ХХІ століття).

Рекомендована література для поглибленого вивчення розділу

1. Вязовський Г. А. Творчий процес. Психологія творчості. Книга на пошану пам'яті Григорія Андрійовича Вязовського. Одеса : Друкарський дім Південь друк, 2010. 335 с.

2. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. Київ : Основи, 1998. 658 с.

3. Кодак М. П. Авторська свідомість і класична поетика. Київ : ПЦ «Фоліант», 2006. 336 с.

4. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів : Літопис, 2004. 352 с.

5. Сивокінь Г. М. У вимірах сприймання: теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій. Київ : Фенікс, 2006. 304 с.

6. Теория литературы : уч. пособие [для студ. фил. ф-в высш. уч. завед: в 2 т.] / [под. ред. Н. Д. Тамарченко]. М. : Академия, 2004. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. 2004. 512 с.

7. Ткаченко А. О. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. 2-е вид., випр. і доповн. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.

8. Шляхова Н. М. Еволюція форм художнього узагальнення : навчальний посібник. Вид. 2-е, доповн. Одеса : Астропринт, 2011. 152 с.

Розділ IV. СЛОВЕСНО-ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ

Художній образ як універсальна категорія мистецтва. Образ і знак. Специфіка словесного образу. О. О. Потебня про структуру слова й образу. Роль творчої фантазії у процесі створення й розуміння художнього образу. Словесно-художній образ як синтез протилежних начал (матеріального й ідеального, конкретного й абстрактного, об'єктивного й суб'єктивного, раціонального й емоційного. Типи образів (за предметністю (образ-деталь, образ-характер, образ-тип, образ картина світу), за умовністю (знак, алегорія, символ), за ступенем смислового узагальнення (індивідуальні, характерні, типічні, образи-мотиви, топосы, архетипи).

У найширшому сенсі слово «образ» має два значення:

1) фізичне представлення предмета, людини, тварини, через зображення на фотографії, картині, скульптурі або будь-який інший візуальний спосіб;

2) уможлядне уявлення про те чи інше явище, яке виникає у свідомості під впливом слова, словосполучення або речення.

У мистецтві образ є універсальною категорією. Мистецтво може бути визначене як мислення за допомогою образів, освоєння / відтворення / перетворення реальної дійсності шляхом створення художніх образів. У художньому образі нерозривно зливаються об'єктивно-пізнавальні та суб'єктивно-творчі начала, «він є комплексним явищем, у якому в постійній взаємодії перебувають такі діалектичні категорії, як одиничне та загальне, форма і зміст, можливість і дійсність»,

а зміна характеру зв'язку між означеними категоріями «впливає на структуру й побудову самого образу» [153, с. 34].

Образ не може бути ототожнений з реальним предметом, що ним відображається. У образі предмет перестає бути річчю, він неначе переживається суб'єктом створення та сприйняття образу зсередини, стаючи причетним до внутрішнього, духовного життя людини. М. П. Столяров вважає, що образ неможливий без переведення зображуваного ним предмета або події із зовнішнього світу у внутрішній; він дає нашому внутрішньому життю вилитися у предмет, охопити й пережити його зсередини, як частину нашої власної душі. Отже, образ передбачає переживання зображуваного [135]. На думку М. М. Бахтіна, образ має діалогіну природу: його внутрішня форма зумовлена авторським «я», а зовнішня задається особистістю іншого [19].

І. Б. Роднянська та В. В. Кожинов визначають художній образ як «загальну категорію художньої творчості, специфічні для неї спосіб та форму засвоєння життя, “мову” мистецтва й водночас – його “висловлення”». Художній образ «може бути охарактеризований як такий знак, чиє означуване за допомогою внутрішньої форми “сховане” у ньому самому й тому зв'язане з означником не умовним, а органічним й мотивованим зв'язком» [130]. Будучи цілісним утворенням, образ неможливий без творчої уяви, що забезпечує його буття як художнього факту, який водночас має співвідноситися з фактами реального буття, присутніми у сприйнятті або пам'яті реципієнта.

Словесний образ, на що вперше звернув увагу Г. Е. Лессінг, завжди апелює до уяви. І. Б. Роднянська та В. В. Кожинов зауважують: «У слові вже відображена й перетворена дійсність, і художник (прозаїк, поет) здійснює неначе вторинне її перетворення <...> Однак сама форма літературного образу не є вже явищем мови, це явище мистецтва, хоча й побудоване з мовного матеріалу <...>

У складному співвіднесенні слова як такого й слова як носія художньої субстанції й перебуває структура літературного образу <...>» [130].

Словесно-художній образ самодостатній, наділений власною художньою логікою, саморозвитком. Авторська тенденційність, намагання підпорядкувати образ будь-якій вже сформованій думці, що передує йому, веде до збіднення образу, руйнації його, на що звертав особливу увагу В. М. Жирмунський.

Для розуміння сутності словесного образу є важливою психолінгвістична теорія О. О. Потебні. Відповідно до неї, структура художнього образу відповідає структурі слова. У структурі образу можуть бути виокремлені зовнішня форма (звукова оболонка), внутрішня форма (етимологічно зрозуміле мотивування зв'язку звукової оболонки зі значенням) й значення (зміст): «У слові розрізняємо ми *зовнішню форму*, тобто членороздільний звук, *зміст*, об'єктивований за посередництвом звука, й *внутрішню форму*, або найближче етимологічне значення слова, той спосіб, у який передається зміст» [123, с. 127]. Розвиток мови і слова невід'ємні від розвитку думки, адже, як стверджує дослідник, просування осмислення та розуміння вперед здійснюється через порівняння. Саме на цьому шляху слово починає вживатися у переносному значенні, витворюючи образ, який апелює до нашого досвіду, провокує на основі пригадування побаченого раніше роботу уяви.

Структурі слова й образу відповідає структура твору в цілому, що втілює Всесвіт митця, його емоційно-оцінювальне ставлення до дійсного життя. Аналогія між словом та поетичним (літературним) твором виростає з паралелі між мовою та мистецтвом, роль якого у становленні людства, з погляду Потебні, є не периферійно-факультативною, а визначально-необхідною. Розвиток мови й мистецтва здійснюється як еволюція думки, свідомості, постійний рух

від фіксації чуттєвого образу, зверненого до цілісного сприйняття, до його осмислення, що кожного разу відбувається на новому мисленневому рівні, не відмінюючи цілісного бачення образу, але поступово змінюючи його. У просторі літературного твору окремі образи утворюють цілісну картину світу, що не підміняє собою візію реальності, але формує її, відбиваючи водночас характеристики самої можливості «бачити», притаманної суб'єктам творення та відтворення. Картина світу постійно уточнюється і в процесі переходу від одного твору до іншого в межах творчості одного автора, літературної епохи, традиції, жанру, і в межах руху від однієї рецепції до другої [11].

Створення й розуміння художнього образу відбувається, про що вже йшлося, з опорою на творчу фантазію. Про це у свій час писав Г. В. Ф. Гегель: «...не саме уявлення як таке, але лише художня *фантазія* робить той чи інший зміст поетичним, осягаючи його у такий спосіб, що він стоїть перед нами як архітектурний, скульптурно-пластичний або живописний образ й <...> може бути переданий лише мовленням, словами...» [51, с. 342].

Зміст образу не може передаватися безпосередньо. Він неначе стоїть перед свідомістю реципієнта, від якого вимагається добровільне зусилля прямувати за логікою образу. Образ несе у собі певний механізм смислопородження, до роботи якого може залучитися суб'єкт сприйняття. Слушним є міркування Л. С. Виготського про те, як кожне нове покоління по-новому «користується» твором, образами, які у ньому закладені: «Трудність полягає не у тому, щоб показати, що користування творами мистецтва у кожну епоху має свій особливий характер, що “Божествена комедія” у нашу добу має зовсім не те суспільне призначення, що у добу Данте, – трудність полягає у тому, щоб показати, що читач, який перебуває й зараз під впливом тих самих формальних емоцій, що й сучасник Данте,

по-іншому користується тими ж самими психологічними механізмами й переживає “Божествену комедію” по-іншому» [44, с. 54–55]. І образ, і твір мистецтва є інтерсуб’єктивними, вони вимагають творчої активності свідомості реципієнта, що завжди характеризується індивідуальною та історичною конкретністю власної своєрідності.

Словесно-художній образ передбачає синтез протилежних начал. Він виникає на перетині об’єктивного (того, що існує незалежно від свідомості суб’єкта творчості та співтворчості) й суб’єктивного (того, що постає як результат суб’єктивного сприйняття, мислення, переживання, є невід’ємним від суб’єкта, особистісно значущим та індивідуально забарвленим). Образ передбачає поєднання реального (матеріального) й ідеального, конкретного й абстрактного, раціонального та емоційного. Створення та відтворення художнього образу вимагають цілої людини, яка розкривається у взаємодії з цілим світом. Синтетичний характер знання, що отримується у процесі художнього засвоєння дійсності, має велике значення в контексті розвитку культури в цілому.

Можуть бути виокремлені певні типи образів за різними ознаками-параметрами:

- за предметністю (образи-деталі, образи-характери, образи-типи, образ картина світу);
- за рівнем умовності (знак, алегорія, символ);
- за ступенем смислового узагальнення (індивідуальні, характерні, типові, мотиви, топоси, архетипи).

Образ дає можливість читачу «побачити» зображуване – від найменшої подробиці-деталі (мікрообраз) до цілісної картини світу (макрообраз). Так, у п’єсі Г. Ібсена «Ляльковий дім» друга дія відкривається розгорнутою авторською ремаркою, де згадується поникла та обібрана різдвяна ялинка. Ця, здавалося б, незначна подробиця не лише говорить про різдвяний хронотоп драми, акцентуючи

проблему народження особистості. Вона вказує на те, що святково-дитяче існування більше неможливе для героїні, змушеної подорослішати, усвідомити неприємну правду про себе та своє попереднє життя. Образ-подробиця узгоджується з усіма іншими образами твору. Ретельно виписані у п'єсі образи персонажів психологічно точно розкривають характери, типові для європейського буржуазного життя кінця ХІХ ст. Всі образи, корелюючи між собою, вибудовують цілісну картину сучасного автору світу, що вимагає від кожної особистості дорослої мужності прозріння та розуміння, усвідомлення правди. Адже саме правда є запорукою відповідального перебування у просторі життя, подолання інфантильної ізоляції, виходу за межі замкненого кола іграшкового існування.

Знак – матеріальний, відкритий для чуттєвого сприйняття предмет (явище, подія, дія), що використовується у пізнанні та спілкуванні в якості представника (заступника) певного предмета чи предметів, властивості чи відношення, слугує для набуття, збереження, трансформації й передачі повідомлень (інформації, знань). Знаки, знакові системи та особливості їх функціонування вивчає метадисципліна **семіотика** (від давньогр. σημειωτικός – такий, що має ознаки: від σημεῖον – знак, ознака та σῆμα – знак). Існують різноманітні класифікації знаків. У мистецтві найбільшої ваги набувають іконічні знаки, здатні представити предмет, явище, людину у цілості, відтворюючи їх знайомий за досвідом сприйняття реальності вигляд. Літературно-художній образ виростає на ґрунті руху від знаковості слова до знаковості художнього тексту, який може бути охарактеризований як складна конфігурація знаків і водночас єдиний знак, що вказує на реальний світ, дійсність. На думку Ю. М. Лотмана, котрий намагався досягнути феномен художньої мови та тексту, на основі яких виникає літературний твір, кожний художній текст

створюється як унікальний, оказіональний³ цілісний знак, що несе особливий зміст, але водночас є складною ієрархією знаків, утворюється з типових елементів загальновідомої мови, отже, може прочитуватись на різних рівнях по-різному [102, с. 34].

С. С. Аверінцев вважав **символ** (від давньогр. σύμβολοη – спільне кидання, умовний знак, сигнал) «універсальною естетичною категорією, сутність якої найповніше розкривається через зіставлення із суміжними категоріями, з одного боку, художнього образу, з іншого – знака та алегорії. «У широкому сенсі можна сказати, – стверджував Аверінцев, – що символ – це образ, розглянутий у аспекті своєї знаковості, і що він є знаком, наділеним усією органічністю й невичерпною багатозначністю образу. <...> Предметний образ та глибинний смисл виступають у структурі символу неначе два полюси, немислимі один без одного (тому що смисл втрачає поза образом свою явленість, а образ поза смислом розсипається на свої компоненти), але й розведені між собою <...>» [1, с. 386–387]. На думку дослідника, «принципова відмінність символу від алегорії полягає у тому, що смисл символу неможливо відчитати простим зусиллям розуму; він невід’ємний від структури образу, не існує в якості певної раціональної формули, яку можна “вкласти” в образ і потім вилучити з нього. <...> Смисл символу об’єктивно здійснює себе не як наявність, але як динамічна тенденція; він не даний, але заданий» [1, с. 387]. У символ треба «вжитися», щоб зрозуміти його смислові обрії. Він натякає на таємниці існування світу, важливі для всіх, наділені силою об’єднувати людей спільним розумінням головних законів життя.

Символ проявляє буттєві глибини, що їх художня свідомість здатна побачити у зображуваному явищі, привідкриває взаємозв’язок очевидного і посутнього. Смисл неначе просвічує крізь образ, створюючи певну перспективу

³ Оказіональний – той, що не відповідає зальноприйнятому вживанню, випадковий, принагідний, унікально-авторський.

розуміння, яка ніколи не може бути вичерпаною вповні, з кожним новим кроком потребує нового уточнення. Е. Т. А. Гофман порівнював символ з драбиною, один кінець якої стоїть на землі, а інший веде у нескінченність неба. Наприклад, у новелі Гофмана «Дон Жуан» (1813) зображено готель і театр у провінційному місті. Будівлі сполучаються між собою: із готельного номеру можна, відкривши таємні двері, перейти до театральної ложі. Такий перехід здійснює оповідач, щоб послухати оперу В. А. Моцарта, яку дають у театрі. Суміжність готелю і театру сприймається як символічна: готель символізує профанний простір буденного філістерського життя, а театр – сакральний простір мистецтва. Ця просторова символічність відбиває характерну для романтичної художньої свідомості ідею двосвіту, що передбачає протиставлення реальної дійсності та ідеалу. За окресленим символічним значенням образу театру динаміка художнього світу новели поступово проявляє інші значення: театр символізує творчість як справжнє буття людини, що відкриває її сутнісне «я», спільне для всіх людей; театр починає асоціюватись зі всесвітом – простором прозріння істини, осягнення божественної сутності у перспективі вічного буття. Звісно, намічені обрії інтерпретації символіки просторових образів у новелі мають тенденцію до узагальнення, поглиблення смислу, яка завжди залишає враження неповноти, можливості подальшого розгортання процесу розуміння в глибину символу.

Поетику символу, над якою активно працювали романтики, наповнив новим змістом Ш. Бодлер, відкривши для європейського читача поетичну творчість Е. А. По з її атмосферою невизначеності, таємниці, трагізмом ліричних переживань, поєднанням раціонального та ірраціонального, вишуканим звуковим символізмом та глибиною осягнення буттєвих першоджерел. Бодлерівська актуалізація романтичної практики творення образів-символів, втілена

зокрема у знаменитому сонеті «Відповідності», сприймалась як продуктивна в контексті художніх пошуків наступного покоління митців – П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме, М. Метерлінка, творчість яких згодом стала розглядатися як символічна. Доведена символістами до абсолюту сугестивність, ірраціональність, таємничість символу у літературі наступних періодів знімається. Проте символічність починає мислитись як атрибутивна характеристика і художнього образу, і літературного твору взагалі.

«Я хочу написати книгу про алегорію так, ніби вона – персонаж захопливої історії. Алегорія здається мені героїнею світової культури на кшталт Попелюшки, яка часом хоч і вдягає пишні шати, аби стати поряд із принцем Символом, але загалом на святковій церемонії часу не має, бо у неї завжди надмір роботи», – пише у передмові до монографії «Алегоричний код літератури, Або реабілітація алегорії триває» (2017) М. В. Моклиця [114, с. 4]. На думку авторки монографії, складність розрізнення алегорії та символу, з одного боку, й алегорії та метафори, з іншого, потребує ретельного теоретичного і методологічного пояснення з урахуванням накопиченого художнього й літературознавчого досвіду, оскільки всі вони репрезентують не тільки шлях створення образу, а певні способи осмислення дійсності, моделі пізнавальної інтерпретації, є «дієвими інструментами <...> пізнання світу і самопізнання» [с. 29].

Алегорія (від давньогр. ἀλληγορία – інакомовлення) – двоплановий образ, що передбачає за зовнішнім планом прочитання внутрішнього, прихованого, до розуміння якого читач має дійти самостійно або за допомогою автора. Часто зміст внутрішнього плану інакомовлення приховується через цензурні міркування. Алегорія асоціюється з так званою «езоповою мовою», прозовими байками Езопа –

легендарного давньогрецького автора, що жив, ймовірно, у VII–VI ст. до н.е. Вважається, що Езоп був рабом. Йому приписують потворну зовнішність, трагічну історію життя та збірку байок, які дійшли до сучасності у більш пізніх давньогрецьких (Деметрій Фалерський) та римських (Федр і Авіан) переказах. Римські автори започаткували традицію поетичної байки, що була підхоплена літературою Нового часу, предусім французьким письменником Ж. Лафонтеном, який надав байці відповідної нормам класицистичного мистецтва поетичної форми.

В основі алегорії лежить, як правило, абстрактне поняття, що повинно бути раціонально осмислене, однозначно прочитане. Від символу алегорію відрізняє двозначність (символ багатозначний) та раціональність (розуміння символу апелює до переживання вихідних універсалій буття). На рівні міфотектоніки (глибинних сюжетних первнів, укорінених у міфології, фольклорі, релігії) алегоричні інтенції (поняття М. В. Моклиці) мають різноманітні літературні жанри.

Крім байки, котра генетично пов'язана із фольклорною казкою, на алегорії ґрунтується такий книжковий морально-дидактичний жанр, як притча. Наприклад, євангельська притча про блудного сина має цілком конкретне значення, омовлене Ісусом Христом у тлумаченні й зафіксоване євангелістами. Взаємини між людиною і Богом, про які у ній йдеться, стали основою численних творів мистецтва у європейській культурі, були конкретизовані різноманітними сюжетами та сюжетними мотивами. До притчі тяжіють такі жанри, як мораліте і містерія, п'єса-парабола, філософський роман, роман-антиутопія.

Так, філософський роман (роман-притча) В. Голдінга «Володар мух» (1954) будується на розгорнутій алегорії: життя групи англійських хлопчиків на безлюдному острові, куди вони потрапили після авіакатастрофи, є інакомовленням

щодо головних закономірностей суспільного існування людей. Окремі подробиці зображуваного у романі світу працюють на загальну алегорію, уточнюють і поглиблюють вихідне порівняння, до якого вдається автор. Так, герої твору мають розглядатися не як індивідуалізовані персонажі з психологічно аргументованою, притаманною саме їм внутрішньою мотивацією поведінки, а як алегоричні образи, важливі для розуміння внутрішнього плану оповіданого. Джек – алегоричне зображення авторитарного лідера, що, спираючись на силу, вибудовує жорстку ієрархію влади, залякує або підкуповує всіх членів спільноти, знищує тих, хто є загрозою для нав'язаного загалу способу існування. Ральф – алегорія демократичного лідера, що прагне об'єднати всіх відповідальним ставленням до сьогодення і майбутнього, спільною діяльністю, яка відповідає нормам цивілізованого суспільства, передбачає рівні можливості для всіх. Алегоричними є і образи їх помічників – жорстокого вбивці Роджера, який очолює загін мисливців, і розсудливого любителя книжок Рохи, чії окуляри стають джерелом вогню на острові. Приховане значення образу вогню прозоро асоціюється з вогнем Прометея – алегорією знання, цивілізаційного поступу і культурного розвитку людства, противагою якому є неминучий регрес – повернення до тваринного існування, повністю регламентованого інстинктами. Вбивство Рохи, якого зіштовхують зі скелі, стає поворотним моментом у алегоричній історії Голдінга, оскільки цей персонаж виступає як алегорія раціонального просвітницького розуму, що породив утопічну віру в можливість справедливого суспільного устрою, гармонійність природної людини, що її письменник, осмислюючи досвід другої світової війни, піддає кардинальному перегляду. Звісно, перелік алегоричних образів можна було б продовжувати, оскільки кожна

подробиця створюваної автором художньої картини світу підпорядкована завданню вираження важливого для нього знання про людину і світ.

Мотив (від фр. *motif* – мотив і лат. *moveo* – рухаю) – тема ліричного твору або неподільна смислова одиниця, з якої складається сюжет, дія персонажа, завдяки якій розгортається зображувана подія. Отже, мотиви можуть бути ліричними (тобто сюжетними: мотив свободи або мотив самотності в ліричних творах М. Ю. Лермонтова) або сюжетними (тобто фабульними: мотив шляху – «персонаж вирушає в дорогу» – у епічних творах М. Ю. Лермонтова, наприклад, у романі «Герой нашого часу»).

Центральний мотив твору називається **лейтмотивом** (від нім. *Leitmotiv* – головний, провідний мотив): лейтмотив дощу у романі Е. Гемінгвея «Прощавай, зброє!» (1929); лейтмотив вишневого саду в однойменній п'єсі А. П. Чехова (1904). Мотиви можуть проходити через ліричний цикл, ряд творів, усі твори автора, об'єднувати літературні твори, що належать різним авторам і різним епохам. Так, сюжетний мотив шляху, що реалізується в хронотопічних образах дороги, подорожі, знаходимо у багатьох авторів літератури романтизму; цей мотив об'єднує лицарський, ренесансний, авантюрний, крутійський, сентиментальний, історичний, соціально-психологічний, філософський, науково-фантастичний та інші різновиди жанру роману, що входять до жанрових систем різних літературних епох.

Топосу (від давньогр. *τόπος* – місце, у переносному значенні – тема, аргумент) – найбільш стійкі, незмінні образи й теми, з якими пов'язані константи художньої творчості, що утворюють «топіку, тобто тезаурус сюжетів й форм, які складають загальне надбання традиції та культури» [67, с. 174]. Так звані «вічні образи» (Прометей, Одисей, Каїн, Дон Жуан, Дон Кіхот, Гамлет, Король Лір, Фауст) є конкретним виявленням топоса. Образ Дон Жуана,

наприклад, має стосунок до завжди актуальної для літератури теми кохання, що узгоджується з мотивами чоловічої зради, жіночого розчарування, обману, наруги над релігією, насильницької смерті. Кохання, злочин, влада, слава, смерть, подвиг, творчість – топоси світової літератури.

«Індивідуальна тематика уявляє собою лише вибір, який здійснюється серед можливостей, наданих колективною топікою, – писав Ж. Женетт. – Ясно, що частка топосів, говорячи схематично, більш вагома у так званих “низьких” жанрах, які слід би було скоріше назвати *фундаментальними*, – таких, як народна казка або авантюрний роман; роль творчої особистості у них настільки ослаблена, що, маючи справу з ними, критичний пошук сам собою обертається у бік смаків, вимог й потреб, що утворюють так звані *очікування публіки*» [67, с. 174].

Архетип (від давньогр. слів ἀρχή – начало; τυπος – відбиток, форма, взірець) – першопочатковий, первинний образ (першообраз), укорінений у колективному несвідомому, що живе у глибинах психіки кожної людини, вроджені психічні структури, що спонтанно проявляють себе у мисленні та поведінці людини. Виявлення архетипу у психічному житті людини є інстинктивним. Це неначе порожні форми, що узагальнюють і спадково передають досвід попередніх поколінь, який може бути актуалізований лише за умови набуття значущості для індивіда, затребуваності у тих чи тих життєвих ситуаціях. «Архетипи, – вважав Юнг, – завжди були й сьогодні залишаються живими психічними силами, які вимагають, щоб їх сприйняли серйозно, і які у дивний спосіб стверджують свою силу. Вони завжди несли захист і порятунок, а їх руйнація призводить до “perils of the soul”⁴, відомої нам з психології дикунів» [170]. Досягаючи поверхні свідомості в процесі творчості або у сні, маренні, галюцінації, архетип, відповідно

⁴ З англ. – втрата душі.

до теорії К. Г. Юнга, оформлюється у символ, реалізується у літературному творі як архетипічний образ.

Архетипи виявляються спільними для великих груп людей – етносу, нації, людства в цілому. Яскравими прикладами виявлення архетипу, за Юнгом, слугують наступні образи: дитини, якій загрожує небезпека і з якою пов'язане майбутнє світу; мудрого старого; тіні як негативного двійника героя; діви, що перетинає кордон між життям і смертю, тощо. Подібні архетипічні образи у відповідній міфологічному, фольклорному, релігійному, національно-літературному контексту конкретизації знаходимо у різноманітних творах всіх часів і народів. Наприклад, старий Сантьяго у повісті-притчі Е. Гемінґвея «Старий і море» тяжіє до архетипу мудрого старого, що в контексті повісті стає символом справжнього людського життя, ґрунтованого на героїчній праці, близького до природи, сповненого любовного розуміння навколишнього світу та людей. Власне, і море у цьому творі сприймається як образ, побудований на основі архетипу: море – колиска життя, його витoki, життєдайне середовище, яке у своїй безмежності об'єднується з всеосяжним небом [143].

На думку Юнга, архетипи не можуть бути втрачені, оскільки вони зв'язують сьогодення з минулим, потребуючи нової інтерпретації на кожному новому етапі розвитку свідомості: «Але якщо ми не можемо усунути архетипи або ж знешкодити їх, то на кожному новому щаблі, досягнутому цивілізацією у диференціації свідомості, ми стикаємося із завданням пошуку нової *інтерпретації*, прийнятної для цього щабля, з тим щоб зв'язати все ще існуюче у нас життя минулого з життям теперішнього, яке загрожує вислизнути від цього. Якщо ж таке зв'язування не відбувається, виникає різновид свідомості, більше не орієнтованої на минуле, свідомості, що безпорадно поступається перед будь-яким видом навіювання й фактично вразливої щодо психічних епідемій. З втратою минулого

теперішнє втрачає своє значення, цінність і здатність до переоцінки» [170].

Бог теж характеризується Юнгом як архетип, що об'єднує все людство. Він здатен породжувати різноманітні символи, які на нього натякають: світло, троянда, книга (Біблія), небо і т.п. Цей перелік може бути в принципі нескінченним, тому що лише на тлі цього «архетипу» люди здатні щось бачити і розуміти, усвідомлювати смисл власного буття у русі від минулого через сьогоднішнє до майбутнього. На нього вказують у той чи інший спосіб всі буттєві прояви, що потрапляють у сферу художнього мислення митців.

Питання для самоконтролю

1. Як можна пояснити сутність художнього образу як однієї з центральних естетичних категорій?

2. У чому полягає специфіка словесного образу? Як О. О. Потебня пояснював структурну аналогію між словом, образом та поетичним (художнім) твором?

3. Як співвідносяться між собою художній образ і знак? У чому особливість іконічних знаків?

4. Які типи образів і за якими критеріями можна виокремити?

5. У який спосіб С. С. Аверінцев співвідносив образ, символ і знак? Чому символ посідає місце медіатора (посередника) між образом і знаком? У чому специфіка осягнення символу?

6. Як можна визначити різницю між символом і алегорією? Які літературні жанри мають алегоричну природу?

7. Яке місце у типології образів посідають мотив і лейтмотив? Чим відрізняються ліричні мотиви від сюжетних?

8. Наведіть приклади топосів у літературі.

9. Співвіднесіть архетип, символ та архетипний образ. Наведіть приклади архетипних образів, аналізуючи прочитані твори.

Основна література

1. Білоус П. В. Теорія літератури. Київ : Академвидав, 2013. 328 с.
2. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. Київ : Академія, 2010. 253 с. (Альма-матер).
3. Галич О. А. Теорія літератури : підручник для студ. філол. спец. вузів / О. А. Галич, В. М. Назарець, Є. М. Васильєв ; за наук. ред. О. Галича. 4-те вид., стер. Київ : Либідь, 2008. 488 с.
4. Ференц Н. С. Теорія літератури і основи естетики : навчальний посібник. Київ : Знання, 2014. 511 с. (Вища освіта XXI століття).

Рекомендована література для поглибленого вивчення розділу

1. Арутюнова Н. Д. Образ, метафора, символ в контексте жизни и культуры. *Филологические исследования памяти академика Г. В. Степанова (1919–1986)*. М.-Л. : Наука, 1990. С. 71–88.
2. Білоус П. В. Навіщо література? Статті про словесну творчість. Житомир, 2007. 64 с.
3. Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л. : Искусство, 1972. 434 с.
4. Моклиця М. Алгоритмичний код літератури, або Реабілітація алегорії триває : монографія. Київ : ВД Кондор, 2017. 292 с.
5. Нямцу А. Е. Архетипические модели в современном литературном контексте : уч. пос. Черновцы : Рута, 2006. 72 с.
6. Потєбня А. А. Теоретическая поэтика. СПб. : Филологический факультет СПбГУ ; М. : Изд. центр «Академия», 2003. 384 с.

7. Сивокінь Г. М. У вимірах сприймання: теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій. Київ : Фенікс, 2006. 304 с.

8. Теория литературы : уч. пособие [для студ. фил. ф-в высш. уч. завед: в 2 т.] / [под. ред. Н. Д. Тамарченко]. М. : Академия, 2004. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. 2004. 512 с.

9. Фізер І. Психолінгвістична теорія Олександра Потебні : Метакритичне дослідження [передм. І. Дзюби]. Київ : Обереги, 1996. С. 5–12.

10. Хализев В. Е. Теория литературы : учебник [4-е изд., испр. и доп.]. М. : Высшая школа, 2004. 405 с.

Інтернет- джерела

1. 1. Аверинцев С. С. Символ художественный. URL : https://azbyka.ru/otechnik/Sergej_Averincev/sofija-logos-slovar/174 (дата звернення: 3.02.2020)

2. Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. М. : Сов. энцикл., 1962–1978. Т. 5 : Мурари – Припев. 1968. Стб. 363–369. им. URL : <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp> (дата звернення: 5.02.2020)

3. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. Перевод Е. Эдельсона (под ред. Н. Н. Кузнецовой). URL : <https://philolog.petrus.ru/filolog/lessing.htm> (дата звернення: 23.07.2020)

Розділ V. ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

Літературний твір як літературознавча проблема. Основні теорії літературного твору. Теорія художньої цілісності. Літературний твір як діалог автора та читача. Змістовна сторона літературного твору: тематика, проблематика, ідейно-емоційна оцінка, пафос, ідея. Проблема єдності змісту та форми в літературному творі. Художня форма та її функції. Можливості наукового осягнення літературного твору як художнього цілого.

Єдина реальність літератури як мистецтва слова – літературний твір. Література може бути визначена як множинність літературних творів, створених різними авторами у різні епохи. У ХХ ст. розвиток літературознавства приводить до проблематизації поняття **«літературний твір»**, тобто предметизація літературного твору як об'єкта літературознавчого пізнання стає проблемою. Особливо це стосується теорії літератури. На думку Ю. С. Рассказова, «літературний твір – мінімально цілісний та максимально наочний предмет теорії літератури», адже «література існує лише у формі творів, тому з теорії твору починається будь-яка теорія» [125].

Натомість, на думку М. Фуко, «теорії твору не існує» [159]. У контексті сучасної літературознавчої рефлексії літературний твір постає надзвичайно складним феноменом. Його теоретичне бачення настільки проблематичне, що наближається до міфологічного. Так, наприклад, О. Матюшкін здійснює опис літературного твору, нанизуючи бінарні опозиції, що є характерним для логіки міфологічного мислення [108, с. 9]:

Таблиця 6. Феномен літературного твору у бінарних опозиціях (за О. Матюшкіним).

ЛІТЕРАТУРНИЙ ТВІР	
розповідає про об'єктивне (зовнішній світ)	розповідає про суб'єктивне (внутрішній світ людини)
звернений до думки	звернений до почуття
раціональний	іраціональний
зрозумілий	незрозумілий
правдоподібний	невірогідний
створюється автором	створюється читачем
складається з частин	характеризується цілісністю

Кожна з літературознавчих шкіл, що виникали в історії розвитку науки про літературу, пропонувала свій погляд на феномен літературного твору, спираючись на ті чи інші філософсько-естетичні концепції. Так, у ХІХ ст. впливовою в контексті теорії літературного твору була поряд з іншими концепціями німецької класичної ідеалістичної філософії дедуктивна естетика Ґ. В. Ф. Гегеля, що визначала художній твір (і твір літератури зокрема) через співвіднесення форми (чуттєвої форми) та змісту (укоріненого у абсолютній ідеї). Формальна школа російського літературознавства на початку ХХ ст. перенесла основну увагу на форму, стала розглядати зміст в якості функції форми, що виникає внаслідок опрацювання життєвого матеріалу за допомогою

художній прийомів і може бути визначена як сукупність факторів естетичного впливу на читача. Формалізм був близький до феноменологічного методу у філософії, оскільки намагався узгодити спосіб наукового пізнання літературного твору з його сутністю як феномена. Структуралісти в середині ХХ ст. висунули уявлення про співвіднесення у творі структури і значення, орієнтуючись на структуралізм у лінгвістиці та філософії. Представники семіотики (Ю. М. Лотман) заговорили про текст як сукупність знаків та смисл, постструктуралісти (Р. Барт, Ю. Крістева), спираючись на відповідний напрям філософської думки межі ХХ – ХХІ ст., – про інтертекст та полісемію. Є своя теоретична модель розуміння літературного твору і у феноменологічного літературознавства, і у рецептивної естетики, про що вже йшлося вище (див. Розділ ІІ).

Теорія **художньої цілісності**, яку на сучасному етапі розробляла Донецька філологічна школа і, зокрема, один з її засновників М. М. Гіршман, розглядає літературний твір як напружену єдність двох полюсів: ідеального (поетичний світ) та матеріального (художній текст). Дослідник зауважує: «Поетичний (художній) світ – ідеальний духовний зміст літературного твору, художній текст – необхідна й єдино можлива форма існування цього змісту. А твір у його істинній суті – двоєдиний процес перетворення світу в художньому тексті й преображення тексту в світ» [54, с. 14].

Ця теорія визначає цілісність літературного твору як взаємозв'язок усіх елементів форми та змісту в єдності художнього світу, здатність кожного з них нести інформацію про ціле твору. Становлення, розгортання та завершення художньої цілісності відбувається у процесі авторської творчості та читацької співтворчості: читач неначе йде «живим слідом» автора, залишеним у художньому тексті, повторюючи у згорнутому, редукованому варіанті шлях авторського творення. Цілісність виявляє себе у феномені

стилю літературного твору, що є формою авторської присутності, відбитком творчої індивідуальності автора: «...стиль – спосіб буття творчої індивідуальності, спосіб буття людини-автора у її творінні» [54, с. 15].

Художній стиль передбачає узгодженість всіх факторів художньо-естетичного впливу, їх підпорядкованість завданню створення ідеального поетичного світу, цілісної художньої картини, яка відкривається перед внутрішнім (ментальним) поглядом читача: «Стиль у його естетичному значенні робить безпосередньо відчутним перехід від багатоманітності елементів, з яких складається художній текст, до єдиного світу, який не зводиться не лише до суми елементів, але й до їх системно-конструктивної взаємодії. В окремому слові він співвідноситься з принциповим смисловим надлишком, у цьому слові втіленим, але таким, що йому не належить. А у всьому творі стиль перетворює текст у ту нерозкладну на відокремлені частини цілісну індивідуальність, яка лише й дозволяє говорити про творче відтворення єдності життя у створеному автором художньому світі» [54, с. 15]. Стиль, отже, виявляється реальною характеристикою твору, який не може «відбутися», якщо не відбувся стиль як гармонічне вирішення суперечності між «організованістю та органічністю», як перехід «штучно створеного в органічно життєве».

Носієм стилю у літературному творі є **ритм**, який впорядковує текст, регламентує перебіг художньо-естетичних процесів творення-відтворення, динамічно-процесуально об'єднує умовний світ твору зі світом реальної дійсності: «Ритм безпосередньо співвідноситься з композиційною організацією художнього тексту, як з упорядкованістю будь-якого руху й з рухом у будь-якій впорядкованості. Водночас ритм об'єднує слово та позасловесну реальність. Тому у ритмічній композиції

можна вбачати свого роду прикордонну галузь, де стильове перетворення тексту може виступити найбільш виразно» [54, с. 15].

Літературний твір може бути осмислений як діалог між автором й читачем. **Автор** (від лат. *auctor* – винуватець, засновник, вигадник) – творець мистецького витвору, зокрема літературного твору. Це ключове поняття у теорії літератури, яке позначає суб'єкта художньо-естетичного висловлення. Поняття «автор» має такі основні значення:

1) автор як біографічна особистість, яка належить первісній емпірично-об'єктивній дійсності;

2) автор у його текстуальному втіленні, «іманентний автор».

Уявлення про автора як біографічну особистість пов'язане з цілою низкою понять морально-правової сфери: авторське право, авторський рукопис, авторизований текст, авторська правка, авторський та авторизований переклад, авторський коментар й т.п.

«Іманентний автор» розкривається через реконструкцію авторського задуму, через сукупність усіх елементів форми та змісту літературного твору, підпорядкованих реалізації цього задуму. Це певна ідеальна позиція, задана організацією художнього тексту, архітектонікою літературного твору. Авторську волю (інтенцію) виражає кожна «клітинка» словесної тканини літературного твору, кожна частина, крізь яку проглядає ціле.

Тип індивідуально-авторської творчості сформувався на основі творчості колективної ще в епоху античності: перші імена поетів з'являються у давньогрецькій літературі приблизно у VII ст. до н.е. у зв'язку з розвитком лірики. Це був складний процес, про що свідчить так зване «гомерівське питання», той факт, що «Іліада» та «Одіссея» століттями існували в усній формі, у живій народній практиці святкової епічної оповіді, поки декрет Солон не заборонив вносити

зміни у текст поем, а комісія при правителі Пісістраті у VI ст. до н.е. не зафіксувала цей текст на письмі, припинивши його стихійне зміщення внаслідок кожного нового виконання на народних святах. Згодом поряд з іменами ліричних поетів стародавні греки почнуть зберігати у пам'яті разом з їх виворами імена авторів трагедій та комедій, філософських та риторичних трактатів, історичних праць, щоб передати напрацьовані традиції стародавнім римлянам, які завоювали греків, але не змогли опиратися потужному впливу розвинутої культури підкореного народу.

Зруйнувавши Рим у середині V ст. н.е., варварські народи Європи «забули» про індивідуально-авторський тип творчості на довгі 10 століть середньовіччя, щоб відродити його у переддень епохи Ренесансу разом з іншими античними традиціями. Розвиток авторської творчості та інституту авторства проходить через ст., відбиваючи своєрідність літературних епох, художніх напрямів та стилів, супроводжуючись все більшою «емансипацією» (визволенням) творчої особистості, набуттям все більшої свободи в процесі художнього висловлення. «Фігура *автора*, – пише Р. Барт, – належить новому часу; напевно, вона формувалася нашим суспільством по мірі того, як із закінченням середніх віків це суспільство стало відкривати для себе (завдяки англійському емпіризму, французькому раціоналізму та принципу особистої віри, затверженому Реформацією) гідність індивіда, або, висловлюючись більш високим стилем, “людської особистості”. Логічно тому, що у галузі літератури “особистість” автора отримала найбільше визнання у позитивізмі, який підсумовував і доводив до кінця ідеологію капіталізму» [16].

На межі XX–XXI ст. постструктуралістське літературознавство заговорило про руйнацію «фундаментальної категорії критики “людина-і-твір”», про стирання у письмі як своєрідній грі індивідуальних характеристик суб'єкта,

що пише [159], зникнення авторської особистості, про **«смерть автора»**. Цю тезу сформулював Р. Барт у одноіменному есеї 1967 р., стверджуючи, що текст заперечує будь-яке джерело, особистість автора, який неначе розчиняється у безмежному морі письма: «Письмо – та галузь невизначеності, неоднорідності й ухиляння, де губляться сліди нашої суб'єктивності, чорно-білий лабіринт, де зникає кожна самототожність, й у першу чергу тілесна тотожність того, хто пише» [16]. Автор перетворюється на скриптора, наділеного лише рукою, позбавленого будь-якого зв'язку з живим особистісним голосом. Скриптор не існує до та поза письмом, народжується разом з текстом і приречений завжди створювати лише палімпсест – писати твір поверх іншого твору, випускаючи у світ книгу, яка, за висловом У. Еко, завжди розповідає про інші книги. І хоча у «Нотатках на полях “Імені рози”» (1983) італійський літературознавець і письменник зауважує, що автор завжди знає, що робить і чого це йому коштує, саме він формулює парадоксальну думку про те, що автор має написати твір і померти, аби не стояти між текстом та інтерпретатором.

За Р. Бартом, у площині тексту перетинаються, вступаючи у відносини суперечки, пародії, діалогу, дискусії, різні види письма, укорінені у різних культурах. Всі вони сходяться у одній точці, якою є не автор, а читач: «Тепер ми знаємо, – пише французький дослідник, – щоб забезпечити письму майбутнє, треба перевернути міф про нього – за народження читача доводиться розраховуватися смертю Автора» [16]. Але читач тут розуміється абстрактно, він не має біографії, особистісних рис, психології, це певна ідеальна умовність, завдяки якій текст можна помислити як єдність. Подібно до того, як оголошена Ф. Ніцше смерть Бога обернулася ризиком загибелі людини, смерть автора тягне за собою смерть читача, знеособлюючи літературно-художню

творчість, заперечуючи разом з гуманізмом і саму людину, моделюючи нескінченність самодостатнього Тексту, який не потребує ні особистості того, хто пише, ні особистості того, хто читає, зводячи їх лише до певних функцій, заданих характером письма.

Уявлення про значущість літературного твору як діалога між автором та читачем формується на основі концептуальних ідей представників філософії діалогу М. Бубера, В. Біблера, Е. Левінаса, М. М. Бахтіна.

На думку М. М. Гіршмана, літературний твір можна охарактеризувати як «подію здійснення людської суб'єктивності у її зверненості до іншого» [55, с. 512], як цілісне художнє висловлення, неможливе поза адресованість, без співвіднесення позицій іманентного автора та іманентного читача. Інший для автора як ініціатора естетичної комунікації – це передусім читач, позицію якого може зайняти будь-яка людина, втілюючи різні варіанти необхідного іншого (гендерний, віковий, епохальний, ідеологічний, релігійний, національний і т.п.). І автор, і читач опиняються в полоні власного теперішнього. Естетична комунікація, діалог між автором та читачем, долаючи часову дистанцію між ними, відкриває майбутнє для обох. Вводячи автора як «співрозмовника» у своє теперішнє, читач відкриває майбутнє не лише для нього, але й для себе. Це невідоме майбутнє, на яке впливає естетичний досвід читача. Це також те майбутнє, у якому біографічного автора та читача може вже не існувати, «майбутнє без себе», за висловом Е. Левінаса. Оскільки естетична комунікація вимагає авторської творчості та читацької співтворчості як виявлення духовного співбуття, що передбачає повне саморозкриття особистості у діалогічній взаємодії з іншою особистістю, подолання егоцентричної замкненості на власному «Я» обертається подоланням смерті. Комунікація між автором та читачем, досягаючи діалогічної повноти,

виходить за межі естетичного, забезпечує входження у духовне буття іншої людини. Подієвість літературного твору уможлиблює відкриття іншого, а разом з ним часу та історії, не ігноруючи подію смерті, але переходячи на інший рівень її розуміння. Отже, опора на філософію діалогу дозволяє протиставити постструктуралістському уявленню про смерть автора і читача їх безсмертя, гарантоване якістю діалогічної взаємодії, що досягається в межах естетичної комунікації.

Традиційна характеристика літературного твору через співвіднесення форми та змісту (або **формозміст** – це поняття виражає діалектичний взаємозв'язок, нерозривність означених сторін твору, оформленість змісту та змістовність форми) дозволяє відстежити виявлення авторської волі, інтенції суб'єкта творчості на обох рівнях.

Змістовний рівень літературного твору традиційно описується за допомогою таких понять, як «тема», «проблема», «ідейно-емоційна оцінка», «пафос». Хоча довіра до цих понять суттєво підірвана літературознавством ХХ ст., у реальній практиці пізнання літературного твору вони продовжують використовуватися, принаймні на рівні літературознавчого синтезу.

Тема (θήμα) у дослівному перекладі з грецької мови означає те, що покладене в основу, це вказівка на ту сферу дійсності, яка стає предметом художнього зображення та дослідження. Так, за широко відомим свідченням Л. М. Толстого, у романі «Анна Кареніна» його цікавила «думка родинна», тобто тема родини, відносин між чоловіком та жінкою, які уможливають існування родини, співіснування у її межах людей різної статі, віку, поглядів, життєвих настанов та способу поведінки, сформованих під впливом суспільства. «Тема (про що говориться) є єдністю значень окремих елементів творів [142, с. 176], вона конкретизується проблемами, які піднімає автор і здатен

побачити у творі читач. Звісно, з рухом часу теми літературних творів суттєво змінюються, адже вони підказані часом, актуальними явищами і подіями, що вимагають розуміння, освоєння.

Проблема (від давньогр. πρόβλημα – те, що є кинутим уперед) – складність, недолік, суперечність, що потребує дослідження і вирішення, провокує осмислення і вимагає діяльності, спрямованої на усунення. У літературному творі проблема – це питання, поставлене автором, певний вектор художньої розробки теми. Як правило, літературний твір не зводиться до однієї проблеми, а визначається проблематикою – сукупністю взаємопов'язаних проблем, що піднімаються у творі. Проблеми можуть бути соціальними, політичними, релігійними, філософськими, психологічними, моральними, естетичними, гносеологічними тощо.

Наприклад, у романі Л. М. Толстого «Анна Кареніна» тема родини конкретизується низкою надскладних питань: чи можлива родина без кохання? якою є природа кохання? чим відрізняється пристрасть від кохання? чи є рівними чоловік і жінка у коханні, родині, суспільстві? Який вплив на існування родини має зрада? яким має бути ставлення чоловіка і жінки до народження дитини? чи може бути кохання до чоловіка для жінки сильнішим за любов до дитини? як співвідносяться кохання і віра в Бога? яким є смисл людського життя? як зрозуміти подію смерті і зокрема самогубства? що таке душа людини і чим вона живе? Звісно, цей перелік можна було б продовжити, його формулювання вже є результатом розуміння змістовної сторони твору, що ґрунтується на входженні у художній світ роману. Очевидно, що поставлені твором питання акцентують різні аспекти теми (психологічні, соціальні, морально-етичні, філософські, релігійні), різні напрями її художнього дослідження, створюючи передумови для виходу на нові обрії розуміння

дійсності, набуття нових способів поведінки у реальному житті, створення художніх прецедентів такого розуміння та поведінки.

Якщо проблема – це питання, яке ставить перед письменником обрана ним тема, то **ідейно-емоційна оцінка** – це здобутий у процесі художнього дослідження і втілений у формозміст літературного твору авторський варіант відповіді на поставлене питання. Ідейно-емоційна оцінка може передбачати ствердження або заперечення зображуваних явищ, за якими стоять певні життєві реалії, що підказали тему літературного твору. На думку О. О. Потебні, поза життєвим досвідом читача, що актуалізується у ході сприймання художнього образу і літературного твору в цілому, художньо-естетична діяльність реципієнта втрачає будь-який сенс, унеможлиблюється. Але з яких позицій здійснюється оцінка (ствердження чи заперечення) зображуваного у творі? Відтворення того, що існує у житті, без співвіднесення з певним ідеалом, не є мистецтвом. Про це розмірковував М. В. Гоголь у повісті «Портрет» (1833–1842). Намальований невідомим художником старий лихвар, очі якого справляли враження абсолютно живих, прямо дивилися з портрету, випромінював зло. Вочевидь, це відбувалося тому, що портретований лиходій не отримав оцінки у процесі зображення, автор не зміг протиставити зловісній жадобі до грошей нічого, крім точності відтворення моделі, не піднявся над тиражувальним копіюванням неналежного.

Питання про те, як випрацьовується мистецький ідеал, у якому зливаються філософське, етичне і естетичне, є надзвичайно складним. У епоху античності ідеал пов'язувався з такими поняттями, як міра, симетрія, гармонія, у епоху середньовіччя був невід'ємним від уявлення про Бога, образним втіленням якого вважалося світло, а раціонально-поняттєвим – істина. Класицисти бачили ідеал досягнутим у мистецтві античності,

а романтики вважали його недосяжним і нескінченним. Реалісти шукали мистецький ідеал у об'єктивній правді, а модерністи – у суб'єктивному переживанні індивідуума.

Літературний твір відкритий водночас і до дійсності, яка слугує йому своєрідною моделлю, і до певного умоглядного першообразу – ідеального уявлення про належне, на яке орієнтується митець. Отже, твір поєднує одне та інше, співвідносить їх, акцентуючи розрив між тим, що є, і тим, що має бути, розкриваючи потенціал можливого, закладений у реальне сьогодення, і перевіряючи уявлення про бажане і належне його художньою візуалізацією, мистецьким втіленням. Хоча, на думку Г. В. Ф. Гегеля, намагаючись наслідувати природі, мистецтво нагадує хробака, що змагається зі слоном, на рівні ідеалу відстань між зображуваним та зображенням перестає бути нездоланною. Власне, мистецтво і є простором ідеального, у якому істинна (субстанціальна) сутність явища проявляє себе через асболотно адекватну форму.

На думку О. М. Веселовського, петраркізм народжується раніше за Петрарку: новий ідеал і засоби його художнього втілення визрівають у межах певної мистецької традиції на тлі загального історичного контексту та характерних для нього культурних форм. Працюючи над картиною «Явлення Христа народу» («Явлення месії») (1837–1857) на межі епохи європейського романтизму та реалізму О. А. Іванов поєднував списані з натури образи італійських городян з образами, підказаними мистецтвом, – античними скульптурами та картинами діячів епохи Відродження. Антична скульптура – втілення антропоцентричного уявлення про людину як міру всіх речей, про єдність духовного та тілесного у гармонії розвиненої людської особистості. Сформований на основі цього уявлення естетичний ідеал був переосмислений ренесансним мистецтвом з урахуванням християнського вчення та

середньовічного уявлення про красу як істину, вияв божественного світла.

«Персонажі Іванова – “натури” живі, віднайдені в житті образи з підкресленими рисами соціальної (багатій, раб, книжник, вояк тощо) та національної своєрідності, але основне в них – прихована під нашаруваннями людська сутність. Саме вона і є запорукою можливості відродження цього різнобарвного натовпу до братства, – зазначає Ю. М. Лотман. – ...І в цьому сенсі особливо важливий образ Христа, того, кому мають уподібнитися відроджені люди. У Іванова він просто людина. Художник взяв за основу вигляду Христа риси Аполлона Бельведерського, намалювавши їх на одному етюді поряд та в однаковому повороті. В подальшому він змінював риси обличчя Христа, але ці зміни не мали характеру спотворення. Христос у Іванова так і залишився людиною в повноті своїх прекрасних можливостей» [101, с. 556].

Аполлон Бельведерський у давньогрецькій міфології був покровителем мистецтва. Поступова емансипація мистецтва стосовно міфологічного та релігійного світосприйняття призводить врешті-решт до побудови своєрідної мистецької утопії. Її поділяв і М. В. Гоголь, риси якого впізнаються у найближчій до Христа постаті на знаменитій картині. Ідеал, що спирається на традицію, яка іде від Античності, збагачуючись на кожному новому етапі розвитку європейської культури і мистецтва, набуває цілком актуальних, сучасних рис у картині художника, якому вдалося чудотворним мистецьким зусиллям, забезпеченим справжнім особистісним подвигом, «явити» Христа народу. І створити передумови для надії, що це диво змінить людей, руйнуючи кордон між картиною та реальною дійсністю, відкриваючи сучасному глядачу шлях до того людського загалу, що може споглядати Христа, рухаючись шляхом духовного відродження.

У традиційному (зокрема радянському) літературознавстві вважалося, що основна ідея твору проявляється у єдності всіх складових змістовної сторони – теми, проблематики, ідейно-емоційної оцінки. Основній ідеї відповідає **пафос** (гр. πάθος – пристрасть, страждання, збудження) – почуття, яким інспірований, пройнятий весь твір. Пафос може бути драматичним (віддзеркалює глибинні суперечності звичайного людського життя), трагічним (емоційно відображає нерозривний зв'язок між життям і смертю, приреченість кожної людини на загибель як неминучу поразку у двобої із ворожими їй буттєвими силами), героїчним (втілює віру в людину, її внутрішню красу, безкорисливу шляхетність, мудру силу, здатність, зберігаючи вірність обраним ідеалам, віддати всі сили і саме життя заради їх торжества), романтичним (тобто зверненням до ідеальних, піднесених вимірів буття і відповідних виявів особистості – творчості, пізнання, кохання, віри), сентименталістським (відповідає емоційній сфері, почуттям, серед яких особливе місце посідає кохання і прагнення до щастя, що знаменують собою розквіт особистості людини), сатиричним (стверджує належне на тлі різноманітних форм фіксації потворних відхилень від цього належного), комічним (вказує на можливість зняття складних буттєвих суперечностей шляхом їх зниження, занурення у простір кумедного, смішного [88]).

Часто емоційне забарвлення твору може бути складним, одне почуття переходить у інше, трагічне опиняється поряд із смішним, величне поряд з негідним і ницим. Подібна емоційна складність знайшла відображення, наприклад, у літературно-художніх формах пізнього Відродження та бароко. Неоднорідність, емоційний поліфонізм пафосу притаманний великим трагедіям В. Шекспіра, що відповідають складності самого життя, корелюють із непростими процесами дорослішання, досягнення зрілості,

що їх переживає людина, рухаючись від юності до старості. Так, трагедія «Ромео і Джульєтта» (1594–1595), незважаючи на трагічну загибель юних героїв, несе в собі романтичну віру в силу кохання, здатну гармонізувати світ, романтичний пафос. А трагедія «Гамлет» (1600) поєднує трагічне світосприйняття, ґрунтоване на позбавленому ілюзій, зрілому баченні життєвої правди, з карнавальним сміхом, що об'єднує всіх людей перед обличчям життя і смерті, стверджуючи перемогу життя, яке продовжується попри все. Не випадково саме в цей час, на перетині пізнього Відродження і бароко, народжується такий жанр драми як трагікомедія, що узгоджує протилежні за визначенням емоційні системи налаштування особистісного сприйняття життя у відповідності до складності законів взаємодії людини зі світом, неоднозначності життєвих колізій, багатовимірності особистісних емоційних реакцій на перебіг подій буття. До стилістики цього новонародженого жанру близькі останні драматичні фєсерії легендарного драматурга, у яких досягається примирення ворогуючих сторін, знімаються болючі суперечності існування, відкривається багатовимірність і краса світу, прихована гармонія буття.

На думку Л. М. Толстого, автор не може у творі виразити свою думку безпосередньо та однозначно. Твір – це поєднання, зчеплення, взаємопроникнення думок. Автор виявляє себе передусім у особливому моральному ставленні до зображуваного, що вимагає відповідного унікального формального втілення. У листі до М. М. Страхова Толстой писав: «У всьому, майже у всьому, що я писав, мною керувала потреба збирання думок, зчеплених між собою, для вираження себе, але кожна думка, виражена словами осібно, втрачає свій смисл, страшно знижується, коли береться одна з того зчеплення, у якому вона перебуває. Саме ж зчеплення зіставлене не думками (я думаю), а чимось іншим, й виразити основу цього зчеплення

безпосередньо словами ніяк неможливо, а можна лише опосередковано – словами описуючи образи, дії, положення...» [141]. У зв'язку із таким баченням твору по-іншому для письменника постає проблема критичного прочитання твору: «Тепер <...> для критики мистецтва потрібні люди, які б показали усю нісенітницю відшукування думок у художньому творі й постійно б керували читачами у тому нескінченному лабіринті зчеплень, у якому і полягає сутність мистецтва» [141].

Адресат російського письменника, критик та оригінальний мислитель М. М. Страхов у філософській праці «Світ як ціле. Риси науки про природу» (1872) висловлював міркування про взаємозв'язок та взаємозалежність усього, що існує у світі. Світ може бути охарактеризований як зв'язне, струнке ціле – тобто ціле гармонійне, органічне. На думку мислителя, ціле світу, позбавлене будь-чого зайвого або некорисного, має центр, яким є людина: «Світ є цілим, що має центр; саме він є сферою, серцевину якого складає людина. Людина є вершиною природи, вузлом буття. У ній міститься найбільша загадка та найбільше диво світобудови. Вона посідає центральне місце у всіх напрямках зв'язків, що з'єднують світ в одне ціле; вона є головною сутністю і головним явищем і головним органом світу» [136, с. 10]. Отже, художня цілісність твору, про яку писав Толстой, відображає гармонійну цілісність світу, вимагаючи особливої уваги до феномену людини, що постає у вимірі твору у триєдності автор – герой – читач. Творча особистість, зусиллями якої літературний твір реалізується у творенні або співтворенні, займаючи одну з позицій, завжди спрямовується до іншої: саме коливання по лінії автор – читач зумовлюють становлення, розгортання та завершення художньої цілісності, феномен стилю, діалогічне споглядання певної картини світу. Позиція героя у естетичній діяльності, як зазначав М. М. Бахтін, набуває

особливого значення, уможлиблюючи особистісний перетин, зустріч автора і читача у художніх координатах тексту та умовному (фікційному) просторі зображуваного світу, цілісність яких корелює із цілісністю світу реального.

Є цікаві міркування про те, чи є цілісність світу його об'єктивною ознакою, як був переконаний М. М. Страхов, чи людська свідомість в процесі сприйняття наділяє світ цілісністю, похідною від художньої. У будь-якому випадку тут міститься таємниця людини і світу у їх взаємопроникненні, на основні вектори розкриття якої натякає художньо-естетична діяльність. Зокрема, можливість у просторі літературного твору вийти за межі окремої точки зору на світ, досягнути точку зору іншого (інших) стає передумовою нового бачення, на інструмент / спосіб реалізації якого перетворюється текст / твір. Відмова від літературно-художньої творчості і нехтування феноменом художньої цілісності як показником того, що цей вид діяльності досягає свого максимуму, обертається небезпекою втратити традицію осмисленого бачення світу і людини.

Читач літературного твору, часто не усвідомлюючи цього, рухається від картини, що споглядає, до смислів або від форми, формальних особливостей твору до змісту, якщо описувати цей рух, використовуючи традиційні поняття. Вперше значущість форми в плані її естетичного впливу на реципієнта, як уже відзначалось, усвідомили російські формалісти. Вони стверджували, що у творі немає нічого, крім форми, а зміст можна назвати функцією форми. Вже антична риторика вказала на основні компоненти художньої форми: предметний світ (те, що зображається), художня мова (те, за допомогою чого здійснюється зображення) й композиція (принципи взаємного розташування елементів двох цих рядів). Персонажі й події, що розгортаються у часі та просторі, – найбільш вагомі одиниці предметного світу твору. Монологи, діалоги, описи, роздуми, оповідь

утворюють художню тканину твору, його словесний ряд. Композиція передбачає взаємну співвіднесеність предметного світу й словесного ряду.

Численність теорій літературного твору та множинність шляхів його літературознавчої предметизації зумовлюють складність проблеми наукового пізнання цього явища. Аналіз художнього тексту та (або) інтерпретація як певний смисловий синтез, що відтворює цілісність твору, сприймаються в якості двох полюсів щодо літературознавчого осягнення феномену літературного твору. Один передбачає орієнтацію на читача, на його роботу, спрямовану на витворення смислу відповідно до судження О. О. Потебні: «Заслуга художника не у тому *minimum*'і змісту, який думався йому при створенні, а у певній гнучності образу, в силі внутрішньої форми викликати найбільш різнохарактерний зміст» [123, с. 31]. Другий полюс має на увазі необхідність судити художника за законами, що він їх сам над собою поставив (О. С. Пушкін).

Ф. М. Достоєвський вважав, що суперечності між орієнтацією на автора та орієнтацією на читача немає, адже «художність... є здатністю до того ясно виразити... свою думку, що читач... так само розуміє думку письменника, як сам письменник розумів її, створюючи свій твір» [66, с. 80]. Яким би високим не був авторитет письменника і вражаючою його віра у можливість художнього слова щодо досягнення взаєморозуміння між людьми, ідентичність авторського і читачького розуміння літературного твору унеможливила б його рух крізь час, його довготривале буття у просторі культури. Певне розширення смислу, поява нових обріїв розуміння твору в індивідуально-особистісній та загальнокультурній перспективі – важлива ознака високої художності поряд з тією, на яку вказував Достоєвський. Напевне, оптимальним варіантом читачького розуміння був би

той, що мав би на увазі розширення смислу, нарощування його читачем у відповідності до векторів, своєрідних «зон росту», заданих поетикою твору.

Коливання між полюсом тексту, створеного автором відповідно до певних законів функціонування художньої мови, традицій текстопородження, та полюсом реалізованого інтенцією читача твору, характеризує сучасне літературознавство, зокрема наявність у ньому структуралістської та позаструктуралістської (герменевтичної, феноменологічно-рецептивної, деконструктивної) гілок. На думку Ж. Женетта, «будь-який аналіз твору, замкнений на самому цьому творі без розгляду його джерел і мотивів виникнення, виявляється імпліцитно структуралістським, і тоді завданням структурального методу стає надання цьому іманентному аналізу певної нової раціональності розуміння, яка замінила б раціональність пояснення, відкинуту разом з пошуками причин. При цьому на місце генези з її часовим детермінізмом приходять, у виключно сучасному дусі, квазіпросторовий детермінізм структури; кожен елемент визначається у термінах відношення, а не філіації⁵. У такий спосіб, “тематичний” аналіз природньо налаштований на те, щоб набути свого завершення та перевірки у структуральному аналізі, де різні теми об’єднуються у *мережі*, здобуваючи повноту смислу завдяки своєму місцю та функції у системі твору» [67, с. 169]. Продуктивною виглядає вже чітко усвідомлена, зокрема і у наведеній цитаті, тенденція до об’єднання різних методів та традицій в процесі літературознавчого пізнання літературного твору, їх взаємна перевірка та доповнюваність, що дозволяє досягти відповідності складному феномену літературного твору, його таємничій природі, що відбиває загадку людини і буття.

⁵ Філіація (від лат. *filius* – син) – зв’язок, спадковість, тяглість, розрізнення на основі генези.

Питання для самоконтролю

1. *Яке місце посідає теорія літературного твору в контексті теорії літератури?*

2. *Чому наукова предметизація літературного твору стала проблемою для сучасного літературознавства?*

3. *Назвіть основні теорії літературного твору, сформовані в межах літературознавчих традицій ХХ ст.*

4. *Розкрийте сутність теорії художньої цілісності (за М. М. Гіршманом), використовуючи поняття поетичний світ, художній текст, ритм, стиль.*

5. *Якого значення набуває проблема автора твору в контексті сучасного літературознавчого дискурсу? Як потрібно розуміти постструктуралістське гасло «смерть автора»?*

6. *Наскільки актуальними для сучасного літературознавства є традиційні поняття, що характеризують змістовну сторону літературного твору (тема, проблема, ілейно-емоційна оцінка, пафос).*

7. *Назвіть основні компоненти форми літературного твору.*

8. *Чим зумовлена проблематичність наукового пізнання літературного твору?*

Основна література

1. Білоус П. В. Теорія літератури. Київ : Академвидав, 2013. 328 с.

2. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. Київ : Академія, 2010. 253 с. (Альма-матер).

3. Галич О. А. Історія літературознавства : підручник для студ. вищ. навч. закл. ; голов. ред. А. С. Мнишенко. Київ : Либідь, 2013. 392 с.

4. Галич О. А. Теорія літератури : підручник для студ.

філол. спец, вузів / О. А. Галич, В. М. Назарець, Є. М. Васильєв ; за наук. ред. О. Галича. 4-те вид., стер. Київ : Либідь, 2008. 488 с.

5. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с. [Nota bene].

6. Ференц Н. С. Теорія літератури і основи естетики : навчальний посібник. Київ : Знання, 2014. 511 с. (Вища освіта XXI століття).

Рекомендована література для поглибленого вивчення розділу

1. «Автор – твір – читач»: збірник наукових праць / ред. кол. : Є. М. Черноіваненко, Н. М. Шляхова, М. В. Пашенко. Одеса : Астропринт, 2012. 240 с.

2. Астрахан Н. І. Буття літературного твору: Аналітичне та інтерпретаційне моделювання : монографія. Київ : Академвидав, 2014. 432 с. [Серія «Монограф»].

3. Барт Р. Від твору до тексту. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* [за ред. М. Зубрицької]. Львів : Літопис, 1996. С. 378–384.

4. Введение в литературоведение: Литературное произведение: Основные понятия и термины : Учеб, пособие / Под ред. Л. В. Чернец. М. : Высшая школа, изд. центр «Академия», 2000. 556 с.

5. Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. [2-е изд., доп.] М. : Языки славянских культур, 2007. 560 с. (Коммуникативные стратегии культуры).

6. Домащенко А. В. Об интерпретации и толковании : Монография. Донецк : ДонНУ, 2007. 277 с.

7. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Пер. з англ. Мар'яни Гірняк. Львів : Літопис, 2004. 384 с.

8. Кодак М. П. Авторська свідомість і класична поетика. Київ : ПЦ «Фоліант», 2006. 336 с.

9. Жирмунский В. М. Введение в литературоведение : курс лекций [под ред. З. И. Плавскина, В. В. Жирмунской ; вступ., ст. З. И. Плавскина]. [3-е. изд.]. М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 464 с.

10. Фуко М. Що таке автор? *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів : Літопис, 2002. С. 598–613.

Інтернет- джерела

1. Женетт Ж. Структурализм и литературная критика. Женетт Ж. Фигуры. Т. 1. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 160–180. URL : http://papusha.at.ua/genette_strukturalism.doc (дата звернення: 11.02.2020)

Розділ VI. СЮЖЕТ ТА КОМПОЗИЦІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

Сюжет як основа предметного світу твору. Сюжет і фабула. Художній простір і час. Поняття «хронотоп» та його розробка у теоретичній спадщині М. М. Бахтіна. Сюжет в аспекті медіації людини і світу, художнього осмислення буття людини у світі. Персонажі та їх ціннісні орієнтації. Концентричний та хронікальний типи сюжетів. Елементи сюжету. Мотив у літературному творі. Мотив і лейтмотив. Поняття про композицію літературного твору. Предметна та текстуальна композиція. Основні елементи предметної та текстуальної композиції. Типи композиційних зв'язків: контраст, паралелізм, обрамлення, упередження, замовчування. Б. О. Успенський про значення «точки зору» в поезиї композиції.

Основою предметного світу твору є **сюжет** (від фр. *sujet* – предмет) – система подій, зображених у творі. Сюжет наявний у творах всіх родів літератури – епічних, драматичних, ліричних. Звісно, сюжет у ліриці має свої особливості (редукція художнього часу, символізація часових та просторових прикмет, злиття у переживанні події оповіді та оповіданої події тощо), але стверджувати, що лірика є безсюжетною, немає жодних підстав. Сюжет – це динаміка художнього світу твору [94], основа предметного світу як компонента його художньої форми.

Часто автори використовують сюжети, вже відомі в літературі. Сюжет про Гамлета, сюжет про Фауста були поширені у європейській літературі до В. Шекспіра і Й. В. Гете. Сюжет про Дон Жуана, заснований на легендарній

історії про життя і смерть реального іспанського дворянина Хуана Теноріо, що жив у XIV ст., після створення п'єси Тірсо де Моліна «Севільський спокусник, або Кам'яний гість» (біля 1630 року) отримав численні художні інтерпретації. Кожен письменник «розповідає» відому історію по-своєму, своєрідність її тлумачення, вектори трансформації оприявнюють закони художнього світу митця, стають свідченням оригінальності його художнього мислення.

«Сюжети – це складні схеми, у образності котрих узагальнилися відомі акти людського життя та психіки у змінюваних формах побутової дійсності. З узагальненням поєднана вже й оцінка дії, позитивна або негативна», – писав О. М. Веселовський у роботі «Поетика сюжетів» [38, с. 302]. Формування оповідних сюжетів у просторі усної народної творчості віддзеркалювало шлях народів в історії, розвиток їх самосвідомості, невідривний від історичної пам'яті. Використання міфологічних сюжетів авторами епохи античності свідчило про зміну векторів інтерпретації міфів, поступову емансипацію свідомості людей Давньої Греції та Давнього Риму від міфічних оповідей архаїчних часів. Традиційні сюжети епохи середньовіччя несли ідеологічне навантаження, актуальне в цю теоцентричну добу в контексті становлення сильних централізованих держав. Сюжетотворчість літератур Нового часу говорить про зміни на рівні якості цивілізаційного поступу, відкриття нових обривів історії, нових можливостей, що з'явилися у житті людей Ренесансу та Просвітництва.

Сутність сюжету розкриває його співвіднесення із фавулою. **Фавула** (лат. fabula, фр. fable, англ. fable, нім. Fabel, від лат. fabula - оповідь, міф, басня, історія) – події, реалізовані в сюжеті твору, розглянуті у їх причинно-наслідкових зв'язках, хронологічній послідовності. Вперше співвіднесли фавулу і сюжет, розмежували ці поняття, представники формальної школи. Б. В. Томашевський стверджував: «Сукупність подій у їх взаємному

внутрішньому зв'язку <...> назвемо **фабулою**» [142, с. 180]. За логікою представників формальної школи, фабула – це матеріал, який потребує художньої обробки, перетворення у «літературну комбінацію» [142, с. 181], тобто у сюжет: «художньо побудований розподіл подій у творі іменується сюжетом» [142, с. 181–182]. Таке співвіднесення фабули й сюжету⁶ дозволяє говорити, що сюжет обов'язково присутній у лириці – як динаміка художнього світу, тоді як фабула може бути відсутня у ліричному творі.

Подібних поглядів дотримувався В. Б. Шкловський, який вважав фабулу лише матеріалом для сюжетного оформлення, підкреслюючи паралель між стилістичними прийомами та прийомами сюжетотворення, узгодженість одних і других із ритмом твору. У контексті ідей Шкловського «сюжет – це таке порушення фабульної логіки, яке має бути неочікуваним для читача і вимагати від нього витрати додаткових рецептивних зусиль для подолання неочікуваності», додаткової роботи задля сприйняття нелінійної сюжетної конструкції, яка винагороджується «можливістю визволення від жорсткої послідовності, продиктованої подією, побутовою або психологічною – фабульною реальністю», порятунком від «автоматизуючого впливу буденності з усіма її соціальними й антропологічними обмеженнями й мотивуваннями» [цит. за 82]. Отже, «перемога сюжету над фабулою» обертається перемогою над «безвихіддю життя» [82].

Фабулу можна визначити як перехід від однієї ситуації до іншої, якщо вважати ситуацією (або положенням) взаємини між персонажами у кожний конкретний момент часу [142, с. 180]. Кожна ситуація містить у собі **колізію** – суперечності між інтересами персонажів, що спричиняють боротьбу між ними.

⁶ Деякі дослідники у протилежний спосіб співвідносять фабулу й сюжет, аргументуючи свою позицію етимологією слів: лат. *fabula* – оповідь, історія; фр. *sujet* – предмет.

Колізії призводять до групування персонажів в залежності від їх інтересів, визначають тактику поведінки у розгортанні боротьби за власні інтереси, що породжує *інтригу*. Інтрига найбільш яскраво проявляє себе у драматичних творах, зумовлюючи розгортання дії. Оприяднення суперечностей стає зав'язкою сюжетної дії, яка порушує гармонійну рівновагу в існуванні персонажів. Розв'язка призводить до вирішення суперечностей, відновлення рівноваги, суттєвої зміни вихідної ситуації. «Перед розв'язкою, – відзначає Томашевський, – зазвичай напруга досягає вищої точки. Ця кульмінаційна точка напруги називається зазвичай німецьким словом *Spannung*. *Шпаннунг* є неначе антитезою у найпростішій діалектичній побудові фабули (теза – зав'язка, антитеза – шпаннунг, синтез – розв'язка)» [142, с. 181].

Значний внесок у вивчення сюжету і персонажів літературного твору зробили представники структуралізму та *наратології*, які спиралися на напрацювання формальної школи у літературознавстві, зокрема на роботу В. Я. Проппа «Морфологія чарівної казки» (1928). Праця Проппа ґрунтувалась на вивченні та докладному синхронічному описі сюжетів російських чарівних казок, зібраних у XIX ст. О. М. Афанасьєвим. Дослідник побачив закономірності у організації сюжетів казок, які завжди містять певну незмінну послідовність повторюваних функцій, що їх він нарахував 31. Суб'єктами реалізації функцій (дій, важливих стосовно розгортання дії) виступають персонажі, за якими закріплені повторювані ролі, узгоджені з функціями. Таких ролей Пропп визначив сім:

- a) той, хто наносить шкоду;
- b) той, хто дарує;
- c) помічник;
- d) відшукуваний персонаж (або його батько);
- e) відправник;
- f) герой;

г) несправжній герой.

Наявність та значущість інваріантних елементів у співвіднесенні з особливостями їх реалізації у конкретних казках (варіантами) свідчили про композиційну структуру чарівної казки. Значущість здійсненого Проппом відкриття у «лабіринті казкової багатоманітності» «дивовижної єдності» [124, с. 7–8] вповні усвідомили та оцінили представники структуралізму й наратології, які стали активними читачами «Морфології казки», починаючи з її першого перекладу англійською мовою у 1958 році. Зокрема, А.-Ж. Греймас розробляв теорію актантних [62] та трансформаційних моделей [61] сюжету чарівної казки на основі введених Проппом понять «роль» та «функція». Він систематизував ролі носіїв дії чарівної казки з урахуванням опозицій суб'єкт – об'єкт та адресант – адресат. Прагнучи точності у генералізації, дослідник запропонував систему архиактантів, актантів (носіїв дії) та акторів, співвіднесення яких відповідає тріаді жанр – композиційна структура чарівної казки – конкретна казка. Аналізуючи в такому контексті функції персонажів чарівної казки, він знайшов можливість встановити закономірності, визначаючи пари функцій та зводячи їх множинність до інваріантної моделі. Побудована модель сюжету була визначена Греймасом як трансформаційна, адже вона містить вектори усунення неприпустимих відхилень від нормального (стабільного) стану світу, знаходить можливість вирішення виявлених розгортанням подій шляхів подолання прихованих суперечностей. Чарівна казка, отже, потребує подвійної інтерпретації, що відповідає двом типам іманентних моделей сюжету. Перша інтерпретація описує «конститутивну модель, що є, з усією очевидністю, формою організації суперечливих аксіологічних змістів, котрі сприймаються в якості неминучих і водночас неприйнятних» [61, с. 194]. Друга інтерпретація «виявляє наявність трансформаційної

моделі, що пропонує ідеологічне вирішення цих суперечностей, стверджуючи можливість трансформації згаданих змістів» [61, с. 194].

Сюжет відображає буття людини у світі, характер особистості, що оприявнюється вчинком, вільну, незворотню, відповідальну діяльність у просторі історії [61, с. 192]. Сюжет уявляє собою медіацію людини і світу, про що писав А. Ж. Греймас: «Медіація оповіді міститься в “гуманізації світу”, наданні йому особистісного та подієвого виміру. Світ виправданий існуванням людини, людина включена у світ» [61, с. 194–195]. Сюжети літературних творів показують, що може відбутися з людиною у світі, накопичують у масштабі «великого часу» інформацію про те, як змінюється і людина, і світ, і вектори взаємодії між ними.

З цим пов'язані надзвичайно широкі змістовні можливості сюжету. Сюжет відтворює цілісну картину світу – класичну, що ствержує перемогу гармонії над хаосом, або посткласичну (сучасну), відповідно до якої гармонійне існування людини у світі сприймається як неможливе. Сюжетні колізії проявляють основні життєві суперечності та особливості їх усвідомлення у ту або ту епоху. Якщо суперечності, що лежать в основі колізій класичного сюжету, можуть бути зняті, подолані в результаті продуктивних суджень, вчинків, дій персонажів, здатних внаслідок докладених зусиль повернути світ до гармонійного стану, посткласичні колізії розкривають нездоланні суперечності, демонструють безсилля персонажів перед катастрофічними подіями. Так, у новелі Ф. Кафки «Перевтілення» (1912) руйнівні щодо родинної любові егоїстичні устремління персонажів не лише прирікають Грегора Замзу на самотність, але й призводять до його загибелі, яку батьки і сестра сприймають як визволення. Фантастична колізія метафорфози розкриває виплеканий сучасним автору суспільством межовий індивідуалізм членів родини,

споживацьке ставлення до Грегора, відсутність любові, що не дозволяють побачити за потворною зовнішністю комахи люблячу душу сина і брата. Помираючи від кинутого батьком яблука, Грегор-комаха з любов'ю думає про своїх рідних, які любові до нього аж ніяк не відчують. Посткласичний сюжет Кафки діаметрально протиставлений класичному казковому сюжету, у якому любов завжди виявляється здатною здолати будь-які перешкоди, врятувати від найстрашнішого лиха у межах реалізації трансформаційної моделі. Отже, сюжет показує, як еволюціонує людина, як змінюються уявлення про героя літературного твору, його ціннісні орієнтації.

В. Є. Халізев виокремлює два основних типи персонажів відповідно до їх ціннісної орієнтації. Це персонаж авантюрно-героїчного типу, зорієнтований на активне, вольове ставлення до життя, на перемогу, завоювання кращого положення у світі, та персонаж житійного типу, метою якого є пізнання істини, досягнення взаєморозуміння з іншими людьми, гармонійного співіснування з ними у світі. Перший тип персонажа є більш архаїчним, другий поступово приходить на зміну першому [161]. Так, у філософській трагедії Й. В. Гете Фауст поступово рухається від прагнення отримувати різноманітні особистісні здобутки, з якими пов'язуються уявлення про щастя (володіння унікальними знаннями та можливостями, реалізація егоїстичних прагнень, скажімо, повернення молодості, досягнення перемог у коханні, завоювання слави та визнання у суспільстві тощо), до бажання працювати на користь інших, змінювати життя людей на краще. Персонажами житійного типу є герої Л. М. Толстого (П'єр Безухов та Костянтин Левін) і Ф. М. Достоевського (князь Мишкін та Олексій Карамазов). Яскравим прикладом персонажа житійного типу є Юрій Андрійович Живаго – головний герой роману Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» (1945–1955). Це людина,

позбавлена особистісних амбіцій і навіть волі діяти на власну користь, творча людина, що прагне істини й гармонії, уникаючи будь-яких гострих конфліктів, будь-якої агресивної поведінки навіть у надзвичайно жорстких обставинах революції, світової та громадянської воєн.

У XIX та XX ст. сюжети літературних творів вирізняються зниженням подієвості – це твори з редукованою фабулою, у яких нічого не відбувається, на зміну зовнішній інтризі, яскравому розвитку подій приходять внутрішня подієвість – напружене життя душі, що скупо виявляє себе на сюжетній поверхні оповіді. В. Г. Белінський писав щодо роману О. С. Пушкіна «Євгеній Онегін»: «Ми думаємо, що є романи, думка яких у тому і міститься, що у них немає кінця, тому що у самій дійсності бувають події без розв'язки...» [27].

Ю. М. Лотман, аналізуючи особливості художньої структури роману «Євгеній Онегін», дійшов до висновку, що автор за дла розгортання подій створює складні сюжетні механізми, але вони, як виявляється, не працюють: вводяться додаткові сюжетні лінії й персонажі, але нічого не відбувається. Так, зустріч Онегіна і Тетяни ані у маєтку родини Ларіних, ані у Петербурзі не призводить до початку стрімкого розгортання подій. У фіналі роману ми бачимо героїв, які кохають один одного, але це не виливається у будь-які зовнішні події, крім листа Тетяни і листів Онегіна, і двох зустрічей, під час яких герої говорять про неможливість реальних відносин. Можна згадати і п'єси А. П. Чехова, герої яких начебто лише п'ють чай, в той час, як розбиваються їхні життя. Б. Шоу у праці «Квінтесенція ібсенізму» (1891) запропонував у руслі цієї традиції реалістичної літератури пожертвувати інтригою заради дискусії.

Починаючи з «Поетики» Арістотеля, виокремлюють концентричні сюжети, побудовані навколо однієї цілісної (завершеної, як говорить античний мислитель) події, і сюжети хронікальні (епізодичні, як називає їх Арістотель),

що розповідають про події, послідовні у часі, але не зв'язані очевидними причинно-наслідковими зв'язками. Окремий епізод хронікального сюжету може уявляти собою концентричний мікросюжет. Можна вирізнити також багатолінійні (панорамні) сюжети, у яких паралельно розгортається декілька жорстко не зв'язаних між собою подієвих рядів. Так, роман Ф. М. Достоевського «Злочин і кара» (1866) є прикладом концентричного сюжету: всі події у творі пов'язані причинно-наслідковими зв'язками із злочином Родіона Раскольнікова, одна подія стрімко змінює іншу, логіка розгортання подій детермінована відкритими автором буттєвими закономірностями, сутність яких лаконічно виражає назва твору. Роман Л. М. Толстого «Анна Кареніна» (1873–1877) композиційно будується на перетині концентричного (сюжетна лінія Анни і Олексія Вронського) та хронікального (сюжетна лінія Кітті й Костянтина Левіна) сюжетів. В. В. Набоков у «Лекціях з російської літератури» відзначив, що час для цих двох пар рухається із різною швидкістю: Анна і Вронський у межах своєї катастрофічної історії, зумовленої пристрастю, живуть інтенсивніше, ніж Кітті й Левін, чиє кохання поступово визріває і зростає з рухом часу [117]. У романі-епопеї Л. М. Толстого «Війна і мир» (1863–1869) спостерігаємо за неквапливим розгортанням багатолінійного панорамного сюжету, який охоплює велику кількість персонажів та подій протягом майже 25 років першої чверті XIX ст., що дає можливість зрозуміти логіку розгортання історії впритул до часу написання роману.

Концентричний сюжет можна розкласти на традиційні елементи: експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка. Можуть бути наявні пролог (передмова) й епілог (післямова). Між кульмінацією та розв'язкою іноді спостерігається спад дії.

Традиційною у літературознавстві є точка зору, згідно з якою сюжет літературного твору складається з окремих мотивів. Термін *мотив* прийшов у науку про літературу з музикознавства (фр. *motif*, нім. *motiv* від лат. *moveo* – рухаю), це найменша одиниця музичної форми. Головна ознака мотиву – його повторюваність. Дослідженням мотивів як мінімальних нерозкладних одиниць сюжету, які можуть переходити з твору у твір, займався О. М. Веселовський: «Під *мотивом* я розумію найпростішу оповідну одиницю, що образно відповіла на різні запити первісного розуму чи побутового спостереження. За подібності або єдності побутових та *психологічних умов* на перших стадіях людського розвитку такі мотиви могли створюватися самостійно й разом з тим представляти подібні риси» [38, с. 305].

Мотиви і сюжети, на думку дослідника, входять у оберти історії як «форми для вираження зростаючого ідеального змісту» [38, с. 305]. Саме цим зумовлюється варіювання сюжетів, їх комбінація між собою, вторгнення у них нових мотивів, які запозичуються з інших національно-літературних контекстів: «Але якщо одна з двох народно-культурних сфер, що прийшли у зіткнення, випередила іншу у розумінні життя й формуванні ідеалів і відповідно до цього випрацювала й новий схематизм поетичного вираження, вона діє на більш відстале середовище заражувально: разом з ідеальним змістом засвоюється і сюжетність, що його виразила. Так було і у пору введення християнства з його типами самозреченого подвижництва, меншою мірою, коли французьке лицарство принесло в Європу разом зі своїм світоглядом схематизм бретонських романів; Італія – культ класичної давнини, її краса та літературних взірців; пізніше – Англія й Німеччина – любов до народно-архаїчних тем» [38, с. 304]. У контексті подібних впливів та запозичень здається особливо важливою авторська творчість у сфері побудови сюжету.

Веселовський намагався зрозуміти, чому мотиви, цілі сюжети й пов'язані з ними типи можуть забуватися й знову відроджуватися у процесі літературного розвитку, відповідно до яких законів історії літератури вони дрімають «десь у глухій темній сфері нашої свідомості, як багато що випробуване й пережите, вочевидь, забуте і раптом вражає, неначе незрозуміле одкровення, як нове й водночас старе, у чому ми собі не звітуємо, тому що часто не в змозі визначити сутності того психічного акту, який несподівано оновив у нас старі спогади» [38, с. 57]. Дослідник пояснював подібні оновлення старих сюжетів, повернення забутих форм вимогами часу, залишаючи відкритим питання про механізми вимирання і «воскресіння» забутого в історії світової літератури.

Праці О. М. Веселовського з історичної поетики і, зокрема, поетики сюжету багато в чому спровокували формалістичні сюжетологічні студії В. Я. Проппа та його послідовників. Для міркувань автора «Морфології казки» засадничим стало судження одного з засновників порівняльно-історичного літературознавства про схематизм казкових сюжетів, повторюваність мотивів. Втім, Пропп позбавив мотив статусу найменшої (нерозкладної) одиниці сюжету, розділивши його на роль і функцію, про що згадувалось вище. У такий спосіб цілісність мотиву, потрапивши під сумнів, стала предметом інтенсивного теоретико-літературного вивчення, обрії якого незмінно розширюються [133].

Томашевський називав мотивом тему найменшої нерозкладної одиниці сюжету. На його думку, кожне речення, що входить у оповідь, утворює сюжетну тканину твору, має свій мотив [142, с. 182]. За Томашевським, і фабулу і сюжет породжує сукупність мотивів. Тільки у фабулі мотиви утворюють логічну причинно-наслідкову єдність, а у сюжеті – оповідну послідовність, задану автором логіку розгортання події оповіді. Відповідно до цього дослідник пропонував

вирізняти зв'язані (фабульні) мотиви, вилучення яких порушує логіку причинно-наслідкових зв'язків між подіями, і вільні (сюжетні), важливі для художньої репрезентації і осмислення подій [142, с. 183]. Перші характеризуються більшою частотністю та повторюваністю, зв'язком із фольклорними й міфологічними сюжетами, другі виявляють авторське ставлення до зображуваного (оповідуваного), узгоджуються із актуальними для автора традиціями, літературно-художніми напрямами, школами, що формують відповідний «репертуар вільних мотивів» [142, с. 183]. Фабульні мотиви, як правило, виявляються динамічними, тобто суттєво впливають на розгортання дії вчинками персонажів, призводять до суттєвих змін. Сюжетні мотиви найчастіше є статичними, тобто присутньо не впливають на хід подій, втілюючись у описи.

Серед зв'язаних мотивів особливо важливим видається мотив введення, що, у свою чергу, потребує наповнення вільними мотивами. Так, необхідність розповідати історії є фабульним мотивом у «Декамероні» (1348–1351) Дж. Бокаччо, адже десять днів перебування за межами чумного міста потрібно заповнити розповідями, власне, розгортання складної тканини оповіді стає формою боротьби із чумою-смертю. А ось наповнення введеної історії може бути насиченим такими вільними мотивами, які важливі для наратора – пероснажа та автора. У цьому контексті можна порівняти зв'язані фабульні мотиви із канвою, а вільні сюжетні – з візерунками, які оздоблюють, прикрашають, надають кольорових відтінків зображуваному.

Іноді зв'язані (фабульні) мотиви називають сюжетними, протиставляючи їм мотиви описові, ліричні (тобто вільні – сюжетні, за класифікацією Томашевського). Б. М. Гаспаров відзначав: «...У ролі мотиву в творі може виступати будь-який феномен, будь-яка смислова “пляма” – подія, риса характеру, елемент ландшафту, будь-який предмет,

вимовлене слово, фарба, звук і т.п.; єдине, що визначає мотив, – це його репродукція у тексті, так що на відміну від традиційної сюжетної оповіді, де заздалегіль більше або менше визначено, що можна вважати дискретними компонентами (“персонажами” або “подіями”), тут не існує заданого “алфавіту” – він формується безпосередньо у розгортанні структури і через структуру» [48, с. 30–31].

Поява тих чи інших мотивів у літературному творі має бути «мотивованою» композиційно (все, про що згадується, має стосуватися фабули твору), реалістично (відповідно до вимог елементарної правдоподібності, які неможливо нехтувати навіть у відверто умовних творах), художньо (відповідно до необхідності розкрити художню правду, яка часто може виглядати неправдоподібно) [117].

Найбільш поширеним способом групування мотивів є **персонаж**: окремі його риси, характеристики, дії узгоджуються з основними фабульними та сюжетними мотивами твору. Томашевський називає персонажа літературного твору «живим носієм мотивів» [142, с. 199], розрізняючи поняття «персонаж» та «герой»: «Персонаж, що отримує найбільш гостре та яскраве емоційне забарвлення іменується *героєм*. Герой – особа, за якою з найбільшою увагою слідкує читач. Герой викликає співчуття, співпереживання, радість та горе читача» [142, с. 201]. Відмова сучасного літературознавства від подібного розрінення вимагає рефлексії: чи сучасність не продукує відповідні яскраві типи або приклади, чи автори та читачі зжилися з думкою про невиразність сучасної людини настільки, що втратили здатність вірити в особистість і розпізнавати особистісні риси у тих, хто поряд, чи літературознавство втратило цікавість до людини, зосередившись на тексті, письмі, інтертексті, ризоматичній мережі поширення культурного досвіду? Питання залишається відкритим, обминаючи тільки

дитячу і юнацьку аудиторію, яка не втратила вихідного бажання емоційного контакту з героєм літературного твору.

Мотив, що проходить через весь твір і набуває особливо-го значення, стає лейтмотивом. Наприклад, можна говорити про лейтмотив «вишневого саду» в одноіменній п'єсі А. П. Чехова. З вишневим садом щільно пов'язана дія п'єси: його закладають, продають, купують, збираються вирубити. Отже, навколо образу вишневого саду групується низка значущих фабульних мотивів, з ним пов'язані так чи інакше всі персонажі. З іншого боку, вишневий сад відіграє роль центрального сюжетного мотиву: його описують, ним милуються, він викликає спогади, видіння, мрії, сподівання. З вишневим садом асоціюється минуле і майбутнє персонажів, текст і підтекст твору замикаються на нього.

Ще один приклад – лейтмотив дощу у романі Е. Гемінгвея «Прощавай, зброє!» (1929). Дощ, про який згадується у тексті твору неодноразово, зокрема у першій та останній главах, спочатку сприймається як сюжетний мотив, з яким асоціюється емоція суму. Але це і подробиця, яка розкриває реалії світової війни, набуває особливого значення в контексті військового побуту: з початком осінніх дощів у війську починається холера, яка забирає життя людей. Отже, це описовий лейтмотив, що у підтексті роману говорить про загальне неблагополуччя світу, втрату кохання, неможливість щастя (дощ, відсутність сонця – це відсутність життєвої радості).

Значущість мотивів та лейтмотивів щодо формальної організації літературного твору зумовлює продуктивність мотивного аналізу. «Сутність мотивного аналізу, відзначає Б. М. Гаспаров, полягає у тому, що він не націлений на стійку фіксацію елементів та їх співвідношень, але репрезентує їх в якості неперервно плинної “мотивної роботи”: рухомої інфраструктури мотивів, кожне нове співвіднесення яких змінює вигляд усього цілого і у свою чергу відбивається на

виокремленні та осмисленні мотивних інгредієнтів у складі цього цілого» [49, с. 335].

Принцип узгодження одиниць основних компонентів форми в літературному творі задає **композиція** (від лат. *compositio* – зіставлення, поєднання). Композиція, виступаючи одним із компонентів художньої форми, може бути визначена як структура форми. Композиція зумовлює принципи поєднання частин (компонентів) у ціле. Вона передбачає співвіднесення предметного (зображуваного) та мовленнєвого (зображального) рядів твору. Відповідно до цього виокремлюють предметну та текстуальну композицію.

Предметна композиція традиційно розглядається як композиція сюжету та композиція образів. Головними композиційними принципами у плані співвіднесення подій та образів виступають контраст (антитеза) та зіставлення. Так, можна говорити про двійників та антиподів центрального персонажа у романі Ф. М. Достоєвського «Злочин і кара» (Лужин, Свідригайлов, Лебезятников, сестра Авдотья Романівна індивідуалістично налаштовані двійники, а Разуміхін, маляр Миколка, Порфірій Петрович, Соня Мармеладова – антиподи, що тяжіють до християнських ідеалів любові й самопожертви). Або про зіставлення дворянських родин у романі Л. М. Толстого «Війна і мир» (близькі до народу, здатні на щирі почуття Ростови, дисципліновані інтелектуали Болконські й корисливі, лицемірні та егоїстичні Курагіни). Для композиції сюжету також важливими можуть бути обрамлення (оповідь у межах оповіді), випередження (випереджальне щодо розгортання оповіді повідомлення про подальші події), ретардація (уповільнення оповіді), повтори.

Предметна композиція, як правило, тяжіє до просторового принципу побудови, коли йдеться про розстановку персонажів, і до часового стосовно розподілу подій. «Зіставлення тіл у просторі зтикається... з

послідовністю мовлення у часі» [95, с. 454], – зауважував Г. Е. Лессінг, зіставляючи живопис і поезію як мистецтво слова. Регламентований предметною композицією зображуваний (предметний світ) формується у нашій уяві як певна картина чи сукупність картин за законами просторових видів мистецтва, тоді як оповідані події і подія оповіді розгортаються у часі, визначаючи сутність літератури як часового мистецтва.

Текстуальна композиція передбачає співвіднесення одиниць тексту – частин, епізодів, глав у епосі, реплік та ремарок (основного й допоміжного тексту) в драматичному творі, строф та віршів у лириці. Для текстуальної композиції дуже важливі заголовковий комплекс (заголовок твору, епіграфи, посвяти) [166], начало та завершення тексту – тобто його межі.

Художній текст (від лат. *textus* – тканина, сплетіння, поєднання) – організовані з метою здійснення естетичного впливу на реципієнта «словесні маси», матеріальна основа поетичного світу літературного твору. Будь-який текст характеризується передусім автономністю, наявністю чітких кордонів, відокремленістю від інших фрагментів у просторі мовленнєвого потоку. Крім цього, текст має такі сутнісні ознаки, як комунікативна спрямованість, лінійна послідовність, внутрішня зв'язаність одиниць, що реалізується, зокрема, через різноманітні повтори, завершеність, цілісність й т.п.

Термін «текст» сьогодні далеко вийшов за межі лінгвістики, яка його першопочатково сформувала. М. М. Бахтін називає текст головним об'єктом вивчення усіх гуманітарних дисциплін, наголошуючи на необхідності створення актуальної «теорії тексту», яка уможливила б його «глибоке, багате та тонке розуміння» [20, с. 300]. Подібне «розширене» розуміння тексту набуло особливого значення для літературознавства на теперішньому етапі

його розвитку [161]. Оскільки розширення виводить усвідомлення феномену тексту за межі мистецтва, він розуміється як будь-яка семантично організована послідовність знаків [150, с. 13–14], що актуалізує характерні для постструктуралістського та постмодерністського мислення уявлення про світ як текст, повертає до проблеми впіввіднесення мистецтва (і зокрема літератури як мистецтва слова та реальної дійсності).

У праці В. П. Руднева «Морфологія реальності: Дослідження з “філософії тексту”» (1996) текст та реальність розглядаються як функціональні феномени, розрізнення яких має не онтологічний (буттєвий), а прагматичний характер, заданий лише точкою зору суб'єкта [131, с. 9]. На думку дослідника, текст не підвладний ньютонівим законам фізичного світу: оскільки значення тексту збільшується з часом, поглиблюється з кожним новим прочитанням, художньому тексту не загрожує ентропія, всупереч другому закону термодинаміки, трансльований ним сигнал з часом стає більш інформативним, семантично навантаженим.

У контексті міркувань Ю. М. Лотмана специфіка художнього тексту виявляє себе у здатності художньої мови як вторинної моделювальної системи, надбудовуючись над природною мовою (первинною моделювальною системою), забезпечувати можливість моделювання водночас і об'єкта, і суб'єкта художнього висловлення. Тобто він моделює одразу світ і людину, що є носієм художньої мови [102, с. 30]. Отже, на основі типових елементів загальновідомої мови художній текст створюється як унікальний оказіональний знак, що характеризується смисловою цілісністю і водночас багаторівневістю, складною семіотичною структурою, кожен з елементів якої може прочитуватися по-різному на різних рівнях, але в жодному разі не функціонує відокремлено [102, с. 34]. Художній текст «поводиться як певний живий організм, що перебуває у зворотному зв'язку з читачем та

навчає цього читача» [102, с. 35], транслюючи йому саме ту інформацію, яку він готовий сприйняти. Текст організовує читання як своєрідний урок вивчення художньої мови, адже кожний дійсно видатний твір говорить до читача унікальною мовою, яку ще потрібно засвоїти. Художній текст формує сферу перетину синтетичного коду автора та аналітичного коду читача, забезпечуючи процес взаємного перекодування значень, поступове оволодіння читачем кодом автора [102, с. 37].

У створенні літературного твору й художнього тексту як його матеріалізації задіяні всі типи знаків та механізми функціонування всіх знакових систем, які наявні у культурі людства [6, с. 160]. За класифікацією А. Соломоніка, цих типів п'ять, і вони утворюють певну ієрархію в залежності від «кванту» їх абстрактності, так що менш абстрактна система надбудовується над більш абстрактною (див. *Таблицю 7*). При цьому особливого значення набувають мовні знакові системи, що посідають центральне місце серед інших і відіграють провідну роль в процесі функціонування культури: «Я <...> поясню відносно високу значущість мовних систем серед всіх останніх тією обставиною, що мови займають серединне положення на загальному континуумі знакових побудов (до них йдуть природні й образні системи, а після – системи запису та кодові). На цьому рівні абстракції мовний знак (слово) перебуває наче на рівновіддаленій відстані від свого референта та від своєї системної залежності. Слово вільно конвертується всередині системи за парадигматичними та синтагматичними вісями, але за всіх змін не втрачає зв'язку з дезигнатом. Інакше кажучи, у будь-якій іпостасі слова можна зрозуміти, що воно означає поза системою, і тому ми можемо стежити за нашою мовою і в будь-який момент її коректувати» [134, с. 21].

**Таблиця 7. Типи знаків та знакових систем
(за А. Соломоніком).**

Знакові системи	Типи знаків
природні	природні знаки
образні	образи (іконічні знаки)
мовні	слова
системи запису	ієрогліфи
математичні коди	символи

Література (мистецтво слова) працює передусім з мовними знаками, але взаємодіє з усіма іншими, оскільки засобами слова створює іконічні знаки (образи), цілісну картину світу, співвідносну з реальною дійсністю, що існує у часі та просторі (використовує досвід відчитання природних знаків). Слово як центральний знак мовної знакової системи неначе рухається водночас і у бік тих знакових систем, чий квант абстрактності менший, і у бік тих знакових систем, які характеризуються більшою абстрактністю: окрема подробиця зображуваного світу в єдності з засобами зображення в контексті художнього цілого починає функціонувати як своєрідний ієрогліф (знак знака) в межах авторського *ідіюстилю*⁷, назва твору стає символом, наділеним колосальним потенціалом узагальнення, близьким до математичної формули [6, с. 161–168].

Б. А. Успенський у праці «Поетика композиції (Структура художнього тексту і типологія композиційної форми)» (1970) визначає композицію як структуру художньої форми.

⁷ Ідіюстиль (індивідуальний стиль) – «сукупність глибинних текстопороджувальних домінант і констант певного автора», які виявляють себе у появі створюваних ним текстів у закономірній послідовності, це «система змістовних та формальних лінгвістичних характеристик, властивих творам певного автора, які роблять унікальним втілений в цих творах авторський спосіб мовного вираження» [126, с. 189].

На його думку, композиція (структура) художнього тексту виявляє себе у зміні точок зору, які подають зображуване з позиції певного суб'єкта – персонажа, наратора, реципієнта: «структуру художнього тексту можна описати, якщо виокремити різні точки зору, тобто авторські позиції, з яких здійснюється оповідь (опис), і дослідити відносини між ними (визначити їх сумісність або несумісність, можливі переходи від однієї точки зору до іншої, що у свою чергу пов'язано із розглядом функції використання тієї чи тієї точки зору у тексті)» [150, с. 14]. При цьому художній текст розуміється у широкому сенсі слова, що дозволяє досліднику говорити про загальну теорію композиції, актуальну для всіх репрезентативних видів мистецтва – таких, що передбачають співвіднесення вираження і змісту, зображення і зображуваного [150, с. 10].

Точка зору відображає розташування суб'єкта у просторі та часі, його ціннісно-світоглядні, особистісно-психологічні, мовно-фразеологічні особливості, а також взаємозалежність означених характеристик: «...можливі різні підходи до розуміння точки зору: остання може розглядатися, зокрема, у ідейно-ціннісному плані, у плані просторово-часової позиції особи, що здійснює опис позицій (тобто фіксації його позицій у просторових та часових координатах), у суто лінгвістичному сенсі» [150, с. 15]. Так, зміна положення суб'єкта у часі та/або просторі («план просторово-часової характеристики») може призводити до еволюції або різкої зміни його ставлення до світу, бачення свого місця у ньому («план психології»), аксіологічних пріоритетів («план ідеології»), мовленнєвого самовираження («план фразеології»). Аспекти, важливі для визначення і характеристики точки зору, мають, як бачимо, стосунок і до предметного світу (просторово-часовий, суб'єкто-персональний, ідеологічний), і до мовленнєвого ряду (фразеологічний). Отже, феномен точки зору виникає на перетині цих рядів.

Так, у п'єсі Б. Шоу «Будинок, де розбиваються серця» (1913–1917) знаходимо цікавий приклад зміщення точки зору персонажа, яке отримує у художньому світі п'єси статус «розбивання серця» і охоплює всіх дійових осіб. Всі мешканці й гості будинку капітана Шотовера «розбивають серця» один одному, що дозволяє рухатись до усвідомлення правди про кожного і загал в цілому. Надзвичайно показово – першим – б'ється серце Еллі Ден. Приїхавши до будинку Шотовера (переміщення у просторі) і зрозумівши, що ідеальний чоловік, у якого вона закохана, – Гектор Хешебай, а не Марк Дарнлі, як вона думала (план ідеології – руйнування ілюзій), героїня зазнає метаморфози: довго мовчить (зміна позиції у часі), на очах стає старшою і жорсткішою (план психології), брутально лається (план фразеології). Можна зауважити, що у такий спосіб «нова драма» здійснює свій рух від реалістичного зображення до модерністського: прийом зміни точки зору не просто стає фактором розгортання внутрішньої дії та психологічної характеристики персонажа, а ще й демонструється, обігрується автором, виходить на авансцену художньо-естетичного процесу.

Сюжет та композиція літературного твору щільно узгоджені з організацією простору і часу в ньому. Вчення про **хронотоп**⁸ (від давньогр. χρόνος – час та τόπος – місце), або **часопростір**, як художньо значущу просторово-часову єдність, яка відбиває «процес освоєння у літературі реального історичного часу й простору та реальної історичної людини, яка розкривається у них» [23, с. 121], розробив М. М. Бахтін у праці «Форми часу та хронотопу в романі. Нариси з історичної поетики» (1975). Класичне визначення Бахтіним хронотопу як формально-змістовної категорії, що сформувалася на ґрунті теорії відносності А. Ейнштейна задля вираження

⁸ Вважається, що авторство терміна належить фізіологу О. О. Ухтомському.

нерозривності простору та часу, характеристики часу як четвертого виміру простору, й, будучі перенесеною у літературознавство першопочатково в якості майже метафори, набула термінологічного статусу й неабиякого поширення у літературознавчому дискурсі, звучить так: «Посутній взаємозв'язок часових та просторових відносин, художньо засвоєних літературою, ми будемо називати хронотопом (що означає у дослівному перекладі – “часопростір”) <...> У літературно-художньому хронотопі наявне злиття просторових та часових прикмет у осмисленому та конкретному цілому. Час тут загусає, ущільнюється, стає художньо-очевидним; а простір інтенсифікується, втягується у рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються у просторі, й простір осмислюється й вимірюється часом. Цим перетином рядів та злиттям прикмет характеризується художній хронотоп» [23, с. 121–122].

На думку Бахтіна, особливості хронотопу є значущими в аспекті жанрової визначеності твору, впливовими щодо розгортання жанрових сюжетотворчих традицій. Так, авантюрний роман, починаючи з епохи античності, передбачає особливий авантюрний часопростір, в межах якого може статися будь-що, адже персонажі опиняються за кордонами буденного (біографічного, побутового, історичного) часу та простору, стають об'єктом дії непідвладних їх контролю сил, що і породжує низку подій пригодницького характеру.

Часопросторові зв'язки важливі у плані створення образу людини в літературі, адже персонажі літературного твору є «хронотопічними» – подорожній у авантюрному романі, лицар у історичному, лихвар у реалістичному несуть на собі виразні прикмети причетності до таємничих далеких країн, середньовічних битв, великих промислових міст тощо.

Хронотоп має і аксіологічні аспекти, що акцентуються авторами відповідно до художніх завдань, які вони вирішують: ворожий духовному життю людини задушливий імперський

Петербург у творах Ф. М. Достоєвського; Собор Паризької Богоматері у В. Гюго, що співвідноситься з образом паризького плебсу, його перетворенням на народ в процесі історичного руху від середньовіччя до Відродження; місто-привид Макондо в знаменитому романі Г. Г. Маркеса – острів посеред суші, за яким вгадується історія і рідної письменнику Колумбії (за останні 150 років), і Латинської Америки (від початку засвоєння європейцями до сучасності), і всього людства (від доісторичних часів до апокаліптично-катастрофічного завершення).

Літературознавче дослідження особливостей хронотопу у конкретному творі може бути корисним в межах досягнення будь-яких цілей, пов'язаних із пізнанням літературного твору будь-якої жанрової та родової визначеності, художньої системи конкретного автора, художньо-естетичних та поетикальних особливостей художнього стилю, напряду або літературної епохи.

Зв'язок між різними рівнями художнього тексту і літературного твору у їх нерозривній єдності створює особливу проблему в контексті процесу наукового пізнання твору / тексту. Схематично цей зв'язок можна було б виразити наступним чином (див. *Таблицю 8*).

Таблиця 8. Рівні художньої структури тексту / твору.

Рівні структури	Типи знаків	Аспекти організації художньої реальності	Рівні текстуальної реалізації художнього цілого
референтний	природні	картина світу та концепція людини	хронотоп та структура оповіді
образний	іконічні (образи)	подієвість	композиція сюжету та образів

мовний	мовні (слово)	омовленість	від тексту до ідіостилю
текстуальний	ієрогліфи	цілісність	індивідуально- авторський стиль
кодовий	символи	значущість	смісл назви твору

Художній текст функціонує в якості своєрідної системи запису унікальної художньої мови певного літературного твору. Його структура корелює не лише з усіма рівнями структури мови, на що вказували представники структуралістського літературознавства, але й з іншими знаковими системами та їх знаками, уможливлюючи рух від бачення реальності до її індивідуально-авторського омовлення у цілісному художньому висловленні, спрямованому на смислову концептуалізацію взаємодії людини зі світом [6, с. 181–191].

Художній текст організований так, що створення (автором) та відтворення (реципієнтом-читачем) літературного твору супроводжуються побудовою художньої реальності, закони функціонування якої відкривають нові буттєві перспективи, розширюючи екзистенційні можливості людини: «Єдина картина світу та концепція людини виявляють свою сутність у події, подієвості (у гайдеггерівському розумінні⁹), які розкриваються завдяки мові в процесі мовлення, тобто завдяки можливості бути омовленими. Художнє мовлення, набуваючи завершеності у творі, характеризується цілісністю, що відбиває цілісність буття, співвідноситься з ним» [6, с. 183].

⁹ М. Гайдеггер називав подією спів-буття (рос. событие – событие) [160].

Питання для самоконтролю

1. *Основою якого компонента художньої форми виступає сюжет?*
2. *Як російські формалісти співвіднесли сюжет та фабулу літературного твору?*
3. *Якого значення у зв'язку із сюжетом набувають поняття ситуація, колізія, інтрига?*
4. *Чи наявний сюжет у ліричних творах? Чи можлива фабула у ліричних творах?*
5. *Чим відрізняється концентричний сюжет від хронікального? У чому специфіка панорамного сюжету?*
6. *Яку роль у побудові фабули та сюжету відіграють мотиви? Як співвідносяться мотив і лейтмотив?*
7. *Як змінюються літературні сюжети з рухом часу? У чому різниця між класичним та посткласичним сюжетом?*
8. *Чи є тотожними поняття герой та персонаж? Які типи персонажів за ціннісною орієнтацією пропонує вирізняти Є. В. Халізов?*
9. *Яку роль в літературному творі відіграє композиція?*
10. *Поясніть різницю між предметною та текстуальною композицією?*
11. *Як сучасне літературознавство пояснює феномен художнього тексту?*
12. *Як Б. А. Успенський співвідносив композицію і форму літературного твору? Яку роль відводив точці зору в поезиї композиції?*

Основна література

1. Білоус П. В. Теорія літератури. Київ : Академвидав, 2013. 328 с.
2. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. Київ : Академія, 2010. 253 с. (Альма-матер).

3. Галич О. А. Теорія літератури : підручник для студ. філол. спец. вузів / О. А. Галич, В. М. Назарець, Є. М. Васильєв ; за наук. ред. О. Галича. 4-те вид., стер. Київ : Либідь, 2008. 488 с.

4. Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія. У трьох книгах : Навч. посібник / Упоряд. П. Федченко. Київ : Либідь, 1996. 415 с.

5. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с. (Nota bene).

Рекомендована література для поглибленого вивчення розділу

1. Астрахан Н. І. Буття літературного твору: Аналітичне та інтерпретаційне моделювання : монографія. Київ : Академвидав, 2014. 432 с. (Серія «Монограф»).

2. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. *Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет.* М. : Художественная литература, 1975. С. 6–71.

3. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. *Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества.* М. : Искусство, 1986. С. 297–325.

4. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М. : Художественная литература, 1940. 648 с.

5. Вишницька Ю. В. Аналіз та інтерпретація художнього тексту : навч.-методичний посібник зі спецкурсу з історії зарубіжної літератури. Київ : Київ, ун-т ім. Б. Грінченка, 2012. 204 с.

6. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. *Лотман Ю. М. Об искусстве.* СПб. : Искусство – СПб, 2000. С. 14–287.

7. Пропп В. Морфология сказки. Изд. 2-е. М. : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1969. 168 с. («Исследования по фольклору и мифологии Востока»).

8. Руднев В. П. Морфология реальности: Исследование по «философии текста». М. : Русское феноменологическое общество, 1996. 207 с. (Серия «Пирамида»).

9. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : Учеб. пособие / Вступ. статья Н. Д. Тмарарченко; комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тмарарченко. М. : Аспект Пресс, 1996. 334 с.

10. Тюпа В. И. Анализ художественного текста. М. : Академия, 2006. 336 с.

11. Успенский Б. А. Поэтика композиции (Структура художественного текста и типология композиционной формы). Успенский Б. А. Семиотика искусства. М. : Школа «Языки русской культуры», 1995. С. 9–220.

12. Хализев В. Е. Теория литературы : учебник [4-е изд., испр. и доп.]. М. : Высшая школа, 2004. 405 с.

Интернет-джерела

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. URL : <http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/hronmain.html> (дата звернення: 4.08.2020)

2. Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. Под ред. Л. В. Чернец. URL : http://taviak.ru/distance/wp-content/uploads/2014/obshcheobrazovatelnye_distsipliny/Literatura/Chernec.pdf (дата звернення: 28.07.2020)

3. Рассказов Ю. С. Теоретическая поэтика литературного произведения. URL : <http://www.proza.ru/2009/11/08/231> (дата звернення: 20.07.2017)

Розділ VII. ХУДОЖНЯ МОВА

Мова художньої літератури як одна з мов духовної культури. Художні тропи: метафора, метонімія, синекдоха, епітет, порівняння. Види словесно-предметного інакомовлення: уособлення, образний паралелізм, розгорнуте порівняння, образи-символи, образи-алегорії, образи-емблеми, гіперболи/літоти, оксюморон. Інтонаційно-синтаксична виразність художньої мови. Поетична фонетика.

Мова художньої літератури – одна з найважливіших мов духовної культури, яка разом з мовою науки та мовою релігії, з погляду М. І. Шапіра, протистоїть літературній мові як мові офіційного побуту, держави, школи, преси [163]. Такий погляд не збігається з обґрунтованим В. В. Виноградовим баченням мови художньої літератури як одного із функціональних стилів літературної мови (поряд з науковим, офіційно-діловим, публіцистичним, розмовним) [39]. Мови духовної культури, на думку М. І. Шапіра, підпорядковані завданням творчості, будівництва, артикуляції нових смислів. Мета літературної мови – відтворення, тиражування, поширення, збереження того, що вже існує. Носіями мов духовної культури є достатньо вузькі групи посвячених – митців, науковців, служителів релігійного культу, натомість літературна мова зрозуміла всім без виключення представникам мовно-національної спільноти. Мови духовної культури передусім підпорядковані функції вираження, літературна мова – функції комунікації, заради якої можна пожертвувати тими чи іншими аспектами смислу, його нюансами, глибиною. Мова релігії передбачає використання багатозначного слова-символа, мова науки – оперує однозначними поняттями-термінами, мова художньої літератури є двозначною (див. Таблиця 9).

Таблиця 9. *Мови духовної культури та літературна мова (за М. Шапіром).*

Мови духовної культури (релігії, науки, мистецтва)	Літературна мова (держави, побуту, школи, засобів масової інформації)
Створює, виражає нові смисли.	Відтворює, тиражує, зберігає вже створене.
Зрозуміла певним групам посвячених (релігійних служителів, науковців, митців), вимагає спеціального вивчення.	Зрозуміла всім без виключення, засвоюється через перебування у мовному середовищі.
Підпорядкована функції вираження.	Підпорядкована функції комунікації.
Націлена на врахування нюансів смислу, його глибини, збереження точності вираження.	Може пожертвувати нюансами, глибиною смислу та точністю вираження задля передачі основного, досягнення порозуміння.
Багатозначна (мова релігії), однозначна (мова науки), двозначна (мова літератури).	Варіативна, здатна використовувати, спрощуючи й втрачаючи або спотворюючи смислові нюанси, виражальні можливості мов духовної культури.

О. О. Потебня, стверджуючи, що «поезія є завжди інакомовленням», акцентував принципову двозначність слова в контексті функціонування художньої мови, значущість переносного значення в процесі творення образу. Художньою мову роблять переусім тропи, завдяки яким на передній план виступає функція зображення та вираження.

Трон (від гр. τρόπος – поворот, оборот мови) передбачає вживання слова або сполучення слів у переносному значенні задля створення художніх образів та підсилення у такий

спосіб зображальних і виражальних можливостей мовлення [144], надання йому статусу художнього. Вчення про тропи, взаємозв'язок між ними, розуміння природи їх здатності забезпечувати збагачення мови, шляхів їх творення склалися вже в межах даньоримської риторичної системи, яку представляли Філодем, Цицерон, Гермоген, Квінтіліан.

На думку В. М. Топорова, тропи вкорінені у самій мові, котра органічно тяжіє до їх створення внаслідок двоплановості мовної структури, мови як знакової системи, у асиметрії плану змісту та плану вираження: «Всередині цієї рамки розвиток визначається принципом економії та принципом збільшення гнучкості та розмаїття способів вираження певного змісту. На ранніх етапах розвитку мови подібна неединичність форм вираження могла реалізуватися у протиставленні двох мовних модусів – мови, що описує “реальну” ситуацію (й лише її), й мову, здатну описувати “потенційну ситуацію, не мотивовану реаліями (деякі архаїчні мови певною мірою зберігають сліди цих двох модусів). “Потенційний” мовний модус може розумітися як джерело так званої поетичної мови. “Надреальний” зміст ця мова передає засобами, що відходять від норми, специфічними зворотами, які реалізують і “другі” смисли, тобто тропами» [144]. «Тропізоване» мовлення як різновид «непрямої» мови ґрунтується на мовних парадоксах тотожності та розрізнення. «Викривлене» мовлення деформує текст, призводить до його відхилення від норми: текст розсікається або розтягується, формуються заборонені мовними правилами, безпідставні смислові зв'язки, елементи мовних конструкцій втрачаються або займають неправильне положення, міняються місцями тощо. Завдяки подібним «нелегітимним» трансформаціям збільшуються можливості передачі нових смислів, фіксації нових точок зору, нових зв'язків суб'єкта тексту з об'єктною сферою» [144], при цьому багато що поетом не усвідомлюється, з

випадковістю актуалізується в процесі подальшого читання тексту, що призводить до нестабільності тропів, непрогнозованості розвитку поетичної мови у подальшому.

Один з основних тропів – **метафора** (гр. μεταφορά «перенос; переносне значення», від μετά «над» + φόρος «той, що несе»). Вже Арістотель, розмірковуючи про доречність вживання мовних засобів виразності, зауважував у трактаті «Поетика»: «найважливіше – розумітися на метафорах. Тільки цього не можна перейняти від іншого, це – ознака обдарованості, бо складати хороші метафори – це значить помічати схожість» [3, с. 79–80].

Метафора завжди ґрунтується на порівняння. Без метафори й порівняння, що лежить у її основі, встановлюючи зв'язок між найрізноманітнішими явищами, просування думки вперед, процес пізнання, бачення світу як цілого унеможливується. Метафора є фундаментом практично всіх понять, своєрідних когнітивних моделей, якими оперує людство, здійснюючи наукове пізнання навколишнього світу. Широко відома думка іспанського філософа Х. Ортега-і-Гассета: «Від наших уявлень про свідомість залежить наша концепція світу, а вона у свою чергу визначає нашу мораль, нашу політику, наше мистецтво. Виходить, що вся величезна будівля Всесвіту, сповнена життя, покоїться на крихітному й повітряному тільці метафори» [120, с. 77].

Арістотель дає досить широке визначення метафори, на якому сьогодні засноване розуміння інших словесних тропів, перш за все метонімії та синекдохи, як різновидів метафори: «Метафора – перенесення слова зі зміною значення або з роду на вид, або з виду на рід, або з виду на вид, або за аналогією» [3, с. 75]. Власне метафора передбачає перенесення значення з одного слова на інше на основі спільної ознаки. Будучи прихованим порівнянням, окремі значущі елементи якого пропущені й мають бути реконструйовані реципієнтом із контексту,

вона може будуватися на подібності або контрасті, персоніфікації (антропоморфізмі) або оречевленні.

Наприклад: «*Моє дитинство, вбите на війні*» (Л. Костенко).

Дитинство ліричної героїні порівнюється із людиною, яка передчасно загинула на війні. Зіткнувшись зі смертю, яку несе війна, віч-на-віч, дитина стає дорослою, її дитинство припиняється, передчасно закінчується. Отже, маємо тут подвійну метафору, засновану на персоніфікації, метафору з відтінком метонімії:

дитинство – людина;

передчасно припинитися – загинути насильницькою смертю, бути вбитим.

На основі такої метафори виражається потужна і вражаюча поетична думка: війна жаклива, тому що вбиває не тільки людей і дітей зокрема, але й дитинство в цілому.

У рядках О. Олеся маємо кілька різнохарактерних метафор:

*Шумів травною степ шовковий,
Сміявся день, пісні лились.*

Передусім це дві метафори, засновані на подібності за оречевленням: степ рівний, неначе шовк; пісні лунають так органічно, неначе рідина ллється під дією земного тяжіння. І поряд знаходимо метафору, в основі якої лежить персоніфікація: сонячний день порівнюється із людиною, що сміється.

У поетичних рядках В. Стуса також знаходимо поряд метафоричну персоніфікацію та оречевлення:

*Присмеркові сутінки опали,
Сонну землю й душу оплели.*

Сутінки опадають, неначе листя з дерев, оплітають землю й душу, неначе павутиння, – тобто позбавляють руху, беруть у підступний полон. А землю метафора наділяє людською здатністю бути сонною, при чому завмирання активної дії людей на землі й невинної роботи душі поставлені поряд: сутінки припинили зовнішню і внутрішню діяльність.

Метонімія (гр. μετωνυμία – «перейменування», від μετά- «над» + ὄνομα/ὄνομα «ім'я») – троп, який передбачає перенесення значення за суміжністю: назва з одного явища (предмета) переноситься на інше явище (предмет), якщо між ними існує суміжність, найчастіше просторова, іноді часова або іншого типу.

Сутність метонімії розкривається у зіставленні з метафорою. В. М. Топоров відзначає: «Протиставлення метафори та метонімії, засноване на відмінності асоціацій за подібністю та за суміжністю, не лише дозволяє операційно розрізняти поетичні (метафоричні) та прозаїчні (метонімічні) стилі, але й безпосередньо відсилає до двох вимірів мови – парадигматичного, на осі якого здійснюється вибір елементів, та синтагматичного, на осі якого відбувається комбінація обраних елементів. Метафора як творча трансформація подібностей й метонімія як творча трансформація суміжностей виявляються представницями цих двох осей мови й відповідних їм операцій»¹⁰ [144]. Для зіставлення метафори та метонімії важливі також наступні моменти:

1) метафора об'єднує семантично різні словесні знаки у однакових синтаксичних позиціях, а метонімія передбачає зміну власне синтаксичної позиції;

¹⁰ Означений взаємозв'язок метафори та метонімії із структурою мови та мовлення підтверджують лінгвістичні синдроми двох основних типів афазії (розладу мовлення), які встановив Р. Якобсон: один із них передбачає руйнування асоціацій за подібністю, інший – асоціацій за суміжністю [144].

2) метафора виконує функцію характеристики (вона перебуває у сфері предикатів, навіть ширше – атрибутів), а метонімія ідентифікує конкретні предмети (Н. Д. Арутюнова) [4].

Приклад метонімії знаходимо у поетичному рядку В. Симоненка: «...*ще в дитинстві я ходив у **трави***».

Звісно, ліричний герой ходив в дитинстві у степ, на якому ростуть високі трави. Перенесення значення відбувається відповідно до просторової суміжності: степ – трави.

Цікавий випадок метонімічного переносу значення можна побачити у поезії В. Сосюри:

***Місто** взяло в ромби і квадрати
всі думки, всі пориви мої...*

Можна здогадатися, що особливості життя у місті, його архітектура, люди та їх стиль спілкування обмежили, спростили, схематизували внутрішнє життя ліричного героя. Отже, значення переноситься за просторовою суміжністю:

місто як простір – те, що відбувається у просторі міста.

Синекдоха (гр. συνεκδοχή – букв. «співвіднесення» від συν «разом» + εκδοχή «варіант, версія») – троп, який можна вважати різновидом метонімії: значення переноситься з частини на ціле або навпаки – з цілого на частину, з загального на конкретне або навпаки.

Наприклад, синекдоху неодноразово використовує Леся Українка у своїй поезії:

*Як Ізраїль діставсь ворогам у полон,
то **рабом** своїм **бранця** зробив Вавилон...*

*...Все здалось до роботи: **перевесло й шнур,**
Плуг, сокира й лопата виводили **мур**...*

Звісно, бранців, яких перетворювали на рабів, було багато: у наведених рядках одна вживається замість множини (частина замість цілого). Те ж саме стосується інструментів і стін, які зводились з їх використанням. Зрозуміло, що і одних, і других було багато, але знову одна вживається замість множини.

Зазначимо, що у процитованій поезії Лесі Українки поряд з синекдохою зустрічається метонімія. Це стосується суміжності інструментів і людей, чиї руки їх тримають (у цьому випадку, дійсно, синекдоха виявляє себе як один із варіантів метонімії). З іншого боку, названа у біблійних текстах Ізраїлем спільнота людей у певний момент історії (про що Леся Українка ще не могла знати) отримала власну державу з такою ж назвою, натомість під Вавилоном маються на увазі мешканці й влада держави¹¹.

Перифраз (гр. περίφρασις – «описовий вираз; інакомовлення» від περί «навколо» + φράσις «висловлення») – різновид тропа, який передбачає непряму назву, заміну слова описовим словосполученням, що акцентує якісь окремі властивості, ознаки описуваного.

Деякі дослідники переконані, що тропом можна вважати подібну заміну тільки тоді, коли описове словосполучення містить у собі образ, тобто логічний перифраз, позбавлений образності, не буде належати до тропів. В залежності від того, як створюється образ у описовому словосполученні, перифраз може бути метафоричним або метонімічним. За частотністю вживання перифрази можна розділити на індивідуально-авторські (оказіональні) та загальноживані. Іноді індивідуально-авторські парафрази стають відомими усім.

¹¹ Можливо, сам процес об'єднання давніх міст-держав під владою найпотужнішого міста, яке ставало столицею об'єданого державного утворення, як це і було, власне, з Вавилоном, вплинув на традицію називати цілу країною назвою столиці, що теж є прикладом синекдохи.

Так, метонімічний перифраз О. С. Пушкіна «*мідний вершник*» став загальновідомим позначенням кінної статуї Петра I на Сенатському майдані у Петербурзі. Деякі вдалі перифрастичні позначення історичних осіб набули інтернаціонального статусу, і всі розуміють, кого мають на увазі, згадуючи «*царя-визволителя*», «*вождя світового пролетаріату*» або «*залізну леді*».

Низку метафоричних перифразів використовує О. С. Пушкін на позначення своєї багатолітньої праці, в результаті якої був написаний роман «Євгеній Онегін» (1820–1830):

*... Чи мені шкода труда, мовчазного
спутника ночі,
Друга ясної Зорі, друга пенатів святих.*
(переклад М. Зерова)

Труд метафорично персоніфікується, коли називається супутником ночі й другом зорі та домашніх богів – святих пенатів, у яких вірили поети античності. Нанизування перифразів дозволяє поету згадати й ніч як особливий час натхнення, й висоту творчої праці, її ідеальний характер, й особливе бачення власного дому як простору поетичної творчості, тобто зіткнуті у двох невеликих рядках романтичну та реалістичну концепції творчості.

На метафоричних перифразах будується чотиривірш О. С. Пушкіна, що став широко відомим уславленням радості пізнання («О, сколько нам открытий чудных...»).

У наведених далі поетичних рядках М. Зерова неначе зустрічаються логічний та образний перифрази, відкриваючи головні таємниці улюбленого літературного персонажа ліричного героя:

*І мириться з людьми мовчазний Немо,
Індійський принц, ласкавий мізантроп.*

Капітан Немо, герой кількох романів Жюль Верна, дійсно, був одним з індійський принців, тому таке його називання є логічним перифразом, не містить образу. Образ виникає там, де поет об'єднує у описовому словосполученні протилежні за лексичним значенням слова: розчарований у людському суспільстві відлюдник, що відмовився навіть від імені, готовий прийти на допомогу людям, які потрапили на його острів, рятує їх від загибелі під час виверження вулкану. Способом створення образу стає оксюморон «ласкавий мізантроп».

Оксюморон (гр. ὀξύμωρον – «дотепна дурниця», від давньогр. ὀξύς «гострий» + μωρός «дурний») – стилістичний прийом, що передбачає об'єднання у межах словосполучення протилежних за значенням слів, поєднання непоєднуваного. Оксюморон ґрунтується на парадоксі, це прийом, який виникає на перетині лексичних та синтаксисичних засобів виразності, може містити у собі елементи порівняння, гіперболи, іронії тощо. Оксюморон неначе балансує між помилкою і відкриттям несподіваного бачення узвичаєного, часто його використовують в якості заголовків мистецьких творів: *живий труп, гарячий сніг, звичайне диво, мертві душі, оптимістична трагедія* тощо.

Іноді тропи, неузгоджені внутрішньою логікою розгортання поетичної думки, нагромаджуються, утворюючи суперечність. Причина суперечності криється у буквальному значенні вживаних задля досягнення образної виразності мовлення слів. Подібне нагромадження тропів, найчастіше метафор, називають **катахрезю** (від гр. κατὰχρησις – зловживання). Катахреза може сприйматися як стилістична помилка, а може виступати в якості засоба виразності для досягнення пародійного ефекту. Приклад такої пародії, що ілюструє стилістичну помилку, характерну для пафосних публіцистичних текстів років революції, спеціально придумав В. В. Маяковський:

«...крізь **мацаки** світового імперіалізму **червоною ниткою** проходить **хвиля**...».

Звісно, мацаки, що належать таємничим підводним істотам, червона нитка, яка актуалізує образ тканини, та хвиля на морській поверхні погано поєднуються у одному контексті, тим більше, коли йдеться про імперіалізм як політичне та економічне явище.

Часто катахреза виникає в процесі природного розвитку мови на основі забування етимологічного значення слів: *червоні чорнила, стріляти з рушниці, подорожувати морем*. Такі випадки римський теоретик риторики Квінтіліан називав «необхідною катахрезою» (лат. *abusio necessaria*).

Як відзначив О. О. Потебня, конкретні випадки використання прийомів створення художньої виразності можуть уявляти собою поєднання різних видів тропів або тропів та стилістичних фігур. Подібне поєднання, як правило, супроводжує використання епітета – художнього визначення. *Enimem* (від гр. ἐπίθετος – прикладене) підкреслює якусь важливу ознаку описуваного явища чи предмета, робить опис виразним, мальовничим, емоційно забарвленим.

«Якщо я скажу, що історія епітета є історією поетичного стиля у скороченому виданні, то це не буде перебільшенням» [38, с. 59], – так починається класична праця «З історії епітета» О. М. Веселовського. «За певним епітетом <...> лежить далека історико-психологічна перспектива, накопичення метафор, порівнянь та абстрагувань, повна історія смаку та стилю...» [38, с. 59], – писав дослідник. Епітет може вживатися і у поетичному, і у прозовому мовленні; думка про те, що цей засіб художньої виразності є більш органічним для поезії, викликає сумніви: можливо, у контексті поетичного мовлення епітети зустрічаються частіше, але у прозі їх виразність може бути навіть більшою, як показала, наприклад, поетична проза модернізму.

О. М. Веселовський пропонував виокремлювати епітети двох родів: перші він називав тавтологічними – вони неначе оновлюють значення слова (*сірий вовк, чисте поле, білий світ*); інші – пояснювальними, оскільки вони виконують функцію пояснення, акцентують якусь одну ознаку предмета (найбільш суттєву або таку, що «характеризує його стосовно практичної мети або ідеальної досконалості» [38, с. 59] (*золотий стіл* – про княжий престол).

О. Горнфельд відзначав, що епітет іноді розташовують поряд з іншими тропами та стилістичними фігурами, а іноді відокремлюють від інших засобів художньої виразності, розглядаючи як самостійний прийом і акцентуючи його здатність до синкретизму – інтеграції з іншими прийомами. «Логіка розрізняє судження синтетичні – такі, у яких присудок називає ознаку, що не міститься у підметі (*ця гора висока*), й аналітичні – такі, у яких присудок лише повторює ознаку, яка вже наявна у підметі (*люди смертні*). Переносючи це розрізнення на граматичні визначення, можна сказати, що назву “епітет” носять лише аналітичні визначення <...>. Для логіки це розрізнення не безумовне, але для психіки думки, що творить, для історії мови воно має вирішальне значення, – стверджує О. Горнфельд. – Епітет – початок розкладення злитого комплексу уявлень – виокремлює ознаку, вже дану у слові, що визначається, тому що це необхідно для свідомості, яка розбирається у явищах; ознака, виокремлена ним, може нам здаватися несуттєвою, випадковою, але не такою вона постає для творчої думки» [59].

У поетичних рядках О. Олеся знаходимо приклади і тавтологічних (синкретичних), і пояснювальних (аналітичних) визначень:

*Ви в ірій линете від сірого туману,
Від сірих днів, від суму і нудьги
На срібло чистее спокійного лиману,
На пишні береги.*

Туман, зрозуміло, є *сірим*, таке визначення не сприймається як художнє. Називаючи дні *сірими*, поет створює образ безбарвності, йдеться не просто про відсутність сонця – мається на увазі відсутність барв у житті, відсутність яскравих подій. *Срібло чистеє спокійного лиману* – образ, який виникає завдяки нанизуванню епітетів, їх синкретизму, що ґрунтується на метафорі за оречевленням (*срібло лиману*) та персоніфікацією (*спокійний лиман* – це не просто лиман без хвиль, це майже психологічна риса, яка асоціюється із внутрішньою гармонією). Епітет *пишні береги* містить у собі метонімію: пишною є рослинність, розташована на берегах лиману, це перенесення значення за суміжністю.

Як різновид метафори може розглядатися психологічний паралелізм, поняття про який розробив і ввів у літературознавчий вжиток О. М. Веселовський, пов'язуючи його із міфологічними уявленнями:

Сонце закотилося за обрій, пішла із серця радість.

Спорідненим із метафорою як основним тропом є **порівняння** – створення образу на основі зіставлення певних предметів чи явищ на підставі подібних ознак, що їх характеризують. Як уже відзначалось, метафора – це приховане порівняння, окремі елементи якого свідомо пропущені задля читацької реконструкції, на шляху якої й виникає образ. Наприклад, у поетичних рядках Лесі Українки:

*Роки любії, дитячі,
Як весняні води, зникли....*

Недовгі в житті людини дитячі роки порівнюються з весняними водами, притаманна весняній повені наповненість, широта співвідносяться з інтенсивністю життя у дитинстві, різноплановістю дитячих зацікавлень. У цьому порівнянні спостерігається і генетичний зв'язок

із фольклорним психологічним паралелізмом, правда з весною зіставляється не юність, як традиційно це буває у народних піснях, а дитинство. Сполучник *як*, характерний для порівняння (разом із *ніби, неначе, немовби, подібно до* тощо) дозволяє чітко зіставити явища та ознаки, що їх об'єднують (див. Таблицю 10).

Таблиця 10. Семантична структура порівняння.

Зіставляване явище	Спільні (подібні) ознаки (підстава для зіставлення)		Явище, з яким відбувається зіставлення
Дитячі роки.	Прекрасна (улюблена) пора життя. Недовготривалість. Інтенсивність буття. Широта зацікавлень, широкий спектр сприйняття життя.	Прекрасна (улюблена) пора року. Швидкоплинність. Наповненість (повінь). Широта розливу води.	Весняні води.

Порівняння може бути розгорнутим, обіймати цілу строфу або навіть весь текст поезії:

***Мов хвиля морська в ясну бурю,
і темна, й блискуча, й раптова,
і сонцеві рідна, й безодні,
була б моя пісня без слова.***

(Леся Українка)

У наведених вище поетичних рядках порівняння безсловесної пісні з морською хвилею вбирає у себе і метафору за персоніфікацією з відтінком протиставлення (хвиля – родичка сонцю й безодні), і низку пояснювальних (аналітичних) епітетів, що утворюють градаційний ряд: *і темна, й блискуча, й раптова*.

До тропів близькі види словесно-предметного інакомовлення, а саме:

- уособлення (персоніфікація);
- образний паралелізм;
- символ;
- емблема;
- алегорія;
- гіпербола;
- літота;
- іронія.

Види словесно-предметного інакомовлення на шляху створення художнього образу виходять за межі слова або словосполучення, вжитих у переносному значенні. До побудови художнього образу тут залучаються додаткові подробиці, деталі зображуваного предметного світу.

Уособлення, або **персоніфікація** (від лат. *persona* «обличчя» + *facio* «роблю»), або **прозопопея** (від давньогр. *πρόσωπον* «обличчя, особистість» + *ποιέω* «робити») передбачає приписування ознак переживань, відчуттів, свідомої діяльності людини предметам, явищам, рослинам, тваринам, абстрактним поняттям тощо. Уособлення виростає на ґрунті давніх міфологічних уявлень, зокрема на основі **антропоматизму** (давньогр. *ἄνθρωπος* «людина» + *πάθος* «почуття») – пояснення процесів, що відбуваються у навколишньому середовищі, зокрема природних явищ, аналогічною людській свідомою волею та діяльністю певних особистостей.

У авторську поезію та прозу персоніфікація приходить з фольклору – народних пісень, казок, легенд, загадок, приказок, билин тощо.

Персоніфікований образ любові знаходимо у поезії Ліни Костенко:

*Моя любове! Я перед тобою.
Бери мене в свої блаженні сни.
Лиш не зроби слухняною рабою,
Не ошукай і крил не обітни!
Не допусти, щоб світ зійшовся клином,
і не приспи, для чого я живу.
Даруй мені над шляхом тополиним
важкого сонця древню булаву...*

Завдяки персоніфікації, формується розгорнутий образ любові, значно ширший і глибший за уявлення про конкретну людину, перед якою опинилася лірична героїня поезії, готуючись поринути у благодатне іншобуття найвеличнішого з людських почуттів. Ліна Костенко каталогізує небезпеки, з якими пов'язана відданість любові, сліпе підпорядкування її владі: втрата свободи, омана, позбавлення таланту й духовної сили, звуження буття до глухого кута, замкненого існування, забуття покликання. Використовуючи персоніфікацію як найдавніший фольклорний прийом образотворення, поетеса звертається до образів шляху та сонця, метафорично перетвореного на булаву – давнє знаряддя битви з темними силами.

Образний паралелізм – створення художнього образу на основі паралелі між світом внутрішніх переживань людини та світом навколишнім, перш за все, природним. Прийом, укорінений у фольклорі, щільно пов'язаний із персоніфікацією, з одного боку, та амебейною композицією пісень, з іншого.

Амебейна композиція (від грецьк. ἀμοιβαῖος – той, що змінюється, чергується) – композиційний прийом, що передбачає розгортання із повторами двох паралельних тематичних рядів. О. М. Веселовський вважав, що амебейна композиція та антифонічна композиція (паралельні ряди питань та відповідей) своїм походженням зобов'язані хоровим співам: хор зазвичай розбивався на дві половини, які обмінювались репліками, розвиваючи дві паралельні теми.

Відлуння означених фольклорних традицій проявляють себе у поезії Лесі Українки:

*Гори багрянцем кривавим спалахнули,
З промінням сонця західним прощаючись, –
Так моє серце жалем загорілося,
З милим, коханим моїм розлучаючись.*

*Геть понад морем, над хвилями синіми
В'ються, не спиняться чаєчки білії.
Де тебе мають шукати на безвісті
Милий мій, думи мої бистрокрилії.*

Лірична героїня поезії вбачає аналогію між тим, що відбувається на рівні суб'єктивних переживань, і певними подіями у природі. Так, гори спалахують кривавим багрянцем, прощаючись із західним сонцем, а серце відгукається жалем на розлуку з коханим. Гори, неначе поранені заходом сонця (*кривавий багрянець*), а серце зранене пожежею жалю, що розгорілася внаслідок прощання з милим. Невпинно в'ються над морем чайки – не можуть спинитися думи, шукаючи милого у безмежному морі невідомості. Якщо у попередній строфі епітет *кривавий* мав відбиток персоніфікації (поранені, мов людина, гори), то у наступній строфі ознаки природніх явищ отримують внутрішні процеси – думи названі

бистрокрилими. Означена паралель образів доповнюється додатковими смисловими нюансами внаслідок розгортання образів, їх поширення шляхом введення важливих подробиць. Так, коханий, відповідно до логіки образного паралелізму, зіставляється із сонцем, без якого неможливе життя; безмежність світу вводиться у паралель із широтою моря, його відкритим простором.

Символ (від давньогр. σύμβολον — «спільне кидання», умовний знак, сигнал) – неіконічний знак, образ, який натякає на певний зміст (смысл), як правило, глибокий, прихований, таємничий, але не є нерозривно й органічно із цим змістом пов'язаним. Іноді символ вказує на явище, процес, феномен, природа якого залишається достеменно незрозумілою, раціонально неосяжною. З семіотичної точки зору, символ є означником (коннотатом), позбавленим означуваного (денотата). Вже Діонісій Ареопатит наприкінці I ст. н.е. стверджував, що символи – це предмети, які передають «істину Божественної сутності», залишаючись «неподібними подобами». Символи об'єднують філософську думку і релігію, міфологію і мистецтво, науку і побут, залишаючись знаковою основою функціонування культури у широкому розумінні цього слова.

Художній символ часто ґрунтується на метафорі, в генезі якої проглядає міфологічне коріння. Приклад художнього символу, що походить від античної міфології, знаходимо у поетичному рядку О. С. Пушкіна: «**О музо!** Наслухай господнього веління...» (переклад М. Зерова).

Муза у поетичному мисленні Пушкіна є символом поезії, поетичного натхнення. Якщо для давніх греків музи були покровительками мистецтв та науки, дочками Зевса та Мнемозини (або, за іншою версією, Гармонії) і від них буквально залежало натхнення, джерело якого було біля гори Гелікон (або, за іншою версією, Парнас), то для російського поета першої половини XIX ст. муза ліричної поезії та

музики Евтерпа – символічна постать. Важливо, що це жіночий образ, який може набувати тих чи інших смислових відтінків в залежності від контексту: муза – провінційна панянка з книжкою в руках або молода дружина, чия чиста врода нагадує одухотворену красу Мадонни Рафаеля. В одній з поезій Пушкіна прямо проводиться паралель між коханням і поетичним натхненням, які чимось подібні між собою, але займають різне місце у житті: коли проходить кохання, приходиться муза. Високий смисл кохання у цьому сенсі співвідноситься з божественною природою натхнення, яка переосмислюється Пушкіним, з опорою на античні та християнські традиції, спочатку у романтичній, а потім у реалістичній системі координат.

Від символу треба відрізнити **емблему**: якщо символ має метафоричну природу і укорінений у міфі, емблема споріднена з метонімією і має генетичний зв'язок із певними звичаями, ритуалами – своєрідною процесуально-предметною стороною міфу. В. М. Жирмунський писав: «Емблему я протиставляю символу. Якщо символ означає дещо за принципом подоби й, внаслідок цього, стосується сфери метафори – чи то троянда як символ дівчини чи інший традиційний символ, то емблема заснована не на подобі, а саме на умовному, традиційному вживанні» [70, с. 326].

Емблема (від давнбогр. εμ-βλημα – вставлена частина, інкрустація) – умовний образ, який поєднує абстрактне і конкретне у предметі, що метонімічно вказує на певний смисл, який не потребує складної розшифровки, пояснення, коментаря.

«Якор – надія, змія, що кусає свій хвіст, – вічність, кадуцей¹² Меркурія – торгівля, ліра – музика: такими є приклади

¹² Кадуцей (лат. caduceus) або керікіон (д.-гр. κηρόκειον) – посох з крилами нагорі, оплетений двома зміями, голови яких дивляться одна на одну. За міфом, Аполлон подарував свій чарівний посох брату Гермесу (Меркурію) на знак примирення.

найбільш уживаних емблем. Вони мають бути обов'язково ясними й простими, глядач повинен у них бачити те, що йому хотіли сказати; навпаки, у символ він вкладає зміст, який може бути повністю незалежний від намірів художника. Символ є втіленням ідеї, емблема – умовний знак, що її замінює, її ієрогліф, – зазначає О. Горнфельд. – У символі виражена хитка, невизначена група пережитих вражень, яка й для самого художника у вигляді абстрактного узагальнення не існує, тому що художник мислить образами, а не придумує їх для алегоричного вираження ідеї. Там, де абстракція переводиться у форму предметного інакомовлення, ми маємо емблему: це не символ, а алегорія, прозаїчна схема, готова ідея, одягнута в оболонку реального образу» [58].

Звертаючись до музи, ліричний герой О. С. Пушкіна у поезії «Пам'ятник» закликає її:

*...Не прагнучи **вінця**, оподаль від борні
Стривай байдужістю і осуд, і хваління,
І блазня присуди дурні.*

(переклад М. Зерова)

Вінець у наведеному контексті стає емблемою слави, адже у Давній Греції вінком відзначали авторів, які отримували перемогу в поетичних змаганнях. *Вінець* несе у собі символіку слави, перемоги, винагороди, що супроводжують визнану сучасниками поетичну довершеність, втім, є конкретним предметом, який був пов'язаний із ритуалом увінчання кращого у змаганнях. Поетична формула Пушкіна акцентує бескорисливість і скромність поетичного служіння, незалежність поета від розуміння-схвалення чи нерозуміння-осуду сучасників.

Зв'язок емблеми з метонімією ілюструє приклад, який знаходимо у поезії М. Зерова:

*Мужик із Мантуї, повільний і смаглявий,
З дитинства ніжнього колисаний селом,
Звеличив кий, і плуг, і мідяний шолом,
І знявся до вершин нечуваної слави.*

Кий, *плуг* і *мідяний шолом* можуть бути сприйняті як емблеми соціальних груп, про які писав Вергілій (*мужик із Мантуї* – цікавий приклад перифраза, що вказує на великого римського поета часів епохи Октавіана Августа): *кий* – знаряддя пастухів, яким присвячені «Буколіки», *плуг* – робочий інструмент сільського господарства, що про нього йдеться у «Георгіках», *мідяний шолом* – атрибут войовничих героїв «Енеїди», які рухаються від поразок до перемог, від втрати рідної Трої до заснування могутньої держави, що претендуватиме згодом на світове володарювання. Предмети знаряддя та обладунків, які використовувалися представниками вказаних соціальних груп, позначають їх за суміжністю і стають їх своєрідними емблемами в контексті поезії М. Зерова.

Алегорія (давньогр. ἀλληγορία – інакомовлення) – художнє представлення абстрактних понять, що передбачає двозначність образу, необхідність його раціонального пояснення, тлумачення. Алегорія виникає на ґрунті міфології та релігії, вона здійснює «уособлення абстрактних понять у конкретних (сакральний світ пояснює себе через профанний)» [114, с. 263], але, на відміну від символу, характеризується наявністю лише одного значення, зіставного з безпосередньо представленим образом: *Феміда* (жінка із зав'язаними очима та вагами) – алегорія правосуддя; *блудний син* – алегорія грішника, що врешті-решт має повернутися до Бога й отримати прощення.

Алегорія найчастіше зустрічається в таких жанрах, як байка, притча, містерія, розквітаючи передусім у епоху середньовіччя, але зберігаючи свій художній потенціал

унаочнення абстракцій і в контексті сучасного мистецтва. Алегорія вимагає особливих інтерпретативних зусиль від читачів, завжди повертаючи їх до авторського задуму. За точним зауваженням М. В. Моклиці, алегорія «виводить назовні, унаочнює морально-етичні проблеми, перетворює їх на драму зіткнення суб'єктивного й об'єктивного світу» [114, с. 263].

Між символом, метафорою та алегорією існують щільні зв'язки, які проявляють себе у процесі образотворення, акцентуючи складну діалектику спільного / відмінного. «Символ, метафора, алегорія – основні різновиди образного слова, спільним для них є “уявний образ”, відмінними – ступінь і можливість трансформації прямого значення в переносне, – пише Л. В. Бондарук. – Одні й ті самі слова-назви <...> можуть у конкретному контексті ставати то символами, то алегоріями, то метафорами. Символ тяжіє до максимально розширеного абстрактного значення, алегорія – до унаочнення абстракції, метафора – до творення аналогій. Саме тому важливо, який із цих мовних образів перебере на себе роль “координатора”: якщо основною метою розповіді є емоційне повчання (просвітницька настанова), то алегорія “змусить” символ і метафору бути максимально раціональними, відповідальними за важливі акценти повчання; якщо метою розповіді є творення альтернативного світу, пошук множинних світів, то метафора вийде на перший план і визначатиме ролі символу й алегорії як творців безкінечної багатозначності. Символ підпорядковує алегорію та метафору для увиразнення поділу зображення на профанне й сакральне» [34, с. 97–98].

Гіпербола (давньогр. ὑπερβολή, від ὑπερ – «верх» + βαλεῖν – «кидати») – стилістичний прийом створення образу, що ґрунтується на перебільшенні. Деякі побудовані на основі гіперболи вирази стали загальноживаними: *швидкий, як блискавка*

(блискавичний); *море сліз; ріки крові*. Гіперболічні образи знаходимо у казках (фантастичні можливості головних героїв або їх чарівних помічників), карнавалізованих літературних формах (роман Ф. Рабле «Гарагантюа і Пантагрюель», 1533–1564), сатиричних творах (одна з частин «Мандр Гулівера», 1726, Дж. Свіфта розповідає про країну Бробдінгнел, де мешкають велетні, які у 12 разів більші на зріст за звичайних людей).

Часто гіпербола стає засобом характеристики персонажа у творі. Так, шекспірівський Гамлет говорить Лаерту біля могили його сестри Офелії:

Офелію любив я.

Я так її любив, що й сорок тисяч

Братів, з'єднавши всю свою любов,

Мою не здужали б.

(переклад Л. Гребінки)

У ліриці гіпербола виражає силу почуттів, інтенсивність переживання, як, наприклад, у поезії В. Симоненка: «*Ти і я – це вічне, як і небо*». Втім, для тих, хто вірить у вічність душі й нескінченність істинної любові, ці рядки не містять перебільшення.

Гіперболі протилежна *літота* (гр. λιτότης – простота, помірність, малість) – стилістична фігура, що ґрунтується на применшенні, зниженні. Літоти входять у фразеологізми: *кіт наплакав, взимку снігу не випросиш*. На літоті будуються казкові (*хлопчик-мізинчик, Дюймовочка, Котигорошко*) та фантастичні образи (*ліліпути* у «Мандрах Гулівера» Дж. Свіфта).

Гіпербола і літота можуть зустрічатися в одному контексті, як ліліпути та велетні у книзі Свіфта, або збільшення і зменшення росту Аліси у казці Л. Керролла. Сусідство гіперболи й літоти знаходимо у репліці Гамлета:

*Хай наверхнуть
На нас мільйони десятин, щоб насип
Сягав верхів'ям до самого сонця,
Щоб за бородавку здалася Осса¹³!*
(переклад Л. Гребінки)

Особливу роль в організації художньої мови відіграють синтаксичні фігури. Якщо тропи можна охарактеризувати як підпорядковані художнім завданням відступи від лексичних норм, характерних для природнього слововжитку, то синтаксичні фігури передбачають порушення природніх мовленнєвих норм у сфері синтаксису. Всі синтаксичні фігури можна розподілити між трьома великими групами.

І. Синтаксичні фігури, побудовані на порушенні звичайних граматичних та синтаксичних зв'язків.

Елліпс (від гр. ἔλλειψις – пропуск, відсутність, випадіння) – синтаксична фігура, що передбачає імітацію розриву синтаксичних зв'язків, пропуск тих або тих слів, значення яких може бути відновлене (з'ясоване) за допомогою контексту:

*Орлом сизокрилим літає, ширяє,
Аж небо блакитне широкими [крилами] б'є.*
(Т. Г. Шевченко)

Пропущене поетом слово однозначно зрозуміле з огляду на контекст, а його пропуск робить поетичний рядок більш щільним, економними, отже, виразнішим.

Анаколуф (від гр. ἀνακόλουθον – непослідовність) –

¹³ Осса – гора, розташована на території Греції (Фессалія), що сприймалася як своєрідний конкурент Олімпа.

синтаксична фігура, що передбачає порушення норм, зумовлених правилами узгодження або керування у словосполученні чи реченні:

*Доки мерехтитимуть світи,
Будуть Я приходити до Тебе.
І до інших йтимуть горді Ти.*

У процитованій поезії В. Симоненка дієслова будуть приходити і йтимуть вжиті у третій особі множини, отже, вимагають особових займенників третьої особи множини: вони будуть приходити та вони йтимуть. Натомість поет вживає особові займенники у одному випадку першої, а у іншому – другої особи Я і Ти, що порушує норми, але створює особливий ефект, справляє сильне враження на читача: кожна пара закоханих співвідноситься з ліричним героєм (суб'єктом поетичного мовлення, адресантом ліричної комунікації) і його обраницею (адресатом мовлення), повторюваність ситуації невзаємного кохання не відмінює унікальність почуттів кожної пари, яка не відбулася.

Силлепс (від гр. σύλληψις – захоплення, співвіднесення) – синтаксична фігура, що реалізується як оформлення в межах словосполучення чи речення в якості однорідних синтаксичних конструкцій семантично неоднорідних елементів. Помилка, що передає схвильоване і тому неправильне мовлення або працює на створення комічного ефекту. Для ілюстрації подібної комічної помилки був створений наступний приклад:

«Йшов дощ і два студенти: один в університет, а другий у пальто. Вони зустріли двох панянок: одна виходила із потягу, а інша із себе».

У цих штучно сконструйованих фразах однорідними виявляються члени речення, які є семантично неоднорідними, тому що один з них вимагає слова у прямому значенні, а інший – у переносному.

Алогізм (від гр. $\acute{\alpha}$ – заперечна частка й давньогр. $\lambda\omicron\upsilon\gamma\iota\sigma\mu\acute{o}\varsigma$ – розум) – вислів, побудований із порушенням логічних причинно-наслідкових або інших зв'язків, факт, який неможливо логічно пояснити. Алогізмами насичені ремарки та репліки драми абсурду. Наприклад, фраза з п'єси Е. Йонеско містить хибне протиставлення: «Автомобіль швидко їздить, *проте* кухарка краще готує».

Амфіболія (від гр. $\acute{\alpha}\mu\phi\iota\beta\omicron\lambda\acute{\iota}\alpha$ – двозначність, неясність) – амбівалентність (подвійність) смислу, яка виникає внаслідок певного розташування слів у реченні або в результаті змішування понять через вживання слів у прямому чи переносному значенні.

Наприклад, у рядку В. Сосюри «*Хмарка пливе кучерява, тихо, як сон, розтає*» епітет *тихо* можна віднести як до дієслова *пливе* (*пливе тихо*), так і до дієслова *розтає* (*тихо розтає*).

Там, де поети-експериментатори, вдаючись до верлібру, позбавляють вірші розділових знаків, простору для амфіболії з'являється більше:

*...джмелик води
перекотивши
світло
хтось обіч тіні
носить
насіння
для вбитих*

(М. Григорів)

У наведеному прикладі поетична фраза побудована так, що неможливо зрозуміти, хто виступає суб'єктом додаткової та основної дії, виражених дієприкметником та дієсловом. Подібна розмитість значення створює атмосферу невизначеності, таємниці.

У російській мові амфіболія може виникати на основі нерозрізнення у синтаксичній конструкції підмета й прямого доповнення, що викликає запрограмовану автором двозначність, неоднозначність фрази: «Значит, жизнь победила смерть неизвестным для меня способом» (Д. Хармс). Художнє висловлення розраховане на комічний ефект і побудоване так, що читач повинен сам обирати «переможця» у боротьбі між життям і смертю.

Гендіадіс (від гр. ἐν διὰ δυοῖν – одне через два) – розкладання однієї лексичної одиниці на два елементи, віднесення до цих елементів одного й того ж або різних епітетів або інших підпорядкованих слів: *на залізниці – на залізній на дорозі*.

Цікавий приклад гендіадіса знаходимо у казці О. Мілна про Вінні Пуха: письменник розділив слово *кенгуру* на два елементи, створивши двох персонажів – маму *Кенгу* і *Крихітку Ру*.

II. Випадки з незвичним взаємним розташуванням частин синтаксичних конструкцій

Цю групу утворюють різні види паралелізму й інверсії.

Паралелізм – повторення синтаксичних конструкцій за певною моделлю, в ролі якої виступає, наприклад, перше з повторюваних простих речень у межах складного або строфи як структурно-композиційного цілого:

Барикади цегли – проти бездомності.

Барикади поезії – проти бездумності.

Барикади совісті – проти берій.

На барикадах – не до фанаберій.

(Л. Костенко)

У процитованому фрагменті поезії Л. Костенко синтаксичний паралелізм, утворений першими трьома реченнями, підсилюється анафорою (барикади) і еліптичною будовою повторюваних речень.

Паралелізм може бути прямим і оберненим (віддзеркалене повторення конструкції, коли її права частина симетрична лівій). Обернений паралелізм називається **хіазмом** (від гр. χιάσμός, дієслово χιάζω – «уподібнювати літері Х»). Прикладів хіазму багато серед відомих афористичних висловів:

Їсти, щоб жити, але не жити, щоб їсти.

Субота для людини, а не людина для суботи.

Умійте любити мистецтво у собі, а не себе у мистецтві

(К. С. Станіславський).

Найкраща людина та, яка живе переважно своїми думками й чужими почуттями, найгірший сорт людини – котра живе чужими думками й своїми почуттями

(Л. М. Толстой).

Паралелізм может бути повний, тоді він називається **ізоколон** (рівночленність): «*Прийшов, побачив, переміг*» (зазначимо, що у латинському оригіналі «*Veni, vidi, vici*» збігається не тільки форма, а й кількість складів у повторюваних дієсловах, що має особливе значення, так як ізоколон вважається прообразом строфічної побудови вірша).

Якщо синтаксична конструкція, що слугує моделлю для паралелізму, відтворюється частково, паралелізм називають неповним:

*Як умру, то поховайте
Мене на могилі,
Серед степу широкого,
На Вкраїні милій...*

(Т. Г. Шевченко)

Інверсія (від лат. *inversio* – перевертання, переставлення) – порушення прямого (природного) порядку слів у реченні, їх незвичне розташування, підпорядковане досягненню певного емоційно-виразного ефекту. Природний порядок слів вимагає, щоб присудок був розташований після підмета, означуване слово – за означенням, пряме доповнення – за присудком, обставина – перед присудком, прийменник – перед іменником. Порушення такого порядку призводить до виникнення інверсії:

*Море стелиться чорним, важким оксамитом,
Небо чорне і хмарне тяжіє вгорі,
Тільки де-не-де, мов передсмертним останнім привітом,
промовляє зоря до зорі.*

(Леся Українка)

За умови дотримання прямого порядку слів у реченні, треба було б сказати *чорне і хмарне небо, зоря промовляє до зорі*.

III. Випадки незвичної композиційної розмітки художнього тексту

До третьої групи синтаксичних фігур належать такі, що створюють за допомогою синтаксичних засобів незвичне композиційне форматування художнього тексту. Це передусім повтори, тавтологія, градація.

Повтори розподіляються між двома великими групами. Перша – це повтори окремих слів у межах речення. Подібні повтори бувають контактними та дистактними:

Невже це осінь, осінь, о! – та сама...

(Л. Костенко)

*І мене в сім'ї великій,
В сім'ї вольній, новій,
Не забудьте пом'янути
Незлим тихим словом.*

(Т. Г. Шевченко)

Різновид повтора – **поліптотон** (гр. πολύπτωτον, від πολύς – численний і πτώσις – флексія, відмінок – багатовідмінниковість) – синтаксична фігура, яка передбачає вживання в одному реченні різних відмінникових форм одного й того ж самого слова:

Людина людині колода.
(О. Ремізов)

...Доля, долі, до долі, долею, про долю.
(Б. Окуджава)

Друга група повторів виходить за кордони простого речення, охоплює досить складні синтаксичні конструкції у межах і за межами строфи.

Це передусім **анафора** (від гр. αναφορά – винесення нагору, сходження) – синтаксична фігура, що утворюється повторенням одних і тих самих звуків, слів або словосполучень на початку речення або поетичного рядка:

*Хтось, може, винен перед ними.
Хтось, може, щось колись забув.
Хтось, може, зорями сумними
у снах юнацьких не побув.*

*Хтось, може, має яку звістку,
які неказані слова...*

*Тут на одному обеліску
Є навіть пошта польова.*

(Л. Костенко)

*Тобі одній, намріяна царівно,
Тобі одній дзвенять мої пісні,
Тобі одній в моєму храмі дивно
Пливуть молитви і горять огні.*

(М. Рильський)

Епіфора (від гр. ἐπιφορά – добавка) – повтор одних і тих самих звуків, слів, форм наприкінці речення або віршованого рядка:

*Я блукав колись по ріднім краю
Раю.*

*І шукав на сім земнім падолі
Долі.*

*Приблудився під стріхату
Хату.*

*Там дівчину стрів я винозірку
Зірку.*

*Промінь ясний ті дівочі
Очі.*

*Подала мені пом'яту
М'яту.*

*І на тій моїй пригоді
Годі.*

(Леся Українка)

Анадиплозис (від гр. ἀναδιπλωσις – подвоєння, зіткнення) – відома ще у біблійній традиції синтаксична фігура, що уявляє собою повтор слів наприкінці одного речення (віршованого рядка) й на початку іншого, наступного:

*Кораблем грається вітер і хвиля,
Вітер і хвиля граються безсердечно.*
(Й. В. Гете)

Прозаподосис (від гр. проσαποδοσις – надлишок, кільце) – повторення слів на початку одного віршованого рядка (строфи або тексту в цілому) і наприкінці:

*Осінній день, осінній день, осінній!
О синій день, о синій день, о синій!
Осанна осені, о сум! Осанна.*
(Л. Костенко)

У поетичних рядках В. Стуса поєднуються прозаподосис та анадиплосис, що створює ефект сильного, цілісного вірша:

*Тож дай мені – дійти і не зомліти,
дійти – і не зомліти – дай мені!*

Симплока (від гр. συμπλοκή – сплетіння, поєднання анафори та епіфори:

*Я сьогодні не прийду додому –
Де я?
Я сьогодні в Київ не прийду –
Де я?
Я сьогодні не дивлюсь на тебе –
Де я?
Я сьогодні – вчора й позавчора –
Де я?
(М. Вінграновський)*

Симплока може зустрічатися і у прозі. У такому випадку повторювані слова розташовуються на початку та наприкінці колонів – відокремлених паузами фрагментів фрази: «Я не хочу Фалалея, <...> я ненавиджу Фалалея, <...> я плюю на Фалалея, <...> я розчавлю Фалалея^ <...> я полюблю скоріше Асмодея, ніж Фалалея!» (Ф. М. Достоевський).

Крім повторів синтаксичних конструкцій, о котрих йшлося вище, до третьої групи також відносять наступні види повторів:

Плеоназм (від гр. πλεονασμός – надлишок, надмірність) – повтор синонімічного або того ж самого слова в іншому значенні: «...не забувайте *незабутне*» (Л. Костенко).

У наступному фрагменті плеоназм поєднується з анафорою та еліпсом:

Дехто щастям своїм платив.

Дехто платив сумлінням.

Дехто – золотом золотим.

А дехто – вельми сумнівним.

(Л. Костенко)

Крім лексичного, можливий граматичний (потопрення синонімічних форм) та стилістичний (повторення синтаксичних конструкцій) плеоназм. Хибним плеоназмом називають **тавтологію** (гр. ταυτολογία від ταυτο – те ж саме та λόγος – мова) – невиправдане, помилкове повторення в одному контексті однокоренових слів або слів-дублетів, що мають різне походження: *масло масляне, пам'ятний сувенір, передовий авангард*.

Градація (від лат. gradatio – зміна ступеня, поступове підвищення, посилення) – повторення близьких за значенням слів, які відображають зростання (посилення) або

зменшення (послаблення) певної ознаки: «Прийшов, побачив, переміг» (Юлій Цезар).

Градацію може увиразнювати повтор або незвична композиційна розмітка тексту, наприклад, анафора:

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

(Л. Костенко)

Полісиндентон (від гр. πολυσύνδετον – багатосполучниковість) – повторення в межах певної синтаксичної констукції одного й того сполучника:

*Ні, мушу я іти на рідне поле босим,
І мучити себе й ледачого серпа,
І падати з утоми на покоси,
І спать, обнявши власного снопа.*

*Бо нива – це моя! Тут я почну зажинок,
Бо кращий урожай не жде мене ніде,
Бо тисяча доріг, мільйон вузьких стежинок
Мене на ниву батьківську веде...*

(В. Симоненко)

У наведеному фрагменті поезії В. Симоненка, як бачимо, полісиндентон поєднується з анафорою та гіперболою й слугує увиразненню висхідної градації.

Асиндетон (від гр. ασύνδετον – відсутність зв'язку, безсполучниковість) – стилістична фігура, що передбачає уникання сполучників, відсутність сполучникового зв'язку між частинами синтаксичної конструкції:

Зимовий вечір. Тиша. Ми.

(П. Тичина);

Пропало, пройшло, пролетіло,

Минулося, щезло, сплигло,

Лишень голівешками тліло,

Лишень попелищем цвіло.

(І. Драч)

У чотиривірші І. Драча асиндетон підсилює градацію, яка увиразнюється ізоколонною будовою першого і другого, третього і четвертого віршів.

Важливе значення для організації художньої мови, особливо поетичної, відіграє фонетика, звукове оформлення мовлення. Виразність фонетичного рівня художнього мовлення забезпечують такі прийоми, як асонанс, алітерація та звуконаслідування (ономатопея).

Асонанс (від лат. *assono* – звучу до ладу) – фонетичний прийом організації художнього мовлення, що передбачає повторення голосних звуків: «*Було червоне поле бою*» (О. Лятуринська).

У поетичному рядку О. Лятуринської повторення голосного звука у сильній позиції (наголошений склад у ямбічній стопі) створює ефект відчайдушного крику, що виражає біль, страждання, гіркоту втрат.

Алітерація (від лат. *ad* – до і *littera* – літера) – прийом організації фонетичного рівня художнього мовлення, що ґрунтується на повторі приголосних звуків: «*Рокотання-ридання бандур*» (П. Тичина); «*Гармидер, гамір, гам у гаї*» (Т. Г. Шевченко).

Зазначимо, що у другому прикладі алітерація поєднується з асонансом і створює ефект, близький до ономатопеї.

Ономатопея (від гр. *ὀνοματοποιᾶ* – словотворчість) – звуконаслідування, прийом, що вимагає значущості самого звучання слів, його відповідності смислу, який виражається. Є численні приклади того, як звуконаслідування дійсно приводило до творення нових слів: *дзижчати, гавкати, кувати, туркотіти*. У поетичному тексті ономатопея виконує функцію підсилення емоційного впливу, образної виразності:

*Хлип... хлип...
Дайте мені на хліб!
Кормителі!
Хай царствують ваші родителі
Вічно,
А я денно і нічно
За них
хлип... хлип...*

(Є. Плужник).

Питання для самоконтролю

1. Чим, за М. І. Шапіром, мови духовної культури відрізняються від загальнозживаної (літературної мови)? У чому відмінність мови художньої літератури від мови науки та релігії?

2. У чому специфіка художньої мови? Що перетворює звичайне мовлення на художнє?

3. Яке місце посеред тропів посідає метафора? Які інші тропи близькі до метафори, можуть бути охарактеризовані як її різновиди?

4. У чому міститься відмінність тропів від видів словесно-образного інакомовлення? Якими є ці види?

5. Поясніть, чим символ відрізняється від алегорії? Як розрізнити символ і емблему?

6. Наведіть власні приклади тропів та засобів словесно-образного інакомовлення. Поясніть кожен з прикладів (шляхи творення образу, ефекти художньої виразності).

7. На які групи можна розділити прийоми поетичного синтаксису? Наведіть власні приклади для кожного з прийомів. Поясніть, якого значення набувають використані авторами прийоми в конкретному мікроконтексті.

8. Назвіть головні прийоми поетичної фонетики. Як вони узгоджуються з іншими прийомами (лексичними та синтаксичними)?

9. Оберіть, спираючись на власні поетичні уподобання поетичний текст та проаналізуйте особливості художньої організації його лексичного, синтаксичного, фонетичного рівнів.

Основна література

1. Білоус П. В. Теорія літератури. Київ : Академвидав, 2013. 328 с.

2. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. Київ : Академія, 2010. 253 с. (Альма-матер).

3. Галич О. А. Теорія літератури : підручник для студ. філол. спец, вузів / О. А. Галич, В. М. Назарець, Є. М. Васильєв ; за наук. ред. О. Галича. 4-те вид., стер. Київ : Либідь, 2008. 488 с.

4. Літературознавча енциклопедія : У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 608 с. (Енциклопедія ерудита).

5. Літературознавча енциклопедія : У двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 624 с. (Енциклопедія ерудита).

Рекомендована література для поглибленого вивчення розділу

1. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М. : Изд-во Академии наук СССР, 1963. 255 с.
2. Винокур Г. О. О языке художественной литературы : учеб, пособие для филол. спец, вузов [сост. Т. Т. Винокур ; предисл. В. П. Григорьева]. М. : Высшая школа, 1991. 448 с.
3. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л. : Наука, 1977. 405 с.
4. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л. : Просвещение, 1972. 272 с.
5. Теория литературы : уч. пособие [для студ. фил. ф-в высш. уч. завед. в 2 т.] / [под. ред. Н. Д. Тамарченко]. М. : Академия, 2004. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. 2004. 512 с.
6. Теория метафоры : сборник / [пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. ; вступ, ст. и сост. Н. Д. Арутюновой ; общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной]. М. : Прогресс, 1990. 512 с.
7. Ткаченко А. О. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. 2-е вид., випр. і доповн. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
8. Шапир М. И. Язык быта / Языки духовной культуры. *Путь. Международный философский журнал*. 1993. № 3. С. 120–138.

Розділ VIII.

ПОЕТИЧНА ФОРМА ХУДОЖНЬОЇ МОВИ.

МЕТРИЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ ВІРШОВАНОГО МОВЛЕННЯ

Прозове та віршоване художнє мовлення. Ритм і походження поезії. Ритм і метр (як міра ритму). Антична система віршування. Поняття про стопу, мору й цезуру. Гекзаметр і пентаметр. Тонічна система віршування й усний народний вірш. Структурні особливості силабічного вірша. Силаботонічна система віршування. Основні віршовані розміри. Верлібр і дольник. Рима та її види. Типи клаузул. Поняття про білий вірш. Поняття про строфу. Види строф.

Для літератури й літературознавства важливим є розподіл художнього мовлення на віршоване й прозове. Історія літератури свідчить, що віршоване мовлення виникає раніше, а прозове – пізніше. У прозі теж наявний ритм, але він є більш складно організованим. Одиниця прозового мовлення – **колон** (від гр. kolon – частина тіла, речення, періоду) – мовленевий такт, відносно самостійна ритміко-інтонаційна частина мовлення, що виокремлюється паузами, об'єднується спільним логічним наголосом й дорівнює синтагмі. Одиницею віршованого мовлення є **вірш**, або **віршований рядок** (від лат. versus – «рядок», первісно – «поворот плуга в кінці гонів», «довжина борозни») – ритмічно організований фрагмент поетичного тексту, що передбачає певну систему внутрішніх повторів й сам виступає в якості повторюваного елемента в межах поетичного цілого.

Версифікація, метрика (в широкому сенсі цього слова) вивчає особливості організації віршованого мовлення.

Для поезії як часового мистецтва, що будується на послідовності певних одиниць у часі, ритм є надзвичайно значущим. Звісно, це значення не таке велике, як у музиці – ще одному часовому мистецтві, котре, на відміну від поезії, не є предметним. Поетичне слово навантажене предметністю, за висловом В. М. Жирмунського. Ритм у поезії підпорядкований смислу, інтонації мови, її багатоманітності, складності.

Ритм (лат. *rhythmus*, давньогр. *ῥυθμός*, від *ῥέω* – розтікатися, текти, плинути) відігравав визначальну роль вже у первісному синкретичному дійстві, з якого, за О. М. Веселовським, виокремилась поезія. Обрядовість цього дійства була нерозривно пов'язана із трудовою діяльністю, що автоматизувалася завдяки ритму й у такий спосіб полегшувалась, узгоджувалась, дозволяла об'єднувати зусилля багатьох людей. Окремо слід акцентувати увагу на психофізичній значущості ритму, на моменті співпадіння зовнішніх та внутрішніх ритмів, завдяки якому гармонізується буття людини у світі.

В. М. Жирмунський називає ритмом чергування, послідовність сильних та слабких одиниць часу [69]. Можна визначити ритм як повторення певних однорідних одиниць (елементів) через однакові (зіставні) відрізки часу. За Жирмунським, існують два основні типи віршування – метричне (увузькому сенсі) й тонічне (силабічне й силабо-тонічне віршування виявляються у такій системі координат різновидами тонічного віршування).

Уявлення про метр виникає вже у Давній Греції. **Метр** (від давньогр. *μέτρον* – міра, вимірювач) – це міра ритму, певна ритмічна схема, що їй підпорядковується організація віршованого мовлення, «умовно фіксований та кристалізований ритм» [28, с. 253]. Дійсний ритм, отже, не збігається вповні з умовним метром, виявляється багатшим за нього, передбачає відступ від заданої метричної схеми, наявність різноманітних

варіацій [28, с. 254]. Вперше особливості вивчення поетичного мовлення, зумовлені відхиленням ритму від метричної схеми, вказав Андрій Белий у своїй праці «Ритм як діалектика і “Мідний вершник”» (1929):

«Метр – форма чергування елементів вірша у часі, що встановлюється шляхом додавання елементів. Якщо елемент стопа, вірш – сума стоп; якщо вірш – сума віршів поезії.

Поняття про ритм складається у зворотньому ході міркувань; береться не градація сум, а градація окремоостей, або продуктів розподілу; стопа у вірші й стопа окремо – дві різні пізнавальні феномени; стопа у межах вірша визначається взаємодією усіх стоп; тут відкривається принцип функціональної залежності; у метрі поняття стопи – загальне поняття» [28, с. 46].

Про ритм та метр у зв'язку з динамічним конструктивним принципом організації матеріалу у творі розмірковує Ю. М. Тинянов: «Мінімальні умови ритму в тому, що фактори, взаємодія яких його утворює, можуть бути дані не у вигляді системи, а у вигляді знаків системи. Таким чином, ритм може бути даний у вигляді знака ритму, котрий водночас є і знаком метру, необхідного фактора ритму, як динамічного групування матеріалу. Метр при цьому може бути відсутній в якості правильної акцентної системи. Основа метра не стільки у наявності системи, скільки у наявності її принципу. Принцип метра міститься у динамічному групуванні мовленнєвого матеріалу за акцентною ознакою. При цьому найпростішим і основним явищем буде виокремлення будь-якої метричної групи як єдності; це виокремлення є водночас і динамічним підготуванням до наступної, подібної (не тотожної, а саме подібної) групи; якщо метрична готовність дозволяється, перед нами метрична система...» [146, с. 53–54].

Метричне віршування виникає в епоху античності. І у грецькій мові, і у латині голосні звуки були довгими й короткими. Короткий склад (**У**), який стає мірою довгого (один довгий склад дорівнює двом коротким), отримує назву **мора** (від лат. *moera* – відрізок часу). З довгого складу (-) й певного поєднання по'язаних з ним коротких складів формувалась **стопа** (лат. *pes* від давньогр. *πούς* – нога, ступня). Стопи могли бути двоскладовими (три мори), трискладовими (чотири мори), п'ятискладовими й т.п. Сильна позиція у стопі, що виконувала ритмотвірну функцію, задаючи метричну структуру, називалась **іктом** (від лат. *ictus* – удар, поштовх).

Основні віршовані розміри, які ми сьогодні знаємо, замінюючи довготу та короткість наголошеністю й ненаголошеністю голосних (складів), сформувались у античному віршуванні. У сучасну поезію прийшли передусім гекзаметр і пентаметр.

Гекзаметр – шестистопний метричний дактиль, остання стопа котрого хореїчна. Цезура (пауза) знаходиться, як правило, після третього складу третьої стопи, але можуть бути й інші варіанти (після другого складу третьої стопи, а також дві цезури – після другого складу другої стопи й другого складу четвертої стопи). Фрагмент з поеми Публія Вергілія Марона «Енеїда»:

*Поки троянець Еней оглядає картини дивочні,
Поки стоїть і німує, віддавшись весь спогляданню, –
До будування цариця іде, незрівнянна на вроду...*

(Переклад Миколи Зерова)

Метрична схема уривку виглядає так:

- **У У**/ - **У У**/ - **У У**/ - **У У**/ - **У У**/ - **У**
- **У У**/ - **У У**/ - **У У**/ - **У У**/ - **У У**/ - **У**

- U U / - U U / - U U / - U U / - U U / - U

У європейській поезії прижився також *елегічний двовірш* – поєднання гексаметра та пентаметра. Пентаметр – повторення двох з половиною дактилічних стоп гексаметра:

В серці – кохання й ненависть. «Чому?» – ти питаєш.

«Не знаю».

Та відчуваю в собі біль цей і мучусь, терплю.

(Г. В. Катулл. Переклад М. Зерова)

Метрична схема наведеного двовірша Катулла виглядає так:

-U U /-U U /-U U /-U U /-U U /-U (гексаметр)

-U U /-U U /- /-U U /-U U /- (пентаметр)

У європейській поезії виникає передусім *тонічний вірш*, у якому ритм задається однаковою кількістю наголосів у віршованому рядку. Таким був вірш фольклорних ліричних та ліро-епічних жанрів, зокрема народних пісень:

Ой глянь, дівчино, через калач,

Чорними очима та й заплач.

Бо іде твій розмай-краса,

Загуби-краса,

Горіховий цвіте,

Зав'язаний світе.

Співвіднесення наголошених і ненаголошених складів у наведеному фрагменті утворює таку конфігурацію:

U--U U-U U- (4 наголоси)

-U U U-U-U- (4 наголоси)

U U--U-U- (4 наголоси)

U U-U- (2 наголоси)

U-U U-U (2 наголоси)

U-U U-U (2 наголоси).

У XVII ст. під впливом перш за все французької та польської поезії формується досилабічний та силабічний вірш. **Силабічний вірш** (від гр. συλλαβή – склад) передбачає рівну кількість складів у зіставних віршованих рядках:

Ліси Гіївські гори, поляни, (10 складів)

Марусі, Гапусі, Катрі, Тетяни! (11 складів)

І всі прощайте, всі слобожани, (10 складів)

І всі прощайте, всі горожани! (10 складів)

Прощайте, прощайте, не забувайте, (11 складів)

Не лихом, а добром нас поминайте. (11 складів)

(В. Маслович)

Вплив польськомовної поезії виявлявся у тому, що передостанній склад віршованого рядка, як правило, був наголошений (у польській мові фіксований наголос – наголошеним завжди виявляється передостанній склад у слові).

У 30-х рр. XVIII ст. В. К. Тредіаковський та М. В. Ломоносов здійснили реформу російського віршування, ввели **силаботонічну систему** версифікації (від гр. συλλαβή – «склад» і τόνος – «наголос»), котра передбачає рівну кількість і складів, і наголосів, їх певну співвіднесеність, задану ритмом. З опорою на античне віршування на російський ґрунт поступово були перенесені основні стопи античного віршування – двоскладові (**ямб і хорей**) та трискладові (**дактиль, амфібрахій, ананест**).

«Український вірш XVIII ст. майже всуціль був силабічним, – констатує В. Мальцев. – Навіть представники завершального

етапу давнього українського письменства – Г. Сковорода та І. Некрашевич – залишалися “вірними” складочисельній системі. Після виходу в світ перших частин “Енеїди” у 1798 році, силабіка була на певний період цілковито витіснена силаботонічним віршем» [105].

Хорей (від давньогр. χορείος – «плясовий», χορείος ποὺς – «хорова стопа; розмір»), або трохей, – віршований розмір, метрична схема якого передбачає поєднання у одній стопі наголошеного (перший) і ненаголошеного (другий) складів: – **U**.

Хорейчний метр впорядковує ритм у наступному фрагменті:

*Чорна-чорна та глибока ніч –
 (Є такі тут погляди жіночі) –
 Вітер мчить шалено із півночі,
 Мов тікає від погоні пріч.
 (Леся Українка)*

Метрична схема наведеного уривку має такий вигляд:

-U/-U/ U U/-U/-
 -U/--/-U/ U U/-U
 -U/-U/-U /U U/-U
 -U/-U/ U U/-U/-

Відступи від заданої метричної схеми, покликані урізноманітнити ритм, порушити метричну інерцію, виявляються у пропусках необхідних наголосів (третя стопа у першому та четвертому віршованих рядках процитованого фрагменту) та четверта стопа у другому та третьому рядках, а також у наявності стопи із «зайвим», понадметричним наголосом (друга стопа у другому рядку).

Двоскладова стопа, утворена двома ненаголошеними складами, називається **пiрiхiєм** (давньогр. πυρρίχιος від πυρρίχη– «давньогрецький військовий танок зі зброєю критян і спартанців») або дібрахієм: **UU**. Двоскладова стопа, що має два наголошені склади, отримала назву **спондей** (від давньогр. σπονδή – «культове» пиття): --.

Ямб (від давньогр. ἴαμβος, вірогідно, від ἴαμβύκη, назви музичного інструменту) – двоскладова стопа, що має ненаголошений (перший) та наголошений (другий) склади: **U-**.

П'ятистопним ямбом написані наступні поетичні рядки:

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

(Ліна Костенко)

Метрична схема:

U- / U- / U- / U- / U-
U- / U- / U- / UU / U- / U
U- / U- / U- / U- / U-
U- / U- / U- / U- / U- / U

Як бачимо, відступ від заданої метричної схеми спостерігається у наведеному фрагменті лише один раз – у четвертій стопі другого віршованого рядка.

До трискладових розмірів відносять **дактиль**, **амфібрахій**, **анapest**.

Дактиль (від гр. δάκτυλος – палець¹⁴) – трискладова стопа з наголосом на першому складі: **-UU**.

¹⁴ Кожен палець на руці людини складається з трьох фаланг, перша з яких довша за інші. У дактилічній стопі, що складається з трьох складів, перший склад довший за інші (або наголошений, якщо йдеться про силабо-тоніку).

Приклад дактилічного вірша:

*Так, наче світ спорожнів. Не співа на добраніч пташина.
Тільки беззвучно літають великі, чудні кажани,
Гасла неначе розносять, щоб стихнула ціла країна.
Летом своїм оксамитним ще збільшують тишу вони...*

(Леся Українка)

-U U / -U U / -U U / -U U / -U U / -U
-U U / -U U / -U U / -U U / -U U / -
-U U / -U U / -U U / -U U / -U U / -U
-U U / -U U / -U U / -U U / -U U / -

Процитований вірш Лесі Українки близький до гекзаметра – це п'ятистопний дактиль із додаванням парокситонних та окситонних клаузул, що чергуються. Відповідно перший та третій вірш наведеного чотиривірша – складаються із п'яти стоп дактиля та однієї стопи хорей (так має виглядати гекзаметр).

Амфібрахій (від гр. ἀμφίβραχος – «з обох сторін короткий») – у силабо-тонічній системі віршування трискладова стопа з наголосом на середньому (другому) складі: **U-U**.

Якравий приклад знаходимо у В. Стуса:

*...Украдене сонце зизить схарапудженим оком,
мов кінь навіжений, що чує під серцем метал.
Куріє руїна, кривавим збігає потоком,
а сонце стожальне татарське разить наповал.*

(В. Стус)

Метрична схема наведених поетичних рядків показує, що це п'ятистопний амфібрахій:

U-U / U-U / U-U / U-U / U-U

U-U/ U-U/ U-U/ U-U/ U-
U-U/ U-U/ U-U/ U-U/ U-U
U-U/ U-U/ U-U/ U-U/ U-

Анапест (від гр. ἀνάπαιστος – віддзеркалений назад; зворотній), або антидактиль, у силабо-тонічній системі віршування трискладова стопа з наголосом на останньому (третьому) складі: **U U-**.

В якості ілюстрації щодо анапесту наводимо відомі рядки з поезії Ліни Костенко:

*Умирають майстри, залишаючи спогад, як рану.
В барельєфах печалі уже їм спинилася мить.
А підмайстри іще не зробились майстрами.
А робота не жде. Її треба робить...*

(Ліна Костенко)

Метрична схема:

U U-/U U-/U U-/U U-/U U-/U
U U-/U U-/U U-/U U-/U U-/
U U-/U U-/U U-/U U-/U U-/U
U U-/U U-/U--/U U-

Звернімо увагу на третю стопу четвертого віршованого рядка, що несе додатковий наголос (**U--**). Це варіант трискладової стопи, який має назву **бакхій** (від гр. βακχεῖος – від імені бога Вакха-Діоніса (Бахуса), на честь якого склалися гімни з використанням зазначеної стопи). **Антибакхій** – трискладова стопа, що дзеркально відображає бакхій, адже складається з двох наголошених і одного ненаголошеного складу: **--U**. Антибакхій часто використо-

ується як варіант (іпостаса¹⁵) амфібрахія. Зворотня щодо амфібрахія стопа, яка утворюється двома наголошеними складами та одним ненаголошеним посередині, називається **амфімакр** (від гр. ἀμφίμακρος – з обох сторін довгий): –U–. Така стопа може бути ритмічною варіацією дактиля або анапеста, наділеною додатковим понадметричним наголосом відповідно на третьому або першому складах.

Крім охарактеризованих метричних схем та їх ритмічних варіацій, силабо-тонічне віршування вирізняє **дольник** (або паузник), що допускає неповторюване поєднання двоскладових та трискладових стоп у межах одного віршованого рядка, тобто коливання міжкіткового інтервалу від одного до двох складів, та **логаед** (від гр. λογαῖδικός – прозаїчно віршований), що будується на структурно заданому повторенні такого поєднання. Дольник може бути охарактеризований як відступ від силабо-тоніки, повернення до пісенних, мелодійних традицій тонічного віршування:

*Хто пізно так мчить у час нічний?
То їде батько, з ним син малий.
Чогось боїться і мерзне син –
Малого тулить і гріє він.*

(Й. В. Гете. Переклад М. Рильського)

Запис ритму вірша у силабо-тонічній традиції має такий вигляд:

U-/ UU-/ U-/ U-
U-/ U-/ UU-/U-
U-/U-/UU-/U-
U-/ U-/ UU-/ U-

¹⁵ Іпостаса (від гр. ὑπόστασις – ущільнення, виникнення) – ритмічне явище у вірші, при якому стопа змінює свій кількісний (метричне віршування) або якісний (силаботонічне віршування) склад, залишаючи в першому випадку незмінною довжину звучання, а в другому – довжину стопи. Поняття, запропоноване В. Брюсовим, сьогодні вважається застарілим.

Можна представити ритмічну схему інакше, позначаючи рискою ікт (наголошений склад, що утворює ритмічну структуру вірша) і цифрами кількість міжктових ненаголошених складів:

1-2-1-1-

1-1-2-1-

1-1-2-1-

1-1-2-1-

Ритмічна схема показує, що у процитованому поетичному фрагменті основою чотириударного дольника стає чотири-стопний ямб, котрий урізноманітнюється трискладовими стопами (друга стопа у першому віршованому рядку, третя – у другому, третьому та четвертому).

Важливим чинником ритму, суттєвим фактором організації віршованої мови вситупає **рима** (від гр. ῥυθμός – розміреність, ритм) – співзвуччя закінчень слів, що можуть бути розташовані наприкінці віршованих рядів або в середині – перед паузою (внутрішня рима). Пауза у віршованому ряді, яка узгоджується із домінуючою метричною схемою, називається **цезурою** (від лат. caesura – відрубання, відтинання).

І. Качуровський, наводячи велику кількість прикладів невадалого визначення рими у різноманітних підручниках та посібниках і аналізуючи корені аутентично-українського розуміння цього феномена, схвально цитує фрагмент статті О. Горнфельда: «Найближча причина естетичної насолоди полягає в тій легкості, з якою предмет нашого сприйняття підводиться під готові в нашому умі форми часу й простору. ... Визначаючи собою закінченість ритмічного ряду (вірша) та пов'язуючи його наочно з іншими аналогічними рядами, рима править за один зі способів об'єднання окремих уявлень».

Піднесене й вібруюче до ладу з настроєм поета почуття того, хто сприймає (слухач, читач) чекає на риму і тому відчуває насолоду, почувши її¹⁶. Несвідомо при звучанні другої рими в нас оживає уявлення про перше римуюче слово, і таким чином внутрішній зв'язок змісту закріплюється, вияснюється через зовнішній вияв. Тому в теорії іноді виставляється вимога римувати значні за змістом слова вірша. Якщо слова, котрі римуються, беззмістовні, в нас виникає протиріччя, невдоволення: звуки говорять не те, що думка...» [84].

Дефініція рими, запропонована відомим українським перекладачем І. Качуровським, виглядає так: «Кінцевою римою (або просто римою) звемо застосування в певній естетичній, мнемотехнічній, ритмічній, магічній, строфотворчій, жанровизначальній чи гумористично-розваговій функції гомоіотелевтону (гомоеотелевтону за іншим написанням), себто однакового (чи близько-подібного) звучання закінчень суміжних або розташованих на устійненій віддалі двох або кількох слів» [84].

Підставою для розрізнення типу рими може бути **клаузула** (від лат. *clausula* – завершення, кінець) – група складів наприкінці віршованого ряду, починаючи з останнього наголошеного склада – ікта. В залежності від кількості складів, що входять до клаузули, рими можуть бути окситонними (чоловічими), парокситонними (жіночими), дактилічними, гіпердактилічними (див. *Таблицю 11*).

¹⁶ Сімеон Полоцький, якому належить першість щодо адаптації терміну в контексті слов'янських мов, називав риму «краесогласієм» [84].

Таблиця 11. Типи рими за характером клаузул.

Назва	Схема	Приклад
Окситонна, або чоловіча	-	метал – наповал
Пароскситонна, або жіноча	-U	оком – потоком
Дактилічна	-U U	дівчина – свідчення
Гіпердактилічна	-U U U	так привітно – яблу невоцвітно

За розташуванням співзучних клаузул у строфі (мається на увазі передусім катрен) розрізняють рими перехресні, паралельні та кільцеві. За точністю співзуччя – точні (мовчать – почать) та приблизні, або узуально-точні (причаїлись – чиймось). За повнотою співзуччя точні рими можуть бути достатніми – тоді суголосними виявляються всі звуки, починаючи з останнього наголошеного голосного (мить – робить) або багатими – тоді співзуччя охоплює і прилогосні звуки, які передують останньому наголошеному голосному звуку (жіночі – півночі).

Композиційною одиницею віршованого мовлення виступає **строфа** (від гр. στροφή – поворот¹⁷), яка може об'єднувати певну кількість віршів (віршованих рядів), як правило, від двох до вісімнадцяти, відповідно до певного принципу, формальної ознаки, що повторюється у наступних строфах (передусім йдеться про метричну структуру та особливості розташування рими). Строфа характеризується певною ритмічно-інтонаційною самостійністю, смисловою завершеністю.

¹⁷ В античній трагедії строфою називалась частина партії хору, що виконувалась між двома поворотами у ході урочистої процесії. Строфі була протиставлена антистрофа.

Найпоширенішим видом строфи є чотиривірш – катрен, що складається з чотирьох віршованих рядів. Як уже відзначалось, рими у катрені можуть бути перехресними, паралельними та кільцевими. Всі види розташування рими у катрені демонструє так звана «онегінська строфа», яка складається з трьох катренів та двовірша:

*Чи дочекаюсь я свободи?
Пора, пора! Той час наспів!
Броджу над морем, жду погоди,
Маню вітрила кораблів.
Коли, змагаючися з морем,
Його розпуттям незорим
Помчуся, сповнений жаги?
Пора покинуть береги
Мені ворожої стихії,
І там, де ясно мерехтить
Моєї Африки блакить,
Зітхати по смутній Росії,
Де я страждав, де я любив,
Де серце я похоронив.*

(О. С. Пушкін. Переклад М. Т. Рильського)

Схема римування «онегінської строфи» буде виглядати так: аВаВ+ссDD+fEEf+GG (однаковими літерами позначені віршовані ряди, що римуються, великі та малі літери позначають відповідно чоловічі та жіночі рими).

У силабо-тонічному віршуванні розрізняють певні усталені типи строф за кількістю віршованих рядів та принципами римування (див. *Таблицю12*).

Таблиця 12. *Типи строф.*

Назва	Схема римування	Приклад ¹⁸
Двовірш (дистих)		<p><i>Що доля нелегка – в цім користь і своя є. Блаженний сон душі мистецтву не сприяє.</i></p> <p>(Ліна Костенко)</p>
Тривірш (терцет та терцина)	<p>aaa bbb ... aba bcb cdc ...</p>	<p><i>...Перехопило дух. Жахлива мить! Я мчуся у безодню, у геєну, де небуття, де темний хаос спить.</i></p> <p><i>Я бачу вічну темряву страшенну, і серед тиші чорної небес пишучу руку великовогненну і троє слів: мене, такел, фарес.</i></p> <p>(М. Драї-Хмара)</p>
Чотиривірш (катрен)	<p>AbAb aaBB AbbA; можливі варіанти розташування окситонних та парокситонних рим.</p>	<p><i>Емаль Дніпра, сліпучо-синій сплав. Газон алей і голе жовтоглиння, І в поводі прозорого каміння Зелені луки – як розлогий став.</i></p> <p>(М. Зеров)</p>
П'ятивірш	AbAAb	<p><i>Вона глуха, вона німа: Гукай, кричи, співай до рана – Усе дарма, усе дарма – Не озветься біла тьма... – І знов вертає Біла Панна...</i></p> <p>(С. Черкасенко)</p>

¹⁸ Переважна більшість прикладів запозичена із «Літературознавчого словника-довідника» за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка [99].

Шестивірш (секстина)	AbAbbA (тренарне римування); можливі різні варіанти.	<p><i>Все дальше, дальше, дальше йдеш, Землі ногою не торкаєш, І, наче арфу, так несеш Проміння місячне – і граєш, Тугою серце квітам краєш... І дальше, дальше, дальше йдеш.</i></p> <p>(Б. Лепкий)</p>
Семивірш (септима)	aBaBCaC; можливі різні варіанти.	<p><i>Людей, звичайно, більше, ніж народу... Коли виспіваєш на цілий сход Любов до людства... з того заходу, – Згадай, нарешті, і про свій народ Хоча б за те, що має він в цю мить Виконувати каторжну роботу; За тебе перед людством червонить.</i></p> <p>(Б. Олійник)</p>
Восьмивірш (октава)	AbAbAbCC (октава, до якої збирався звернутися О. С. Пушкін передбачала п'ятистопний ямб).	<p><i>Четырехстопный ямб мне надоел: Им пишет всякой. Мальчикам в забаву Пора б его оставитъ. Я хотел Давным-давно приняться за октаву. А в самом деле: я бы совладел С тройным созвучием. Пуцусь на славу! Ведь рифмы запросто со мной живут; Две придут сами, третью приведут.</i></p> <p>(А. С. Пушкин)</p>
Дев'яти- вірш (нона)	aaBccBddB	<p><i>Я летів красивим чортом На коні, як ворон, чорнім – Біла піна падала, мов сніг – Ех, до тої Чураївни, Що клялась від третіх півнів Рушники послать мені до ніг, Та до тієї... до такої, Що як поведе рукою – Солов'ї вмирають навесні!</i></p> <p>(Б. Олійник)</p>
Десятивірш (децима, або еспіNELA від прізвища іспанського поета XVI ст. В. ЕспіNELA)	aBaBccDeeD (можливі інші варіанти)	<p><i>Юпітер, все допивши з кубка, Погладив свій рукою чуб: «Ох, дочо, ти моя голубка! Я в правді твердий так, як дуб. Еней збудує сильне царство І заведе своє там панство: Не малий буде він панок. На панщину весь світ погонить, Багацько хлопців там наплодить І всім їм буде ватажок...»</i></p> <p>(І. Котляревський)</p>

Відносна композиційно-сміслова завершеність строфи набуває нової якості у жанрових формах, прикладом чого є передусім сонет у його італійському (два катрени і два терцети) та англійському (три катрени та двовірш) варіантах. Але це стосується наступної теми – проблеми літературної генології.

Питання для самоконтролю

1. Чим відрізняється поетична (віршована) форма організації художнього мовлення від прозової? Яка виникає раніше? Яка є більш складно організованою?

2. Яку роль у художньому мовленні відіграє ритм? Співвіднесіть поняття ритм і метр.

3. Чому антична система віршування називається метричною? Поясніть поняття мора та стопа.

4. Чим була замінена опозиція довгий склад – короткий склад, засаднича для античної метричної системи віршування, при формування сучасної силабо-тонічної системи?

5. Чим відрізняється силабічна система віршування? У поезії яких мов вона набула найбільшого поширення?

6. Чому можна стверджувати, що тонічна система віршування є найбільш близькою до фольклору?

7. Назвіть основні двоскладові та трискладові метричні схеми, характерні для силаботоніки. Яку роль відіграє в процесі розгортання поетичного мовлення порушення заданої від початку метричної схеми?

8. Доберіть самостійно приклади реалізації у поетичних текстах основних двоскладових та трискладових розмірів. Знайдіть приклади порушення метричних схем у віднайдених прикладах. Поясніть їх роль у ритмічній організації поезії.

9. Що таке дольник? Чим дольник відрізняється від логаету?

10. Яку роль у віршовній мові відіграє рима? Якими є типи рими? На якій підставі вони вирізняються? Яке визначення рими вважав найбільш владим І. Кочуровський? Чому?

11. Дайте визначення строфі. Охарактеризуйте типи строф.

12. Оберіть поезію і здійсніть аналіз її метричної організації, особливостей рими, строфічної побудови. Складіть перелік труднощів, з яким довелося зіткнутися в процесі аналізу.

Основна література

1. Білоус П. В. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості : Лекції. Житомир : Рута, 2009. 336 с.

2. Галич О. А. Теорія літератури : підручник для студ. філол. спец, вузів / О. А. Галич, В. М. Назарець, Є. М. Васильєв ; за наук. ред. О. Галича. 4-те вид., стер. Київ : Либідь, 2008. 488 с.

3. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. А. Волкова] / В.о. Буковинського центру гуманітарних досліджень. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.

4. Ференц Н. С. Теорія літератури і основи естетики : навчальний посібник. Київ : Знання, 2014. 511 с. (Вища освіта XXI століття).

Рекомендована література для поглибленого вивчення розділу

1. Белый А. Собрание сочинений. Ритм как диалектика и «Медный всадник». Исследование / Сост., послесл. и коммент. Д. О. Торшилова. М. : Изд-во «Дмитрий Сечин», 2014. 528 с.

2. Бурого С. Б. Мелодия стиха (Мир. Человек. Язык. Поэзия). Київ : Collegium, 1999. 350 с.

3. Гаспаров М. Л. «Снова тучи надо мною...». Методика анализа стихотворного текста. *Анализ художественного текста (лирическое произведение) : хрестоматия* / [сост. Д. М. Магомедова, С. Н. Бройтман]. М. : РГГУ, 2004 (II). С. 10–26.

4. Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М. : Фортуна Лимитед, 2003. 272 с.

5. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. Київ: Основи, 1998. 658 с.

6. Зеров Микола. Українське письменство / Упоряд. Микола Сулима. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003. 1301 с.

7. Качуровський І. Поетичні та віршознавчі заповіді Ігоря Качуровського. До 100-річчя від дня народження. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. 272 с.

Інтернет-джерела

1. Безпечний І. Теорія літератури. URL : <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/7756/file.pdf>

2. Качуровський І. Метрика. Київ : Либідь, 1994. 120 с. URL : <http://194.44.152.155/elib/local/sk591846.pdf>

3. Качуровський І. Строфіка. Мюнхен : Інститут літератури імені М. Ореста, 1967. 350 с. URL : <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/1055/file.pdf>

4. Качуровський І. Фоніка. Мюнхен, 1984. (Український вільний університет. Серія: Підручники. Ч. 7). URL : https://shronl.cht5rvo.org.ua/Kachurovskiy_Ihor/Fonika.htm?PHPSESSID=1671767704fcala83261a3ece9a9666d#f

Розділ ІХ.

ТИПИ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ. РОДОВИЙ ТА ЖАНРОВИЙ РОЗПОДІЛ ЛІТЕРАТУРИ

Поняття про літературний рід. Розподіл літератури на роди. Епос, лірика й драма, їх основні властивості. О. М. Веселовський про походження епосу, лірики та драми. Міжродові (синтетичні) форми. Їх значення. Поняття про літературний жанр. Структура жанру. Поняття про жанрову еволюцію. Епічні жанри. Епопея і роман. Ліричні жанри. Драматичні жанри: комедія, трагедія, драма.

У літературознавстві існує проблема класифікації літературних творів, об'єднання їх в групи за певними ознаками, виокремлення типів творів. Цією проблемою займається генологія¹⁹ літератури. Розглядаючи як об'єкти генології літературний рід, жанр та жанровий різновид, С. Скварчинська пропонує говорити про три проблемні поля цієї галузі теорії літератури: предмети (явища, що конкретизуються у просторі літературних творів), поняття (наявні у теорії літератури підходи до концептуалізації типологічних реалій літератури), назви (традиції номінування означених явищ, терміни та поняття, що використовуються у генології) [цит. за 87, с. 11].

Від часів Арістотеля сформувалась літературознавча традиція виокремлювати три великі групи літературних творів – епос, лірику й драму. Арістотель не вводить ці

¹⁹ Термін «генологія» запропонував французький дослідник П. Ван Тігем. Генологія – розділ літературознавства, що вивчає типи літературно-художніх висловлень, літературні жанри. «Генологія (наука про літературний рід, жанр, жанрові різновиди та модифікації) входить до теорії літератури» [87, с. 5].

поняття, але створює передумови для розгляду твору в межах тієї чи іншої групи в залежності від способу наслідування: «Адже можна одними й тими ж засобами відтворювати одне й те саме, або розповідаючи про події, як про щось стороннє, як це робить Гомер, або від самого себе, не замінючи себе іншим, і виводячи усіх зображуваних осіб у дії» [3, с. 41]. Епос, лірика й драма – це *літературні роди*. Епос розкриває об'єктивне у його об'єктивності, лірика – суб'єктивне у його суб'єктивності, а драма – об'єктивне у його об'єктивності та суб'єктивне у його об'єктивності. Про роди літератури писав, спираючись на естетичні ідеї Г. В. Ф. Гегеля, а також його уявлення про діалектичні суперечності та їх зняття, подолання, В. Г. Белінський у праці «Про розподіл поезії на роди й види» (1841): «*Епічна* та *лірична* поезія являють собою дві абстраговані крайнощі дійсного світу, діаметрально одна щодо одної протилежні; *драматична* поезія являє собою злиття (конкрецію) цих крайнощів у живе й самостійне третє» [25].

Епос (від гр. *έπος* – слово, розповідь) передбачає оповідь про події, які розгортаються у часі та просторі. Події проявляють, розкривають характери людей, художньо відображають результат «споглядання світу та життя, як суцїх у собі» [25]. Епос наділений можливостями здійснити широке й глибоке художнє дослідження, широко охопити життя у найбільш різних його виявах й глибоко його осмислити.

Лірика (гр. *λυρικός* – такий, що виконується у супроводі ліри) виражає переживання людини, її духовний світ безпосередньо. Розгортання словесної тканини ліричного твору зливається з розгортанням переживання суб'єкта мовлення, стає засобом досягнення повноти реалізації цього переживання, його усвідомлення, ошляхетнення. У ліриці перед нами постає внутрішнє життя людини у всій його різноплановості та глибині. В. Г. Белінський так писав про

предмет лірики як роду літератури: «Все загальне, все субстанціальне, кожна ідея, кожна думка – основні рушії світу й життя, можуть скласти зміст ліричного твору, але за умови, однак, щоб загальне було перетворене у кровний здобуток суб'єкта, входило у його відчуття, було пов'язане не з якоюсь однією його стороною, але з усією цілістю його єства. Все, що займає, хвилює, приносить радість, сум, насолоду, мучить, заспокоює, тривожить, словом, усе, що складає зміст духовного життя суб'єкта, все, що входить у нього, виникає у ньому, – все це приймається лірикою, як законне її надбання» [25].

У ліриці зображення людини має більш узагальнений характер, ніж у епосі та драмі. Як відзначав Л. М. Толстой, «чим глибше, тим загальніше». На цей парадокс звернула увагу Л. Гінзбург у монографії «Про лірику» (1964) [52]. Там само знаходимо визначення *ліричного героя* – цієї найбільш характерної для ліричного твору форми вираження авторської свідомості – як водночас суб'єкта та об'єкта зображення. До ліричного «Я» виявляється причетним кожний читач, який включається в процес поетичного мовлення, проговорює текст ліричного твору від власної особи, поділяє з ліричним героєм його переживання.

Ліричне переживання, невід'ємне від розгортання поетичного мовлення, відбувається тут і зараз. Це зумовлює специфіку ліричного хронотопу, що наближається до нуля, провокуючи символізацію часових і просторових прикмет, наповнення їх багатозаровим суб'єктивним змістом.

Драма (від давньогр. δράμα – дія, дійство) показує персонажів як дієвих, розкриває характери у дії. В основі дії завжди лежить достатньо гострий конфлікт, що веде до зіткнення між персонажами, зумовлює їх розподіл на ворогуючі групи, котрі ведуть боротьбу за власні інтереси. «Людина є героєм драми, – писав В. Г. Белінський, –

і не подія володарює у ній над людиною, але людина володарює над подією, вільною волею надаючи їй тієї або іншої розв'язки, того або іншого фіналу» [25]. У драматургії другої половини ХІХ ст. («нова драма») конфлікт переноситься у внутрішній світ персонажа, а у деяких авторів ХХ ст. – у внутрішній світ глядача (епічний театр Б. Брехта).

Драма призначена для постанови на сцені. Мова автора у ній зводиться лише до ремарок, мовлення персонажів представлене (репрезентоване) безпосередньо репліками, монологічними висловленнями. На межі ХVІІІ–ХІХ ст. відбувається поступове становлення драми саме як літературного роду, драматичного твору як літературного: з найдавніших часів драма не відокремлювалась від театру, не сприймалась в контексті ситуації читання. Показово, що тексти п'єс друкувались у театральних друкарнях разом з афішами, драматурги мали щільні зв'язки з театральними труппами. В добу передромантизму та романтизму, в контексті естетичної концепції Г. В. Ф. Гегеля драма починає розглядатися передусім як важлива складова поезії (літератури), наділена колосальними виражальними можливостями. Особливу роль в контексті подібних рецептивних зрушень відіграла, напевно, філософська трагедія Й. В. Гете «Фауст» (1774–1831), що об'єднала ознаки епоса, лірики та драми у межах літературного твору, грандіозного за авторським задумом та зростаючою майстерністю його реалізації.

Зд. Матгаузер акцентує увагу на тому, що кожен з літературних родів передбачає різні аспекти мовного самовиявлення людини, «мовної поведінки» автора та персонажа: «мова драми безпосередньо “працює” (діє), мова епічна “опрацьовує” (трактує) тему, у той час як лірика завжди “допрацьовується” до мови, маючи у складі своєї відповідної позиції момент якоїсь “безмовності”» [цит. за 87, с. 23].

О. М. Веселовський у працях з історичної (індуктивної – за його визначенням) поетики відстежує виникнення епосу, лірики та драми, їх виокремлення з синкретизму первісного дійства, у якому зливалися не лише різні майбутні види мистецтва, але й майбутні роди літератури. Під «синкретизмом первісної поезії» дослідник мав на увазі «поєднання ритмованих, орхестичних рухів з піснею-музикою і елементами слова» [38, с. 200]. При цьому керівну роль відігравав у цій єдності ритм, «послідовно нормуючи мелодію та поетичний текст, що розвивався разом з нею» [38, с. 200].

З погляду Веселовського, літературні роди й літературні жанри, що сформувалися поступово на основі певних культурних традицій, нерозривно пов'язані з формами культурного життя, їх еволюцією. Так, формування епосу й лірики узгоджується першопочатково із розвитком різноманітних форм обряду та культу, драма поступово визріває на основі культу бога Діоніса, її першоосновою стає діалог корифея та хора. «Якби у нас не було свідчень щодо давності хорового начала, ми повинні були б передбачити його теоретично: як мова, так і первісна поезія склалися у несвідомому співробітництві маси, за сприяння багатьох, – відзначає Веселовський. – Викликана, у складі давнього синкретизму, вимогами психофізичного катарсису, вона дала форми обряду й культу, відповівши на запити катарсису релігійного. Перехід до художніх його завдань, до відокремлення поезії, як мистецтва, відбувався поступово» [38, с. 201].

Можливість існування *міжродових (синтетичних) форм* по суті запрограмована первісним синкретизмом. На перетині родових форм відкриваються нові перспективи літературного розвитку, простір для продуктивного художнього експерименту. Так, можна говорити про ліричний епос (Дж. Г. Байрон, Г. Аполлінер) та епізовану лірику (М. О. Некрасов),

епічну драму (Б. Брехт) або драматичну поему (Леся Українка) та драматизацію епосу (Ф. М. Достоевський), ліричну драму (Дж. Г. Байрон, Ф. Г. Лорка) й драматизовану лірику (М. І. Цветаєва).

На шляху міжродової взаємодії відбуваються художні відкриття, народжуються нові художні форми або отримують нове звучання форми забуті, укорінені у фольклорі. Так, новаторська художня форма ліро-епічної поеми, що відіграла значну роль у жанровій системі літератури романтизму, створюється на основі народної балади, яка стала предметом зацікавленості митців у часи передромантизму. Поєднання епічного та ліричного начала в межах невеликої за обсягом пісні, що часто виявлялась сповненою глибоким внутрішнім драматизмом, відповідала запитам колективної свідомості, яка у такий спосіб з давніх часів оцінювала й емоційно переживала важливі події спільного життя, вчинки яскравих політичних діячів, перетворювала їх на легендарні постаті, взірці належної або сумнівної з погляду народного колективу діяльності. Авторська романтична балада наповнила новим змістом давній досвід поєднання епічного та ліричного, репрезентований у фольклорному жанрі, і створила передумови для народження нового жанру – ліро-епічної поеми. Як переконливо показав В. М. Жирмунський, і Дж. Г. Байрон, і О. С. Пушкін, працюючи в жанрі ліро-епічної поеми і використовуючи художній досвід балади як ліро-епічного жанру, прокладали шлях до оновлення великих епічних форм, розгортали свої художні експерименти (поему «Дон Жуан» і роман у віршах «Євгеній Онегін») у площину осучаснення роману [68].

Слід відзначити, що виокремлення того чи іншого літературного роду в чистому вигляді уявляється практично неможливим. Рід – це абстрактна модель, логічний конструкт. Конкретний твір завжди поєднує у собі ознаки й можливості різних літературних родів, які складно взаємодіють.

В ієрархії таких ознак завжди є домінанта, яка асоціюється з тим або іншим літературним родом. Вважається, що родове самовизначення автора залежить від природи його таланту, тоді як вибір жанру диктується передусім предметом зображення, специфікою його художнього освоєння конкретним митцем, його самоусвідомленням у межах певної художньої традиції [87, с. 23].

Отже, крім літературного роду, роль класифікаційної категорії у літературознавстві відіграє *літературний жанр* (від фр. genre, лат. genus – рід, вид), що виокремлюється в межах роду. В. М. Жирмунський пропонував використовувати слово «жанр» у широкому значенні (маючи на увазі рід) та у вузькому значенні (власне жанр). У актуальному контексті йдеться про жанр у вузькому розумінні слова. На думку Ц. Тодорова, жанр – це саме та ланка, яка зв'язує твір зі світом літератури в цілому, «місце зустрічі загальної поетики та фактичної історії літератури», отже, «він є предметом привілейованим, і завдяки цьому він може стати головним персонажем літературних досліджень» [139, с. 30].

У історичній перспективі, з погляду Р. Веллека та О. Воррена, «жанр постане як сукупність окремих творів, однак це зовсім не означає, що він обов'язково матиме всі ознаки цих творів: у жанрі ми повинні бачити певний “регулятивний” принцип, щось засадниче, умовність, яка є реальною в силу своєї дієвості – вона насправді визначає створення конкретних творів» [151, с. 279].

Отже, жанр об'єднує твори, що мають низку узгоджених із певною традицією спільних на змістовному та формальному рівні рис. М. М. Бахтін вважав жанр представником творчої пам'яті у ході літературного розвитку, адже жанри протягом століть накопичують форми бачення та осмислення певних аспектів дійсності. Залучаючись внаслідок особистісного

творчого вибору до певної жанрової традиції, покликаної забезпечити єдність та неперервність літературного розвитку, митець навчається бачити світ «очима жанру» [21, с. 142].

На думку Н. Х. Копистянської, «жанротворчими є і змістовні компоненти, і формальні у їх взаємодії та взаємозумовленості, що виникають у кожному жанрі по-своєму», а характер цього зв'язку, історично сформований та змінний, внутрішньо суперечливий та діалектично єдиний, визначає специфіку жанру, його відмінності стосовно інших жанрів: «це не комбінація елементів змісту і форми, не статичний їх набір чи склад, не механічне їх поєднання, не “накладання одного на інше”, не “наповнення старої форми новим змістом”, а органічне взаємопроникнення їх і взаємопідпорядкування, динамічна співвіднесеність та інтеграція» [87, с. 28].

Отже, у структурі жанру можна виокремити наступні найбільш важливі аспекти:

1) змістовні особливості, спосіб світобачення, світопоглядання;

2) формальні особливості – специфіку сюжетно-композиційної структури, принципів організації часопростору (хронотопу), персоносфери, образотворення і т. п.;

3) історію жанра.

Останнє є особливо важливим, оскільки жанр постійно оновлюється, реалізує водночас і функцію збереження традиції, і функцію її оновлення. З погляду російського формаліста Ю. М. Тинянова, який вважав проблему літературних жанрів найбільш складною і найменш дослідженою [145, с. 195], оскільки жанру неможливо дати статичне визначення. Його природа динамічна, вона виявляє себе у постійному зміщенні, яке зачепляє, як правило, найбільш присутні ознаки жанру, а в додаток до цього і

характер матеріалу, що змінюється в процесі переходу від однієї художньої системи до другої, і метод уведення у простір літератури позалітературного мовленнєвого матеріалу [145, с. 195].

Н. Х. Копистянська пропонує виокремлювати чотири основні сфери спіралі у діалектичній моделі жанру, орієнтуючись на опозиції *стале/змінне, постійне/тимчасове*, що її визначають:

1) жанр у найбільш абстрактному, загальнотеоретичному розумінні, в аспекті стійких, сталих ознак, що виявляються у творах різних епох, різних народів (епопея, роман, балада);

2) жанр у літературно-історичному вимірі – в контексті літературної доби, літературно-художнього напрямку, течії, у зв'язку з розвитком літературознавства, зокрема теорії і критики, їх впливом на розгортання художньої практики (ренесансний роман, класицистична трагедія, романтична балада);

3) жанр у просторі конкретної національної літератури (англійська романтична поема, російський реалістичний роман);

4) жанр, конкретизований параметрами індивідуально-авторської творчості, діалектикою традиції і новаторства, наслідування і експерименту, учнівства і пародіювання (ібсенівська драма, прустівський роман, чеховське оповідання) [87, с. 32–33].

Кожна літературно-історична епоха у масштабі світової і у межах певної національної літератури, кожен літературно-художній напрям і течія мають свою жанрову систему, в межах якої відбуваються жанрові взаємодії на рівні тяжіння або відштовхування, що обертається постійними зміщеннями та трансформаціями, породженням нової якості – виникненням нових жанрових форм. Як стверджує Ю. М. Тинянов, «вивчення ізольованих жанрів без урахування знаків тієї жанрової системи, з якою вони співвідносяться, неможливо»

[145, с. 197]. Поза жанром неможливо уявити собі літературний розвиток, нові жанри народжуються на основі традиційних, що розкривають нові можливості в нових умовах. «Звідки походять жанри? – задається питанням Ц. Тодоров. – Відповідь дуже проста: вони походять від інших жанрів. Новий жанр завжди є трансформацією одного чи кількох старих жанрів: через інверсію, через переміщення, через комбінування... Ніколи не було літератури без жанрів, це – система, що переживає безперервну трансформацію, і питання походження не може, в історичному плані, вийти за межі сфери самих жанрів: у часі немає “до” для жанрів» [139, с. 25].

Натомість роль жанру кардинально змінюється на межі XVIII–XIX ст., коли відбувається так званий «злам жанрового мислення» [53]. Прогрес авторської індивідуальності, що був започаткований у епоху Відродження, досяг апогею в контексті світоглядно-естетичних зрушень доби романтизму. Якщо для середньовіччя літературний розвиток був пов'язаний передусім з жанровою еволюцією, а окремий твір розглядався лише як варіація в межах жанру, то у літературі Відродження авторське начало набуває принципово нового значення. На тлі романтичного культу свободи, творчості та мистецького способу існування остаточно руйнується класицистичне домінування правил і норм над творчим натхненням, жанрової традиції над оригінальним твором. Не випадково романтизм стверджує себе на шляху сміливого жанрового синтезу, художнього новаторства, авторського ескперименту, що веде до створення нових жанрових утворень (історичний роман), часто у просторі міжродової взаємодії (ліро-епічна поема, лірична драма). Жанрові особливості твору посідають своє місце поряд з іншими поетикальними особливостями, утворюють єдину художню систему, задають певний аспект пізнання своєрідності поетики твору, законів авторського

художнього світу. Якщо романтики «неначе перерозподіляють жанрові можливості всередині сфери мистецтва, то реалісти прориваються через кордони цієї сфери до дійсності» [103, с. 146], заключають конвенцію з читачем принципово на інших засадах.

Переконливу теоретичну модель жанру (тобто його структурний інваріант) пропонує Н. Д. Тамарченко, спираючись на ідеї М. М. Бахтіна:

- «жанр постає у нерозривному зв'язку з життєвою ситуацією, у якій він функціонує»;
- «у літературному жанрі вбачають картину або образ світу, що є відбитком певного світоспоглядання: або традиційно-загального, або індивідуально-авторського»;
- жанр відображає уявлення про «кордон між естетичною реальністю та позаестетичною дійсністю, у якій перебуває читач-глядач, та про специфічний простірчас взаємодії двох світів» [138, с. 366–368].

Ця модель враховує притаманну жанру діалектику відтвореного та змінного, інваріантно-статичного та варіативного, відповідає динамічній природі жанрових форм, ув'язуючи її з постійною зміною життєвих обставин, а також зміщенням літературних уподобань і очікувань читацької аудиторії.

Важливою для усвідомлення природи жанру як категорії, що виявляє значущість суб'єктивно-творчого вибору (вибірковості) в процесі художньої творчості, стала концепція М. С. Кагана, викладена у монографії «Морфологія мистецтва» (1972) [81, с. 410]. Дослідник пропонує виокремлювати чотири площини розгляду жанру, значущі в плані його системно-структурної характеристики: 1) тематичну або сюжетно-тематичну площину (любовна, громадянська, пейзажна лірика; лицарський, військовий, історичний, детективний роман); 2) площину пізнавальної ємності жанру (оповідання, повість, роман); 3) аксіологічну площину (трагедія, комедія,

героїчний епос, сатира); 4) площину диференціації за типами створюваних моделей (від документальних жанрів до притчи) [81, с. 412–424].

Жанри можуть переходити з центру літературного розвитку на його периферію і навпаки, й подібні переходи майже не піддаються прогнозуванню. Наприклад, творцем жанрової форми детективу є Е. А. По: саме він поставив у центр своїх новел ситуацію розв'язування загадки, що здійснюється незвичним головним персонажем, генетично спорідненим з виключним романтичним героєм. А також придумав поставити поряд із наділеним виключними пізнавальними можливостями інтелектуалом звичайну людину й передати їй функції оповідача, щоб постійно розпитувати героя, вимагати пояснень, висловлювати хибні версії тощо, у такий спосіб скорочуючи дистанцію між «надрозумним», але дивним «детективом» і загалом.

Всі автори, які звертаються до детективного жанру після Е. А. По, використовують винайдену ним форму, практично не змінюючи її. І хоча детективних творів сьогодні, як і на межі ХІХ та ХХ ст., друкується надзвичайно багато, це не означає, що детектив перебуває у центрі жанрової системи сучасної літератури, що з ним пов'язані нові зображальні можливості й перспективи породження нових жанрових форм²⁰. На наш погляд, кульмінації детектив досяг у творчості Ф. М. Достоевського. Скажімо, у романі «Злочин і кара» (1866) письменник довів до максимального розкриття художні можливості детективу, перетворивши його на філософський

²⁰ У цьому полягає відмінність між високою літературою і масовою: перша виражає нову правду про людину і світ, створюючи нові художні форми, естетичне сприйняття яких вимагає зусиль від реципієнта, праці засвоєння нового. Натомість тиражування вже відомих форм не передбачає надзвичайних зусиль ані від письменника, ані від читача, що ставить під сумнів одного та іншого як суб'єктів дійсно творчої діяльності. Втім, подібне тиражування дає прибуток, як і все, що має стосунок до індустрії розваг.

роман. У знаменитому творі класика російської літератури ситуація розслідування злочину перевертається: розповідь ведеться від третьої особи, так що читач від початку знає, хто є злочинцем. І акцент переноситься із пошуків убивці на з'ясування причин злочину, його мотивів і наслідків, на хворобливі трансформації людської особистості, що пов'язані із злочинним вчинком, моральні та духовні аспекти протиприродної події вбивства. Так, детективна жанрова форма у романі Достоевського досягла кульмінації свого розвитку і по суті померла, адже жанрові зсуви привели до створення філософського роману на основі соціально-психологічного та детективного. Водночас смерть детективної жанрової форми розкрила, здається, невичерпні перспективи її «відродження» у різноманітних художніх контекстах, що виникають на перетині різних жанрових форм, і це викликає до життя численні експерименти (у просторі високої літератури) та зловживання (у просторі літератури масової).

«Літературний жанр за самою своєю природою відображає найбільш стійкі, “віковічні” тенденції розвитку літератури. У жанрі завжди зберігаються невмирущі елементи архаїки. Правда, ця архаїка зберігається у ньому лише завдяки її постійному оновленню, так би мовити осучасненню. <...> Жанр відроджується й оновлюється на кожному новому етапі розвитку літератури й у кожному індивідуальному творі цього жанру. <...> Тому й архаїка, що зберігається у жанрі, не мертва, а вічно жива, тобто здатна оновлюватися...» [21, с. 141–142]. Вражаюча реконструкція жанрової архаїки, здійснена М. М. Бахтіним щодо творчості Ф. М. Достоевського, стала важливим досвідом для літературознавства ХХ ст. Побачивши у творах Достоевського генетичний зв'язок із сократівським діалогом та меніпповою сатирою, особливо значущими в плані розгортання лінії карнавалізованої літератури у контексті європейської культури, він відкрив це бачення для

літературознавчої спільноти в цілому, що дало можливість адекватно осмислити жанрову природу складних літературних феноменів в межах актуального літературного розвитку.

Процес руйнування жанрових канонів, започаткований романтиками, набув максимального виявлення на межі ХХ–ХХІ ст. в контексті нової парадигми художньої творчості, яку В. Луков умовно визначає як літературу «культурного запиту» («концептуально-авторську»), що умовно ж таки протистоїть літературі «масового попиту», тобто літературного виробництва. В межах означеної парадигми, на думку дослідника, місце жанрової системи посідає жанрова генерація як результат жанрової генералізації – «процесу об'єднання, стягування жанрів (що часто відносяться до різних видів та родів мистецтва) для реалізації нежанрового (зазвичай проблемно-тематичного) загального принципу» [103, с. 146]. Так, сучасні автор і читач опиняються у квазі-літературному просторі, координати якого визначають філософська, психологічна, біографічна, документальна, історична і тому подібні жанрові генералізації. Тут місце літератури намагається заповнити літературність, підміняючи літературний твір симулякром і ставлячи під загрозу знищення саму традицію літературно-художньої творчості.

Розподіл другого ступеня літературний рід – жанр потребує конкретизації (розподілу третього ступеня) передусім внаслідок динамічної природи жанру, його невпинного розвитку-зміщення, щільної узгодженості із жанровою системою певної літературної доби, літературно-художнього напрямку, течії. Попри плутанину в поняттях та термінах, яка виявляла себе у тому, що іноді замість поняття рід вживають поняття жанр, замість жанр – вид, жанр у широкому значенні, тип, жанрова група тощо, а щодо назви розподілу третього ступеня варіантів виявляється ще більше

(жанрова форма, жанр у вузькому значенні, жанровий різновид і т.п.), в українському літературознавстві утвердилася стійка традиція терміновжитку стосовно родо-жанрового розподілу: рід – жанр – жанровий різновид. На думку Н. Х. Копистянської, цьому сприяла резолюція, прийнята на всеукраїнській науковій конференції «Теорія родів і жанрів художньої літератури» 1975 р. в Одесі [87, с. 16–17]. Якщо послідовно дотримуватись означеного погляду на родо-жанровий розподіл, або мати його на увазі в ході уточнення та розробки принципово нових теоретичних моделей у сфері генології літератури, для плутанини не залишається місця.

У *Таблиці 12* наведені приклади співвіднесення означених генологічних понять та їх предметної конкретизації.

Таблиця 12. Родо-жанровий розподіл: три ступені.

Літературний рід (розподіл першого ступеня)	Жанр (розподіл другого ступеня)	Жанровий різновид (розподіл третього ступеня)	Приклади (предметна конкретизація родо-жанрових ознак)
Епос	Роман	Історичний роман	В. Скотт. «Айвенго»
Драма	Трагедія	Класицистична трагедія	Ж. Расін. «Федра»
Лірика	Сонет	Італійський сонет	Ф. Петрарка. «Де погляд ніжний, де чарівний вид...»

Кожний з родів літератури конкретизується певними жанрами. Так, казка є епічним жанром, сонет – ліричним,

а комедія – драматичним. Втім, є жанри, які від початку виникають у просторі міжродової взаємодії. Наприклад, балада, про яку вже йшлося вище, об'єднує ліричний та епічний первні з драматичною напруженістю.

До епічних жанрів традиційно відносять **героїчний епос, казку, билину, байку, новелу, оповідання, повість, роман** і т.п. Очевидно, що деякі з названих жанрів репрезентують жанрову систему фольклору, а інші – виникають на ґрунті індивідуально-авторської творчості. Жанри, що тяжіють до епосу, можуть розрізнятися між собою обсягом і можливостями охоплення часу й простору (оповідання, повість, роман), організацією оповіді й особливостями співвіднесення фабули і сюжету (оповідання і новела), настановою на фантазійне або правдиве відтворення дійсності (казка та історична пісня) тощо. Так, продуктивними є міркування М. М. Бахтіна про відмінності між **героїчним епосом і романом**: якщо героїчний епос орієнтований на минуле, що сприймається як втрачене «золоте ст.», ідеальна епоха героїв та подвигів, то роман розгорнутий до живого, «неготового», незавершеного сьогодення; якщо героїчний епос художньо досліджує долю цілого народу, то роман присвячений приватному життю окремої людини [23]. Закономірно, що жанр роману виникає у Давній Греції в епоху елінізму (IV–I ст. до н.е., коли у людини, яка раніше не відокремлювала себе від народного колективу, з'явилося закрите від сторонніх приватне життя. Як стверджував Ф. Шлегель, кожна людина у душі своїй містить роман: кожний міг би написати роман про своє життя, розкрити таємниці свого існування. На думку Бахтіна, роман є одним з найпродуктивніших жанрів літератури, оскільки здатен «втягувати у свою орбіту» будь-які інші жанрові форми. Висунувшись в епіцентр жанрового розвитку в епоху Ренесансу, роман, постійно оновлюючись, залишається там і сьогодні, хоча в певні періоди (наприклад, в епоху

класицизму) робилися потужні спроби виштовхнути його на периферію літературного розвитку. Але, досягнувши свого розквіту в ХІХ ст., зокрема у зв'язку з рухом європейського літературно-художнього дискурсу від романтизму до реалізму, роман і у ст. ХХ посідає домінуючі позиції у жанровій системі літератури модернізму і постмодернізму. Більше того, сучасний роман виявляє тяжіння до інтермедіального діалогу з іншими видами мистецтва, наприклад з музикою (роман-симфонія, роман-джаз) [109] або образотворчим мистецтвом (роман-комікс).

Серед драматичних жанрів найдавнішими є **трагедія** (нім. Tragödie від лат. tragoedia від давньогр. τραγωδία – буквально «козлина пісня») і **комедія** (давньогр. κωμ-ῶδία, від κῶμος «свято, веселощі на честь Діоніса» + αἰδῆ / ᾠδή, ᾠδή – «пісня»), які виникають вже в контексті розвитку античної драми, в процесі її відокремлення від первісного синкретичного дійства. Спираючись на поетику Арістотеля, можна зауважити, що різницю між жанрами визначали не тільки предмет і засоби наслідування, але і природа катарсиса: якщо трагедійний катарсис передбачає очищення від «подібних афектів» через страх і співчуття, то комедійний, заснований на веселій частині культових дій на честь смерті та відродження бога Діоніса, має іншу формулу катарсису: «очищення через задоволення і сміх» [8].

В епоху середньовіччя особливого значення набувають драматичні жанри релігійно-дидактичного спрямування – **міраклъ** (фр. miracle, від лат. miraculum – чудо), що ставився у храмі і був невід'ємною частиною релігійного культу, а також **містерія** (від лат. ministerium – «церемонія») – п'єса, яка вийшла з храму на площу, опинившись у «небезпечному» для релігійно наснаженого дійства сусідстві з масовими формами карнавальної культури, опозиційної щодо культури офіційної [22]. Під впливом сміхової стихії карнавальної культури у

просторі містерії визрівав **фарс** (фр. farce). До карнавальної культури була близька **комедія дель арте** (італ. commedia dell'arte – комедія масок) – італійська вулична п'єса, яка засновувалась на імпровізації навколо певних сюжетних схем, заданих набором постійних масок.

Якщо епоха Ренесансу з її настановою на синтез традицій віддаленого і недавнього минулого в принципово новому світоглядному і загальнокультурному контексті продовжує традиції і античних комедії та трагедії, і середньовічної релігійної драми, зокрема у п'єсах-мораліте, бароко з його цікавістю до філософської проблематики, онтологічними сумнівами та ускладнено-метафоричним мисленням породжує **трагікомедію** як примхливе поєднання трагічного і комічного. Якщо XVIII ст. проходить під знаком народження **драми** (у жанровому – вузькому значенні цього слова), зокрема «слізної» (міщанської) драми, то XIX ст. відзначається емансипацією драми як літературного роду від театру, розвитком **драми для читання**, яскравими прикладами міжродової взаємодії та різноманітних експериментів над художньою мовою (лірична драма, «маленька трагедія», драматична поема, епізована драма тощо). Жанрові модифікації та трансформації в контексті розвитку драми XX ст., сучасної драми провокують літературознавців, особливо фахівців в галузі теорії та історії драми, на продуктивні наукові дослідження, що характеризуються гострою актуальністю [36].

Жанрова система лірики визначилась в основному в епоху античності, коли у щільному зв'язку з тими чи іншими культовими традиціями оформилися такі ліричні жанри, **як елегія, пісня, ямб (сатира), епітафія, епіграма, еклога, ода, гімн**. Перелічені жанри тяжіли до пісенного або декламаційного полюсів, спираючись на епічну традицію (як, скажімо, елегія), або передрікаючи появу традиції драматичної (як, наприклад, гімн). Колискою різнохарактерних пісень стала усна

народна творчість різних народів, вишукані ліричні форми **сонету, рондо, мадрігалу** породила середньовічна поезія, яка також на власний манер враховувала досвід фольклору. Свої особливі жанрові системи має середньовічна лірика близького та далекого сходу, що вимагає особливого контексту та спеціального вивчення.

На межі XVIII–XIX ст. злам жанрового мислення захоплює і лірику, виявляє себе у втраті жанрової чистоти, цікавих спробах жанрового синтезу у просторі ліричного твору, що його демонструють поети-романтики та поети, з якими пов'язаний рух від романтичної до реалістичної та перед-модерністської художньої системи: Дж. Г. Байрон, О. С. Пушкін, Е. А. По, Ш. Бодлер, Г. Гайне, П. Верлен, А. Рембо, Г. Аполлінер, Р. М. Рільке. Порушення жанрових канонів, яке стало візитною карткою романтиків, спровокувало у літературознавстві спробу висунути тематичний принцип в якості найбільш ефективного для жанрового розподілу в межах лірики. Заговорили про лірику любовну, громадянську, патріотичну, сатиричну, пейзажну тощо. На сьогодні питання про ліричні жанри залишається відкритим, адже сучасні поети продовжують писати сонети і елегії, водночас прагнучи позбутися будь-яких правил та розширити канони традиційних жанрів, вдаються до верлібру, легітимізованого поетами-модерністами, і повертаються до впізнаваних віршованих форм, залишаючи за собою свободу вибору традицій та їх творчої трансформації.

Питання для самоконтролю

1. Якими проблемами займається генологія в межах теорії літератури?
2. Чим можна пояснити необхідність побудови типології літературних творів?

3. Які підстави для виокремлення літературних родів знаходив вже Арістотель у трактаті «Поетика»?

4. Що характеризує епос, лірику і драму як роди літератури?

5. Проаналізуйте погляди О. М. Веселовського на походження епосу, лірики і драми. Що уявляло собою «первісне синкретичне дійство»?

6. Поясніть природу міжродового синкретизму. Супроводжуйте свої міркування прикладами.

7. Які погляди на можливість побудови теоретичної моделі літературного жанру існують у сучасному літературознавстві?

8. У чому полягає сутність генологічної концепції Н. Х. Копилянської?

9. Чому, на думку Ю. М. Тинянова, жанру неможливо дати статичне визначення?

10. Охарактеризуйте особливості епічних, ліричних, драматичних жанрів, що відігравали особливо важливу роль в історії світової літератури.

Основна література

1. Білоус П. В. Теорія літератури. Київ : Академвидав, 2013. 328 с.

2. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. Київ : Академія, 2010. 253 с. (Альма-матер).

3. Галич О. А. Теорія літератури : підручник для студ. філол. спец. вузів / О. А. Галич, В. М. Назарець, Є. М. Васильєв ; за наук. ред. О. Галича. 4-те вид., стер. Київ : Либідь, 2008. 488 с.

4. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с. (Nota bene).

5. Ференц Н. С. Теорія літератури і основи естетики : навчальний посібник. Київ : Знання, 2014. 511 с. (Вища освіта XXI століття).

Рекомендована література для поглибленого вивчення розділу

1. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації. Луцьк : Твердиня, 2017. 532 с.

2. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М. : Высшая школа, 1989. 648 с.

3. Гинзбург Л. О лирике. Л. : Советский писатель, 1974. 408 с.

4. Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л. : Искусство, 1972. 434 с.

5. Качуровський І. Генерика і архітектоніка. Книга 1. Література європейського середньовіччя. Київ : Києво-Могилянська академія, 2005. 384 с.

6. Качуровський І. Генерика і архітектоніка. Книга 2. Засади наукового літературознавства. Жанри нового письменства. Київ : Києво-Могилянська академія, 2008. 376 с.

7. Козлик І. В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства : монографія. Івано-Франківськ : Поліскан ; Гостинець, 2007. 591 с.

8. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.

9. Пашенко М. В. Вивчення форм метафоризації в епічному творі : Навчальний посібник / авт.-укл. М. В. Пашенко ; відп. ред. Н. М. Шляхова. Одеса : Астропринт, 2014. 152 с.

9. Хализев В. Е. Теория литературы : учебник [4-е изд., испр. и доп.]. М. : Высшая школа, 2004. 405 с.

Интернет-джерела

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. URL : <http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/hronmain.html>
2. Корнеев В. Комедия, или Игра на понижение. Из «Кунсткамеры гуманитарных машин». URL : http://kovit.narod.ru/other_themes/komedia.html

Розділ Х. ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС У ТЕОРЕТИКО-ЛІТЕРАТУРНОМУ ВИМІРІ

Поняття про літературний процес. Світова література й національні літератури. Традиції та новаторство в процесі літературного розвитку. Проблема періодизації в історії літератури. Основні літературні епохи (періоди). Поняття про літературно-художній напрям. Літературні течії та школи. Класицизм і бароко. Романтизм і реалізм. Модернізм і постмодернізм. Постпостмодернізм.

Література постійно перебуває у стані розвитку, змін. Власне, і уявлення про літературу та літературний твір невинно змінюються, що стає предметом художньої та наукової рефлексії. На думку В. М. Жирмунського, мінливість літератури має об'єктивні та суб'єктивні чинники [69]. Об'єктивні пов'язані зі станом соціальної дійсності, історичним розвитком, що змінює умови політичного, суспільного життя людей, породжує певні соціальні інституції та культурні форми. Суб'єктивна – зі змінами на рівні свідомості, які відбуваються також і під впливом літератури, що її, слідом за М. М. Бахтіним, можна розглядати як різновид ідеології.

Уявлення про історичний розвиток літератури втілює поняття **«літературний процес»**. Успіхи порівняльно-історичного літературознавства у ХІХ ст. створили передумови для формування уявлення про **«світову літературу»**, хоча відомо, що це словосполучення вперше вжив Й. В. Гете на межі ХVІІІ–ХІХ ст. Р. Веллек та О. Воррен не ставлять знак «дорівнює» між поняттями «світова» та «всезагальна» література, акцентуючи той момент, що для

Ґете мова йшла не про необхідність вивчення літератури на всіх континентах – «від Нової Зеландії до Ісландії», а про початок такої епохи, коли всі літератури зіллються в єдність, відбудеться «той ідеальний великий синтез, який витворять літератури всіх народів, так що кожний народ внесе у спільну скарбницю свою долю» [151, с. 68]. Звісно, відзначають американські автори, сьогодні мрія Ґете відсунулась ще далі в майбутнє, оскільки очевидним є небажання окремих національних літератур втратити свою особливість заради омріяної передромантиками та романтиками «амальгами». Спираючись на ідеї П. Ван Тігема, вони пропонують парадигму **всезагальна література – порівняльна література – національна література**. Якщо перше передбачає настанову на вивчення явищ міжнародного масштабу, погляд на літературу як певну діахронічну та синхронічну цілість, то друге встановлює різного плану подібності між двома окремими національними літературами, а третє зосереджується на особливостях окремої національної літератури. При цьому всі елементи парадигми взаємопов'язані та взаємодоповнювані. В контексті окресленої парадигми стає очевидною значущість внеску порівняльно-історичного літературознавства щодо здійснення історико-літературного синтезу, що передбачає розгляд усієї літератури як єдиного цілого, всі складники якого взаємопов'язані.

Водночас зрозуміло, що всесвітня література неможлива без національних літератур. «Пошуки закономірностей, що характеризують еволюцію всесвітньої літератури, розглянутої у її цілому, у всій її повноті, повинні спиратися на зіставлення шляхів розвитку окремих національних літератур або <...> – на більш ранніх етапах – літератур, що створювались різними народностями», – відзначається у «Вступних заувагах» до дев'ятитомної «Історії всесвітньої літератури» [77]. Впродовж XIX та XX ст. була виконана

грандіозна й водночас приречена залишатися незавершеною робота з вивчення історії національних літератур, їх своєрідності, зв'язку зі світовим літературним процесом. Всі літературні явища, кожна національна література важлива в межах того системного цілого, яким є світова література конкретної культурно-історичної епохи, хоча зрозуміло, що певні явища або певні національні літератури проявляють загальні закономірності доби особливо яскраво, мають виключний вплив на подальший літературний розвиток. У цьому зв'язку можна згадати роль французької літератури в контексті еволюції європейського класицизму або роль творчої особистості Дж. Г. Байрона з огляду на перебіг становлення європейського романтизму.

Розвиток світової літератури від давнини до сьогодення характеризується цілісністю, передусім завдяки тим літературним жанрам, значення яких змінюється, але не втрачається від однієї доби до іншої. Жанрові традиції відіграють суттєву роль серед інших літературних традицій, збереження яких стає запорукою відтворення літератури як значущої мистецької практики у цілості світової культури: «...зміна літературних систем не означає повної втрати того, що змінюється: зміна означає поповнення існуючих естетичних цінностей новими. Поняття “спадщина” абсолютно реальне, і “спадщина” не лише у тому, що продовжують залишатися живими для нових епох численні твори епох минулих, але й у тому, що естетичні цінності, втілені у цих творах, збагачують свідомість наступних поколінь. Розгорнутий крізь століття зв'язок та наступність утворюють реальний субстрат всього літературно-історичного процесу. Естетичне накопичення й складає шлях прогреса, створюваного засобами літератури» [172]. Жанровий, тобто, за визначенням Р. Веллека та О. Воррена, «морфологічний» [151, с. 278], підхід важливий в контексті побудови історії літературного розвитку.

Літературний розвиток ґрунтується на діалектичному зв'язку *традиції* та *новаторства*. Якими б революційними не були настанови на новаторство, творчість за межами традиції, поза традиціями неможлива, оскільки вона і є збереженням, відтворенням та водночас оновленням традиції, самоусвідосленням творчого «Я» в потоці історії. Традиція передусім передбачає гостро сучасне і водночас позачасове «відчуття історії», розуміння, що «минуле не тільки минуло, але й продовжується сьогодні»: «відчуття історії спонукає писати, не просто усвідомлюючи себе належним до нинішнього покоління, але відчуваючи, що вся література Європи, від Гомера до наших днів, і всередині неї – вся література власної своєї країни існує одночасно і утворює одночасний співмірний ряд» [172].

«Страх впливу», про який писав Г. Блум [32], виражає одвічну діалектику традиції та новаторства у сучасній системі координат, багато в чому заданій психоаналітичними стереотипами. Подолання «страху впливу» – важливий момент творчого становлення, набуття зрілості творчою особистістю. Розмірковуючи про співвіднесення індивідуального таланту з традицією, Т. С. Еліот відзначав характерний для сучасної критики стереотип: виокремлювати саме те, чим поет вирізняється стосовно інших, насолоджуватись новим, захоплюватись новаторським. Але, з погляду Еліота, не тільки найкраще, але й найбільш індивідуальне у творі «відкривається там, де найбільш безпосередньо оприявнюється безсмертя поетів давніх часів, літературних предків автора» [172].

Митець завжди знає, за ким він іде, діалог з ким із попередників для нього найбільш важливий. Так, Й. Бродський у Нобелівській промові наводить низку імен поетів, які мали на нього особливо присутній вплив, кого він вважає більш гідним виступати з Нобелівської трибуни: Осип Мандельштам, Марина Цветаєва, Роберт Фрост, Анна Ахматова,

Уістен Оден. «Ці тіні, – сказав Бродський, – бентежать мене постійно, бентежать вони мене й сьогодні. У будь-якому випадку, вони не спонукають мене до красномовства. У кращі свої хвилини я здаюся собі неначе їх сумою – але завжди меншою, ніж будь-яка з них, розглянута окремо» [35, с. 5].

О. Мандельштам у статті «Про співрозмовника» (1913) висловлюється щодо спрямованості творчості як сповненого любові діалогу до іншої людини: «немає лірики без діалогу» [107, с. 288]. Літературний твір, на думку поета, діалогічно звернений не лише до минулого, але й до майбутнього, що має забезпечити продовження традиції літературно-художньої творчості, її відтворення у наступні часи: «Цим рядкам, щоб дістатися за адресою, потрібен астрономічний час, наче планеті, що пересилає світло іншій. Отже, якщо окремі вірші (у формі послань або присвят) і можуть звертатися до конкретних осіб, поезія як ціле завжди спрямована до більш-менш далекого, невідомого адресата, в існуванні якого поет не може сумніватися, якщо не засумнівається в собі. Лише реальність може покликати до життя іншу реальність» [107, с. 290].

О. М. Веселовський стверджував, що наперед неможливо передбачити, що саме з уже створених форм буде затребуваним і коли саме, досвід якого автора виявиться найбільш актуальним для творчого становлення і розвитку майбутніх авторів. Літературний розвиток в цілому, як, згідно зі спостереженнями Ю. М. Лотмана, геніальний твір, характеризується передусім непередбачуваністю. Більше того, на думку Т. С. Еліота, кожний видатний літературний твір змінює уявлення про весь попередній ряд творів, у який він входить: «...коли створено новий художній твір, ця подія одночасно зачіпає усі твори, які йому передували. Існуючі пам'ятки утворюють ідеальну співмірність, що змінюється з появою нового (істинно нового) твору мистецтва, доданого

до них. Існуюча співмірність, завершена до того, як у неї входить новий твір, а щоб співмірність збереглася із вторгненням нового, весь існуючий ряд повинен бути, нехай лише ледве помітно, змінений; тому по-новому вибудовуються відносини, пропорції, значущість будь-якого твору у його зв'язках із цілим; це і є гармонія старого і нового» [172].

Проблема періодизації літературного процесу завжди гостро стоїть у літературознавстві. Автори посібника «Теорія літератури» Р. Веллек та О. Воррен пишуть про термінологічний хаос стосовно цього питання і відсутність сталих та чітких критеріїв щодо здійснення періодизації. Для радянського літературознавства визначальним орієнтиром для побудови періодизації виступали історичні події, найбільш важливі у політичній історії країни. А, скажімо, у Великій Британії періодизація літературного процесу прив'язувалась до часу правління тих або інших осіб домінуючої королівської династії. Як протилежний негативний вектор сприймається емотивна оцінка закономірностей розгортання літературного процесу, опора на суб'єктивно-емоційну реакцію літературознавців. Визначення релевантних саме для літератури як мистецтва слова і для літературознавства як науки про літературу об'єктивних принципів побудови періодизації літературного розвитку постає як надзвичайно складне завдання.

Виокремлюючи певні періоди розвитку літератури, потрібно уникати двох невинуватих крайнощів, на які вказують Р. Веллек та О. Воррен: «від метафізичного погляду на період як на певну сутність, природу якої можна досягнути лише інтуїтивно, та від номіналістичного погляду, відповідно до якого період є лише лінгвістичним ярликом, що з описовою метою позначає відрізок часу, який підлягає розгляду за тих чи інших причин» [151, с. 279–280]. Свавільно-номіналістичне накладання певної логічної сітки

на факти історико-літературного розвитку по суті залишає ряд цих фактів хаотичним, лише суб'єктивно впорядкованим. Звісно, необхідно враховувати письменницьку рефлексію щодо літературно-художньої діяльності, літературну критику доби, різноманітні маніфести та інші документальні свідчення про перипетії розгортання літературного розвитку, маючи на увазі, що дуже поширеним явищем є розбіжності між традиційними назвами періодів та самоназиванням митців, відсутність синхронізації між становленням певних літературних феноменів та закріпленням як традиційного загальноновживаного називання цих феноменів.

Отже, можна визначити *літературний період* як «відрізок часу, в межах якого визначальну роль відіграє певна система літературних норм і взірців та тип художньої умовності, виникнення яких, як і поширення, розкладання, інтеграція та зникнення, може бути відстеженою» [151, с. 283]. Існує традиція виокремлення певних літературних періодів – епох, літературний розвиток яких характеризується стадіальною спільністю, стадіальною аналогією. Це античність, середні віки, Відродження (Ренесанс), епохи бароко, класицизму, Просвітництва, романтизму, реалізму, декадансу, модерну та постмодерну). В Новий час, коли перебіг літературного розвитку, як і цивілізаційний поступ, відбувається більш швидко, літературна епоха отримує назву за домінуючим літературно-художнім напрямом.

Поняття *літературно-художнього напрямку* пов'язане із спільністю низки літературних творів, наявністю в них певного набору характерних рис. Ці характерні спільні риси стосуються передусім 1) художньої репрезентації світогляду, погляду на світ та місце у ньому людини, розуміння суспільства та його відносин з особистістю; 2) поетики, поетикальних особливостей творів; 3) тематичних,

проблемних, мотивних, образних перегукувань, що об'єднують різні твори. З рухом часу означені рівні подібності творів, дотичних до певного літературно-художнього напрямку, усвідомлюються, узагальнюються, на основі чого створюється обґрунтована з позицій історії літератури теоретична модель конкретного напрямку, яка може згодом зазнавати суттєвих змін, зміщуватися. Такого роду зміщення сьогодні можна спостерігати щодо модернізму та постмодернізму як домінуючих літературно-художніх напрямів відповідно доби модерну та постмодерну [42; 72; 115].

З погляду М. Ліповецького, основними структурними елементами художності будь-якого літературного напрямку є «принцип естетичного перетворення, що визначає логіку “переробки” позатекстової реальності на художній світ; принцип художнього узагальнення, що визначає механізми конкретного образного втілення “опрацьованої” реальності, і принцип естетичної оцінки, здійснюваної зсередини художньої структури, що виникає» [96, с. 9]. При цьому у кожній художній системі означені принципи реалізуються за допомогою різних систем поетики, здатних синтезувати у собі різноманітні функції естетичної цілісності.

В межах напрямку можуть бути виокремлені ті або інші течії, а в кордонах течій – *літературні школи*. Так, Д. С. Наливайко пропонує розрізняти у романтизмі серед інших фольклорну течію, а в межах цієї течії традиційно розглядають Гайдельберзьку школу німецьких романтиків та озерну школу англійських романтиків (так званих лейкістів). Представники Гайдельберзької школи, яка об'єднувала Л. А. фон Арніма, К. Брентано, братів Я. та В. Грімм, дійсно декларували свою зацікавленість фольклором, збирали, видавали, вивчали фольклорні пісні та казки. Натомість лейкісти, до яких традиційно відносять С. Т. Кольвіджа, В. Вордсворта та Р. Сауті, хоч були пов'язані різноманітними творчими та життєвими зв'язками, себе представниками

єдиної школи не вважали. Втім, назва «озерна школа» увійшла в історію літератури, вона асоціюється з жанром ліричної балади, який розробляли названі англійські поети на межі XVIII–XIX ст., пейзажною лірикою В. Вордсворта, що змальовує природу Камберленду – північного заходу Британії, так званого Озерного краю.

Якщо термін «озерна школа» є умовним (він з'явився в 1807 році як насмішка з боку часопису «Единбургський огляд», редакція якого не приймала романтичної поеї В. Вордсворта), слово «романтизм» є прикладом того, як одне й те ж саме поняття може функціонувати на різних рівнях узагальнення. Цим поняттям позначається і певна культурна епоха, що об'єднала характерною спільністю не лише художню літературу, але й образотворче мистецтво, музику, філософську думку, історіографію (у вітчизняній традиції її локалізують у першій половині XIX ст., а у західному літературознавстві йдеться про ціле століття – з середини XVIII по середину XIX), і тип творчості, споріднений із бароко в минулому та символізмом у майбутньому, і літературно-художній напрям, що вирізняється своїми художньо-світоглядними особливостями, естетичними та поетикальними рисами, і творчий метод, який передбачає відтворення життя в умовних, фантастичних формах, і стиль (його ознаками є піднесеність, емоційність, суб'єктивність).

Великі літературні епохи античність, середні віки, Відродження потребують окремого контексту для власної характеристики, яка вимагає залучення історичного та загальнокультурного коментаря, повної репрезентації історико-літературного матеріалу. Цим питанням присвячена численна наукова література [див., наприклад, багатотомну працю О. Ф. Лосева «Історія античної естетики», публікація 1963–1994 рр.], а певні вектори її освоєння намічені у розділі II. У цьому ж розділі йдеться про

літературу доби Просвітництва, такі літературно-художні напрями, як класицизм, бароко, сентименталізм.

XIX ст. європейської та американської літератури проходить під знаком руху від романтизму до реалізму. Це століття називають століттям гуманізму, витоки його культурного розвитку потрібно шукати в епосі Ренесансу, її гуманістичному світогляді, ідеї духовно-інтелектуального вдосконалення особистості. Сам час був буремним і непересічним: французька буржуазна революція 1789–1794 рр. вразила європейську творчу інтелігенцію, наполеонівські війни породжували водночас жах і захоплення постаттю Наполеона, поступове буржуазне впорядкування життя викликало спротив у романтичних митців. Д. С. Наливайко і К. О. Шахова називають романтизм мистецтвом молодих [119]: автори літератури романтизму або гинули молодими, намагаючись перебільшити можливу інтенсивність проживання життя (наприклад, Дж. Г. Байрон, П. Б. Шеллі, М. Ю. Лермонтов), або переставали бути романтиками, віднаходячи нові засади для творчого існування (О. С. Пушкін, Ф. Стендаль). У середині XIX ст. романтизм переживає кризу, здійснюється поступове становлення реалізму.

Найраніше романтизм зароджується у Англії, де йому передували яскраві явища так званого передромантизму (див. розділ II), та Німеччині, де зусиллями так званої Єнської школи (брати А. та Ф. Шлегелі, Л. Тік, Новаліс²¹) обґрунтовувались філософські та естетичні основи сучасного мистецтва, що усвідомлювало себе в опозиції щодо класицизму. У найзагальнішому вигляді у розвитку європейського романтизму можна виділити три періоди: становлення – кінець XVIII – початок XIX ст.; розквіт – 20–40 роки XIX ст.;

²¹ Новаліс – псевдонім німецького письменника Фрідріха фон Гарденберга (1772–1801).

занепад – починаючи з середини століття. У більшості європейських країн відбувався поступовий рух від романтизму до реалізму. З деяким запізненням розвивався романтизм у США: література цієї країни починала свою історію саме як література романтизму. У Німеччині романтизм залишався домінуючим літературно-художнім напрямом до кінця ХІХ ст., трансформувавшись у неоромантичну літературу доби декадансу.

В основі **романтизму** (фр. *romantisme*) як творчого методу лежить поняття про романтичний двосвіт. Романтики протиставляють світу реальної дійсності світ ідеалу. Реальна дійсність, зокрема життя суспільства, є у їх сприйнятті недосконалою, хворобливо дисгармонійною, потворною і ворожою щодо особистості з її прагненням до творчості й щастя. Романтики незадоволені дійсністю, вони прагнуть ідеалу. Ідеал новаторськи розуміється романтиками у зв'язку з категорією «піднесене», мислиться як щось нескінченне та недосяжне. Класицисти вважали, що ідеал вже мав конкретне втілення в мистецтві античності, що сприймається класицистами як взірець для наслідування. Античний ідеал для представників класицизму має позачасову цінність, він залишається актуальним у будь-який час. Романтики переконані, що до ідеалу можна нескінченно наближатися, але досягти його неможливо. Вони відкривають певні буттєві сфери, де мають розгортатися пошуки ідеалу. Це світ природи і світ мистецтва, які взаємопов'язані, адже природа прекрасна, а справжнє мистецтво органічне. Як взірець справжнього мистецтва романтики вперше відкривають фольклор – народну творчість, яку починають збирати і вивчати. До романтичного ідеалу веде світ суб'єктивних переживань людини, наприклад, кохання, яке для романтиків ніяк не узгоджується із узаконеним у суспільстві інститутом шлюбу, що несе на собі відбиток суспільної дисгармонії і викривляє

людські почуття. До Бога як ідеалу спрямовані релігійні почуття людини, вони посідають особливе місце в романтичній системі цінностей. Бунтуючи проти суспільної дійсності, романтики намагаються дистанціюватися щодо неї у просторі та часі. Перше зумовлює характерний для романтичного мистецтва мотив подорожі, відкриття екзотичних країн та народів, життя яких неспотворене сучасною європейською цивілізацією. Друге веде до подорожей у часі, засобом яких стає створений в межах романтичного мистецтва історичний роман. Романтичні автори, зокрема творець історичного роману «шотландський чарівник» В. Скотт, відкривають історичне минуле, перш за все, епоху середньовіччя з її неповторним культурним колоритом.

В основі романтизму лежить новий світогляд, зумовлений якісно новим філософським осмисленням взаємин людини та світу, проблем буття та пізнання (перегляд узвичаєних попередньою філософською традицією онтології та гносеології). Філософською основою романтизму стала німецька класична ідеалістична філософія, концептуальний простір якої визначений працями Г. В. Ф. Гегеля, Й. Г. Гердера, І. Канта, Ф. В. Шеллінга, Й. Г. Фіхте. Якщо просвітники бачили світ влаштованим за моделлю годинника, осмислювали його як механічне поєднання статичних речей, для романтиків світ перебуває у постійному спонтанному русі, невпинно змінюється, розвивається. Це дає підстави порівнювати його з живим організмом. Якщо для Просвітників шлях пізнання світу визначався передусім раціональним началом, мислителі доби романтизму вважали, що дійсне не ділиться на розум без решти (Й. В. Гете).

Причину руху, спираючись на діалектику Гегеля, романтики вбачали у суперечностях – звідси їх тягіння до поезики контрастів і особлива концепція людини, яку характеризує бачення людської душі сповненою протиріч.

Людина водночас виявляється янголом та звіром, як казав В. Гюго; вона осмислює себе через антиномії прекрасного і потворного, доброго і злого, небесного і земного, божественного та демонічного. Для класицистів людина була передусім громадянином й конфлікт між почуттям та обов'язком мала вирішувати на користь обов'язку, підпорядковуючи себе інтересам своєї держави. Романтики вважають себе громадянами світу, стверджуючи право на свободу і щастя, які мисляться в системі координат піднесеного та недосяжного романтичного ідеалу. Людина сприймається як мікрокосм (малий світ), зіставний з макрокосмом (великим світом). Отже, людська душа несе на собі відбиток нескінченності та невичерпності Всесвіту. Якщо Всесвіт охоплений дією творчих сил, що постійно породжують нові форми буття, творча діяльність людини виявляється аналогом дії креативних сил самої природи. Масштаби та дійсний потенціал особистості вповні може розкрити тільки творчість. Надзвичайно високо підносячи постать митця, романтики вважали, що бути людиною – це і означає бути митцем. Ф. Шлегель стверджував, що поет у порівнянні з не-поетом – це те саме, що людина у порівнянні з іншими створіннями на землі. Незадоволені реальною дійсністю, романтики прагнули створити світ заново на шляху мистецької творчості, об'єднавши можливості різних видів мистецтва. Перевагу в процесі мистецького синтезу вони віддавали музиці, адже для них вона була відлунням гармонії Всесвіту, своєрідним санскритом (першомовою) самої природи.

Оскільки світ змінюється, закономірно виникає цікавість до історії, до минулих часів. Відповідно до принципу історизму, розробленого Гердером, романтики намагаються художньо усвідомити історичну специфіку сьогодення у порівнянні з минулими епохами, зрозуміти причини

історичного поступу, загальну картину світової історії, визначити критерії прогресу і сформувати модель поведінки людини, максимально відповідну його потребам. Вони намагаються усвідомити сутність національної історії, її зв'язок з національним світосприйняттям (національним духом), починають вивчати фольклор, який відображає специфіку національної картини світу, перейматися проблемати художнього перекладу. Активний розвиток історичної свідомості, розквіт романтичної історіографії поєднується з культом нового. Новизна стає одним з основних критеріїв оцінки художньо-естетичних феноменів, що узгоджується з послабленням значущості традиції, зламом жанрового мислення на межі XVIII–XIX ст.

Новий світогляд визначив особливості естетики та поетики романтизму, що відображає наступна таблиця.

Таблиця 13. Основні принципи естетики та особливості поетики романтизму.

Естетичні принципи	Поетикальні особливості	Приклади
Принцип історизму	Виникнення історичного роману, що ґрунтується на співвіднесенні сьогодення та історичного минулого.	Історичний роман В. Скотта.
Принцип контрасту	Контрасти у побудові образів, організації персоносфери, сюжетоконструюванні.	Антиномічність художнього мислення Дж. Г. Байрона, М. Лермонтова, В. Гюґо та ін.

Принцип суб'єктивізму	Розквіт ліричних жанрів, внесення ліричного начала у неліричні жанри, виникнення ліро-епічної поеми, ліричної драми.	Ліро-епічна поема та лірична драма в творчості Дж. Г. Байрона, М. Ю. Лермонтова.
Принцип психологічної заглибленості	Розвиток психологічної прози, особистісного роману.	Твори Ф. Шлегеля, Р. Шатобріана, Дж. Остін, М. Ю. Лермонтова.
Принцип місцевого колориту	Зображення екзотичних країн та народів, відкритих в процесі подорожі.	Поеми Дж. Г. Байрона «Паломництво Чайльда-Гарольда», «Гяур», О. С. Пушкіна «Кавказький полонений», «Байхисарайський фонтан», ліричний цикл А. Міцкевича «Кримські сонети» тощо.
Принцип фантастичного (неміметичного)	Створення фантастичних образів та сюжетів, розвиток літературної казки з опорою на традицію казки фольклорної.	Творчість Л. Тіка, Е. Т. А. Гофмана, С. Т. Кольріджа, М. В. Гоголя, Е. А. По тощо.
Принцип символізації	Створення узагальнювальних образів-символів	Прометей, Каїн, Мефістофель у творах Дж. Г. Байрона, Демон у М. Ю. Лермонтова, крук у Е. А. По тощо.
Принцип фольклоризації	Опора на фольклор, звернення до фольклорних жанрів, образів, мотивів, інших елементів поетики	Жанр ліричної балади у творах В. Вордсворта, С. Т. Кольріджа, В. А. Жуковського, жанр чарівної казки у Л. Тіка, Е. Т. А. Гофмана, мотиви народної пісні у ліриці А. Міцкевича, О. С. Пушкіна, сюжети народних легенд у творах М. В. Гоголя тощо.

Романтизм – складна художня система, що характеризується внутрішньою суперечністю. Можна побачити суперечності, співвідносячі різні принципи естетики романтизму, скажімо історизм і місцевий колорит – й водночас тяжіння до фантастичного, психологізм у зображенні особистості – й створення наділених колосальним потенціалом узагальнення символічних образів на зразок Прометейя чи Демона. Розмірковуючи про внутрішні суперечності, які визначають особливості романтизму, Д. С. Наливайко пропонує виокремлювати у ньому різні течії, зокрема такі:

1) ранній (філософський) романтизм, представники якого розробляють естетичні засади (Єнська школа німецьких романтиків, заснована братами А. та Ф. Шлегелями);

2) фольклорний романтизм, що знаменує початок активного засвоєння фольклорної традиції (Гайдельберзька школа німецьких романтиків, озерна школа англійських романтиків);

3) Байронівський (бунтарський) романтизм, представники якого розробляють жанр ліро-епічної поеми, створюють образ героя-бунтаря, богоборця та тираноборця (Дж. Г. Байрон, П. Б. Шеллі, М. Ю. Лермонтов);

4) історичний романтизм, в межах якого створюється і розробляється жанр історичного роману, починають художньо досліджуватися історично зумовлені особливості взаємодії людини і суспільства (В. Скотт, В. Гюго, О. Дюма-батько, Дж. Ф. Купер);

5) Гофманівський (гротескно-фантастичний) романтизм, що піднімає проблему негативного, знеособлювального впливу суспільства на людину, використовує гротескні, фантастичні образи для виявлення прихованих закономірностей функціонування суспільства (Е. Т. А. Гофман, Е. А. По, М. В. Гоголь) [118].

Наведений перелік не може претендувати на вичерпність, є досить умовним, про що свідчить використання прізвищ авторів у номінуванні течій. Але він дозволяє систематизувати загальні уявлення про романтизм, створити певну загальну картину, що може доповнюватись різноманітними акцентами, нюансами, національно-специфічними подробицями.

Вже в 30–40-х рр. XIX ст. в європейській літературі починають проявлятися реалістичні тенденції, хоча перші письменники-реалісти, які прагнули відтворення у художній літературі життєвої правди (Ф. Стендаль, О. С. Пушкін), вважали себе істинними романтиками. У міркуваннях Стендаля з'являється образ дзеркала: він порівнює роман із дзеркалом, з яким письменник має йти великою дорогою, відображаючи життя таким, яким воно є. Реалізм був на часі, відповідав потребам епохи, запитам дійсності, яка кардинально оновлюючись, вимагала художнього пізнання. Власне, він заново концептуалізував художню творчість саме як пізнання, скероване не на самого митця і його внутрішній світ, що було характерним для романтизму, а на світ зовнішній – дійсність у її найрізноманітніших виявах, яка вимагає спостережливості та проникливості. Пізніше, з позицій реалізму, що вповні усвідомив себе, романтичні настанови були піддані критиці як такі, що завели процес творчості у глухий кут, замкнувши її на себе саму, обмеживши митця лише сферою суб'єктивного досвіду, власним «Я», зіставним з макрокосмом, але глухим щодо інших людей та живого життя людської спільноти.

На тлі романтичної літератури, у порівнянні з нею, стають очевидними великі відкриття **реалізму**, серед яких найбільш вражаючим є відкриття дійсності, що постає у своїй соціальній та історичній конкретиці. Для романтичної свідомості реальна дійсність була чимось занадто

низьким та недосконалим, не вартим уваги митця, безнадійно далеким від романтичного ідеалу, на пошуки якого спрямовували свої мистецькі зусилля романтики. Їх подорожі у часі (у ідеалізоване середньовічне минуле) та у просторі (у екзотичні країни), заглиблення у незвідані простори суб'єктивного (емоційного, творчого, релігійного), любов до фантастичного й гротескного були своєрідною втечею від реальної дійсності, протестом проти її непоетичності. Ранні реалісти, щиро вважаючи себе справжніми романтиками, вперше побачили химерну недостатність романтичної картини світу, її нетотожність тому, що відбувається у житті, звернули увагу на похибки, зумовлені мистецькими стереотипами, але здатні приводити до справжніх катастроф у реальності. Головний здобуток митців-реалістів міститься саме у відкритті реальності, що стало наслідком повсякчасної цікавості до сучасного життя, всього, що трапляється між людьми, життєвої повноти буття, яке виплескується за власні кордони, відсутність страху перед непривабливим та непоетичним, уміння побачити цінність життєвих подробиць, їх насиченість правдою, розуміння якої є потребою кожної людини.

«У найбільш широкому та загальному розумінні реалізм передбачає погляд на світ як такий, що дається людині об'єктивно, розкривається поступово у пізнавальному досвіді й охоплюється в ідеалі однією теорією. Настанова, в межах якої “реальність постає як “абсолютизована”, тобто та сама і така сама для будь-якого суб'єкта пізнання й автономно суцзя для себе, має глибоке коріння у новочасній європейській культурі й до сьогодні сприймається нами як “природня”, – розмірковують сучасні дослідники історії літератури. – У понятті сучасної людини навіть на побутовому рівні “реальність” – дещо відчутне, міцне, надійне, вона дорівнює собі, існує незалежно від свідомості та сприйнят-

ті і в цьому сенсі є чимось протилежним суб'єктивному бажанню, індивідуальній фантазії, – й ми говоримо тому, що реальність “чинить спротив”, або “нагадує про себе”, або “диктує”, або навіть “мститься” тому, хто схильний її недооцінювати» [29].

«Людську комедію» О. де Бальзака – один з найрепрезентативніших щодо літератури реалізму художніх проєктів – М. Ліфшиц назвав «цілим світом, створеним уявою художника за образом та подобою світу дійсного», та водночас «справжньою енциклопедією буржуазного суспільства» [98]. Французька дійсність кінця XVIII – першої половини XIX ст. (між 1789 та 1848 роками), яка стала об'єктом художнього дослідження Бальзака, післяреволюційна, позначена зростанням нової соціальної сили, що поступово, всупереч реставраційним процесам, завойовувала позиції у суспільстві, економічному та політичному житті. Бальзак і сам був частиною означеної сили як син наполеонівського чиновника, як представник буржуазної родини. Характерні для цієї дійсності суперечності, ілюзії, примхливі викривлення уявлень та норм, сформованих просвітницькими ідеями та романтичними ідеалами, кращі представники епохи сприймали як хворобу, що потребує точного діагностування. Занурюючи людину у глибини буржуазного життя з його прагматичними законами, обожненням грошей як найбільшої цінності, письменники-реалісти зрозуміли, що зіткнення особистості з суспільством у кожному випадку оберталось трагедією – руйнацією найкращих людських якостей, зрадою себе та інших, духовною чи фізичною загибеллю. Реалістичне зображення життя стало точним вираженням суспільної хвороби.

Здатність бачити правду життя, зазвичай приховану за оманливою зовнішністю, проглядати за поверхневим сутнісне стає єдиною опорою митця у цей час. Ніколи

мистецтво так високо не підносило правду, не прагнуло бути об'єктивним, розкривати «мову речей», «розум історичних явищ» [98]. Реалістичне художнє бачення сприймається як адекватне самій дійсності: не випадково у «Передмові до “Людської комедії”» Бальзак називав випадок найкращим романістом, а себе – лише секретарем французького суспільства. Перш за все, це бачення історичне, відповідне найсуттєвішим часовим зрушенням, розгортанню життя від сьогодні до завтра. Гостре відчуття сьогодення, його нерозривного зв'язку з минулим та майбутнім притаманне письменникам-реалістам. Хоча стрімкий розвиток історичної свідомості й культ нового – характерні ознаки романтичного художнього мислення, усвідомлення того, що сьогоденнє життя є надзвичайно значущим для мистецького осягнення, приходять на межі 20–30 рр. ХІХ ст. «Об'єктивно-сутнісна художня правда про історичну своєрідність життя сьогоденнєго суспільства» – так можна охарактеризувати головні параметри реалістичного бачення дійсності. Зауважимо, що йдеться про художню правду, яка відкривається через створення художніх образів.

Хоча хронологічно становлення художньої парадигми класичного реалізму прив'язане до другої третини ХІХ ст., термін *реалізм* (фр. réalisme, від пізньолатинського reālis – дійсний, від лат. rēs – річ) з'являється значно пізніше: у 50-х роках його вживають французькі письменники Ж. Шанфлері та Л. Дюранті. Увага письменників-реалістів переноситься на суспільство, проблему взаємин людини з соціально-історичним середовищем. Людина постає в реалістичній літературі саме у соціальному вимірі. Якщо романтизм художньо досліджував виключну особистість у виключних обставинах, художню формулу реалізму радянське літературознавство визначало як «типова людина у типових обставинах».

Реалізм стає домінуючим літературно-художнім напрямом в ситуації колосального прогресу природничих наук, зростання впливовості філософії позитивізму О. Конта. «Курс позитивної філософії» (1842) був створений у той час, коли культ науки, тотальне захоплення методологією пізнання, накопиченням та аналізом фактів в процесі індуктивного відкриття законів розвитку природи і суспільства призводить до формування нової концепції літературно-художньої творчості. Література починає сприйматися як художнє дослідження, покликане віднайти приховані закономірності існування суспільства, з'ясувати причинно-наслідкові зв'язки між подіями, що відбуваються у художньому світі, але свідчать про стан реальної дійсності, дозволяють осягнути закон детермінізму у соціально-історичній перспективі. Як і науковці, письменники-реалісти прагнуть систематизації та узагальнення. Подібно до того, як біологічний організм характеризується теорією еволюції в якості результату взаємодії з навколишнім середовищем, характер людини художньо інтерпретується як похідний від соціального середовища, сформований часом та суспільством. Ситуація, у якій перебуває людина, для реалістичної художньої свідомості завжди є конкретною, вона виникає на перетині різних причинно-наслідкових рядів, містить у собі приховані суперечності суспільного життя. Реалістична література характеризується глибокою психологічною аналітикою, здатністю бачити всю складність взаємодії характеру людини із суспільством, досліджувати можливості зворотнього впливу особистості на суспільство – перебіг історичних подій, стан суспільного життя, розподіл соціальних сил.

Історичний контекст, зокрема низка буржуазних революцій в європейських країнах, висуває на авансцену суспільного життя людину середнього класу, яка намагається

активно діяти у новій соціальній ситуації, прагне «пробитися», добитися успіху в умовах дедалі більшої демократизації, розвитку ринку та виробництва, збільшення ролі грошей та розширення шляхів їх накопичення. Символом часу і кумиром мільйонів людей стає Наполеон, який зробив блискавичну кар'єру. Вплив особистості та життєвого шляху Наполеона на людей XIX ст. був неоднозначним, що і засвідчили образи персонажів реалістичної літератури від Жюльєна Сореля до Родіона Раскольнікова. Натомість короновані особи у XIX ст. поводяться як звичайні люди, ведучи часто підкреслено буржуазний спосіб життя (наприклад, Луї-Пилип, який називав себе королем-громадянином, або королева Вікторія, чие довготривале правління занурило Британію у буржуазний сон на багато десятиліть).

Реалістичнехудожнєбаченнятамисленнявиразноантропоцентричне, воно зберігає зв'язок з реалістичними тенденціями у попередній літературі, зокрема з ренесансним реалізмом. Саме в епоху Відродження розпочинався той прогрес індивідуальності, який у XIX ст. набув неабиякого розмаху, почали розвиватися нові економічні та суспільні тенденції, що пізніше, у XVIII ст., породили Просвітництво як своєрідне ідейно-інтелектуальне обґрунтування утопії буржуазного суспільства. Скажімо, людина у зображенні Бальзака не позбавлена ренесансного ореолу титанізму, непересічності. Вона ніколи цілковито не зливається з соціально-історичними обставинами, у яких опинилась, хоча цим обставинам, матеріалізованим інтер'єром, світом речей, сумами доходу та масштабами приватної власності, засвідченими юридично-нотаріальними паперами, приділяється велика увага. Бальзак одним з перших письменників XIX ст. підпорядкував сюжетну динаміку описам подібних «матеріалізацій», за якими привідкриваються характери персонажів, яскраві людські пристрасті, що розхитують

«порядок речей», прямо чи опосередковано бунтують проти нього у боротьбі за те, що ними вважається пріоритетним, найбільш особистісно значущим. У центрі зображення завжди опиняється конфлікт між суб'єктивним та об'єктивним, матеріальним та духовним, який набуває саме таких форм, які виявляються найбільш характерними, розкриваючи складний взаємозв'язок між психологією людини та соціально-історичними обставинами її буття.

Центральним жанром у жанровій системі класичного реалізму XIX ст. був передусім роман, покликаний відкривати таємниці приватного життя людей, зазвичай приховані від стороннього погляду. Попередній розвиток цього жанру давав широкий спектр можливостей для романіста середини XIX ст. Можна було враховувати досвід просвітницького побутового роману та роману виховання, спиратися на цікаві форми (роман у листах, роман-подорож) сентиментального роману, придивлятися до насиченого часом простору та здатних промовляти від імені історії речей у передромантичному готичному чи антикварному романі, вдаватися до психологічних досліджень слідом за романтичним психологічним романом та відтворювати рух історичного часу, зважаючи на здобутки романтичного історичного роману. Всі ці напрацювання були актуалізовані письменниками-реалістами, переосмислені у зв'язку з новими завданнями, які вони перед собою ставили.

За точним зауваженням М. М. Бахтіна, розвиток реалістичного соціально-психологічного роману передбачав конструювання нової точки зору на зображуване, введення постаті оповідача, що володіє необхідною для аналізу життєвих обставин та характерів інформацією [23]. Подібна точка зору мала бути локалізована у гущині приватного життя людини, щоб заскочити її у момент найбільшого напруження, коли внутрішні суперечності існування

провокують безцензурно-відверту емоційну реакцію. Маючи на увазі зазвичай прихований глибинний внутрішній драматизм повсякденного приватного життя, Бальзак позначає як «сцени» структурні частини «Людської комедії». Тільки нотаріус може побачити слід від черевика на подушці померлого, що його залишили найближчі небіжчикові люди, шукаючи під відкинутим, неначе непотріб, ще не охололим тілом заповіт або інші цінні папери. Тільки лихвар може прийти до будь-якої оселі, щоб скласти враження про можливість повернути свої гроші й отримати вказаний відсоток. Лише лікар знає про найінтимніші подробиці життя аристократів, залишаючись для них практично невидимим, адже, відраховуючи платню за медичні послуги, у інший спосіб з ним не рахуються. Серед оповідачів у творах авторів-реалістів опиняються подібні соціальні «невидимки», до яких звертаються у найскрутніші моменти, яких не соромляться. Вони, представники третього стану, стають носіями особливого знання про обставини існування тих чи тих представників суспільства, добре знаються на людях, бачать життя без прикрас та ілюзій, «домашнім чином», зсередини.

Письменник-реаліст, на відміну від митця-романтика, не стоїть над людським загалом, пишаючись творчими можливостями, які вирізняють його серед інших. Він може щось зрозуміти про справжнє життя, лише перебуваючи разом з усіма, будучи невід'ємною часткою людського загалу у його незчисленній різноманітності. О. Сент-Бев одним з перших помітив, що Бальзак дивиться на світ неначе знизу, з натовпу. Задум, структура і сама назва «Людської комедії» передають новизну такої настанови. Реалістична художня творчість мислиться не як «божественний», а як суто людський проєкт, і письменник виявляється не «божистим майстром», а звичайною людиною посеред інших

людей, перед якими не має переваги, крім тієї, що зумовлена цілком конкретною практикою художнього омовлення індивідуального досвіду перебування у часі [9].

Увага до проблеми взаємності особистості з суспільством, з історією набуває у реалістичній літературі XIX ст. особливої глибини, що зумовлює формування на основі соціально-психологічного роману нових жанрових форм, серед яких виокремлюються філософський роман-трагедія, що визріває у творчості Ф. М. Достоєвського на початку 60-х рр., та історичний роман-епопея, класичним взірцем якого став роман Л. М. Толстого «Війна і мир» (1863–1869). Риси російського реалізму, які досягли максимального розвитку в другій половині XIX ст. у зв'язку з творчістю Ф. М. Достоєвського та Л. М. Толстого, чії художні здобутки набули світового значення, увійшли в скарбницю всесвітньої літератури, визначились вже у 30-х рр. в творах О. С. Пушкіна. Серед найбільш продуктивних в плані подальшого розвитку рис зрілого пушкінського реалізму необхідно назвати конкретно-історичний характер, філософську заглибленість, гуманізм – особлива увага до іншого.

Одне з найвражаючих відкриттів реалістичної літератури – «Інший», що не є тотожним «Я». Він постає як об'єкт художнього пізнання у єдності індивідуально-особистісного та соціально-типового. Емпатичне осягнення Іншого ґрунтується на розширенні власного психологічного діапазона, що дає можливість емоційно відгукнутися на переживання та пристрасті, що ними охоплена інша людина. Поетичний світ реалістичного роману, як правило, густо населений, багатолюдний, здатний репрезентувати різнохарактерних персонажів, що є представниками різних соціальних та вікових груп. Автор реалістичного роману відстежує зміни, що відбуваються з ними з рухом часу під впливом різних обставин, його цікавить особистісна історія кожного з них,

він здатен створювати правдиві образи дуже різних «людей». А оскільки знати і розуміти можна тільки того, ким справді цікавишся, кого любиш, реалістичне мистецтво за визначенням не може не бути гуманістичним.

У сучасному літературознавстві сформувалися три основні підходи до оцінки реалізму і реалістичної літератури.

Перший – генетичний – розглядає реалізм як настанову на правду, художнє дослідження життя, творче пізнання соціального виміру існування людини, відкриття законів суспільного розвитку або деградації (власне, з цього усталеного погляду вище подавалися відомості про класичний реалізм ХІХ ст.). Тобто зображення безсумнівної реальності, спільної для всіх суб'єктів існування та мислення.

Другий – формалістичний – сформувався в добу модерну зусиллями представників формальної школи у літературознавстві. З погляду Б. Томашевського та Р. Якобсона, реалізм передбачає певний тип умовності, настанову не на реальну дійсність, а на «ілюзію», «ефект» реальності, який майстерно створюється письменником. Цей погляд підхопили структуралісти та постструктуралісти, сприймаючи реалізм як певний художній код, систему письма.

Третій підхід – прагматичний – склався у межах феноменологічного літературознавства та похідної від нього рецептивної естетики зусиллями В. Ізера, Г. Р. Яусса, П. Рікера. Ця методологія спрямована на те, аби усвідомити, у який спосіб ілюзія референціальності діє на реципієнта як адресата в процесі естетичної комунікації, як цей процес розгортається у просторі культури [29].

Отже, феномен реалізму в літературі продовжує залишатися в полі уваги літературознавства, тим більше, що реалістична традиція набуває нових форм та векторів пролонгації на сучасному етапі літературного розвитку (магічний реалізм, неореалізм, постреалізм тощо). Вже у ХІХ ст. реалізм виявляв себе й усвідомлювався авторами та крити-

ками як незамкнена художня система, відкрита до художніх напрацювань інших систем. На етапі становлення важливим був вплив романтичної традиції; наприкінці XIX ст., в контексті розвитку літератури доби декадансу, реалістична література зазнає зворотнього впливу сформованих з урахуванням художнього досвіду реалізму, натуралізму й імпресіонізму, а також явищ, становлення яких відбувалося в річищі романтичних здобутків, зокрема символізму.

Якщо реалізм як домінуючий літературно-художній напрям другої половини XIX ст. передбачав відтворення життя у формах самого життя, настанову на життєподібність, **модернізм** (від італ. *modernismo* – сучасна течія; від лат. *modernus* – сучасний, недавній), намагаючись бути новим, сучасним мистецтвом, що відповідає викликам часу, новій якості історії, позиціонував себе як мистецтво неміметичне, дистанційоване щодо реалістичної традиції. В українському літературознавстві склалися два підходи до потрактування модернізму. Перший в контексті становлення модернізму розглядає не лише **авангардні течії** 10–20 рр. XX ст. (експресіонізм, футуризм, кубізм, імажизм, дадаїзм, сюрреалізм тощо), але й явища, які характеризували літературний розвиток кінця XIX – початку XX ст.: імпресіонізм, символізм, неоромантизм тощо [99]. Другий підхід дотичними до модернізму вважає тільки ті течії, які оформлюються у XX ст., зокрема у роки, наближені до часу першої світової війни, в добу модерну, а художні феномени межі століть пов'язує з добою декадансу, коли специфічної модернізації здобули романтизм і реалізм як провідні художні традиції XIX ст. [42]. При цьому декаданс тлумачиться як певне світосприйняття, тією чи іншою мірою притаманне всім митцям кінця XIX – початку XX ст. Його характерними ознаками були злам релігійної свідомості («Всі боги померли», – стверджував Ф. Ніцше), імморалізм, ірраціоналізм, зневіра у мистецтві, культ смерті.

Ми пропонуємо дотримуватись другого підходу, відокремлюючи модернізм від провідних художніх практик ХІХ ст., акцентуючи принципово нову якість модерністського світобачення та образотворення. Представники високого модернізму, зокрема, Дж. Джойс, Ф. Кафка, М. Пруст, синтезували у своїх творах можливості різних літературних тенденцій межі століть (маються на увазі художньо-естетичні здобутки реалізму, натуралізму, імпресіонізму, неоромантизму, натуралізму), надавши їм принципово нового звучання в контексті модерністського художнього дискурсу. Нова якість літератури модернізму проявлялася передусім у тяжінні до неміметичних форм творення поетичного світу, різноманітних художніх експериментів, самозаглибленої суб'єктивності, зацікавленості філософськими проблемами, спробі мистецького співвіднесення та синтезу різних рівнів буття, оперуванні міфологічними образами, мотивами, сюжетами.

Бачення феномену літературно-художньої творчості модернізм узгоджує з філософією інтуїтивізму А. Бергсона, психоаналітичною концепцією З. Фрейда, яка набула надзвичайного поширення в першій половині ХХ ст., відокремившись від психіатрії та психології й перетворившись на знакове явище загальнокультурного масштабу [24]. Цікавість до індивідуального підсвідомого, його оприявлення в процесі літературно-художньої творчості – характерна прикмета модерністських текстів. Згадаймо, наприклад, повість Г. Гессе «Степовий вовк» (1927), написану під впливом аналітичної психології К. Г. Юнга – учня і опонента З. Фрейда, юнгіанських ідей про складний і небезпечний рух особистості до відкриття самості, можливості подолання роздвоєності внутрішнього життя сучасною людиною, яка має зрозуміти природу власного тіньового «Я».

Модернізм ґрунтується на трагічному світобаченні, похідному від кризи релігійної свідомості й водночас фундаментальної недовіри до раціонального пізнання, що виникають в добу декадансу. Розрив «вертикального» зв'язку із трансцендентальним суб'єктом породжує руйнацію «горизонтальних» зв'язків з іншими людьми, втрату Іншого й замикання суб'єкта свідомості у колі власної суб'єктивності. Людина виявляється тотально самотньою, вона не в змозі осягнути сутність поїдй, що відбуваються у її житті й навколишньому світі, вимкнена з діалогу з іншими. Під сумнівом опиняються стосунки з найближчими людьми. Так, Ф. Кафка у новелі «Перевтілення» (1912) показує, що навіть в межах родини відбувається відчуження людини від людини: прагматичне ставлення до головного персонажа з боку рідних несумісне з любов'ю і співчуттям, він опиняється сам на сам з катастрофою, яку переживає, але не може усвідомити. Катастрофа, жертвою якої стає Грегор Замза, – характерний мотив у творчості Кафки, як і рана, що стає смертельною, адже ніхто нікого не збирається рятувати. Оскільки рятівні дії вимагають чіткого усвідомлення ситуації, оскільки врятувати можна тільки того, кого любиш, а любов, як і адекватне розуміння, неможливі у стані зневіри й відчуження, людині у художньому світі Кафки залишається тільки очікувати на смерть (притча «Пасажири залізниці» (1917), роман «Процес» (1915) тощо).

Художня картина світу, збудована у творах літератури модернізму, характеризується передусім суб'єктивністю. Наприклад, у знаменитому романі Дж. Джойса «Улісс» (1922) вся історія культури від античності до сучасності проходить крізь свідомість центральних персонажів роману у цитатах, асоціаціях, роздумах протягом лише одного дня життя, зануреного у побутові проблеми та пересічні колізії звичайного існування, завдяки прийому потоку

свідомості й залученню підказаних міфом про Одиссея сюжетних мотивів. У романному циклі М. Пруста «У пошуках утраченого часу» (посмертна публікація 7 частин – 1929 р.) спроба реконструкції суб'єктивно пережитого на шляху актуалізації мимовільної пам'яті обертається побудовою нового образу реальності. Він виникає на перетині теперішнього, що спринається суб'єктом свідомості зараз, і минулого, що повертається і поєднується із сьогоденням, завдяки механізму асоціації. У означеній системі координат лише мистецтво і метафора як головний інструмент художнього пізнання здатні репрезентувати істинний вимір реальності, забезпечити справжнє переживання та усвідомлення індивідуального досвіду [106].

Неміметичний характер образотворення, притаманний модерністській літературі, має імпліцитну та експліцитну форму умовності. Імпліцитна форма умовності виявляє себе в процесі інтерпретації зображуваного, відчитування передбачених автором символічних значень та алюзій, а експліцитна прямо звертається до фантастики [42]. Так, паралель між Гаррі Геллером та степовим вовком опривнює імпліцитну форму умовності, а перетворення Грегора Замзи на комаху – фантастичний фабульний мотив, що відповідає експліцитній формі виявлення умовності.

3 модернізмом як літературно-художнім напрямом щільно пов'язаний **авангардизм** (від фр. *avangarde* – передовий загін). Авангардизм – відгалуження модернізму, що вирізняється більшою естетичною радикальністю в плані здійснення художнього експерименту й реалізується у численних течіях, серед яких експресіонізм, футуризм, кубізм, дадаїзм, сюрреалізм, імажизм, ультраїзм тощо.

Серед спільних та відмінних рис авангардизму та модернізму [42] можна назвати передусім такі:

1) модерністи і авангардисти незадоволені реальною дійсністю, не приймають її, але модернізм протиставляє соціальній дійсності самозаглиблений пошук істини, творення автономного мистецького світу, тоді як авангардизм прагне вдосконалити соціальну дійсність, вірить у можливість такого вдосконалення, підтримуючи революційні зміни у суспільному житті (так, **футуристи** як творці зверненого у майбутнє урбаністичного мистецтва активно включалися у революційні події, розглядали в контексті класової боротьби свою творчість, як це робив, наприклад, В. В. Маяковський);

2) модерністи і авангардисти прагнуть художнього експерименту, який дасть змогу створювати нове мистецтво, але перші при цьому шанобливо ставляться до попередньої традиції, враховуючи художній досвід минулого, а другі прагнуть порвати з традицією, зруйувати її, звільнивши простір для нового (настанова на руйнацію попередньої традиції, знищення не тільки художнього образу, але й самої поетичної мови, була притаманна великою мірою **дадаїстам**);

3) модерністи тяжіють до зображення суб'єктивного світу, особливостей духовно-інтелектуального життя людини, відшукуючи для цього нові форми та прийоми (наприклад, потік свідомості), а авангардисти намагаються виразити суб'єктивність, експресивно виплеснути її, втіливши у твір, що характеризується емоційністю, відвертістю, інтенсивністю переживання (особлива концентрація емоції, напруженість переживання, лірична узагальненість образотворення характеризує **експресіонізм**);

4) модерністи уникають об'єднання з іншими митцями, спосіб їх мистецького існування виразно усамітнений, натомість авангардисти прагнуть створювати різноманітні групи, видавати спільні часописи та маніфести, їх приваблює можливість мати належність до певної художньо-

естетичної «партії» («маніфести» **сюрреалізму** неодноразово публікує Адндре Бретон, оголошуючи війну реалістичній традиції);

5) модерністи ставляться до себе з іронією, що генетично пов'язана із славнозвісною романтичною іронією, невіддільною від усвідомлення недосяжності ідеалу, авангардисти ж дуже серйозно сприймають себе і свою творчість, вірять у власну спроможність кардинально змінити на краще мистецтво і світ (повернути образу істинну поетичність прагнуть **імажисти** та **імажиністи**; ведуть ревну боротьбу за нове суспільство представники **кубофутуризму**).

У річищі модернізму набуває нових можливостей роман, входячи у сферу специфічних для цього літературно-художнього напрямку експериментів, відповідаючи потребам суб'єктивного художнього пізнання, модерністської реінтерпретації головних буттєвих проблем. Серед суто модерністських різновидів романного жанру виокремлюється, наприклад, роман-антиутопія, що актуалізує проблему особистості й мистецтва на тлі загрозливих для одного та іншого соціальних тенденцій часу, філософсько-інтелектуальний роман, підпорядкований завданню осмислення індивідуальної екзистенції у вимірі суб'єктивно-мистецького пізнання, роман-меніппея, звернутий до традицій карнавалізованої літератури та сократичного діалогу, роман про митця, що ставить в центр художнього дослідження феномен художньої творчості та проблематизує її суб'єкта.

Традиція модерністського роману мала суттєвий вплив на такі явища літературного розвитку ХХ ст., як «новий роман» у французькій літературі, «новий латиноамериканський роман», сприяла становленню постмодерністського роману, адже певні перехідні риси можна побачити і у романі Г. Гессе «Гра в бісер» (1943), і в романі М. Фріша «Нехай мене звать Гантенбайн» (1964).

Постмодернізм (фр. postmodernisme – після модернізму) – домінуючий літературно-художній напрям доби постмодерну, провідними рисами якого є настанова на гру (ігрову свободу в процесі створення текстів), інтертекстуальну відкритість літературного твору, цитатність та колажність, звернення до всього попереднього досвіду літератури, перегляд уявлень про автора та читача, літературний твір, межі інтерпретації тексту/твору.

Художня практика постмодернізму щільно узгоджена із постструктуралізмом як напрямом розвитку філософської думки кінця ХХ ст., що започаткував суттєві методологічні зрушення в галузі літературознавства. Для постструктуралізму характерна критика концепції знака, ідея децентрації структури (Ж. Дерріда), нова концепція людини, яка постає у вимірі гри як homo ludens – людина, що грається. Постструктуралісти, зокрема М. Фуко та Р. Барт, оголосили про «смерть автора», який перетворюється на суб'єкта в процесі письма, вузлик у культурній тканині, скриптора, через якого реалізується створення Тексту – інтертекстуально відкритого простору письма, для якого несуттєвими є відмінності між високою (елітарною) літературою та масовою, між науковим та художнім дискурсом. «Скоріше за все, – розмірковує М. Ліповецький, – правомірно говорити не про зникнення автора як такого, а про зміни якості авторської свідомості: а саме про те, що руйнується прерогатива монологічного автора на володіння вищою істиною, авторська істина релятивізується, розчиняючись у багаторівневому діалозі точок зору, втіленому в цьому випадку в культурних мовах або “видах письма”, в діалозі, в якому з рівними правами бере участь й оповідач-скриптор» [96, с. 13]. Текст з великої літери – палімпсест, багат шарове утворення, що втрачає позатекстову референційність і звертається тільки до простору культури. Культура ж

мислиться як ризоматична (позбавлена) смислового центру множинність текстів, нескінченний текстовий лабіринт. З постструктуралістською концепцією людини як десакралізованого й знеособленого учасника процесів текстопородження узгоджується концепція світу як тексту, крізь який проглядає хаос.

У літературознавстві сформувалися різні погляди на час становлення постмодернізму. Іноді його початок локалізують у середині ХХ ст., пов'язуючи з творчістю В. В. Набокова та Х. Л. Борхеса (обидва письменники народилися у 1899 р.). Ігрова свобода актуалізації художніх та філософських традицій, міфопоетичний характер художнього мислення, залучення надзвичайно широкого культурного контексту – вочевидь постмодерністські риси творчості цих дуже різних авторів. В художньому світі Борхеса набувають особливого значення мотиви книги, бібліотеки як лабіринту, що охоплює весь світ, письма, простором якого стає все, що існує в культурі та природі. У борхесівській новелі «Вавилонська бібліотека» (1941) головний персонаж не є ані автором, ані читачем, які мають бути діалогічно звернені один до одного. Він виявляється «недосконалим бібліотекарем», приреченим блукати бібліотекою-лабіринтом всесвітнього масштабу. Одержимий ідеєю віднайти книгу книг, що дасть змогу прочитати будь-яку книгу в бібліотеці, він в принципі не передбачає можливості побачити людину за сукупністю знаків і реальний світ за бібліотекою. Межова впорядкованість конструкції бібліотеки, як і абсолютна незрозумілість використаних у текстах кодів, замикають буття бібліотекаря у коло, а процес пізнання спрямовують у глухий кут, породжуючи відчуття нескінченності хаосу. Адже і онтологічні, і гносеологічні перспективи особистісного існування розширюються завдяки наявності іншого, можливості діалогу з ним, що всесвітня бібліотека не має на меті.

Називаючи нескінченну бібліотеку-лабіринт Вавілонською, Борхес художньо переосмислює біблійний міф про змішування мов: підпорядкування комунікації надлюдським цілям карається народженням абсурду, як і спроба шукати Бога поза людиною, нехтуючи божественною сутністю діалогу, можливостями людського спілкування.

З іншого погляду, про постмодернізм у літературі можна говорити, починаючи з 80-х рр. ХХ ст., коли отримують популярність твори І. Кальвіно, У. Еко, М. Павича, М. Кундери, П. Зюскінда, О. Памука та ін. У цих творах на перший план виходять такі поетикальні особливості, як інтертекстуальність й елементи гіпертекстуальності, парадоксальне заломлення загальнокультурної проблематики (життя текстів у культурному просторі різних епох; доля культурних традицій; співвіднесення різних видів мистецтва; природа геніальності й феномен мистецтва; пам'ять і сон як метафори культури й тексту тощо). На думку Д. С. Затонського, постмодернізм – «не фіксоване хронологічне явище, а певний духовний стан», коливання між прагненням до нового і його переосмисленням у річищі попередніх традицій в цілому притаманні розвитку мистецтва, своєрідному мистецькому колообігу, а саме поняття постмодернізму нічого не може пояснити. «...у кожної епохи є власний постмодернізм... Вочевидь, кожна епоха у свій час підходить до порогу кризи, подібно до того, що описано у Ніцше в “Несвоєчасних роздумах”, де йдеться про шкідливість історизму... Якщо “постмодернізм означає саме це, ясно чому “постмодерністами” можна назвати Стерна, і Рабле, і безумовно – Борхеса», – цитує У. Еко Затонський, додаючи до перелічених авторів ще й творця Старозаповітної Книги Екклесіаста [72, с. 23].

Автори-постмодерністи залишають відкритим простір інтерпретації власних творів, надаючи читачам повну свободу обирати шлях прочитання, розуміти на власний

розсуд сутність зображуваного, по-своєму тлумачити авторські інтенції, відшукувати у прочитаних текстах такі смисли, про які не замислювались їх творці. Відоме судження У. Еко, висловлене у післямові до роману «Ім'я рози» (1980), стверджує, що автор має написати твір і померти, аби не стояти між текстом та інтерпретатором. Письменник зізнавався, що написав роман передусім для того, щоб отримати задоволення, зокрема, і коментуючи створений текст, запевняв, що радіє саме тим читацьким знахідкам, які виходять за межі його авторського задуму. Правда, пізніше, розмірковуючи про межі інтерпретації твору, Еко наголошував на тому, що вони все ж таки існують, і за ними потрібно залишати вочевидь абсурдні, неадекватні інтерпретації, які може породжувати суб'єктивне прочитання того чи іншого тексту.

Постмодерністські тексти «частіше за все композиційно аморфні, сюжетно розірвані, принципово ескізні й на жодну цілісність (тим більше на “завершеність”!) не претендують від початку» [72, с. 5], тяжіючи до фрагментарності, цитатності, колажності. Втрата художньої цілісності обертається девальвацією цінностей, аксіологічною дезорієнтацією, оскільки сам феномен художньої цілісності є випробованою століттями системою перевірки тієї чи іншої цінності на істинність, кореляцію із загальнолюдськими буттєвими смислами. Тому під час читання постмодерністських текстів виникає враження, що «світобачення спливає між пальцями» [72, с. 5]. Втрата серйозної відповідальності в процесі текстопороджувальної гри, децентрація, демонтаж смислу наближають ці тексти до сміхової карнавальної культури. Але карнавал обертається псевдокарнавалом, адже йдеться не про амбівалентний сміх цілого народу, що демонструє коласальну життєву силу, стверджує святкову свободу і рівність всіх людей перед обличчям життя і смерті. Йдеться про сміх «десакралізованого “я”», відірваного не лише від

народного колективу, але й від живого життя, загубленого у лабіринтах нескінченного тексту. Так втрата цілісності твору відбиває втрату цілісності світу й особистості людини, що несе у собі загрозу руйнації важливої для культурогенезу традиції літературно-художньої творчості, підміни літературного твору симулякром, не здатним виконувати необхідні в контексті загальнокультурного розвитку функції художнього аналізу/синтезу/моделювання.

Означеним якостям тексту відповідає характер образотворення, що виявляє себе на всіх рівнях – від окремого словесного тропа до образу світу: «Це структура, у якій на передній план виходить сам процес постійного перекодування, “перемикання” з однієї культурної мови на іншу, від “низької” до “високої”, від архаїчної до новомодної, й навпаки... Цей процес народжує стійкий стан ентропії, невпорядкованості – але водночас і радикальної філософської свободи. При цьому втілені ці стани не лише змістовно, але й формально, у самій логіці (точніше – антилогіці, або, по Ліотару, паралогіці) постмодерністської конструкції твору» [96, с. 21].

Завоювавши право стати «мейнстрімом» доби постмодерну, постмодернізм почав сам себе усвідомлювати в якості певного глухого кута. Щоб уможливити рух вперед, потрібно було певною мірою повернутися назад, до втрачених традицій і демонтованих смислів. Спробою такого повернення став **постпостмодернізм** – новітня течія некласичної естетики кінця ХХ ст. і один з етапів постмодерності. Поряд з настановою на заміну «текстообразів» інтерактивними «технообразами», що вимагають заданої інструкцією дії від реципієнта, постпостмодернізм пом'якшив критику референціальної концепції знака, намітив рух хаоса до космоса (хаосмос), запровадив транс-сентименталізм, новий утопізм та гуманізм, звернувшись до ідеї іншого і твердження про необхідність діалогу з ним.

В контексті розвитку постпостмодернізму була усвідомлена «криза ідентичності», що гостро поставило проблему «воскресіння суб'єкта», «реанімації значення». «Втома від постмодернізму», що виявила себе у становленні постпостмодернізму, акцентує питання про вектори подальшого розвитку художньої літератури і літературознавства, які на сьогодні залишаються відкритими.

Питання для самоконтролю

1. Якими є основні фактори літературного розвитку? У які групи їх можна об'єднати?

2. Як потрібно розуміти поняття «світовий літературний процес»? Як співвідносяться світова література та національні літератури?

3. Яку роль у розвитку літератури відіграють традиції та індивідуально-авторський талант?

4. Охарактеризуйте завдання і складнощі побудови періодизації світового літературного процесу. Якими мають бути підходи до історико-літературної періодизації?

5. Назвіть основні культурно-історичні епохи. Що є характерним для літературного розвитку в контексті цих епох?

6. Як можна визначити літературно-художній напрям? Що об'єднує твори, дотичні до одного літературно-художнього напрямку?

7. Охарактеризуйте філософське підґрунтя, естетичні та поетикальні особливості романтизму? Наскільки продуктивним є виокремлення різних течій у романтизмі (за Д. Наливайком)?

8. Що визначає художньо-естетичне новаторство реалізму XIX ст.? Які підходи до дослідження класичного реалізму XIX ст. наявні у сучасному літературознавстві?

9. Якими є характерні ознаки літератури модернізму? Як співвідносяться модерністські та авангардні новації у сфері красного письменства?

10. Що вирізняє філософський та художньо-літературний дискурс доби постмодерну? Які естетичні та поетикальні настанови постмодернізму визначають його специфіку у порівнянні з модернізмом?

11. Покажіть особливості постмодерністського художнього мислення на прикладі одного з творів, що визнаються сьогодні класикою літератури постмодернізму.

12. У чому сутність постпостмодернізму? Як можна уявити собі подальший розвиток літератури? Які соціокультурні та інформаційно-технологічні зміни сьогодення найбільш впливові в плані проблеми збереження традиції літературно-художньої творчості, пролонгації її у майбутнє?

Основна література

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. Марії Зубрицької]. [2-е вид., доп.]. Львів : Літопис, 2001. 832 с.

2. Білоус П. В. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості : Лекції. Житомир : Рута, 2009. 336 с.

3. Білоус П. В. Теорія літератури. Київ : Академвидав, 2013. 328 с.

4. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. Київ : Академія, 2010. 253 с. (Альма-матер).

5. Галич О. А. Теорія літератури : підручник для студ. філол. спец. вузів / О. А. Галич, В. М. Назарець, Є. М. Васильєв ; за наук. ред. О. Галича. 4-те вид., стер. Київ : Либідь, 2008. 488 с.

Рекомендована література для поглибленого вивчення розділу

1. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія [пер. з англ. О. Погинайко ; наук. ред. Р. Семків]. Київ : Смолоскип, 2008. 360 с. (Серія «Пролегомени»).

2. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох [пер. з англ. під заг. ред. Р. Семківа]. Київ : Факт, 2007. 720 с. (Сер. «Висока полиця»).

3. Волощук Є. В. Чарівна флейта Модерну: Духовно-естетичні тенденції німецькомовної модерністської літератури ХХ ст. у ліриці Р. М. Рільке, прозі Т. Манна, драматургії М. Фріша : монографія. Київ : Вид. дім Дмитра Бураго, 2008. 528 с.

4. Гундорова Т. І. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн = The Post-Chornobyl Library. Ukrainian Literary Postmodernism. Укр. наук. ін-т Гарвард. ун-ту, Ін-т критики. Київ : Критика, 2005. 263 с.

5. Гундорова Т. Проявлення слова: дискурсія раннього українського модернізму. Вид. друге, перероб. та доп. Київ : Критика, 2009. 448 с.

6. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Пер. з англ. Мар'яни Гірняк. Львів : Літопис, 2004. 384 с.

7. Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000 : Учебное пособие / Л. Г. Андреев, Г. К. Косиков, Н. Т. Пахсарьян и др. / Под ред. Л. Г. Андреева. М. : Высшая школа, 2001. 335 с.

8. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков : Фолио, 2000. 256 с. (Между прошлым и будущим: культура).

9. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів : Літопис, 2004. 352 с.

10. Мілованова В. В. Сучасна зарубіжна література (кінець ХХ – початок ХХІ ст.): навч. посібник. 2-ге вид., випр. і доп. Суми : Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2013. 172 с.

11. Моклиця М. Модернізм в українській літературі ХХ ст.: Навчальний посібник. Київ : ВД Кондор, 2017. 392 с.

12. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили : в 2 т. Київ : Мистецтво, 1985. Т. 2 : Европа, ХІХ–ХХ вв. 365 с.

13. Наливайко Д. С., Шахова К. О. Зарубіжна література XIX сторіччя. Доба романтизму : підручник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. 416 с.

14. Постколониалізм. Генерації. Культура / За ред. Тамари Гундорової та Агнешки Матусяк. Київ : Лаурис, 2015. 336 с. (Серія «Теоретичні ревізії», вип. 4).

15. Сподарец Н. В. Культурно-исторические эпохи в литературе : учеб.-метод. пособ. Одесса : Одесск. национ. ун-т, 2012. 152 с.

16. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы [пер. с англ.]. М. : Прогресс, 1978. 325 с.

17. Хализев В. Е. Теория литературы : учебник [4-е изд., испр. и доп.]. М. : Высшая школа, 2004. 405 с.

18. Шляхова Н. М. Еволюція форм художнього узагальнення: навчальний посібник. Вид. 2-е, доповн. Одеса : Астропринт, 2011. 152 с.

19. Эпштейн М. Знак пробела. О будущем гуманитарных наук. М. : Новое литературное обозрение, 2004. 864 с.

БІБЛІОГРАФІЯ

Основна література

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. Марії Зубрицької]. [2-е вид., доп.]. Львів : Літопис, 2001. 832 с.

2. Білоус П. В. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості : Лекції. Житомир : Рута, 2009. 336 с.

3. Білоус П. В. Теорія літератури. Київ : Академвидав, 2013. 328 с.

4. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. Київ : Академія, 2010. 253 с. (Альма-матер).

5. Галич О. А. Історія літературознавства : підручник для студ. вищ. навч. закл.; голов. ред. А. С. Мнишенко. Київ : Либідь, 2013. 392 с.

6. Галич О. А. Теорія літератури : підручник для студ. філол. спец. вузів / О. А. Галич, В. М. Назарець, Є. М. Васильєв ; за наук. ред. О. Галича. 4-те вид., стер. Київ : Либідь, 2008. 488 с.

7. Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія. У трьох книгах : Навч. посібник / Упоряд. П. Федченко. Київ : Либідь, 1996. 415 с.

8. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. А. Волкова] / Во. Буковинського центру гуманітарних досліджень. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.

9. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 608 с. (Енциклопедія ерудита).

10. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 624 с. (Енциклопедія ерудита).

11. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с. (Notabene).

12. Мітосек З. Теорії літературних досліджень [пер. з польськ. В. Гуменюк ; наук. ред. В. І. Іванюк]. Сімферополь : Таврія, 2005. 408 с.

13. Ференц Н. С. Теорія літератури і основи естетики : навчальний посібник. Київ : Знання, 2014. 511 с. (Вища освіта XXI ст.).

Список використаної літератури

1. Аверинцев С. С. Символ художественный. URL : https://azbyka.ru/otechnik/Sergej_Averincev/sofija-logos-slovar/174 (дата звернення: 3.02.2020)

2. Аверинцев С. С. Собрание сочинений / Под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. София – Логос. Словарь. Київ : Дух і літера, 2006. 912 с.

3. Арістотель. Поетика [пер. Бориса Тена ; вступ, ст. і коментарі Й. Кобова]. Київ : Мистецтво, 1967. 136 с.

4. Арутюнова Н. Д. Образ, метафора, символ в контексте жизни и культуры. *Филологические исследования памяти академика Г. В. Степанова (1919-1986)*. М.-Л. : Наука, 1990. С. 71–88.

5. Астрахан Н. И. Художественная формула счастья в творчестве А. С. Пушкина 30-х годов. *Мова і культура. (Науковий журнал)*. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. Вип. 22. Т. I (196). С. 194–200.

6. Астрахан Н. І. Буття літературного твору : Аналітичне та інтерпретаційне моделювання : монографія. Київ : Академвидав, 2014. 432 с. (Серія «Монограф»).

7. Астрахан Н. І. Іван Франко про естетичні основи літератури (на матеріалі праці «Із секретів поетичної творчості»). *Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем*. 2006. № 15. С. 39–44.

8. Астрахан Н. І. Проблема міжсуб'єктної перевірки інтерпретації в проекції на естетику трагедійного та комедійного катарсису давньогрецької драми. *ARS ET SCIENTIA (Мистецтво і наука): культорологічний часопис*. № 2. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2016. С. 7–12.

9. Астрахан Н. І. Реалізм як відкриття: концепція людини у творах Оноре де Бальзака. *Оноре де Бальзак: грані, інтерпретація, Україна : збірник наукових праць Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 220-річчю з дня народження письменника (Бердичів, 15-16 трав. 2019 р.)*. Київ : «Видавництво Людмила», 2019. С. 11–19.

10. Астрахан Н. І. Сократичний діалог у філогенезі літературного твору. *Житомирські літературознавчі студії / за ред. П. В. Білоуса*. Житомир : ЖДУ, 2015. Вип. 8. С. 4–13.

11. Астрахан Н. І. Теоретична поетика О. О. Потебні як чинник сучасної теорії літературного твору. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. Вип. 77. Харків, 2017. С. 164–168.

12. Астрахан Н. І. Художня візуалізація та філософська інтерпретація буття: М. Мамардашвілі про романний цикл М. Пруста «У пошуках утраченого часу». *Мова і культура. (Науковий журнал)*. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2020. Вип. 22. Том II (202). С. 193–199.

13. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія [пер. з англ. О. Погинайко ; наук. ред. Р. Семків]. Київ : Смолоскип, 2008. 360 с. (Серія «Пролегомени»).

14. Барт Р. Від твору до тексту. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* [за ред. М. Зубрицької]. Львів : Літопис, 1996. С. 378–384.

15. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика : пер. с фр. [сост., общ. ред. и вступ, ст. Г. К. Косикова]. М. : Прогресс, 1989. 616 с.

16. Барт Р. Смерть автора. *Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. М. : Прогресс, 1994. С. 384-391. URL : <http://www.philology.ru/literature1/barthes-94e.htm> (дата звернення: 18.07.2020)
17. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М. : Худож. лит., 1975. 502 с.
18. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук. *Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества*. [2-е изд.]. М. : Искусство, 1986. С. 381–393.
19. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. *Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. М. : Художественная литература, 1975. С. 6–71.
20. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. *Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества*. М. : Искусство, 1986. С. 297–325.
21. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М. : Советский писатель, 1963. 363 с.
22. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. [2-е изд.] М. : Художественная литература, 1990. 543 с.
23. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики*. М. : Художественная литература, 1975. С. 234–407. URL : <http://www.infliolib.info/philol/bahtin/hronmain.html> (дата звернення: 4.08.2020)
24. Бахтин М. М. (Под маской) Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи; Сост., текстолог, подготовка, И. В. Пешкова. Комментар. В. Л. Махлина, И. В. Пешкова. М. : Лабиринт, 2000. 640 с.
25. Белинский В. Г. Собрание сочинений в трех томах. Под общей редакцией Ф. М. Головенченко. Том II. Статьи и рецензии 1841–1845. URL : http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0790.shtml (дата звернення: 11.11.2020)

26. Белинский В. Г. Собрание сочинений в трех томах. Под общей редакцией Ф. М. Головенченко. Том III. Статьи и рецензии 1843–1848. URL : http://az.lib.ni/b/belinskij_w_g/text_0190.shtml (дата звернення: 20.07.2020)

27. Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина. URL : http://dugward.rU/library/pushkin/belinskiy_soch_pushk.html#evgeni (дата звернення: 20.07.2020)

28. Белый А. Собрание сочинений. Ритм как диалектика и «Медный всадник». Исследование / Сост., послесл. и коммент. Д. О. Торшилова. М. : Изд-во «Дмитрий Сечин», 2014. 528 с.

29. Бенедиктова Т. Д. Секрет срединного мира. Культурная функция реализма XIX века. *Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000 : Учебное пособие* / Л. Г. Андреев, Г. К. Косиков, Н. Т. Пахсарьян и др. / Под ред. Л. Г. Андреева. М. : Высшая школа, 2001. 335 с. URL : <http://www.hi-edu.rU/e-books/xbook047/01/part-006.htm#i1671> (дата звернення: 11.01.2021).

30. Білоус П. В. Навіщо література? Статті про словесну творчість. Житомир, 2007. 64 с.

31. Білоус П. В. Теорія літератури : курс лекцій. Житомир, 2002. 92 с.

32. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох [пер. з англ. під заг. ред. Р. Семківа]. Київ : Факт, 2007. 720 с. (Сер. «Висока полиця»).

33. Блюменберг Г. Світ як книга ; [пер. з нім., передм., комент. В. Єрмоленка]. Київ : Лібра, 2005. 544 с.

34. Бондарук Л. В. Роль символу в структурі символістського наративу (на матеріалі творів Марселя Пруста і Моріса Метерлінка). Дис... д-ра філол. наук. 10.01.06 – теорія літератури. Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки. Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2020. 403 с.

35. Бродский И. Нобелевская лекция. 1987. *Бродский И. Стихотворения*. Таллинн : Александра, 1991. С. 5–18.

36. Васильев Є. М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації. Луцьк : Твердиня, 2017. 532 с.

37. Вацуро В. Э. Уолпол и Пушкин. URL : <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v70/v70-047-.htm> (дата звернення: 3.01.2020)

38. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М. : Художественная литература, 1940. 648 с.

39. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М. : Изд-во Академии наук СССР, 1963. 255 с.

40. Винокур Г. О. О языке художественной литературы : учеб, пособие для филол. спец, вузов [сост. Т. Т. Винокур ; предисл. В. П. Григорьева]. М. : Высшая школа, 1991. 448 с.

41. Вишницька Ю. В. Аналіз та інтерпретація художнього тексту : навч.-методичний посібник зі спецкурсу з історії зарубіжної літератури. Київ : Київ, ун-т ім. Б. Грінченка, 2012. 204 с.

42. Волощук Є. В. Чарівна флейта Модерну: Духовно-естетичні тенденції німецькомовної модерністської літератури ХХ ст. у ліриці Р. М. Рільке, прозі Т. Манна, драматургії М. Фріша : монографія. Київ : Вид. дім Дмитра Бураго, 2008. 528 с.

43. Врубель Л. Герменевтика. *Література. Теорія. Методологія* [пер. з польськ. С. Яковенка; упорядк. і наук. ред. Д. Уліцької]. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 56–113.

44. Выготский Л. С. Психология искусства. Ростов н/Д : Феникс, 1998. 480 с.

45. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики : Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ., ст. Б. Н. Бессонова. М. : Прогресе, 1988. 704 с.

46. Гадамер Х.-Г. Текст и интерпретация (Из немецко-французских дебатов с участием Ж. Деррида, Ф. Форгета, М. Франка, Х.-Г. Гадамера, Й. Грайша и Ф. Ларуелля). *Герменевтика и деконструкция* / Под ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б. В. СПб., 1999. С. 202–242.

47. Галич О., Назарець В., Васильев Є. Теорія літератури : навчальний посібник. Київ : Либідь, 2006. 264 с.

48. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М. : Наука; Восточная литература, 1993. 304 с.

49. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М. : Новое литературное обозрение, 1996. 352 с. URL : https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Gasp/index.php (дата звернення: 29.01.2021)

50. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4-х т. Т. 1. М. : Искусство, 1968. 312 с.

51. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4-х т. Т. 3. М. : Искусство, 1971. 621 с.

52. Гинзбург Л. О лирике. Л. : Советский писатель, 1974. 408 с.

53. Гиршман М. М. Автор – род – жанр – стиль: их отношения и взаимосвязь в индивидуально-авторскую эпоху. *Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности*. [2-е изд., доп.] М. : Языки славянских культур, 2007. С. 432–450.

54. Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. [2-е изд., доп.] М. : Языки славянских культур, 2007. 560 с. (Коммуникативные стратегии культуры).

55. Гиршман М. М. «Тень реальности» или «духовный поступок»: произведение искусства в свете философской критики Э. Левинаса. *Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности*. [2-е изд., доп.] М. : Языки славянских культур, 2007. (Коммуникативные стратегии культуры). С. 508–513.

56. Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда. Критические заметки. *Гончаров И. А. Очерки. Литературная критика. Письма. Воспоминания современников*. М. : Правда, 1986. URL : http://az.lib.rU/g/goncharow_i_a/text_1879_luchshe_pozдно_.shtml (дата звернення: 15.10.2020)

57. Горнфельд А. О толковании художественного произведения. *Вопросы теории и психологии творчества*. Харьков, 1916. С. 1–31.

58. Горнфельд А. Эмблема. *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*. URL : <https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%AD%D0%A1%D0%91%D0%95/%D0%AD%D0%BC%D0%B1%D0%BB%D0%B5%D0%BC%D0%B0> (дата звернення: 11.08.2020)

59. Горнфельд А. Эпитет. *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*. URL : <https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%AD%D0%A1%D0%91%D0%95/%D0%AD%D0%BF%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%82> (дата звернення: 8.08.2020)

60. Горький Максим. О том, как я учился писать. *Собрание сочинений в 30 т.* Т. 24. Статьи, речи, приветствия 1907–1928. URL : <https://ruslit.traumlibrary.net/book/gorkiy-pss30-24/gorkiy-pss30-24.html#s079> (дата звернення: 15.10.2020)

61. Греймас А.-Ж. В поисках трансформационных моделей. *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму* [пер. с фр. и вступ, ст. Г. К. Косикова]. М. : Прогресс, 2000. С. 171–195.

62. Греймас А.-Ж. Размышления об актантных моделях. *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму* [пер. с фр. и вступ, ст. Г. К. Косикова]. М. : Прогресс, 2000. С. 153–170.

63. Гром'як Р. Т. Ще раз про структуру і статус методології. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. 2008. № 8. С. 13–16.

64. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук. *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму* [пер. с фр. и вступ, ст. Г. К. Косикова]. М. : Прогресс, 2000. С. 407–426.

65. Домашенко А. В. Об интерпретации и толковании : Монография. Донецк : ДонНУ, 2007. 277 с.

66. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). Т. 18. Статьи и заметки. 1845–1862. Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1978. 371 с.

67. Женетт Ж. Структурализм и литературная критика. *Женетт Ж. Фигуры*. Т. 1. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 160-180. URL : http://papusha.at.ua/genette_strukturalism.doc (дата звернення: 11.02.2020)

68. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л. : Наука, 1978. 424 с.

69. Жирмунский В. М. Введение в литературоведение : Курс лекций / Под ред. З. И. Плавскина, В. В. Жирмунской. СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та. 1996. 440 с.

70. Жирмунский В. М. Введение в литературоведение : курс лекций [под ред. З. И. Плавскина, В. В. Жирмунской ; вступ, ст. З. И. Плавскина]. [3-е. изд.]. М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 464 с.

71. Жирмунский В. М. Задачи поэтики. *Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика*. Л. : Наука, 1977. С. 5–55.

72. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков : Фолио, 2000. 256 с. (Между прошлым и будущим: культура).

73. Зборовська Н. В. Психологія і літературознавство : [посібник]. Київ : Академвидав, 2003. 392 с.

74. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М. : Интрада, 1988. 255 с.

75. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М. : Интрада, 1996. 255 с.

76. Ингарден Р. Двумерность структуры литературного произведения. *Ингарден Р. Очерки по философии литературы* [пер. с польск. А. Ермилова и Б. Федорова ; предисл. В. Разумного ; ред. А. Якушева]. Благовещенск : Благовещенский Гуманитарный Колледж им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 1999. С. 21–39.

77. История всемирной литературы. В 9 т. Т. 1. М. : Наука, 1983. URL : <https://www.rulit.me/books/istoriya-vsemirnoj-literatury-t-1-read-343121-1.html> (дата звернення: 13.12.2020)

78. История русской литературной критики : Учеб., для вузов / В. В. Прозоров, О. О. Милованова, Е. Г. Елина и др.; Под ред. В. В. Прозорова. М. : Высшая школа, 2002. 463 с.

79. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. Київ : Академія, 2010. 253 с. (Альма-матер).

80. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / [за ред. М. Зубрицької]. Львів : Літопис, 1996. С. 261–277.

81. Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л. : Искусство, 1972. 434 с.

82. Калинин И. Формальная теория сюжета / Структуралистская фабула формализма. *Новое литературное обозрение*. 2014. № 128. URL : <http://www.intelros.ru/readroom/nlo/128-2014/24754-formalnaya-teoriya-syuzhta-strukturalistskaya-fabula-formalizma.html> (дата звернення: 20.09.2020)

83. Касперський Е. Література. Теорія. Методологія. *Література. Теорія. Методологія* [пер. з польськ. С. Яковенка ; упорядк. і наук. ред. Д. Уліцької]. [2-ге вид.]. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 9–37.

84. Качуровський І. Фоніка. Мюнхен, 1984. (Український вільний університет. Серія: Підручники. Ч. 7). URL : https://shron1.chtyvo.org.ua/Kachurovskiy_Ihor/Fonika.htm?PHPSESSID=1671767704fcala83261a3ece9a9666d#f (дата звернення: 3.11.2020)

85. Квіт С. Виміри філософської герменевтики. *Слово і час*. Київ : Фенікс, 2007. № 5. С. 17–27.

86. Козлик І. В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства : монографія. Івано-Франківськ : Поліскан ; Гостинець, 2007. 591с.

87. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.

88. Корнеев В. Комедия, или Игра на понижение. Из «Кунсткамеры гуманитарных машин». URL : http://kovit.narod.ru/other_themes/komedia.html (дата звернення: 29.01.2020)

89. Косиков Г. К. «Структура» и/или «текст» (Стратегии современной семиотики). *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму*. М. : Издательская группа «Прогресс», 2000. С. 3–48.

90. Кристева Ю. Разрушение поэтики. *М. М. Бахтин: pro et contra. Творчество и наследие М. М. Бахтина в контексте мировой культуры*. СПб. : РХГИ, 2002. Том II [сост. и коммент. К. Г. Исупова]. С. 7–32.

91. Кудрявцева И. К. Методологические проблемы теории жанра. *Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки. Литературоведение*. 2011. № 2. С. 60–69.

92. Лановик З. *Hermeneutica Sacra*. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. 587 с.

93. Леви-Стросс К. Структура мифов. *Вопросы философии*. 1970. № 7. С. 151–183.

94. Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Основы изучения сюжета. Рига : Звайгэне, 1990. 187 с.

95. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. Перевод Е. Эдельсона (под ред. Н. Н. Кузнецовой). *Лессинг Г. Э. Избранные произведения*. М. : Художественная литература, 1953. С. 385–516. URL : <https://philolog.petrstu.ru/philolog/lessing.htm> (дата звернення: 23.07.2020)

96. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. Монография. Екатеринбург : Издательство Уральского государственного педагогического университета, 1997. 317 с.

97. Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. Под ред. Л. В. Чернец. URL : http://taviak.ru/distance/wp-content/uploads/2014/obshcheobrazovatelnye_distipliny/Literatura/Chernec.pdf (дата звернення: 28.07.2020)

98. Лифшиц М. Художественный метод Бальзака. URL : <http://www.gutov.ru/lifshitz/mesotes/balsac.htm> (дата звернення: 11.05.2019)

99. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с. (Notabene).

100. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. *Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура*. М. : Политиздат, 1991. (Мыслители XX века). С. 21–186.

101. Лотман Ю. М. Об искусстве. С.-Петербург : Искусство – СПб, 2000. 704 с.

102. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. *Лотман Ю. М. Об искусстве*. СПб. : Искусство – СПб, 2000. С. 14–287.

103. Луков В. А. Жанры и жанровые генерализации. *Знание. Понимание. Умение*. 2006. № 1. С. 141–148.

104. Луцак С. М. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі ХІХ-ХХ ст.) : [монографія], [наук. ред. Р. Т. Гром'як]. Івано-Франківськ : Фоліант, 2010. 400 с.

105. Мальцев В. Силабічний вірш у поезії східноукраїнських авторів перших десятиріч XIX ст. *Науковий вісник Чернівецького університету. Слов'янська філологія*. 2012. Випуск 648–649. С. 3–11. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvchnusf_2012_648-649_3 (дата звернення : 26.10.2020).

106. Мамардашвили М. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). М. : Ad Marginem, 1995. 549 с.

107. Мандельштам О. Про співрозмовника. *Мандельштам Осип. Проза / упоряд. та прим. Є. М. Васильева*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. С. 281–290.

108. Матюшкин А. В. Проблемы интерпретации литературного художественного текста : уч. пос.; Федеральное агентство по образованию, ГОУВПО «КГПУ». Петрозаводск : Изд-во КГПУ, 2007. 190 с.

109. Маценка С. П. Партитура роману : монографія. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 528 с.

110. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М. : Академический Проект; Мир, 2012. 331 с. (Технологии культуры).

111. Мелетинский Е. М. Структурно-топологическое изучение сказки. URL : <https://www.booksite.ru/localtxt/ist/ori/che/sky/kor/ny/ska/zki/propp/25.htm> (дата звернення: 10.07.2020)

112. Мілованова В. В. Сучасна зарубіжна література (кінець XX - початок XXI ст.) : навч. посібник. 2-ге вид., випр. і доп. Суми : Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2013. 172 с.

113. Мітосек З. Теорії літературних досліджень [пер. з польськ. В. Гуменюк ; наук. ред. В. І. Іванюк]. Сімферополь : Таврія, 2005. 408 с.

114. Моклиця М. Алгоритмичний код літератури, або Реабілітація алегорії триває : монографія. Київ : ВД Кондор, 2017. 292 с.

115. Моклиця М. Модернізм в українській літературі XX ст. : Навчальний посібник. Київ : ВД Кондор, 2017. 392 с.

116. Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе. М. : Независимая Газета, 2000. 512 с.

117. Набоков В. В. Лекции по русской литературе. М. : Независимая Газета, 2001. 440 с.

118. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили : в 2 т. Київ : Мистецтво, 1985. Т. 2 : Европа, XIX–XX вв. 365 с.

119. Наливайко Д. С., Шахова К. О. Зарубіжна література XIX сторіччя. Доба романтизму : підручник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. 416 с.

120. Ортега-и-Гассет Х. Две великие метафоры. *Теория метафоры : сб.* / [пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. ; вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой ; общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной]. М. : Прогресс, 1990. С. 68–81.

121. Освітньо-наукова програма «Теорія літератури» для підготовки докторів філософії. Галузь знань: 03 Гуманітарні науки. Спеціальність: 035 Філологія. Житомирський державний університет імені Івана Франка. 2020 р. URL : <https://eroitfolio.zu.edu.ua/op/department/0/> (дата звернення: 1.01.2021)

122. Павличко, Соломія. Сто років без Фрейда. *Теорія літератури*. Упоряд. В. Агеєва, Б. Кравченко. Вид. 2-е. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2009. С. 565–582.

123. Потєбня А. А. Теоретическая поэтика. СПб. : Филологический факультет СПбГУ ; М. : Изд. центр «Академия», 2003. 384 с.

124. Пропп В. Морфология сказки. Изд. 2-е. М. : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1969. 168 с. («Исследования по фольклору и мифологии Востока»).

125. Рассказов Ю. С. Теоретическая поэтика литературного произведения. URL : <http://www.proza.ru/2009/11/08/231> (дата звернення: 20.07.2017)

126. Ревзина О. Г. Методы анализа художественного текста. *Структура и семантика художественного текста*. URL : <http://danefae.org/lib/ogrevzina/metody.htm> (дата звернення: 31.01.2019)

127.Ревзина О. Г. От стихотворной речи к поэтическому идиолекту. *Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль. Общие вопросы. Звуковая организация текста* / [отв. ред. В. П. Григорьев]. М. : Наука, 1990. С. 27–46.

128.Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике [пер. с фр. и вступ, ст. И. Вдовиной]. М. : КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2002. 624 с. (Серия «Канон философии»).

129.Рікер П. Конфлікт інтерпретацій. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* За ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 227–242.

130.Роднянская И. Б., Кожин В. В. Образ. *Краткая литературная энциклопедия* / Гл. ред. А. А. Сурков. М. : Сов. энцикл., 1962–1978. Т. 5: Мурари – Припев. 1968. Стб. 363–369. URL : <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke5/ke5-3632.htm> (дата звернення: 21.01.2020)

131.Руднев В. П. Морфология реальности: Исследование по «философии текста». М. : Русское феноменологическое общество, 1996. 207 с. (Серия «Пирамида»).

132.Руднев В. П. Реальность как ошибка. М. : Гнозис, 2011. 320 с.

133.Силантьев И. Поэтика мотива. Отв. ред. Е. К. Ромодановская. М. : Языки славянской культуры, 2004. 296 с. (Язык. Семиотика. Культура).

134.Соломоник А. Позитивная семиотика (о знаках, знаковых системах и семиотической деятельности) [под ред. Г. Крейдлина]. Мн. : МЕТ, 2004. 191 с.: ил.

135.Столяров М. П. К проблеме поэтического образа. *Ars poetica: сб. ст. под ред. М. А. Петровского.* М. : Гос. Академия художественных наук, 1927. С. 101–126.

136.Страхов Н. Мир как целое. Черты из науки о природе. С.-Петербург : Типография К. Замысловского, 1872. 533 с. URL :

<https://runivers.ru/lib/book8909/477336/> (дата звернення: 23.08.2020)

137. Сушкова В. Н. Зарубежная литература XXI века (Творчество писателей – лауреатов Нобелевской премии). Учебное пособие. Тюмень : Издательство Тюменского государственного университета, 2011. 252 с.

138. Теория литературы : учеб, пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тamarченко. 3-е изд., стер. М. : Издат. центр «Академия», 2008. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. 512 с.

139. Тодоров Ц. Походження жанрів. *Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе* [пер. з фр. Є. Марічева]. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 22–39.

140. Толстой Л. Н. О литературе. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1955. 764 с.

141. Толстой Л. Н. Письма Н. Н. Страхову. 1876 г. Апреля 23 и 26. Ясная Поляна. *Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 22 тт.* М. : Художественная литература, 1984. Т. 18. С. 784–786. URL : https://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_17_18/vol_18/0656.htm (дата звернення: 15.08.2020)

142. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : Учеб, пособие / Вступ, статья Н. Д. Тamarченко; комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тamarченко. М. : Аспект Пресс, 1996. 334 с.

143. Топоров В. Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах. *Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического : избранное.* М. : Прогресс – Культура, 1995. С. 575–622.

144. Топоров В. Н. Тропы. *Лингвистический энциклопедический словарь.* URL : <http://tapemark.narod.ru/les/520c.html> (дата звернення: 5.08.2020)

145. Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции. *Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция : избр. труды.* М. : Аграф, 2002. С. 189–205.

146.Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. *Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция : избр. труды.* М. : Аграф, 2002. С. 29–166.

147.Тюпа В. И. Анализ художественного текста. М. : Академия, 2006. 336 с.

148.Тюпа В. И. Художественный дискурс. (Введение в теорию литературы). Тверь : Изд-во Тверск. гос. ун-та, 2002. 80 с. (Лекции в Твери).

149.Уліцька Д. Феноменологічна філософія літератури. *Література. Теорія. Методологія* [пер. з польськ. С. Яковенка ; упорядк. і наук. ред. Д. Уліцької]. [2-ге вид.]. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 114–135.

150.Успенский Б. А. Поэтика композиции (Структура художественного текста и типология композиционной формы). *Успенский Б. А. Семиотика искусства.* М. : Школа «Языки русской культуры», 1995. С. 9–220.

151.Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы [пер. с англ.]. М. : Прогресс, 1978. 325 с.

152.Фарино Е. Введение в литературоведение : уч. пос. СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. 639 с.

153.Федоренко О. Я. Архетипичность образов и мотивов в драматургии Т. Уильямса. Дис... канд. филол. н. 10.01.03. – Литература народов стран зарубежья (литература США XX века). Московский городской педагогический университет, 2018. 219 с.

154.Федоров В. В. Поэтический мир и творческое бытие. *Федоров В. В. Проблемы поэтического бытия.* Донецк : ДонНУ, 2008. С. 309–396.

155.Фізер І. Психолінгвістична теорія Олександра Потєбні : Метакритичне дослідження [передм. І. Дзюби]. Київ : Обереги, 1996. С. 5–12.

156.Франко І. Я. Из секретів поетичної творчості. *Франко І. Я. Зібр. тв.: у 50-ти т.* Київ : Наукова думка, 1981. Т. 31. С. 45–119.

157. Фройд, Зіґмунд. Вступ до психоаналізу / Пер. з нім. П. Таращук. Київ : Основи, 1998. 709 с.

158. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Пер. с франц. М. Касталь, 1996. 448 с.

159. Фуко М. Что такое автор? Фуко М. *Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет*. Пер. с франц. М. Касталь, 1996. С. 7–46. URL : <http://lib.ru/CULTURE/FUKO/istoria.txt> (дата звернення: 15.05.2020)

160. Хайдеггер М. Время и бытие : статьи и выступления [пер. с нем. В. В. Библихина]. М. : Республика, 1993. 447 с. (Мыслители XX века).

161. Хализев В. Е. Теория литературы : учебник [4-е изд., испр. и доп.]. М. : Высшая школа, 2004. 405 с.

162. Шадеко В. П. Размышления о специфике художественного образа. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов : Грамота, 2016. № 7(61): в 3-х ч. Ч. 1. С. 41–44. URL : www.gramota.net/materials/2/2016/7-1/11.html (дата звернення: 15.10.2020)

163. Шапир М. И. Язык быта / Языки духовной культуры. *Путь. Международный философский журнал*. 1993. № 3. С. 120–138.

164. Шлегель А. Лекции о литературе и искусстве [пер. Ю. Н. Попова]. *История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т.* / [редкол.: М. Ф. Овсянников (гл. ред.) и др.]. М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1967. Т. 3 : Эстетические учения Западной Европы и США (1789–1871). С. 258–262.

165. Шляхова Н. Методологічні аспекти літературознавчого синтезу. URL : <http://litmisto.org.ua/?p=18937> (дата звернення: 18.01.2021)

166. Челецька М. М. Поетика заголовкового комплексу в ліриці Івана Франка. Автореф. дис.... канд. філол. наук.: 10.01.01 – українська література. ЛНУ ім. Франка. Львів : 2006. 21 с.

167. Червинська О. В. Рецептивна поетика : Історико-методологічні та теоретичні засади. Чернівці : Рута, 2001. 56 с.

168. Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности. *Н. Г. Чернышевский. Собрание сочинений в пяти томах. Том 4. Статьи по философии и эстетике.* М. : Правда, 1974. URL : http://az.lib.ni/c/chernyshewskij_n_g/text_0410.shtml (дата звернення: 20.01.2021)

169. Щедровицкий Г. П. Проблемы методологии системного исследования. *Щедровицкий Г. П. Избранные труды.* М. : Школа Культурной Политики, 1995. С. 155–196.

170. Юнг К. Г. Архетип и символ. М. : Ренессанс, 1991. URL : http://pedlib.rU/Books/6/0047/6_0047-2.shtml (дата звернення: 12.07.2019)

171. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию [пер. с итал. А. Г. Погоняйло и В. Г. Резник ; ред. М. Г. Ермакова]. М. : Петрополис, 1998. 432 с.

172. Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант. *Элиот Томас Стернз. Назначение поэзии. Статьи о литературе.* К. : AirLand, 1996. (Citadelle). URL : <http://noblit.ru/node/1169> (дата звернення: 15.12.2020)

Рекомендована література для поглибленого вивчення матеріалу

1. «Автор – твір – читач»: збірник наукових праць / ред. кол.: Є. М. Черноіваненко, Н. М. Шляхова, М. В. Пашенко. Одеса : Астропринт, 2012. 240 с.
2. Бурого С. Б. Мелодия стиха (Мир. Человек. Язык. Поэзия). Київ : Collegium, 1999. 350 с.
3. Введение в литературоведение: Литературное произведение: Основные понятия и термины : Учеб, пособие / Под ред. Л. В. Чернец. М. : Высшая школа, изд. центр «Академия», 2000. 556 с.
4. Вязовський Г. А. Творчий процес. Психологія творчості. *Книга на пошану пам'яті Григорія Андрійовича Вязовського*. Одеса : Друкарський дім Південь друк, 2010. 335 с
5. Гаспаров М. Л. «Снова тучи надо мною...». Методика анализа стихотворного текста. *Анализ художественного текста (лирическое произведение) : хрестоматия* / [сост. Д. М. Магомедова, С. Н. Бройтман]. М. : РГГУ, 2004 (II). С. 10–26.
6. Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М. : Фортуна Лимитед, 2003. 272 с.
7. Гундорова Т. І. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн = The Post-Chornobyl Library. Ukrainian Literary Postmodernism. Укр. наук., ін-т Гарвард., ун-ту, Ін-т критики. Київ : Критика, 2005. 263 с.
8. Гундорова Т. Проявлення слова: дискурсія раннього українського модернізму. Вид. друге, перероб. та доп. Київ : Критика, 2009. 448 с.
9. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Пер. з англ. Мар'яни Гірняк. Львів : Літопис, 2004. 384 с.
10. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. Київ: Основи, 1998. 658 с.
11. Кодак М. П. Авторська свідомість і класична поетика. Київ : ПЦ «Фоліант», 2006. 336 с.

12. Зеров Микола. Українське письменство / Упоряд. Микола Сулима. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003. 1301 с.

13. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів : Літопис, 2004. 352 с.

14. Качуровський І. Поетичні та віршознавчі заповіді Ігоря Качуровського. До 100-річчя від дня народження. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. 272 с.

15. Качуровський І. Генерика і архітектоніка. Книга 1. Література європейського середньовіччя. Київ : Києво-Могилянська академія, 2005. 384 с.

16. Качуровський І. Генерика і архітектоніка. Книга 2. Засади наукового літературознавства. Жанри нового письменства. Київ : Києво-Могилянська академія, 2008. 376 с.

17. Козлик І. В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства : монографія. Івано-Франківськ : Поліскан ; Гостинець, 2007. 591с.

18. Літературознавство. Словник основних понять. / Пер. з нім. А. Цяпи. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2008. 280 с.

19. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л. : Просвещение, 1972. 272 с.

20. Методологічні аспекти літературознавчого синтезу: 36. наук, праць на пошану професора Нонни Шляхової з нагоди її 75-річчя. Одеса : Астропринт, 2008. 376 с.

21. Наєнко М. К. Історія українського літературознавства і критики : навч. посіб. Київ : Академія, 2010. 520 с. (Серія «Альма-матер»).

22. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 347 с.

23. Нямцу А. Е. Архетипические модели в современном литературном контексте : уч. пос. Черновцы : Рута, 2006. 72 с.

24. Павличко С. Методологічна ситуація в сучасному українському літературознавстві. *Слово і час*. 1993. № 3. С. 46–50.

25. Пащенко М. В. Вивчення форм метафоризації в епічному творі: Навчальний посібник / авт.-укл. М. В. Пащенко; відп. ред. Н. М. Шляхова. Одеса : Астропринт, 2014. 152 с.

26. Постколоніалізм. Генерації. Культура / За ред. Тамари Гундорової та Агнешки Матусяк. Київ : Лаурус, 2015. 336 с. (Серія «Теоретичні ревізії», вип. 4).

27. Сивокінь Г. М. У вимірах сприймання: теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій. Київ : Фенікс, 2006. 304 с.

28. Сподарець Н. В. Культурно-исторические эпохи в литературе : учеб.-метод. пособ. Одесса : Одесск. национ. ун-т, 2012. 152 с.

29. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / Упор. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; Пер. з польськ. С. Яковенка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 531 с

30. Теория литературы : уч. пособие [для студ. фил. ф-в высш. уч. завед: в 2 т.] / [под. ред. Н. Д. Тмарченко]. М. : Академия, 2004. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. 2004. 512 с.

31. Ткаченко А. О. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. 2-е вид., випр. і доповн. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.

32. Ткачук М. Наративні моделі українського письменства. Тернопіль : ТНПУ, Медобори, 2007. 464 с.

33. Фуко М. Що таке автор? *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів : Літопис, 2002. С. 598–613.

34. Шляхова Н. М. Еволюція форм художнього узагальнення : навчальний посібник. Вид. 2-е, доповн. Одеса : Астропринт, 2011. 152 с.

Інтернет- джерела

1. 1576. Бібліотека українського світу. URL : <http://1576.ua/books>
2. Безпечний І. Теорія літератури. URL : <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/7756/file.pdf>
3. Качуровський І. Метрика. Київ : Либідь, 1994. 120 с. URL : <http://194.44.152.155/elib/local/sk591846.pdf>
4. Качуровський І. Строфіка. Мюнхен : Інститут літератури імені М. Ореста, 1967. 350 с. URL : <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/1055/file.pdf>
5. Теорія літератури. Персональний сайт Ігоря Папуші. URL: <https://papusha.at.ua/index/0-6>
6. Теорія літератури. Підручники і посібники для вищих навчальних закладів. URL : http://catalog.library.tnpu.edu.ua:8080/library/TopicDescription?topic_id=113296

ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИК

Авангардизм	256
Авангардні течії	253
Автор	102
Алегорія	89, 167
Алітерація	181
Алогізм	172
Амебейна композиція	163
Амфіболія	172
Амфібрахій	193
Амфімакр	195
Анадиплосис	177
Анаколуф	170
Анапест	194
Анафора	176
Антибакхій	194
Архетип	50, 93
Архетипний аналіз	50
Асиндентон	180
Асонанс	181
Бакхій	194
Бароко	29
Біографічна школа	38
Версифікація	185
Вірш	185
Гармонія	22
Гекзаметр	188
Гендіадіс	173
Генологія	205
Героїчний епос	220
Гіпербола	168
Градація	179
Дадаїзм	257
Дактиль	192
Драма	207
Драма (жанр)	222
Драма для читання	222
Дольник	196

Духовно-історична школа	42
Елегічний двовірш	189
Експресіонізм	257
Еліпс	170
Емблема	165
Епітет	157
Епіфора	177
Епос	206
Естетика	68
Естетичне	68
Закони художності	73
Знак	86
Ідейно-емоційна оцінка	108
Ідіостиль	138
Ізоколон	174
Ікт	188
Імажизм	258
Іманентний автор	102
Інверсія	175
Інтертекстуальність	60
Інтрига	123
Іпостаса	195
Історіографія літературознавства	14, 21
Історія літератури	11
Катахреза	156
Катрен	199
Класицизм	30
Клаузула	197
Колізія	122
Колон	185
Комедія	221
Комедія дель арте	222
Композиція	134
Культурно-історична школа	39
Лейтмотив	92
Лірика	206
Ліричний герой	207
Літературна критика	11
Літературна школа	234

Літературний твір	98
Літературознавча феноменологія	44
Літературознавча школа	14
Літота	169
Літературний рід	206
Літературний період	233
Літературний жанр	211
Літературний процес	227
Літературно-художній напрям	28, 233
Логаед	195
Метафора	150
Метод	13
Методологія літературознавства	12
Метонімія	152
Метр	186
Міжродові форми	209
Мімесіс	22
Міра	22
Міраклі	221
Містерія	221
Міф	52
Міфокритика	51
Міфологічна школа	38
Модернізм	253
Мора	188
Мотив	92, 130
Мотивний аналіз	130
Наратологія	123
Наслідування	22
Нова критика	45
Образний паралелізм	161
Оксюморон	156
Ономатопея	181
Паралелізм	133
Пафос	111
Пентаметр	189
Первісне синкретичне дійство	77
Передромантизм	35
Перифраз	154
Персонаж	132
Піріхій	192

Плеоназм	179
Повтор	176
Поетика	11
Поліптотон	176
Полісіндентон	180
Порівняльно-історична школа	40
Порівняння	159
Постмодернізм	258
Постпостмодернізм	263
Постструктуралізм	59
Предметний світ	120
Проблема	106
Прозаподосис	178
Просвітництво	32–33
Психоаналітичні студії	48
Психологічна школа	41
Реалізм	246
Рецептивна теорія	46
Рима	196
Ритм	101, 186
Романтизм	36, 237
Роман	220
Світова література	228
Семіотика	86
Сентименталізм	34
Силабічний вірш	190
Силабо-тонічна система віршування	190
Силлепс	171
Символ	87, 164
Симплока	178
Синекдоха	153
Синтаксичний паралелізм	174
Синтаксичні фігури	172
Ситуація	122
Словесно-художній образ	83
Смерть автора	104
Спондей	192
Стопа	188
Строфа	198
Структуралізм	57
Сюжет	120
Тавтологія	179

Тема	106
Теорія літератури	11
Тонічний вірш	189
Топос	92
Точка зору	139
Трагедія	221
Трагікомедія	222
Традиції і новаторство	230
Троп	148
Уособлення (персоніфікація)	161
Фабула	121
Фарс	222
Філологічна школа	42
Філологія	6
Філософська	
герменевтика	53
Форма	106
Формальна школа	43
Формозміст	106
Функції літератури	75
Хіазм	174
Хорей	191
Хронотоп (часопростір)	140
Художній образ	70, 81–82
Художня література	9
Художня цілісність	100
Художній стиль	101
Художній текст	135
Шпаннунг	123
Цезура	188, 196
Ямб	192

Наталія Астрахан

**ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ:
ОСНОВИ, ТРАДИЦІЇ, АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ**

Навчальний посібник

У оформленні обкладинки використані креслення *Л. да Вінчі*

Макет і комп'ютерна верстка: *Тетяни Савенко*

Підписано до друку 06.04.2021 р.
Формат 60 x 84 1/16. Папір офсетний.
Гарнітура «Times New Roman».
Обл.-вид. арк. 11,09. Ум.-друк. арк. 17,21.
Зам. №2045.

Видавничий дім Дмитра Бураго
ФОП «Бураго Дмитро Сергійович»
Свідоцтво про внесення до державного реєстру
ДК № 4558 від 05.06.2013 р.
04080, Україна, м. Київ-80, а / с 41
Тел. / факс: (044) 227-38-28, 227-38-48;
e-mail: info@burago.com.ua, site: www.burago.com.ua