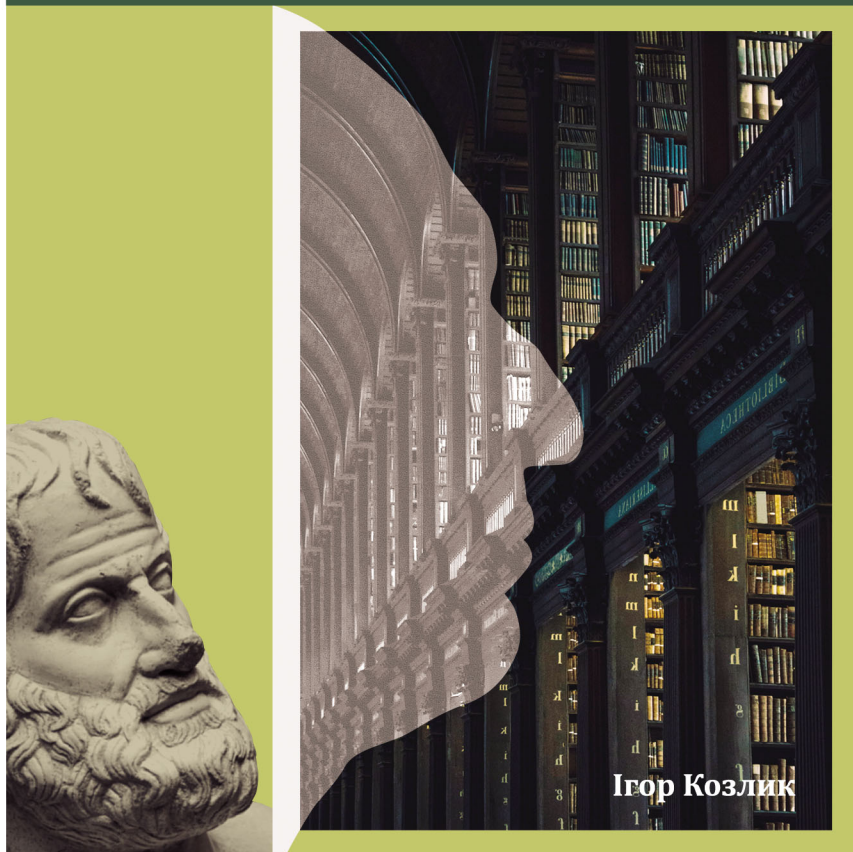


Літературознавчий аналіз  
художнього тексту/твору  
в умовах сучасної міжнаукової  
та міжгалузевої взаємодії



Ігор Козлик

ІГОР КОЗЛИК

**ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ  
ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ/ТВОРУ  
В УМОВАХ СУЧАСНОЇ МІЖНАУКОВОЇ  
ТА МІЖГАЛУЗЕВОЇ ВЗАЄМОДІЇ**

Vychází péčí Středoevropského centra slovanských studií  
ve spolupráci s Českou asociací slavistů  
a Ústavem slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity.

Brno 2020

Eds:

Doc. Halyna Myronova, CSc.

Prof. PhDr. Ivo Pospíšil, DrSc.

Recenzovali:

prof. Dmytro Nalyvajko, DrSc.

(akademik NAV Ukrajiny, Institut literatury Tarasa Ševčenka)

prof. Borys Bunčuk, DrSc.

(děkan FF Černivecké národní univerzity Jurije Fedkovyče)

Mgr. Krystyna Kuznietsova

(Ústav slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, Brno)

K 59	<p><b>Козлик І.</b> Літературознавчий аналіз художнього тексту/твору в умовах сучасної міжнаукової та міжгалузевої взаємодії. Брно, 2020. – 235 с.: іл.</p> <p>У книзі Ігоря Козлика — українського літературознавця, доктора філологічних наук, професора, завідувача кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ, Україна) на тлі сучасних інтерпретаційних методик розглянуто теоретико-методологічні аспекти академічного літературознавчого аналізу явищ красного письменства.</p> <p>Для студентів-філологів, аспірантів і викладачів літературознавчих дисциплін у вишах.</p> <p style="text-align: right;"><b>УДК 82.0(072)</b> <b>ББК 83в</b></p>
------	--

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Kozlyk, Ľhor

Literaturoznávejčyj analiz chudožň'oho tekstu/tvoru v umovach sučasnoji mižnaukovoji ta mižhaluzevoji vzajemodiji / Ľhor Kozlyk. – 1. vydání. – Brno : vychází péčí Středoevropského centra slovanských studií ve spolupráci s Českou asociací slavistů a Ústavem slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2020. – 235 stran  
„Vydal Jan Sojnek – Galium“ – Tiráž. – Obsahuje bibliografické odkazy a rejstřík

ISBN 978-80-88296-10-2 (Jan Sojnek – Galium ; brožováno)

\* 82-95 \* 82.0 \* 82.07 \* (042.3)

– literární kritika

– literární věda

– interpretace a přijetí literárního díla

– přednášky

82.0 – Literatura (teorie) [11]

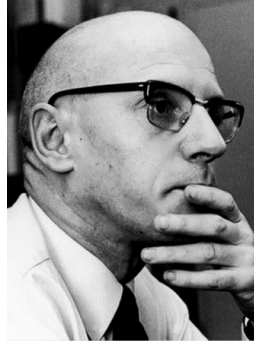
ISBN 978-80-88296-10-2

## ВСТУП

7 січня 1977 року Ролан Барт<sup>1</sup> прочитав у Колеж де Франс<sup>2</sup> актову лекцію на посаді першого завідувача нової кафедри літературної семіології<sup>3</sup>, яку створили у цьому навчальному закладі з ініціативи Мішеля Фуко<sup>4</sup>.



*Ролан Барт*



*Мішель Фуко*

- <sup>1</sup> **Барт Ролан** (*фр.* Barthes Roland, 1915–1980) — французький філософ, літературознавець, структураліст і постструктураліст, семіотик.
- <sup>2</sup> **Колéж де Франс** (*фр.* Collège de France) — один з найпрестижніших вищих навчальних закладів Франції. Створений за правління короля Франциска I (правління 1515–1547) як інститут королівських професорів, з XVII ст. — «Королівський колегіум», сучасна назва у вжитку з 1870 р. Розташований на площі Марселен-Бертело в Латинському кварталі французької столиці (5-й округ Парижа). Тут пропонують недипломні курси підвищеного рівня з природничих, гуманітарних і мистецьких дисциплін. Навчання безкоштовне, відкрите для всіх без попереднього запису. Посада професора Колеж де Франс вважається вершиною наукової кар'єри у Франції.
- <sup>3</sup> **Семіоло́гія (чи семіо́тика)** — загальна наука про знаки та знакові системи. Р. Барт розрізняв ці поняття: семіологія має бути наукою про будь-які значення (а не лише денотативні, які спеціально створюються з метою комунікації), а поняття «семіотика» має конкретизуючий сенс (наприклад, «семіотика їжі», «семіотика одягу» тощо). (Див.: Косиков Г. К. Ролан Барт — семиолог, літературознавець. *Р. Барт. Избр. работы: Семіотика. Поэтика / пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Прогресс, 1989. С. 7 (5 покликання), 8.* (Усі переклади українською мовою цитат з російськомовних джерел мої. — *Г. К.*) Літературна семіологія вивчає літературні тексти як знакові системи.
- <sup>4</sup> **Фуко́ Міше́ль** (*фр.* Foucault Paul-Michel, 1926–1984) — французький філософ, теоретик культури, історик, один із найвпливовіших мислителів XX ст. Найбільш відомий завдяки своїм критичним дослідженням соціальних інституцій, психіатрії, медицини, наук про людину, системи тюрем, а також своїми роботами з історії сексуальності. Створив першу у Франції кафедру психоаналізу. У Колеж де Франс очолював кафедру історії систем думки.

Саме запрошення людини, яка, за її власним зізнанням, не володіє «жодними знаннями, які відкривають зазвичай доступ до такої кар'єри» в «установу, де панує наука, знання, строгість і приборкана дисципліною творча фантазія»<sup>5</sup>, не вписувалося в типову практику університетського життя. «Я відчуваю... радість від того, — говорив Р. Барт, — що сьогодні я вступаю до сфери, яку цілком певно можна назвати сферою *поза-владю*», тому що бачу перед собою як викладачем Колеж де Франс тільки «одне завдання — досліджувати і розповідати..., а не судити, не обирати, не просувати, не ставити себе на службу ззовні спрямовуваного знання»<sup>6</sup>.

Оце останнє судження, в якому авторитетний французький гуманітарій формулює своє викладацьке завдання, має безпосередній стосунок до того, що я збираюся робити протягом свого курсу, присвяченого розгляду специфіки фахового літературознавчого аналізу красного письменства в сучасних умовах розвою міждисциплінарних студій. Інакше кажучи, я намагатимуся говорити про те, що забезпечує фахову компетентність літературознавчого дискурсу, незалежно від того, в якому дослідницькому напрямі він оприявнюється і від того, якої конкретної національної літератури він стосується.

І тут зберігає свою актуальність теза Р. Барта про викладання як дослідження і розповідь. Справа не лише в тому, що те, про що я говоритиму, не може бути нав'язане авторитарно. Літературознавству, як і філософії, навчити неможливо. Це таке («моральне», за Арістотелем) знання, яке випереджає дію (у нашому випадку конкретний аналіз літературно-художнього тексту чи історико-літературного процесу). Воно передбачає активного дієвого суб'єкта, який за Гансом-Георгом Гадамером<sup>7</sup>, і в оволодінні знанням, і у прийнятті рішень не повинен зрікатися своєї самостійності, а відтак, не вимагатиме «від звернених до нього повчань нічого понад те, що вони можуть і повинні дати»<sup>8</sup>. Таке знання репрезентує керівні взірці поведінки / діяльності, які

<sup>5</sup> Барт Р. Лекція. *Избр. работы: Семиотика. Поэтика* / пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Прогресс, 1989. С. 545.

<sup>6</sup> Там само. С. 546.

<sup>7</sup> **Гадамер Ганс-Георг** (нім. Gadamer Hans-Georg, 1900–2002) — німецький філософ, один із найзначніших мислителів другої половини ХХ ст., один із творців сучасної філософської герменевтики як спільної загальнометодологічної бази гуманітарних наук у новітній період їхнього розвитку (див. про це: Гадамер Г.-Г. Істина і метод / пер. з нім. Київ: Юніверс, 2000. Т. 1: Герменевтика I: Основи філософської герменевтики. С. 438–439).

<sup>8</sup> Гадамер Г.-Г. Істина і метод. Т. 1: Герменевтика I: Основи філософської герменевтики. С. 291.

відіграють «винятково» роль схем і конкретизуються «лише у тій конкретній ситуації, у якій перебуває людина, що діє. Отже, вони не є нормами, вічними, мов зірки...»<sup>9</sup>. Але власне діяти, робити вибір суб'єкт має сам, і ніяке знання цього за нього не робитиме.



*Ганс-Георг Гадамер*



*Мераб  
Мамардашвілі*

Бартівське сприйняття викладання як можливості у присутності слухачів-студентів «вголос переживати марення власного дослідження»<sup>10</sup> спирається на прагнення до свободи, яке є вихідним у гуманітарній діяльності французького семіолога. Йдеться про свободу, якої не можна досягти раз і назавжди. Йдеться про свободу, яку потрібно досягати щоразу, щодня, яка перебуває у стані перманентного становлення і є наслідком свідомих зусиль індивіда. Водночас йдеться про свободу, яка є фактором, що об'єднує викладача і студента, письменника і читача, автора тексту і його реципієнта в єдино можливій продуктивній площині діалогічного спілкування, коли ніхто нікого не намагається завоювати, підкорити, поневолити. Адже

<sup>9</sup> Там само. С. 294, 296, 297, 298.

<sup>10</sup> Барт Р. Лекція. С. 546. Пор. ще рішучіше твердження Мераба Мамардашвілі щодо філософії: «Люди, які бажають долучитися до філософії, повинні ходити не на курс лекцій з філософії, а просто до філософа. Ця індивідуальна присутність мислителя..., послушавши якого можна і самому заворушитися. Щось духовно пережити... Цього не можна навчитися у лектора...» (Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию. *Как я понимаю философию...* / сост. и предисл. Ю. П. Сенокосова. Москва: Прогресс, 1990. С. 15). **Мамардашвілі Мера́б Костянти́нович** (1930–1990) — грузинський філософ світового рівня, доктор філософських наук, професор. Вивчав феномен свідомості та його значення для становлення людини, культури, пізнання. Вільно володів грузинською, російською, англійською, німецькою, французькою, італійською та іспанською мовами, міг також порозумітися по-грецьки і по-чеськи. До 1941 з сім'єю періодично жив в Україні — в містах Вінниця та Київ.

істина народжується не у суперечці (змаганні), а саме у діалозі, позбавленому насильства: у діалозі немає переможених, і співрозмовники отримують задоволення від самого факту спілкування, у процесі якого щось для себе відкривають<sup>11</sup>.

Інакше кажучи, йдеться про режим людського існування і провадження людської діяльності у фроммівському модусі буття. А це, за Еріхом Фроммом, означає<sup>12</sup>:

---

У СФЕРІ  
НАВЧАННЯ —

студент починає слухати курс лекцій, вже володіючи досвідом особистого розмірковування над проблемами, які становлять предмет лекції і тому він має вже власні питання, що породжує у ньому індивідуальну зацікавленість у занятті; зміст лекції не відчужений від слухача, який надається до активного критичного сприймання, не боючись сумніву і пов'язаного з ним відчуття певного дискомфорту; почуте від лектора студент умить зіставляє з життям, що знову ж таки стимулює його до власних роздумів; вислухана лекція стає частиною його власної системи мислення, розширює та збагачує її.

---

У СФЕРІ  
ЧИТАННЯ ЯК  
КОМУНІКАЦІЇ  
МІЖ АВТОРОМ  
І РЕЦИПІЄН-  
ТОМ —

сприймаючи текст, читач беззастережно поринає у читання, покладаючись на те, ким він є як людина, і не боїться власних безпосередніх реакцій у процесі ознайомлення з текстом; таке читання не є поглинанням тексту на кшталт їжі, воно породжує питання до прочитаного, передбачає внутрішню роботу реципієнта, викликаючи у нього щире співпереживання і спрямовуючи до пізнання; читання за принципом буття спонукає дослухатися до автора, щоб розпізнати, коли автор говорить щиро, а коли лукавить.

---

<sup>11</sup> Див.: Фромм Е. Мати чи бути? / пер. з англ. О. Михайлова та А. Буряк. Київ: Український письменник, 2010. С. 47.

<sup>12</sup> Далі у таблиці представлено систематизований матеріал з кн.: Фромм Е. Мати чи бути? С. 41–49, 53–55. **Фромм Еріх Зелігманн** (нім. Fromm Erich Seligmann, 1900–1980) — німецький соціальний психолог, філософ, психоаналітик, представник «Франкфуртської школи», один із засновників неофрейдизму та фрейдомарксизму.

У СФЕРІ  
ПІЗНАННЯ —

виражає формула «я знаю», що означає функціональність знання як засобу та складової продуктивного мислення; справжнє знання починається з руйнації ілюзій, з розчарування та визначається не кількістю інформації, а глибиною проникнення у сутність реальності в її са́мості, коли можна, зберігаючи критичну позицію, наблизитися до її усвідомлення (тобто до істини) якнайближче; справжнє знання — це не результат (думка, кількість інформації тощо), а рух і наближення до невичерпного.

Сказане безпосередньо стосується і формування фахівця у сфері літературознавчої освіти. Жодні знання про літературу не в змозі зробити за самого дослідника-реципієнта його роботу — свідоме аналітичне сприйняття художнього явища у процесі специфічної комунікації з останнім. Специфічної, тому що фахівець — це не просто читач, хоча первісно обов'язково і читач. Тут чинне правило: не всякий читач є літературознавцем, але будь-який літературознавець має бути і звичайним читачем. Якщо цього не буде, то дослідник виявиться позбавленим індивідуального людського досвіду спілкування з мистецтвом, саме мистецтво виявиться щодо нього у зоні відчуження і діяльність такого фахівця зводиться до формального продукування певної інформації, яка нікого ні до чого не зобов'язує. А от справжнє знання — зобов'язує, воно щось змінює, орієнтоване на відповідь попереднього досвіду, спонукаючи його до перебудови. Справжнє знання зобов'язує до того, щоб фахівець зберіг у пізнавально-освітньому процесі свою власну індивідуальну свободу. Про це свого часу влучно писав М. Я. Гольберг: «Без опори на переживання тексту, на читацькі враження літературознавство може перетворитися на таке собі *Glasperlenspiel* або, як у нас перекладають, „гру в бісер“»<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Гольберг М. Я. Заглавие произведения и пространство культуры. *Література. Літературознавство. Життя*: зб. наук. праць й матеріалів на пошану д-ра філол. наук, проф. М. В. Теплінського / відпов. ред. І. В. Козлик. Івано-Франківськ: Плай; Поліскан, 1999. С. 297. **Гольберг Марк Якович** (1922–2007) — український літературознавець, доктор філологічних наук, професор Дрогобицького педагогічного університету ім. І. Я. Франка. Автор праць із порівняльного літературознавства, міжслов'янських літературних взаємин, теорії літератури, теорії та практики перекладу, культурології, які друкувалися в Україні, Росії, Польщі, колишніх Югославії та Чехословаччині.





Еріх Фромм



Георгій Косіков

Водночас професійний літературознавець — це не просто читач, а саме *метачитач*, результатом діяльності якого є знання по суті художнього явища, яке він досліджує. Здатність до здобування такого знання і покликана формувати спеціальна фахова підготовка. І хоча «пересічний читач нового тисячоліття, як і читач, що осягав великі та загадкові світи дві з половиною тисячі років тому, буде так само переконаний, що жодний текст ніколи не писали для того, щоб його читали тільки філологи, і щоб лише філологічно його інтерпретувати», та все ж кожен текст як чільний учасник глобальної культурної комунікації прагне до того, щоб його почули і зрозуміли. А це неможливо без певного фахового читацького рівня, який дозволяє сучасному пересічному читачеві долучитися до поліфонії голосів, якими промовляє до нас художня словесна спадщина, і осягнути ту «свідомість чогось триваючого, чогось незатрачувального, ... незалежного від усіх часових умов значення — своєрідну понад-часову сучасність, яка водночас рівнозначна кожній теперішності», і яку, на думку Г.-Г. Гадамера, несе у собі кожен справжній художній текст<sup>14</sup>.

Отже, даний курс спрямований на знайомство студентів з низкою взаємопов'язаних принципів (постулатів), які свого часу розробляли представники різних літературознавчих напрямів і шкіл, а також фахівці з інших спеціальностей, що займалися проблемами словесного мистецтва (академічні літературознавці, структуралісти,

<sup>14</sup> Переказ цієї Гадамерової думки М. Зубрицька супроводжує покликанням на видання: Gadamer H. G. Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki historycznej. Kraków, 1993. S. 275. (Див.: Зубрицька М. Передмова до другого видання. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. М. Зубрицької. 2-ге вид., доп. Львів: Літопис, 2001. С. 14).

семіотики, філософи, лінгвісти, культурологи й ін.<sup>15</sup>). Це базові положення, які, на мою думку, зберегли свою методологічну чинність і у систематизованому вигляді здатні виконувати регулятивну роль у провадженні компетентної фахової діяльності у предметній сфері науки про літературу. Дотримання цих постулатів дозволяє вийти на евристичні результати у сфері, в якій літературознавство не можна замінити будь-яким іншим вивченням красною письменства.

Знання основних регулятивних чинників здійснення професійної літературознавчої діяльності має презумптивний ґатунок (інтенція наперед-очікування): будучи результатом безперервної методологічної самоосвіти (а тільки так і можна утримувати свою фаховість на належному рівні), воно стимулює на підсвідомому рівні формування активної евристичної інтуїції, без якої неможлива будь-яка пізнавальна робота.

---

<sup>15</sup> Такий підхід не суперечить логіці історичного розгортання наукової діяльності: кожен оформлений науковий напрям (чи школа) позиціонує свою проблемну і методологічну сферу, але у подальшому розвитку опиняються лише окремі напрацювання (ідеї, принципи тощо), що мають внутрішню гносеологічно-евристичну перспективу. Крайшим прикладом цього є доля того ж таки Р. Барта, котрий, за словами Г. К. Косікова, пережив декілька еволюційних періодів, що були водночас і етапами у розвитку гуманітарної думки у ХХ ст. Це: «тривалий і плідний „деструктуралістський“ (50-ті рр.)», орієнтований на певний напрям у лінгвістиці власне «структуралістський» (60-ті рр.) і «блискучий „постструктуралістський“ (70-ті рр.)» періоди. Крізь усі ці тридцять років «Барту вдалося пронести декілька фундаментальних ідей, які він лише поглиблював, варіював та наполегливо розігрував у ключі тих чи тих „ізмів“» (Косиков Г. К. Ролан Барт — семиолог, літературознавець, перекладач, фахівець з історії французької літератури і методології гуманітарних наук (див.: Косиков Г. К. От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). Москва: Рудомино, 1998). Доктор філологічних наук, професор. З 1997 до 2010 очолював кафедру зарубіжної літератури філологічного факультету Московського державного університету ім. М. В. Ломоносова.



## МОДУЛЬ I

# НАЯВНІ МЕТОДИКИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЬОЇ ПРОДУКЦІЇ

### ВСТУПНІ ЗАУВАГИ

Сучасна наука про літературу функціонує в умовах розвою міжнаукових контактів і міжгалузевої (міждисциплінарної) взаємодії.

Така ситуація — не нова. Вона виникла ще у другій половині ХХ ст. Саме тоді інтенсивне розгортання взаємозв'язків між гуманітарними (суспільними), природничими та технічними науками було сприйняте як «важлива теоретична, методологічна та практична проблема»<sup>16</sup>. Так само велику увагу приділяли тоді питанням взаємодії всередині гуманітарних наук, що їх активно обговорювали, крім літературознавців і мистецтвознавців, філософи, соціологи, психологи, історики, а також представники природничих і точних наук. Тут йшлося про взаємодію між літературознавством і філософією<sup>17</sup>, літературознавством і соціологією, літературознавством і психологією, літературознавством і лінгвістикою, літературознавством і семіотикою та теорією інформації, навіть літературознавством і математикою та фізикою.

Щодо інтересу літературознавців другої половини ХХ ст. до гносеолого-евристичного досвіду представників точних і природничих наук, то він живився прагненням дослідників літератури забезпечити науковий статус власних досліджень<sup>18</sup>. У центрі уваги тут опинилося тоді, по-перше, питання про критерії точності в літературознавчому

<sup>16</sup> Взаимодействие наук при изучении литературы: сб. статей / под ред. А. С. Бушмина; АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Ленинград: Наука, 1981. С. 3.

<sup>17</sup> Щоправда, у випадку радянського літературознавства дуже спрощено та тільки в одному напрямі — використання в науці про літературу методологічних напрацювань марксистсько-ленінської філософії, що насправді означало непродуктивне обмеження і партійний контроль за ідеологічною ситуацією в літературознавчій науці.

<sup>18</sup> Прикладами тут можуть слугувати такі публікації авторитетних літературознавців радянських і пострадянських часів: Лотман Ю. М. Литературоведение должно быть наукой. *Вопросы литературы*. [Москва] 1967. № 1. С. 90–100; Лихачёв Д. С. Об общественной ответственности литературоведения (1976). *Избр. работы: в 3 т.* Ленинград: Худож. лит., 1987. Т. 3. С. 449–453; Лихачёв Д. С. Ещё о точности литературоведения (1979). *Там само*. С. 453–457; Лихачёв Д. С. История — мать истины (1979). *Там само*. С. 457–468.

дослідженні (так би мовити, світоглядний аспект) і, по-друге, питання про можливість застосування математичних методів в аналізі літератури (методологічний аспект)<sup>19</sup>.

*Приклад.* Реальний розмах захоплення літературознавців евристичним досвідом представників точних наук можна проілюструвати таким прикладом. Доктор філологічних наук, професор із Харкова Л. Г. Фрізман<sup>20</sup> у 1990-му році, будучи одержимим ідеєю використання кількісних методів для вивчення психології художньої творчості, разом зі своїм другом, фізиком-теоретиком, доктором фізико-математичних наук В. М. Кошкіним (1936–2011) мріяли створити нову наукову дисципліну — статистичну літературометрію, яка б дозволила прослідкувати динаміку літературного процесу в його зв'язках з еволюцією соціуму. У цьому сенсі така статистична літературометрія могла б стати у пригоді як метод ретроспективного соціологічного аналізу з метою виходу на кількісне визначення особливостей національних літератур і національних характерів<sup>21</sup>.



*Леонід Фрізман*

У руслі цих процесів варто згадати і формування сфери комплексного вивчення представниками найрізноманітніших галузей

<sup>19</sup> Про реальний масштаб розгортання цієї тенденції у світовій гуманітаристиці свідчить видання, де представлено досвід французьких, американських, німецьких, шведських, польських і чехословацьких учених у сфері вивчення мистецьких явищ методами точних наук — див.: Искусствометрия: Методы точных наук и семиотики / сост. и ред. Ю. М. Лотмана, В. М. Петрова; предисл. Ю. М. Лотмана; послесл. В. М. Петрова. Изд. 2-е, доп. Москва: Изд-во ЛКИ, 2007 (URL: <<http://www.kodges.ru/nauka/196457-iskusstvometriya.-metody-tochnyh-nauk-i-semiotiki.html>>); перше видання цієї книги див.: Семиотика и искусствометрия. Современные зарубежные исследования. Москва: Мир, 1972 (URL: <[https://platonanet/load/knigi\\_po\\_filosofii/kulturologija/semiotika\\_i\\_iskusstvometrija/16-1-0-4388](https://platonanet/load/knigi_po_filosofii/kulturologija/semiotika_i_iskusstvometrija/16-1-0-4388)>).

<sup>20</sup> **Фрізман Леонід Генріхович** (1935–2018) — український літературознавець, представник української русистики, доктор філологічних наук, професор. Автор 45 книг (у тому числі монографічного дослідження «Жизнь лирического жанра», яке побачило світ 1973 р. у московському видавництві «Наука») і понад 500 статей з історії російської літератури. Серед останніх його книг варто згадати монографічні праці «Така доля: Єврейська тема в російській літературі» (рос. «Такая судьба: Еврейская тема в русской литературе», 2015) та «Іван Франко: погляд на літературу» (рос. «Иван Франко: взгляд на литературу», 2017), видану в Києві та перевидану в Москві у 2017 книгу спогадів «У колі літературознавців» (рос. «В кругу литературоведов: Мемуарные очерки») і, нарешті, надруковану посмертно завершену автором першу частину монографії «„Незакінчене означає недоказане...“» («„Неоконченное значит недосказанное...“». Книга о Науме Коржавине», 2018).

<sup>21</sup> Див. про це докл.: Фризман Л. В кругах литературоведов: Мемуарные очерки. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва; Санкт-Петербург: Нестор-История, 2017. С. 335–340.

наукового знання таких складних за своїм походженням, процесуальними закономірностями та механізмами функціонування феноменів, якими є художня творчість і художнє сприймання. У 1970-ті–1980-ті роки в полі зору комплексних досліджень перебували методологічні проблеми (в аспекті визначення можливостей і меж кожної з дисциплін, які беруть участь у розробці комплексних завдань) міждисциплінарного вивчення художньої та наукової творчості, ритму, простору і часу в літературі й мистецтві, творчого процесу та художнього сприйняття, взаємодії та синтезу мистецтв, психології процесів художньої творчості й ін.<sup>22</sup> Причому робота з розробки загальних принципів і конкретних методик комплексного вивчення художньої творчості в останні десятиліття ХХ ст. не зосереджувалася виключно в Комісії комплексного вивчення художньої творчості при Науковій раді з історії світової культури АН колишнього СРСР<sup>23</sup>, а здійснювалася поза межами Москви чи тодішнього Ленінграда<sup>24</sup>. Свій продуктивний досвід розгортання комплексних досліджень культурних явищ існує і в країнах західного світу<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Див. детальніше: Мейлах Б. С. Процесс творчества и художественное восприятие: Комплексный подход: опыт, поиски, перспективы. Москва: Искусство, 1985. **Мейлах Борис Соломонович** (1909–1987) — російський літературознавець, професор. Досліджував історію російської класичної літератури, проблеми методології літературознавства, а також розробляв принципи комплексного вивчення художньої та наукової творчості. Працював в Інституті російської літератури (Пушкінський Дім) АН СРСР (м. Ленінград, тепер — Санкт-Петербург).

<sup>23</sup> Див., наприклад, один із випущених цієї комісією наукових збірників «Психология процессов художественного творчества» (Москва: Наука, 1980).

<sup>24</sup> Див., наприклад, надрукований у Калінінському (тепер — Тверському, РФ) державному університеті збірник наукових праць «Проблемы комплексного изучения восприятия художественной литературы» (Калинин, 1984). Див. також новітні видання: Саянова А. М. Глава казанской школы системно-комплексного исследования художественного творчества. *Филология и культура*. [Казань] 2014. № 2 (36). С. 327–331. (Про науковий доробок у сфері комплексного вивчення літератури і мистецтва доктора філологічних наук, професора філологічного факультету Казанського федерального університету Юлдуз Галімізьяніви Нігматуліної (нар. 1929). URL: <<https://cyberleninka.ru/article/v/glava-kazanskoy-shkoly-sistemno-kompleksnogo-issledovaniya-hudozhestvennogo-tvorchestva>>).

<sup>25</sup> Тут доречно пригадати організовану завідувачем кафедри порівняльної поетики Колеж де Франс, професором, поетом, прозаїком, есеїстом та істориком мистецтва Ївом Бонфуа́ (*фр.* Bonnefoy Yves, 1923–2016) тематичну серію міжнародних колоквиумів за участю відомих істориків, філологів, археологів, мистецтвознавців, музикознавців Франції, Італії, Швейцарії, Німеччини й ін. країн «Самосвідомість поезії» (з 1987 до 2006 відбулося 15 зустрічей; див. збірник вибраних виступів постійних учасників колоквиуму: *La conscience de soi de la poésie: Colloques de la Fondation Hugot du Collège de France* (1993–2004). Paris: Seuil, 2008 (Le



Борис Мейлах



Пітер Баррі

Про те, що активна взаємодія між різними гуманітарними науками у другій половині ХХ була і залишається пов'язаною ще й з певними суспільно-політичними рухами й ідеологічними практиками, свідчить хоча б тематична структура відомого підручника «Вступ до теорії: літературознавство та культурологія»<sup>26</sup>, автор якого — викладач англістики Уельського університету Пітер Баррі<sup>27</sup> — намагався допомогти студентам-гуманітаріям «розібратися у головних постулатах тринадцяти літературних теорій: від ліберального гуманізму та структуралізму до новітніх „модних“ методів на кшталт гей-лесбійських студій чи екокритики»<sup>28</sup>.

Якщо доповнити інформацію, наведену в книзі П. Баррі іншими джерелами, додавши відсутні у нього інтерпретаційні підходи та досвід українських літературознавців, то одержимо десь 16 методик

---

Genre Humain)). Одним із постійних учасників був франкомовний швейцарський філолог, історик культури Нового часу та літературний критик Жан Старобінський (фр. Starobinski Jean, 1920–2019), який досліджував проблему розуміння культури, залучаючи досягнення лінгвістики, психології, психоаналізу, теорії й історії мистецтва. Медичний досвід допоміг ученому глибоко дослідити явище меланхолії, зокрема в поезії класика французької та світової літератури Шарля П'єра Бодлєра (фр. Baudelaire Charles Pierre, 1821–1867).

<sup>26</sup> Див.: Barry P. *Beginning Theory. An introduction to literary and cultural theory.* Manchester University Press, 1995. Цей підручник був перекладений корейською, українською, грецькою, японською, китайською мовами та на іврит.

<sup>27</sup> Див. про нього: Prof Peter Barry. URL: <<https://www.aber.ac.uk/en/contact-us/directory/staff/profile/ptb/>>

<sup>28</sup> Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків. Київ: Смолоскип, 2008. С. 4.

вивчення літературно-художніх практик<sup>29</sup> у сучасній гуманітарній сфері<sup>30</sup>, які можна розподілити за такими цільовими групами:

- обґрунтування уніфікованого підходу до літератури: *ліберально-гуманістична критика*;
- орієнтація на створення всеохопних тотальних тлумачень як опозиція до уніфікованого методу ліберально-гуманістичної критики: *марксистська критика, психоаналітична критика, лінгвістично орієнтована критика, формальна школа в літературознавстві, структуралізм, наратологія, постструктуралізм та деконструкція, постмодерністська критика, новий історизм у США, культурний матеріалізм у Великобританії*;
- відмова від всеохопних тотальних тлумачень і поступовий перехід до еkleктичних та «спеціалізованих» форм теорії та інтерпретаційної практики: *постколоніальна критика, феміністична критика, гей-лесбійська критика, екокритика (або «зелені студії»), літературознавча оніристика*.

Якщо ж враховувати внутрішню диференціацію ліберально-гуманістичних, психоаналітичних, формалістських і постколоніальних критичних практик, то на сьогодні маємо близько 25-ти функціональних методик тлумачення творів красного письменства, які варто розглянути окремо.

<sup>29</sup> П. Баррі їх називає критиками, вживаючи слово «критика» в найширшому його значенні (яке включає і літературознавство), яке потрібно відрізнити від традиційного, принаймні, для східноєвропейських філологів, тлумачення літературно-критичної діяльності, сферою зацікавлені якої є сучасний (новітній) літературний процес і включення якої до структури науки про літературу залишається проблематичним.

<sup>30</sup> Оскільки далі йдеться саме про інтерпретаційні методики, тобто підходи, які реалізуються у розлогій практиці тлумачення конкретних літературно-художніх текстів, то я не розглядаю у цьому переліку феноменологічний підхід, реалізований, скажімо, Романом Інґарденом (*пол.* Ingarden Roman Witold, 1893–1970), і школу рецептивної естетики Вольфганга Ізера (*нім.* Iser Wolfgang, 1926–2007) та Ганса Роберта Яўсса (*нім.* Jauss Hans Robert, 1921–1997), а також їхніх послідовників в Україні, тому що в них основна увага концентрується на загальних (засадничих) теоретико-методологічних проблемах. (Див., скажімо, роботи чернівецьких літературознавців: Червінська О. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади: навч. посібник. Чернівці: Рута, 2001; Червінська О. В., Зварич І. М., Сажина А. В. Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту. Чернівці: Книги-XXI, 2009).





## ЛЕКЦІЯ ПЕРША

### ДО-СИСТЕМАТИЧНИЙ ПІДХІД. МАРКСИСТСЬКА КРИТИКА. ПСИХОАНАЛІТИЧНА КРИТИКА

*До-систематичний підхід* інтерпретації літературно-художніх явищ репрезентують різновиди ліберально-гуманістичної критики (XVIII–XX ст.; термін «ліберальний гуманізм» поширився в 1970-х рр. як спосіб посилення на тип критики в Англії, який у XX ст. панував між 1930-ми та 1950-ми рр.). Це політично необумовлена, ухильна від політики та не визначена в політичних питаннях критика, орієнтована на виражене великою літературою уявлення про незмінність людської природи.

Основні ідеї та цінності (10 принципів) ліберально-гуманістичної критики:

1. література має позачасове значення: долаючи обмеження історичного контексту, вона звертається до констант людської природи;
2. літературний текст має власне значення й не потребує для свого пояснення залучення жодного стороннього контексту (чи то соціально-політичного, чи то літературно-історичного, чи автобіографічного);
3. через сутнісну незмінність людської натури тривалість в літературі більш важлива та більш показова, ніж новаторство<sup>31</sup>;

<sup>31</sup> Сэмюел Джонсон негативно відгукувався про роман Стерна «Трістам Шенді» саме через оригінальність цього твору. **Стерн Лоренс** (англ. Sterne Laurence, 1713–1768) — англійський письменник XVIII ст., центральна постать в літературі англійського сентименталізму (саме його роман «Сентиментальна подорож», як відомо, увів у міжнародний обіг слово «сентиментальний» на позначення певного — чуттєвого — душевного ладу та ставлення до світу). Новаторство роману «Життя і думки Трістама Шенді, есквайра» (1760–1767) на тлі класичного типу просвітницького роману (як-от: «Життя й незвичайні та дивовижні пригоди Робінзона Крузо» (1719) Данієля Дефоб, «Пам'єла, або Винагороджена добродієність» (1740) Сэмюела Річардсона, «Історія Тома Джонса, знайди» (1749) Генрі Філдінга та «Пригоди Родріка Рендома» (1748) Тобііаса Джорджа Смілетта) полягало в тому, що Стерн ніби розбирає практикований до нього тип роману на «складові частини», перемішує їх, перетворюючи традиційну послідовну романну оповідь про життєву школу головного героя, який досягає належного суспільного положення, в ексцентричну клоунаду.

Уже назва Стернового твору сигналізує про щось принципово нове порівняно з традицією: якщо Філдінг і Смілетт будували свої твори за принципом «життя і пригод» або «історії» героя, то Стерн акцентує увагу на діях і подіях, а саме на думках. У такий спосіб оповідач, який виступає під маскою балакучого Трістама,

4. індивідуальність — це закладена в людині унікальна незмінна «сутність», бо особистість, висловлюючись сучасними поняттями, як «трансцендентний предмет» первинно вища від суспільства, досвіду і мови (або долає їх);
5. мета літератури — покращення життя та поширення людських цінностей, а не політичної пропаганди;
6. єдність змісту і форми у літературі, коли одне неминуче виростає з іншого; будь-який формальний або змістовий елемент, який може існувати у творі поза цією органічною єдністю, не має статусу художнього (розрізнення, здійснене С. Т. Кобліджем у книзі 1817 р. «Літературна біографія, або біографічні нариси про моє літературне життя і думки» / «Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions»); мова літератури завдяки органічності форми має в собі щирість (включаючи життєву правду, чесність із собою, здатність до людського співчуття та

---

присвоює собі право на необмежену свободу розмірковувати про все на світі. Як наслідок, оповідь про історію життя головного героя від передісторії його народження і до 5-річного віку постійно переривають численні ліричні відступи, бесіди з читачем, сторонні історії, розповіді про життя родичів Трістама.

Книга Стерна постає перед читачем як химерна суміш іронічних і драматичних сцен, яскраво окреслених характерів, сатиричних випадів і дотепних висловлювань. Щоб ще більше вплинути на читача своєю незвичайною оповіддю, Стерн разом із літературними ефектами вдається і до типографських «трюків» (свідомо залишає в книзі білі сторінки, інші, навпаки, покриває чорною або строкатою, «під мармур», фарбою; обриває незакінчену фразу одним або двома тире; щоб пояснити, як саме змахнув тростиною капрал Трім, коли розмірковував про переваги парубоцького життя, письменник вдається до графічного зображення цього жесту персонажа — уводить у текст спіралеподібне креслення). Стерн створив роман зі складною тематичною структурою, у якій, попри усе інше, чільне місце посідають, по-перше, психологічний аналіз (увага до таємниць душевного життя людини, до загадок суперечливих взаємопереходів від одного настрою до іншого, від наміру до протилежного йому вчинку), і, по-друге, зосередженість на пізнанні походження художнього процесу та психології художньої творчості (твір не зводиться до історії мешканців Шенді-холла; значно більшою мірою твір Стерна — це «роман про роман», де автора цікавить питання про те, як умістити в рамки зв'язної літературної оповіді стрімкий потік свідомості та встигнути за рухом часу.

Загалом психологічний художній аналіз передує в історії нової літератури з творчим методом російського прозаїка Льва Толстого («діалектика душі», за визначенням М. Г. Чернишевського), а багатоплановість задуму пов'язує творчість Стерна з творчістю Джеймса Джойса (пояснюючи задум свого роману потоку свідомості «Поминки за Фіннеганом» (1923–1939), ірландський письменник-модерніст покликається на Стерна). (Див. про це: Елистратова А. А. Английская литература. *История всемирной литературы*: в 9 т. / АН СССР; Институт мировой литературы им. А. М. Горького. Москва: Наука, 1988. Т. 5. С. 68–73).

- співпереживання), яка виявляється через особливості композиції (застосованих форм вираження) і стилю твору;
7. вартісними в літературі є тільки ідеї, які мають конкретне втілення (а не ідеї, які мають самостійне існування поза твором), цінуються саме зображення подій (жести, показ, інсценування чи озвучення), а не їх пояснення чи зовнішня оповідь про них (Ф. Р. Лівіс);
  8. покликання критика — бути посередником між текстом і читачем засобом неупередженої (незаангажованої наперед якимось загальними теоретичними постулатами про сутність літератури і читання) інтерпретації; це реалізація у сфері англійської філології локкіанської установки на довіру лише до того, що відкрите для наших почуттів і безпосередньо пережите нами<sup>32</sup>.
  9. **Якими були основні методичні практики ліберально-гуманістичної критики?**

П. Баррі вирізняє два види ліберально-гуманістичної критики: критичні практики романтиків і метод «практичної критики».

*Критичні практики романтиків:* сера Ф. Сідні, В. В'ордсворта, С. Т. К'олріджа, Д. Еліот та Г. Джемса<sup>33</sup> (схожі на зацікавлення представників англо-американського підходу до літератури, починаючи з 1960-х рр.).

Керуються не текстом, а ідеєю. Зосереджені на загальних питаннях літератури (як будуються художні твори? як твори впливають на реципієнтів? яким є походження літературної мови? як література пов'язана з сучасністю та з проблемами політики й статі? якою постає література з філософського погляду? у чому сутність акту художньої творчості?).

<sup>32</sup> **Локк Джон** (англ. Locke John, 1632–1704) у своїй книзі «Міркування про людське розуміння» (1690) висунув думку про формування ідей тільки після відбиття у свідомості прямого чуттєвого враження від світу.

<sup>33</sup> **Сер Сідні Філіп** (англ. Sidney Philip, 1554–1586) — англійський поет і теоретик літератури елизаветинської доби (час правління королеви Єлизавети з 1558 до 1603). Заклав традицію творчості поетів-інтелектуалів, перейнятих високими етичними ідеалами, але далекими від обивательського моралізаторства. Думки Сідні про покликання поезії сприйняли кращі письменники тієї доби (Е. Спенсер, В. Шекспір, Б. Джонсон). **В'ордсворт Вільям** (англ. Wordsworth William, 1770–1850) — англійський поет-романтик. Видатний представник (разом із Робертом Сауті та Семюелем Колріджем) «озерної школи» в англійській поезії межі XVIII–XIX ст. **К'олрідж Семюел Тейлор** (англ. Coleridge Samuel Taylor, 1772–1834) — англійський поет («озерна школа») і літературний критик. **Еліот Джордж** (англ. Eliot George, 1819–1880) — англійська письменниця. **Джемс Генрі** (англ. James Henry, 1843–1916) — американський письменник.

*Метод «практичної критики»* (А. А. Річардс, С. Джонсон, М. Арнольд, Т. С. Еліот, Ф. Р. Лівіс<sup>34</sup>). Детальний аналіз творів окремих авторів в межах традиції повільного (уважного) читання. Повільне вивчення літератури через відокремлення тексту від контексту й історії. Це означає просто аналізувати самодостатні «слова на сторінці» і не розглядати світоглядну специфіку, соціальні структури й т. ін. тієї історико-літературної доби, до якої належить текст.

Постулювання незалежності літературознавства від мовознавства, історичного аналізу та філософських питань. Ідея «безособовості» Т. С. Еліота (висунута 1919 р.): існує відмінність між автором як особою поза текстом, і автором, котрий є «персонажем» у тексті. За Арнольдом<sup>35</sup>, мета літературної критики полягає у досягненні незацікавленого (чистого) знання, а саме: оцінка літературного тексту «яким він є насправді», без наміру пристосувати отриману оцінку до служіння окремому способу чи програмі дій. (Оцінювати поезію, прикладаючи до неї рядки і висловлювання великих майстрів). Заперечення ідеї прямої політизації літератури і критики.

У випадку лівісівського підходу передбачається, по-перше, прочитання тексту, керуючись гідними поваги моральними критеріями і, по-друге, прямий перехід до обговорення проблем змісту (з'ясування моральної настанови автора), без розгляду питань форми, структури, жанру, композиції, символіки тощо.

**Марксистська критика** (середина — друга пол. ХІХ ст.; випробувана в 1930-ті рр., відроджена у 1960-ті рр.). Засновники мар-

<sup>34</sup> **Річардс Айворі Армстронг** (англ. Richards Ivor Armstrong (I. A.), 1893–1979) — британо-англійський і американський літературний критик. Емерит-професор Гарварда (англ. Harvard University, м. Кембрідж, штат Массачусетс, США). Один із засновників школи «Нової критики» — напряду в літературній критиці ХХ ст. (зародилася у США в 1930-ті, домінувала у 1940–1950-ті), основним методом аналізу текста якої було «глибоке прочитання» (англ. close reading), тобто всебічне розкриття конкретного і загального сенсу кожної фрази, дослідження символіки, образної системи і глибинних мотивів, закладених автором у творі. **Джонсон Сэмюел** (англ. Johnson Samuel, 1709–1784) — англійський письменник, який зробив значний внесок в англійську літературу як поет, есеїст, мораліст, літературний критик, біограф, редактор та лексикограф. **Арнольд Метью А. Метью** (англ. Arnold Matthew, 1822–1888) — англійський поет і культуролог, авторитетний літературознавець та есеїст вікторіанського періоду (час правління королеви Великої Британії Вікторії: 1837–1901). **Еліот Томас Стернз** (англ. Eliot Thomas Stearns, 1888–1965) — американо-британський модерністський поет, драматург, літературний критик. Лауреат Нобелівської премії з літератури 1948 р. **Лівіс Френк Реймонд** (англ. Leavis Frank Raymond 1895–1978) — найвпливовіший після Т. С. Еліота англійський літературний критик ХХ ст., культуролог. Доктор філософії, професор Кембріджського університету (штат Массачусетс, США).

<sup>35</sup> Див. його есеї «Функція критики в наш час» та «Дослідження поезії».

ксизму: німецький філософ Карл Маркс (*нім.* Karl Heinrich Marx, 1818–1883) та німецький соціолог Фрідріх Енгельс (*нім.* Friedrich Engels, 1820–1895).

Метою марксизму було збудувати безкласове суспільство на основі спільної власності на засоби виробництва, розподілі й обміні. Марксизм — це матеріалістична філософія, тобто вона пояснює речі, виключно спираючись на світ навколо нас і людське суспільство. Суспільну формацію, з погляду марксизму, утворюють базис (матеріальні засоби виробництва, розподіл і обмін) та обумовлена ним надбудова («культурний» світ ідей, мистецтва, релігії, закону тощо).

Маркс і Енгельс не створили цілісної теорії літератури. Їхні погляди на словесне мистецтво були нестрогими і недогматичними. Вони вважали, що добре мистецтво завжди має певний ступінь свободи від панівних економічних обставин, навіть якщо ці обставини і є його «визначальними чинниками»; чим «прихованіша думка автора, то кращим є твір мистецтва» (лист Енгельса до англійської письменниці Марґарет Гаркнесс від квітня 1888 р.). Як культурним та високоосвіченим німцям, Марксу й Енгельсу було притаманне типове для їхнього часу поклоніння «великому» мистецтву й літературі та вони наголошували на відмінності між мистецтвом і пропагандою. Інакше кажучи, для самих засновників марксизму властиве сприйняття письменників як передусім автономних «натхнених» особистостей, які своїм «генієм» і творчою уявою створюють самобутні й безсмертні твори мистецтва.

Іншу ситуацію маємо у масових марксистських літературно-критичних практиках, які виходять з тези про вирішальний вплив на творчість письменника суспільного класу, до якого він належить, і класової «ідеології» (світогляду, цінностей, інтуїтивних настанов, напівусвідомлених ідентичностей тощо). Марксист вважає, що митців, зміст і форму їхніх творів постійно формує соціальне оточення, чого вони самі зазвичай не помічають. Відповідно, на практиці в усьому шукають прихований політичний підтекст.

Традиційна марксистська критика тяжіє до широких історичних узагальнень. Вона аналізує конфлікти між соціальними класами та зіткнення великих історичних сил, рідко розглядаючи особливості окремих історичних подій, які залучає до інтерпретації літературного тексту.

Радянське літературознавство будувалося на марксизмі, в межах якого потрібно було робити вибір або в бік марксизму як методу (а це не суперечило науці), або в бік марксизму як ідеології (несумісне з науковим пізнанням). Методом марксизму був діалектичний та

історичний матеріалізм. Тут *матеріалізм* означав те, що «буття визначає свідомість», *діалектичний* — що усе на світі, в тому числі культура, розвивається внаслідок боротьби внутрішніх протилежностей, і аналіз, висловлюючись пізнішими термінами, має полягати не у переліку ознак, а в побудові моделей, які оприявнюють конкретний варіант цієї боротьби, а *історичний* — що культура є наслідком соціально-економічних явищ свого часу, а також у тому, що «істина завжди конкретна» (тобто будучи істориком, потрібно замислюватися над тим, як історичні епохи сприймають самі себе). Метод марксизму, як зазначає М. Л. Гаспáров, дійсно «вимагав від дослідника доказів (альбомний девіз Маркса був „у всьому сумніватися“)»<sup>36</sup>.

А для марксизму як ідеології «історія вже закінчилася, і починається вічність ідеального безкласового суспільства, до якого усе минуле було тільки підступом. Усі внутрішні суперечності вже відіграли свою роль, і залишилися лише зовнішні, між явищами хорошими і поганими; потрібно ділити культурні явища на хороші та погані, а також дбати, щоб хороші були всебічно хорошими, і навпаки. Абсолютна істина досягнута, і свідомість, яка володіє нею, тепер саме творить нове буття. Ідеологія переможного марксизму рішуче не збігалася з методом марксизму, захопленою боротьбою...»<sup>37</sup>.

Коли марксизм у трансформованій формі «марксизму-ленінізму» після російської революції 1917 р. став у СРСР державною ідеологією, офіційна радянська літературна критика й офіційне радянське літературознавство перетворилися на засіб прямого тотального ідеологічного контролю правлячої комуністичної партії та влади над літературою, мистецтвом і гуманітарними науками. Це було реалізацією політичних настанов зі статті В. І. Леніна 1905 р. «Партійна організація і партійна література», де було чітко сказано: «Література має стати партійною. На противагу буржуазним звичаям, на противагу буржуазній... продажній пресі, на противагу буржуазному літературному кар'єризму й індивідуалізму, „барському анархізму” і гонитві за наживою, — соціалістичний пролетаріат має висунути принцип партійної літератури, розвинути цей принцип і втілити його в життя у максимально повній і цільній формі». Принцип партійної літератури полягає «не тільки в тому, що для соціалістичного пролетаріату літературна справа не може бути зняряддям наживи осіб чи групи осіб, вона не може бути взагалі індивідуальною справою,

<sup>36</sup> Гаспáров М. Л. Лотман и марксизм. *Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история*. Москва: Языки русской культуры, 1996. С. 418.

<sup>37</sup> Там само. С. 415–416.

незалежно від спільної пролетарської справи. Геть літераторів безпартійних! Геть літераторів надлюдий! Літературна справа повинна стати частиною загальнопролетарської справи... Літературна справа повинна стати складовою організованої, планомірної, об'єднаної соціал-демократичної партійної роботи. [...] Для визначення межі між партійним і антипартійним слугує партійна програма, служать тактичні резолюції партії та її статут...»<sup>38</sup>.

На практиці література перетворювалася виключно на засіб політичної боротьби. Усе, що не відповідало ленінським поглядам на літературу, беззаперечно відкидалося, паплюжилось і засуджувалося.

*Приклади.* На першому з'їзді радянських письменників, який проходив у Москві з 17 серпня до 1 вересня 1934 р., Дзюбінського «Улісса» було названо «купою гною, що кишить хробаками».

Цьому письменницькому форуму передувала славнозвісна постанова ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 р. «Про перебудову літературно-художніх організацій»<sup>39</sup>, де, зокрема, було сказано: ліквідувати асоціацію пролетарських письменників (ВОАПП, РАПП<sup>40</sup>); об'єднати всіх письменників, що підтримують платформу радянської влади і прагнуть брати участь у соціалістичному будівництві, в єдину Спілку радянських письменників із комуністичною фракцією в ньому; провести аналогічні зміни по лінії інших видів мистецтв. Наслідком прийняття цієї постанови став фактичний розпуск у країні (під різними приводами й у різний спосіб) усіх численних літературних угруповань і організацій, які рясно виникали у «демократичні» 1920-ті рр.

Серед яскравих явищ суспільно-літературного життя «демократичного десятиліття» варто назвати російські творчі об'єднання і групи:

<sup>38</sup> Ленін В. І. Повне збір. творів: у 55 т. Київ: Вид-во політич. літератури України, 1970. Т. 12. С. 93–96.

<sup>39</sup> Див.: О перестройке литературно-художественных организаций. Постановление ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 года. *Литературное движение советской эпохи: Материалы и документы*: хрестоматия. Москва: Просвещение, 1986. С. 151–152.

<sup>40</sup> **РАПП (Російська асоціація пролетарських письменників)** — офіційний творчий союз у СРСР, що сформувався в січні 1925 р. як складова Всесоюзної асоціації пролетарських письменників (ВАПП, існувала з 1924 р.). Генеральним секретарем РАПП був літературний критик Леопольд Авербах (1903–1937). Ідеологія РАПП виражалася в журналі «На літературному посту» («На літературному посту», 1925–1932). Головними активістами й ідеологами РАПП були письменники прозаїк Дмитро Фурманов (1891–1926), прозаїк і журналіст Юрій Лібедінський (1898–1959), поет і драматург Володимир Киршон (1902–1938), прозаїк Олександр Фадєєв (1901–1956), критик і літературознавець Володимир Єрмілов (1904–1965). У РАПП налічувалося понад 4 тис. осіб. Після утворення ВОАПП (Всесоюзного об'єднання Асоціацій пролетарських письменників) РАПП зайняла у ньому провідні позиції. В історії літератури організація відома насамперед своїми нападами на тих літераторів, які не відповідали уявленням раппівців про радянського письменника. Тиск під гаслом «партійності літератури» відчули на собі різні письменники, в тому числі Михайло Булгаков, Володимир Маяковський, Максим Горький, Олексій Толстой.



- «*Серапионові брати*» (рос. «Серапионовы братья»). Об'єднання виникло у Петрограді 1921 р. Серед учасників: прозаїк, драматург і публіцист Лев Лунц (1901–1924), літературознавець і драматург Ілля Гру́зев (1892–1960), письменник і драматург Михайло Зб́щенко (1894–1958), Веніамін Каве́рін (справжнє прізвище Зільбер, 1902–1989), прозаїк Костян́тін Фе́дін (1892–1977), поет, прозаїк і публіцист Мико́ла Тіхонов (1896–1979), прозаїк і драматург Все́олод Іва́нов (1895–1963). Стишило діяльність після 1926 р., хоча не було офіційно розпущене;
- «*Пере́вал*» (група організована під керівництвом революціонера-більшовика, письменника, літературного критика і теоретика мистецтва Олекса́ндра Воро́нського (1884–1937) у Москві 1923 р. Офіційно групу очолював поет і прозаїк Микола За́ру́дін (1899–1937). Серед учасників групи: прозаїки Артём Весе́лий (справжнє ім'я і прізвище Микола Кочку́ров, 1899–1938), Іва́н Ката́ев (1902–1937), Олекса́ндр Мали́шкін (1892–1938), Миха́йло При́швін (1873–1954), Андрі́й Пла́тонов (справжнє прізвище Климе́нтов, 1899–1951), поети Едуа́рд Багри́цький (1895–1934), поет, драматург і журналіст Миха́йло Светло́в (справжнє прізвище Ше́йнкман, 1903–1964), поет і журналіст Дмитро́ Ке́дрін (1907–1945), критики Абра́м Лежньов (справжнє прізвище Горéлик, 1893–1938). В Україні головними літературними об'єднаннями були:
- «*Ланка*» (засноване 1924 р. у Києві; з 1926 р. перейменоване на МАРС — «Майстерно Революційного Слова». До угруповання належали прозаїк Вале́р'ян Підмоги́льний (1901–1937), новеліст Григо́рій Косинка (1899–1934), поет і драматург Євге́н Плужник (1898–1936), письменник Борис Анто́ненко-Давидович (1899–1984), поет і прозаїк Дмитро́ Фалькі́вський (1898–1934), письменник Тодось Осьма́чка (1895–1962), поет і прозаїк Бори́с Тене́та (1903–1935), письменник Іва́н Багря́ний (1906–1963), прозаїк Горді́й Брасюк (1899–1944), письменниця Ма́рія Галич (1901–1974) та ін. Об'єднання відкидало політичне пристосування, тому переслідувалося компартійними органами. 1929 р. змушене було припинити існування, учасників було репресовано;
- «*Плуг*» — спілка селянських письменників в Україні (з 1931 — Спілка пролетарсько-колгоспних письменників). Входили: ініціатор створення й єдиний голова спілки, прозаїк, байкар і літературний критик Серге́й Пили́пенко (1891–1934), письменник і критик Андрі́й Голо́вка (1897–1972), поет і журналіст Андрі́й Па́нів (1899–1937), письменник і журналіст Іва́н Сенче́нко (1901–1975), письменник і публіцист Григо́рій Епі́к (1901–1937), прозаїк Іва́н Кири́ленко (1903–1938), дитячий письменник і критик Олекса́ндр Копи́ленко (1900–1958), письменниця До́кія Гу́менна́ (1904–1996), прозаїк Петро́ Панч (справжнє прізвище Панче́нко, 1891–1978), письменник і публіцист Володи́мир Гжи́цький (1895–1973), поет і журналіст Па́вло Усе́нко (1902–1975), письменник і журналіст Анті́н Ша́бленко (1872–1930), поет, літературознавець і журналіст Фе́дір Кири́ченко (1908–1985) та ін. Ліквідована після постанови ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 р.;
- «*Молодняк*» — організація українських письменників (1926–1932), яка сповідувала крайньо ліві літературні смаки. Фундатор організації, поет і журналіст Па́вло Усе́нко (1902–1975). Мала відділення у Харкові, Києві, Дніпропетровську, Запоріжжі, Миколаєві, Кременчуці та ін. містах. Серед учасників: харківчани — поет, прозаїк, літературний критик і публіцист Леоні́д Первома́йський (1908–1973), літературний критик Іва́н Момо́т (1905–1931), прозаїк Володи́мир Кузьми́ч (1904–1943), літературний критик, публіцист, перекладач і перекладознавець Олекси́й Кундзі́ч (1904–1964), журналіст, поет, прозаїк і публіцист Яросла́в Грима́йло (1906–1984), драматург Григо́рій Мі́зун (1903–1963), прозаїк і журналіст Дмитро́ Горді́енко (1901–1974); кияни — драматург Олекса́ндр Корні́йчук (1905–1972), прозаїк, літературний критик і драматург Леоні́д Сміля́нський (1904–1966), поет і прозаїк

Микола Шеремет (1906–1986), прозаїк Анатолій Шийн (1906–1989), письменник і літературознавець Петро Колесник (1905–1987), прозаїк і літературний критик Андрій Ключчі (1905–1972);

- *«Західна Україна»* — літературна організація, діяла у 1925–1933 у Харкові. Спочатку це була секція Спілки селянських письменників «Плуг», а від квітня 1926 — окрема літературна організація, що об'єднувала у Києві, Одесі, Дніпропетровську, Полтаві понад 50 письменників і художників, які були вихідцями із західноукраїнських земель. Очолювали організацію поет-символіст, літературознавець, критик, публіцист Дмитро Загул (1890, Буковина — 1944), а згодом Мирослав Ірчан (справжнє ім'я Андрій Дмитрович Баб'юк (1897, Коломийщина — 1937)). Серед членів організації: поет, перекладач, літературознавець Василь Атаманюк (1897, Косівщина — 1937), прозаїк, драматург і журналіст Дмитро Бедзик (1898, Польща — 1982), поет і журналіст Василь Бобинський (1898, Львівщина — 1938), поет, прозаїк, критик, публіцист, літературознавець і журналіст Володимир Гадзінський (1888, Польща — 1932), поет Мечислав Гаско (1907, Луцьк — 1996), поет і прозаїк Антін Павлюк (1899 чи 1902, Волинь — 1937), поет, прозаїк, драматург і публіцист Любомир Дмитерко (1911, біля Львова — 1985), поет, літературознавець і перекладач Мелетій Кічура (1881, Тернопільщина — 1938), прозаїк, поет, байкар і публіцист Михайло Козоріс (1882, Калуш — 1937), поет, прозаїк і журналіст Федір Малицький (1900, Польща — 1988), поет, прозаїк і драматург Микола Марфієвич (1898, Буковина — 1967), поетеса та прозаїк Мирослава Сопілка (справжнє ім'я Юлія Мисько-Пастушенко, 1897, Львівщина — 1937), поет, прозаїк і гуморист Микола Тарновський (1895, Тернопільщина — 1984), прозаїк лівого спрямування і журналіст Іван Ткачук (1891, Коломийщина — 1948), поетеса та прозаїк Агата Турчінська (1903, Львівщина — 1972), поет і журналіст Антон Шмигельський (1901, Львівщина — 1972);
- найвпливовіший *«Гарт»* — союз українських пролетарських письменників. Виник 1923 р. Ідеолог організації — поет Василь Еллан-Блакитний (1894–1925). Метою організації, як зазначалося у статуті, було об'єднання українських пролетарських письменників і прагнення до створення єдиної інтернаціональної комуністичної культури. Ключова статутна вимога — творчість українською мовою. До групи, крім В. Блакитного, увійшли відомі на той час письменники: поет і прозаїк Іван (за паспортом Ізраїль) Кулік (1897–1837), поет Володимир Сосюра (1898–1965), поет, прозаїк, літературний критик, публіцист Валер'ян Поліщук (1897–1937), поет, прозаїк, критик, лінгвіст Майк Йогансен (1895–1937), поет і публіцист Павло Тичіна (1891–1967), письменник, кінорежисер, кінодраматург, художник, класик світового кінематографа Олександр Довженко (1894–1956), прозаїк, поет, публіцист, один з основоположників пореволюційної української прози Микола Хвильовий (справжнє ім'я Микола Григорович Фітільов, 1893–1933), поет Андрій Воруський (1902–1938), Володимир Коряк (справжнє ім'я та прізвище Волько Блюмштейн, 1889–1937) та ін. «Гарт» проіснував до 1925 р. Після смерті Блакитного організація розпалась під приводом виступу Хвильового, що організував у кінці 1925 р. «Вільну Академію Пролетарської Літератури» (ВАПЛІТЕ);
- *ВАПЛІТЕ* («Вільна Академія Пролетарської Літератури») — літературне об'єднання в Україні. Виникло в Харкові, існувало з кінця 1925 по 28 січня 1928 р. Приймаючи офіційні вимоги комуністичної партії, в питаннях літературної політики об'єднання займало незалежну позицію та стояло на засадах творення нової української літератури кваліфікованими митцями, що ставили перед собою вимогу вдосконалення, засвоєння найкращих здобутків західноєвропейської культури. Лідером організації був М. Хвильовий, який висунув гасло «Геть від Москви!» Президентами були поет, прозаїк і драматург Михайло Яловий (псевдонім Юліян Шпбл, 1895–1937), пізніше драматург Микола Куліш (1892–1937),

секретарем — прозаїк Аркадій Любченко (1899–1945). В об'єднання також входили: прозаїк Олесь Досвітній (псевдонім Олександра Скрипаля-Мищенко, 1891–1934), Микола Куліш, Майк Йогансен, Григорій Епік, Павло Тичина, Іван Сенченко, поет і прозаїк Олекса Слісаренко (справжнє прізвище Снісар, 1891–1937), Петро Панч, поет, культуролог, енциклопедист, філософ Микола Бажан (1904–1983), поет і прозаїк Юрій Яновський (1902–1954), прозаїк, журналіст і театральний критик Юрій Смілич (1900–1976), поет, драматург і прозаїк Іван Дніпровський (справжнє прізвище Шевченко, 1895–1934), Олександр Копиленко, поет, прозаїк, літературознавець і літературний критик Петро Шатун (1907–1987) та ін. Саме ВАПЛІТЕ в особі Миколи Хвильового розпочала славетну літературну дискусію 1925–1928 рр. і перемогла в ній, довівши наявність і необхідність національної, специфічної української літератури, орієнтованої на Європу, а не на Росію;

- ВУСПП (Всеукраїнська спілка пролетарських письменників) — літературна організація, заснована наприкінці 1926 р. Утворилася із членів літературної організації «Гарт», що не ввійшли після її розпаду до ВАПЛІТЕ, а також зі членів організації «Плуг», «Жовтень» і пролетарського письменницького молодняку. ВУСПП прагнув узяти під контроль усе літературне життя та перебирав на себе роль прямого речника партії в літературних справах. Вів завзяту ідейну боротьбу з ВАПЛІТЕ, МАРС і з окремими письменниками, незгодними з тактикою чи літературними поглядами членів ВУСПП. У роботі цієї організації спостерігалися часто випадки вузькогрупової нетерпимості, тенденційно-групового висвітлення й оцінки літературних явищ, а також й інші негативні явища, що нагадували діяльність російського РАПП'у. Політику спілки фактично визначали керівники організації Іван Кулик, Володимир Коряк, письменник і драматург Іван Микитенко (1897–1937) та Іван Кириленко. До складу організації входили: поет Павло Безпощадний (справжнє прізвище Іванов, 1896–1968), поет, драматург і прозаїк Сава Голованівський (1910–1989), російськомовний прозаїк Борис Горбатов (1908–1954), Дмитро Гордієнко, Володимир Сосюра, поет Микола Терещенко (1898–1966), Дмитро Загул, Яків Савченко, Володимир Гадзінський, Леонід Первомайський, Наталя Забіла, Антон Шмигельський, поет, літературний критик і літературознавець Борис Коваленко (1903–1937), прозаїк Іван Ле (справжнє ім'я Іван Мойся, 1895–1978), Михайло Доленго, Леонід Смілянський, літературний критик і журналіст Самійло Щупак (1895–1937), поет Дмитро Май-Дніпрович (справжнє прізвище Майборода, 1895–1930), поет і драматург Анатолій Шиян, Олексій Кундзич, єврейський поет, що писав на їдиш, Іцик Фефер (1900–1952), поет Микола Булатович (1909–1937), поет і прозаїк Олекса Влизько (1908–1934), єврейський поет, який писав мовою їдиш, один із зачинателів єврейської радянської поезії Давид Гофштейн (1889–1952), Павло Усенко, Микола Шеремет та ін.<sup>41</sup>

Перший з'їзд радянських письменників відкрився у Москві 17 серпня 1934 р. в Колонному залі Будинку спілок (*рос.* Колонный зал Дома союзов). У списку делегатів, серед яких було чимало справжніх митців слова, але не бракувало також і функціонерів, були красномовно відсутні Анна Ахматова (1889–1966), Михайло Булгаков (1891, Київ — 1940, на той час автор фейлетону «Похождения Чичикова», роману

<sup>41</sup> Про активність суспільно-літературного життя в Україні у 20-ті рр. ХХ ст. та його згортання пропорційно процесу утвердження сталінської диктатури див.: 20-ті роки: літературні дискусії, полеміки. Літературно-критичні статті / упор. В. Г. Дончик. Київ: Дніпро, 1991; Історія української літератури ХХ століття: у 2 кн. Київ: Либідь, 1993. Кн. 1: 1910–1930-ті роки / за ред. В. Г. Дончика. С. 70–124; Історія української літератури ХХ століття: у двох кн. Київ: Либідь, 1998. Кн. 1: Перша половина ХХ ст. / за ред. В. Г. Дончика. С. 41–45.

«Белая гвардия», повістей «Дьяволиада» «Записки на манжетах», «Роковые яйца»), поет Микола Заболоцький (1903–1958), поет і прозаїк Андрій Платонов (1899–1951, на той час автор повісті «Происхождение мастера», «Сокровенный человек» й ін.).

З'їзд відкрив основоположник літератури соціалістичного реалізму Максим Горький (1868–1936), який виступив також з основною доповіддю. Вже у вступному слові Горького була добре відчутна та атмосфера і наперед визначеність, які були притаманні подальшому розвитку всієї офіційної літератури в СРСР. «Ми вступаємо в епоху загального здичавіння, озвіріння і відчаю буржуазії... Ми виступаємо як судді світу, приреченого на загибель, і як люди, що утверджують справжній гуманізм, ... гуманізм сили, покликаної історією звільнити увесь світ трудящих від... усіх потворностей, які протягом сторіч спотворювали людей праці. Ми виступаємо в країні, де невтомно і чудодійно працює залізна воля Йосипа Сталіна».

Щоправда, Максим Горький знав радянську літературу і сказав присутнім у залі, хто вони є такі (за невеликим винятком, який складають справжні письменники, решта, тобто переважна більшість, — це були люди, які все ще недостатньо уважно ставляться до дійсності, погано організують свій матеріал і недбало опрацьовують його, хоча ці останні не бажали себе визнавати належними до такої більшості). Не дарма «буревісник революції» уникав називати усіх письменниками, а називав усіх літераторами.

Прикметною своєю неприхованою антидемократичністю була доповідь «Сучасна світова література і завдання пролетарського мистецтва», з якою виступив радянський політичний діяч і журналіст газет «Правда» та «Известия» Карл Радек (1885–1939)<sup>42</sup>. Ця доповідь теж породжує багато асоціацій з подіями культурного життя в СРСР у сталінські та постсталінські часи. Особливу увагу у Радековій доповіді привертає обігрування теми, пов'язаної зі словом «диктатор». Доповідач зачитав слова старого тред-юніоніста Гіпнея (*англ.* «Old Hipney») з драми Бернарда Шоу 1933 р. «На міліні» (*англ.* «On the Rocks»). Переживаючи глибоке розчарування у демократії, цей персонаж каже: «Краще диктатор, який відповідальний перед усім світом за добро і зло, яке він зробив, ніж маленький, брудний диктатор на кожній вулиці, який вижене вас з вашого помешкання, якщо йому не заплатять за право жити на його землі, який викине вас з роботи, якщо ви виступите проти нього як рівна людина. Ви мене не налякаєте словом „диктатор“. Я і мільйони товаришів усе життя виносили диктатуру свиней, котрі мали тільки одну якість, що дуже добре відчували гроші»<sup>43</sup>.

На Сході вживали словосполучення «диктатура пролетаріату», але ніколи не використовували слово «диктатор». У Радянському Союзі говорили «вождь», бо у слові «диктатор» звучали образа та «буржуазне, демократичне нерозуміння» історичних процесів (головним ворогом диктатури пролетаріату, як відомо, була саме буржуазна демократія).

К. Радек знав, що у Німеччині, де щойно на виборах переміг А. Гітлер, теж не поважають слово «диктатор». У гітлерівській Німеччині кажуть «фюрер» (вождь), і цей фюрер головним своїм ворогом так само проголосив буржуазну демократію. Усе це К. Радек знав, але змовчав, залишив поза межами свого виступу. Натомість він процитував одного з фюрерів Німеччини, нацистського ідеолога П. Й. Геббельса, який говорив: «... У той момент, коли політика стає народною драмою, де руйнуються цілі світи, митець не може сказати — це мене не стосується... Мистецтво має триматися

<sup>42</sup> Див.: Радек К. Б. Современная мировая литература и задачи пролетарского искусства. *Первый всесоюзный съезд советских писателей*. Стенографический отчет. Москва: ГИХЛ, 1934. С. 291–318. (URL: <<https://www.rulit.me/books/pervyj-vsesoyuznyj-sezd-sovetskih-pisatelej-1934-stenograficheskij-otchet-get-240607.html>>).

<sup>43</sup> Там само. С. 300.

певних моральних, політичних і світоглядних норм, раз і назавжди встановлених». Цю цитату К. Радек доповнив від себе, зазначивши: «Тепер до мистецтва звертається контрреволюція, проголошуючи слідом за революцією: боротьба йде не на життя, а на смерть, у бою немає нейтральних — або ви з нами, або ви проти нас»<sup>44</sup>.

Таким чином, мають рацію ті дослідники, які вважають, що на новому колі історичного розвитку повторилася ситуація, характерна для царської Росії першої половини і середини XIX ст., коли, за словами О. І. Герцена (1812–1870) з його праці 1851 р. «Про розвиток революційних ідей у Росії» (*рос.* «О развитии революционных идей в России»), у народу, «позбавленого суспільної свободи, література — єдина трибуна, з висоти якої він примушує почути крик свого обурення і своєї совісті». Щоправда, вже у радянські 1930-ті рр. ця ситуація повторилася по-своєму: тепер правляча більшовицька партія мала зробити все, щоб література не мала жодних шансів стати тією трибуною, яку в ній бачив російський революціонер. Саме для досягнення такої мети (ідентичної за своєю сутністю і в радянських комуністів, і у німецьких націонал-соціалістів) і потрібне було жорстке партійне керівництво літературним розвоєм, саме тому треба було періодично присоромлювати письменників СРСР за їхню нібито «заборгованість перед країною робітників і селян» (це на першому письменницькому з'їзді від імені народу робили делегації трудящих країни, які між доповідями вітали учасників форуму). Ось чому секретар ЦК ВКП(б) А. О. Жданов, який теж виступив на з'їзді, у своїй програмній промові наголосував не на вільному змаганні талантів, не на мистецьких пошуках, не на культурній спадкоємності чи розмаїтті художньої творчості, не на потребі зв'язку з надбаннями світового письменства (воно все проголошувалося буржуазним і повністю відкидалося як таке, що неминуче занепадає та загиває), а дав чітку політичну лінію — конкретні вказівки літераторам на те, кого, як і для чого вони повинні зображати у своїх творах. Слідкувати за суворим дотриманням в літературній сфері партійної лінії був призначений партійний функціонер, який не мав жодного відношення до мистецтва слова, партійний апаратний працівник О. С. Щербаков (1901–1945). Цю зовсім невідому письменникам тридцятидвохрічну людину, яка навіть не значилася в офіційних списках делегатів, з'їзд обрав першим секретарем правління Спілки письменників СРСР. Саме затвердження у керівній структурі письменницької організації цієї посади свідчило про фактичну недовіру партійного керівництва Максиму Горькому, якого було обрано головою правління Спілки письменників СРСР і який, за словами того ж таки А. Жданова, тільки надає «партії та пролетаріату» неоціненну допомогу «у боротьбі за якість літератури, за культурну мову». І А. Жданов мав рацію у тому, що не покладав якихось надій на те, що основоположник літератури соціалістичного реалізму буде належно проводити політику правлячої партії серед письменників. Уже через два роки після першого з'їзду радянських письменників у одному зі своїх листів Максим Горький напише: «Спілка письменників — тепленьке місце, де можна жити зручно і байдуже. Про наявність байдужості свідчить той факт, що вплив З'їзду до сьогодні ніяк не виказав себе».

Загалом всесоюзний форум радянських письменників закріпив ключовий напрям на утвердження сталінізму в літературному житті і став фактично механізмом функціонування сталінізму і партійної регламентації літературного розвитку в СРСР аж до розпаду радянської імперії у грудні 1991 р.<sup>45</sup> Красномовне свідчення цього —

<sup>44</sup> Радек К. Б. Современная мировая литература и задачи пролетарского искусства. С. 304.

<sup>45</sup> Див. про це докл.: Лиходеев Л. Метафоры. Размышления о Первом съезде советских писателей. *Вопросы литературы*. [Москва] 1988. Вып. 10. С. 88–124; Кардин Б. Человечи со стороны. *Огонёк*. [Москва] 1989. № 34. С. 22–23; Гутнин А.

морально-психологічний тиск на Б. Пастернака (1890–1960) за публікацію на Заході (у Мілані, Італія) 1957 р. його роману «Доктор Живаго» (був написаний в 1945–1955).

Цькування письменника почалися відразу після присудження його роману наприкінці жовтня 1958 р. Нобелівської премії з літератури. Започаткував їх Перший секретар ЦК КПРС Микита Хрущов (очільник правлячої партії з 1953 до 1964 р.), який у колі партійно-державних чиновників брутально висловився про Б. Пастернака: «Навіть свиня не паскудить там, де їсть». Ця фраза лідера радянської держави визначила тон і спрямування викривальної кампанії проти письменника. У резолюції Спілки письменників СРСР від 28 жовтня 1958 р. Б. Пастернака назвали самозакоханим естетом і декадентом, наклепником і зрадником, і цю резолюцію підтримали не лише пересічні літератори і люди, які не мали жодного відношення до цієї справи (багатомісячна кампанія засудження була масовою), а й відомі радянські письменники і поети як-от Лев Ошанін (1912–1996), Борис Полевой (1908–1981, автор відомої «Повести о настоящем человеке», 1946), Віра Інбер (1890–1972), Олександр Безименський (1898–1873), Борис Слуцкий (1919–1986), Костянтин Симонов (1915–1979, автор відомого вірша «Жди меня» (1941) та романної трилогії «Живые и мёртвые», 1959–1971), Сергій Михалков (1913–2009, відомий насамперед як дитячий письменник, співавтор тексту гімну СРСР і РФ) та ін. Б. Пастернака виключили зі Спілки письменників СРСР, а Московська письменницька організація слідом за Правлінням союзної Спілки вимагала вислати письменника з країни, позбавивши його радянського громадянства.

У 1959 р., перебуваючи у Парижі, Михайло Шолохов (1905–1984, автор роману-епопеї «Тихий Дон», за який йому 1965 р. теж була присуджена Нобелівська премія з літератури) в одному з інтерв'ю сказав: «Коллективное керівництво Спілки радянських письменників втратило спокій. Треба було надрукувати книгу Пастернака „Доктор Живаго” у Радянському Союзі замість того, щоб забороняти її. Треба було, щоб Пастернак зазнав поразки від його читачів... Щодо мене, то я вважаю, що творчість Пастернака у цілому позбавлена якогось значення, якщо не брати до уваги його перекладів, які є блискучими». І ці слова офіційного радянського класика, у яких була спроба все-таки віддати опальному авторові належне, тут же викликали відповідь вищого партійного органу (центрального комітету правлячої комуністичної партії), у якій було сказано: «звернути увагу М. Шолохова на недопустимість подібних заяв, які суперечать нашим інтересам».

11 лютого 1959 р. в британській газеті «Дейлі мейл» був надрукований Пастернаків вірш «Нобелівська премія»:

Я пропал, как зверь в загоне.  
 Где-то люди, воля, свет,  
 А за мною шум погони,  
 Мне наружу ходу нет.  
 Темный лес и берег пруда,  
 Ели сваленной бревно.  
 Путь отрезан отовсюду.  
 Будь что будет, все равно.  
 Что же сделал я за пакость,  
 Я убийца и злодей?  
 Я весь мир заставил плакать

---

Эмпирические размышления о том, как мы «перегнали» мировую литературу. *Литературное обозрение*. [Москва] 1989. № 8. С. 34–39; Литературное движение советской эпохи: Материалы и документы: хрестоматия / сост. П. И. indexПлукш П. И. Плукш. Москва: Просвещение, 1986. С. 153–195.

Над красою землі моею.  
 Но и так, почти у гроба,  
 Верю я, придет пора —  
 Силу подлости и злобы  
 Одолеет дух добра.

Кореспондент газети Їнтоні Браун у своєму супровідному на цю публікацію коментарі наголосив на тому остракізмові, якого зазнає нобелівський лауреат у себе на батьківщині.

Відкрито на захист Б. Пастернака тоді не піднявся ніхто. Хоча у цій ганебній офіційній ідеологічній кампанії відмовилися брати участь представники старшого покоління письменників Веніамін Каверін (автор романів «Два капітани» (рос. «Два капитана», 1938–1944) та «Відкрита книга» (рос. «Открытая книга», 1949–1956), Всеволод Вишнєвський (1900–1951), автор відомої п'єси «Оптимістична трагедія» (рос. «Оптимистическая трагедия», 1933), і молоді автори, якими тоді були поети-шістдесятники Андрій Вознесенський (1933–2010), Євгєн Євтушенко (1932–2017), Бєлла Ахмадуліна (1937–2010) та поет і прозаїк, один із найбільш яскравих представників жанру російської авторської пісні Булат Окуджава (1924–1997).

Врешті-решт Б. Пастернака змусили відмовитися від Нобелівської премії. І тільки 9 грудня 1989 р., тобто через 29 років після смерті письменника, у Стокгольмі (столиці Швеції) його син Євгєн Борисович Пастернак (1923–2012) зміг одержати Нобелівський диплом і медаль батька.

У СРСР і в контрольованих ним країнах так званої соціалістичної співдружності відстоювали концепцію соціалістичного реалізму як єдиного художнього методу радянської, а також і всієї «передової» (тобто просоціалістичної та прокомуністичної) літератури. На практиці ця концепція відіграла роль механізму розпізнавання та відсіювання в літературній сфері «своїх» і «чужих» (надійний засіб ідеологічної цензури). В естетико-поетологічній площині це було явище, яке, на думку А. Сінявського, правильніше було б назвати «соціалістичним класицизмом», бо висунуті на першому письменницькому з'їзді визначальні характеристики офіційного методу радянської літератури («соціалістичність») були несумісні із засадами класичного реалізму<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> Див. про це докл.: Терц А. [Синявский А.]. Что такое социалистический реализм. *Литературное обозрение*. [Москва] 1989. № 8. С. 89–100. **Синявський Андрій Донатович** (літературний псевдонім: Абрам Терц, 1925–1997) — російський літературознавець, письменник, літературний критик. Працював в Інституті світової літератури ім. О. М. Горького АН СРСР (тепер РАН), викладав на факультеті журналістики Московського державного університету ім. М. В. Ломоносова та у Школі-студії МХАТ. Один з провідних літературних критиків московського журналу «Новий світ» (рос. «Новый мир»), головним редактором якого був Олександр Твардовський (1910–1971, головним редактором якого у 1950–1954 та 1958–1970 був Олександр Твардовський (1910–1971). На початку 1960-х журнал вважався найбільш ліберальним в СРСР. У 1965 був заарештований за

Про жодну свободу творчості, експеримент в літературі вже не йшлося, вони перебували за межею дозволеного. Як наслідок, поширення у 1930-х рр. в світовому літературознавстві явища «вulgарного марксизму», базованого на ствердженні прямих причинно-наслідкових зв'язків між економікою та літературою й «ув'язнення» письменників у прокрустовому ложі інтелектуальних можливостей їхнього суспільно-класового стану<sup>47</sup>.

Явищем цього ж штибу є і вулгарний соціологізм в радянському літературознавстві, в основі якого:

- однобічне тлумачення марксистської тези про класову обумовленість ідеології;
- встановлення прямої, безпосередньої залежності літературної творчості (аж до побудови фраз, метафор, ритму тощо) від економічних чинників;
- прагнення прямолінійно розкрити в літературних образах загальні політико-економічні категорії;
- ототожнення змісту та цілей художньої літератури зі змістом і цілями суспільних наук; перетворення літератури в «образну ілюстрацію» до соціології<sup>48</sup>.

Найновіша марксистська думка у сфері літературознавства зазнала впливу французького марксиста Луї П'єра Альтюссєра (*фр.* Louis Pierre Althusser, 1918–1990). Його ключові поняття:

- запозичений у Фрідіа «наддетермінізм» (результат є наслідком взаємодії кількох, а не одного, наприклад, економічного, фактора);
- поняття «відносна автономність» для констатації відносної незалежності мистецтва від економічних сил, попри зв'язки між культурою та економікою;
- тлумачення ключового для усього марксизму поняття «ідеології» як системи базових для даного суспільства уявлень (образів, міфів, ідей або понять, залежно від ситуації), що виводить культуру з площини моделі прямолінійної моделі «базис/надбудова», перетворюючи її на головне джерело цінностей (імпліцитних

---

звинуваченням в антирадянській пропаганді, а 1966 засуджений на сім років колонії. Достроково звільнений 1971. З 1973 — професор російської літератури в Університеті «Париж IV — Сорбонна».

<sup>47</sup> Див., наприклад, працю Крістофера Кодвелла «Ілюзія і дійсність» (написано 1930, опуб. 1946).

<sup>48</sup> Типовий представник вулгарно-соціологічного напрямку в радянському літературознавстві Володимир Максимович Фріче (1870–1929), праця якого «Нарис розвитку західних літератур» (*рос.* «Очерк развития западных литератур») залишалася в СРСР навчальним посібником аж до сер. 1930-х рр., її 5-те видання побачило світ 1936 р.



і водночас таких, що охоплюють усі артефакти), які підтримують стабільність будь-якого суспільства;

- поняття «децентрація» (позначає структури, які не мають сутності, стрижня або центра, а також відсутність жодної всезагальної єдності) для обґрунтування відносної автономії мистецтва, завдяки якій мистецтво лише «в останній інстанції» визначається економічним чинником;
- «державний ідеологічний апарат» (політичні партії, школи, засоби масової інформації, церква, родина й мистецтво) нав'язують вигідну для держави ідеологію як вільно вибрану членами суспільства; «інтерпеляція» — заохочення індивіда вважати себе цілком вільним і незалежним від соціальних сил. Оскільки так потрактована ідеологічна влада одержує більше значення, ніж влада фізична, то література і мистецтво постають важливими і вагомими самі по собі, а не як пасивне відображення економічного базису, де й кипить суспільне життя.

Від 1970-х рр. найвідомішим марксистським критиком стає британський літературознавець Террі Їлтон (*англ.* Terence Francis «Terry» Eagleton, нар. 1943; див. його працю «Капіталізм, модернізм і постмодернізм»). Варто назвати і американського професора з порівняльного літературознавства Фредріка Джеймсона (*англ.* Fredric Jameson, нар. 1934), який намагався у своєму есе 1999 р. «Політика теорії: ідеологічні погляди у постмодерністичних дискусіях» примирити марксизм з психоаналізом, постструктуралізмом і постмодернізмом.

Загалом питання полягає не в тому, що література залежить від соціальних і політичних умов, в яких вона існує, а в мірі її детермінації соціальними і політичними обставинами.

Марксистські критики, вирізняючи у творі прихований (імплицитний) зміст, пов'язують його з основними марксистськими поняттями. Вони інтерпретують витвір мистецтва у контексті становища його творця, виходячи з переконання, що митець до кінця не усвідомлює, що саме він говорить або відображає в тексті. Літературні жанри досліджуються крізь призму суспільно-історичного періоду, який їх «породив». Літературні форми теж визначаються політичними обставинами.

*Приклади.* Виникнення роману у XVIII ст. пов'язують із формуванням середнього класу (буржуазії). Відповідно, роман промовляє від імені середнього класу, трагедія — від імені монархії й аристократії, балада — від імені сільського та містечкового «робітничого класу». Літературний реалізм здійснює внутрішню легалізацію консервативних соціальних структур, а складність форми й змісту сонета, як і п'ятистопний ямб, відображають соціальну стабільність, етику і порядок.

**Психоаналітична критика** (межа XIX і XX ст., оновлена у 1960-ті рр.). Для інтерпретації літературних текстів використовує деякі техніки психоаналізу. Розрізняють психоаналітичну критику фрейдівського, лаканівського та юнгіанського спрямування.

### **Психоаналітична критика фрейдівського ґатунку**

Найбільше значення надають розрізненню свідомого й несвідомого. Зі свідомим пов'язують явний зміст твору, а з несвідомим — прихований зміст твору. Саме прихованому змісту надається перевага як носієві «справжнього» сенсу.

Зосередження на несвідомих мотивах і почуттях, незалежно від того, кому вони — авторові чи персонажам — належать. Віднайдення у літературному творі класичних психоаналітичних симптомів, станів чи стадій (наприклад, оральний, анальний і фалічний етапи емоційного й сексуального розвитку дітей).

Характеристика історико-літературного процесу за допомогою психоаналітичних понять.

*Наприклад*, розгляд боротьби поколінь поетів за місце в літературі як втілення Едіпового комплексу, тобто витісненого сексуального бажання до матері й відповідного сексуального бажання позбутися батька.

Зосередженість на «психічному» контексті літературного твору і нехтування соціальним та історичним контекстами. Перевагу має особиста «психодрама» (конфлікт між бажаннями однієї людини, між поколіннями, між братами і сестрами), а не «соціальна драма» класової конфронтації чи зіткненням між суспільними верствами.

### **Лаканівська психоаналітична критика**

Базується на ідеях Жака Лакана (*фр.* Jacques-Marie-Émile Lacan, 1901–1981) про несвідоме як впорядковану систему, яка за своєю складністю нагадує структуру мови: «Психоаналітичний досвід відкриває в несвідомому суцільну структуру мови». За Лаканом, мова є принципово відірваною від будь-якого референта в реальному світі, отже повністю заперечується літературний реалізм, базований на уявленні, що реалістичний твір відображає реальний світ. Для лаканівської психоаналітичної критики багато важать ідеї про кон-

струйованість і нестабільність суб'єкта («я»), про індивідуальність як лінгвістичний конструкт або мову як самодостатній світ суджень, особливо коли їхню реалізацію можна побачити в літературному тексті.

Спираючись на пріоритет несвідомого і намагаючись виявити механізм входження дитини у свідомість, Лакан обґрунтовує диференційну пару Уявне/Символічне.

Уявний світ — це світ немовляти до появи у нього відчуття власного «я», коли відсутня різниця між «я» та Іншим й існує своєрідне ідеалізоване ототожнення з матір'ю. Символічний світ — це світ дитини віком між шістьма і вісімнадцятьма місяцями, це «стадія дзеркала», коли дитина бачить власне відображення в дзеркалі й починає сприймати себе як цілісну істоту, відокремлену від решти світу. На «стадії дзеркала» дитина входить у систему мови і тоді ж починається процес її, дитини, соціалізації, включаючи заборони й обмеження, пов'язані із постаттю батька.

У застосуванні до художньої літератури Символічний світ при-таманий реалістичній літературі, світу патріархального порядку й логіки. Світ Уявного властивий антиреалістичним літературним текстам, де мова діє поза собою, поза логікою й граматикую, як це часто відбувається у поетичній мові. Загалом, протиставлення між Уявним і Символічним можна було б розглядати аналогічно до опозиції між поезією та прозою.

Психоаналітична критика лаканівського стибу, приділяючи велику увагу несвідомим мотивам і почуттям, зосереджується на самому літературному тексті, викриваючи в ньому підводні течії значень, які, як несвідоме, перебувають поза «свідомістю» тексту. Літературний твір розглядається як втілення Лаканових поглядів на мову й несвідоме, наслідком чого є надання повної переваги антиреалістичним текстам, які кидають виклик умовностям літературного зображення. Перевагу такі критики надають літературним текстам, у яких Уявне постійно втручається в Символічне, як, *наприклад*, у «метапрозі» чи «магічному реалізмі», де сам роман підточує та спростовує власну реалістичність.

*Метапроза* чи *метаповідь* (англ. metafiction) — літературно-художній твір, у якому зображається сам процес його розгортання, художньо (часто з використанням іронії, рефлексії чи коментування) досліджується походження словесного мистецького тексту, зокрема в аспекті відносин між вигадкою та реальністю. У метапрозі відбувається тематизація процесу творчості засобом репрезентації автора-творця через текстового двійника в образі персонажа-письменника, який і є зазвичай автором твору і водночас постає об'єктом інтерпретації. При цьому учасником творчої

гри та процесу конструювання художніх образів постає читач. Метатекст будується на кореляції тексту в тексті з рамковою оповіддю (паратекст Жерара Женетта). Зв'язки цих текстів, взаємпроникнення основного і вибраного (елективного) творів, а також текстів та позатекстової реальності актуалізуються коментарями.

Окремі елементи метапрозові оповідної практики (зокрема, рекурсивну художню техніку міз-ан-абім (*фр.* *Mise en abyme*) — «сон уві сні», «розповідь у розповіді», «вистава у виставі», «картина в картині» і т. ін.) можна знайти у різні періоди історичної еволюції красного письменства. *Наприклад:*

- в античні часи (наприклад, в «Одіссеї» Гомера, VIII ст. до н. е., головний герой, припливши в Карфаген, знайшов своє зображення серед статуй інших троянських героїв);
- у період Передвідродження в Англії (у віршованій збірці «Кентерберійські оповідання» (кінець XIV ст.) Джефрі Чосера різні оповідання нанизані на одну рамкову історію);
- у вершинний період англійського Відродження у творчості В. Шекспіра (головний герой трагедії «Гамлет» у другій сцені III дії ставить п'єсу, яка відображає та пародіює події самого шекспірівського твору);
- у період розквіту ренесансної літератури в Іспанії: (в синтетичному романі Мігеля де Сервантеса Сааведри «Премудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі», 1605, 1615) священник і перукар, оглядаючи бібліотеку Алонсо Кіхано, знаходять там пасторальний роман Сервантеса «Галатея» і починають обговорювати його цінність; далі з'ясується, що перукар (вигадка письменника, персонаж роману «Дон Кіхот») — це друг письменника; інакше кажучи, маємо ситуацію, коли вигадка Сервантеса чи образ зі сну Сервантеса (перукар) міркує про самого Сервантеса (спостереження класика нової аргентинської літератури Хорсе Луїса Борхеса (1899–1986));
- в російській літературі XX ст (роман Володимира Набокова «Дар» (1938), четвертий розділ якого є «книгою в книзі» — біографією М. Г. кого, написаною героєм роману);
- у сучасній турецькій літературі (роман Орхана Памука «Сніг» (2002), де поет Ка кодує таємниці свого художнього світу в малюнку сніжинки, що виявляється одночасно фрактальною моделлю<sup>49</sup> та своєрідним симулякром);
- в українській літературі XX ст. в повісті Миколи Хвильового «Санаторійна зона», написаній у формі щоденника хворої жінки, яка спостерігає за життям в санаторії та пише повість, коментуючи сам процес написання.

У XX ст. звернення до оповідної структури, побудованої на зіткненні зовнішнього і внутрішнього текстів, на думку дослідників, було викликане глобальною спрямованістю культури на пошуки втрачених меж між ілюзією та реальністю. Звідси органічна пов'язаність метапрози з пізнім модернізмом і особливо постмодернізмом у літературі.

Прикладами метапрози є роман «Загублений у кімнаті сміху» (*англ.* «Lost in the Funhouse», 1968) американського письменника-постмодерніста Джона Барта (*англ.* John Simmons Barth, нар. 1930), оповідання «Няня» (*англ.* «The Babysitter» (short story), 1969) американського письменника Роберта Кувера (*англ.* Robert Lowell Coover, нар. 1932), «Бойня номер п'ять, або Хрестовий похід дітей» (*англ.* «Slaughterhouse Five or, The Children's Crusade», 1969) американського письменника-фантаста Курта Воннегута (*англ.* Kurt Vonnegut, 1922–2007), «Жінка французького лейтенанта» (*англ.* «The French Lieutenant's Woman», 1969) англійського письменника-постмодерніста Джона Фаулза (*англ.* John Robert Fowles, 1926–2005), «Виголошується лот 49» (*англ.*

<sup>49</sup> **Фрактальність** — властивість системи, будова якої ідентична будові її складових.

«The Crying of Lot 49», 1966) американського письменника-постмодерніста Томаса Пінчона (англ. Thomas Ruggles Pynchon, нар. 1937) й ін.

Початок літературознавчого вивчення метапрози припадає на 1980-ті рр. і пов'язане з іменем американського літературознавця Бертона Гатлена<sup>50</sup>.

*Магічний реалізм* — описовий термін на позначення художнього методу, у якому магічні елементи включені в реалістичну картину світу. Використовується як умовна назва модерністської течії переважно в літературі Латинської Америки, яка в 1950–60-х рр. пережила справжній «бум», який назвали «карибським чудом». Уперше термін «магічний реалізм» застосували гватемальський письменник, лауреат Нобелівської премії з літератури 1967 р. Мігел ́Анхель Астуріас Росалес (ісп. Miguel Ángel Asturias Rosales, 1899–1974) та кубинський письменник, журналіст, музикант і музикознавець Аলেখо Карпентьєр (ісп. Alejo Carpentier y Valmont, 1904–1980). Традиції «магічного реалізму» присутні у романах бразильського письменника Жоржі Амаду (порт.-браз. Jorge Leal Amado de Faria, 1912–2001) «Жубіаба» (1935) і «Мертве

<sup>50</sup> Див.: Hatlen B. Borges and metafiction. *Simply a man of letters. Panel discussion and papers from the proceedings of a symposium on J. L. Borges held at the University of Maine at Orono*. 1982.

Метапрозу також досліджували: Патрисія Во (див.: Waugh P. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York; London: Routledge, 1984), Жерар Женетт (Genette G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982), Фредрік Джеймсон (Jameson F. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press, 1991; укр. переклад: Джеймсон Ф. *Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму* / пер. з англ. і післямова П. Дениска. Київ: Курс, 2008), Лінда Гатчен (Hutcheon L. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Ontario: Willford UP, 1981), Дмитро Сегал (Сегал Д. М. *Литература как вторичная моделирующая система. Slavica Hierosolymitana*. 1979. No. 4. P. 1–35), Вероніка Зусева-Озкан (Зусева-Озкан В. Б. *Историческая поэтика метаромана*. Москва: Intrada, 2014). (Огляд літературознавчого вивчення метапрози в зарубіжній науці про літературу див.: Осовский О. О. *Явление метапрозы в контексте литературоведческих исканий последних десятилетий*. *Вестник ТГТУ*. 2010. № 2 (20). URL: <[cyberleninka.ru/article/v/yavlenie-metaprozy-v-kontekste-literaturovedcheskih-iskaniy-poslednih-desyatiletiy](http://cyberleninka.ru/article/v/yavlenie-metaprozy-v-kontekste-literaturovedcheskih-iskaniy-poslednih-desyatiletiy)>. Та саме під назвою «Феномен метапрози в осмыслении современного западного и отечественного литературоведения» надруковане в збірнику «Вестник Мордовского университета. Финно-угроведение. Филологические науки» (2011. № 1. С. 102–105. URL: <<https://cyberleninka.ru/article/v/fenomen-metaprozy-v-osmyslenii-sovremennogo-zapadnogo-i-otechestvennogo-literaturovedeniya>>).

В Україні це явище сучасного мистецтва слова вивчали Олена Бровко (див.: Бровко О. *Метатекстуальність поетики роману О. Памука «Сніг»*. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*: наук. зб. Донецьк, 2013. Вип. 19. С. 118–125. URL: <[http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/4050/1/O\\_Brovko\\_APULF\\_19\\_GL.pdf](http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/4050/1/O_Brovko_APULF_19_GL.pdf)>), Олена Тихомирова (див.: Тихомирова О. В. *Гра в «дитячу книгу» як нарративна стратегія у фентезійних циклах*. *Наукові праці [Чорноморського державного університету ім. Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»*. Серія: Філологія. *Літературознавство: наук. журн.* [Миколаїв] 2014. Вип. 227. Т. 239. С. 48–51. URL: <<http://litstudies.chdu.edu.ua/article/viewFile/35719/31960>>), Олена Юферєва (Юферєва О. В. *Поезія в системі метакатегорій*. *Вісник Житомирського державного університету ім. Івана Франка. Філологічні науки*. Житомир, 2011. Вип. 56. С. 197–201. URL: <[http://eprints.zu.edu.ua/5057/1/vip\\_56\\_42.pdf](http://eprints.zu.edu.ua/5057/1/vip_56_42.pdf)>).

море» (1936), у романі колумбійського письменника, лауреата Нобелівської премії з літератури за 1982 р. Габрієля Гарсія Маркеса (*исп.* Gabriel José de la Concordia «Gabo» García Márquez, 1927–2014) «Сто років самотності» (1967) та ін. У підґрунті латиноамериканського «магічного реалізму» — література, вірування, мислення доколумбових індіанських цивілізацій (як-от ацтеки, майя, чичба, інки).

Загалом «магічний реалізм» — це явище не тільки латиноамериканської літератури. Він має великі традиції у європейському та світовому письменстві (Франсуа Рабле (= 1494–1553) у французькій літературі доби Відродження, Ернст Теодор Амадєй Гобман (1776–1822) в епоху романтизму в німецькій літературі, Микіола Гоголь (1809–1852) в українській і російській літературах 1-ої пол. XIX ст., Михайло Булгаков (1891–1940) у російській літературі 1-ої пол. XX ст та ін.).

Чимало рис «магічного реалізму» можна простежити в українському химерному романі (таких творах як: «Марко Проклятий» (1879) Олекси Стороженка (1806–1874), «Подорож ученого доктора Леонардо та його майбутньої коханки, прекрасної Альчести, у Слобожанську Швайцарію» (1930) Майка Йогансена, «Лебедина зграя» (1971), «Зелені Млини» (1976) Василя Земляка (чеха за походженням, справж. ім'я Вацлав Гвацек, 1923–1977).

Пізніше традиції «магічного реалізму» розвивав сербський прозаїк Милорад Павич (*серб.* Милорад Павић, 1929–2009), автор романів «Хозарський словник» (1984), «Пейзаж, намальований чаєм» (1988), «Остання любов в Царгороді» (1994) й ін. Сьогодні представниками «магічного реалізму» в літературі можна назвати американських письменників Джонатана Керрола (*англ.* Jonathan Carroll, нар. 1949), Одрі Ніффенеггер (*англ.* Audrey Niffenegger, нар. 1963), Марка Гелпріна (*англ.* Mark Helprin, нар. 1947) та сербського письменника Горана Петровича (*серб.* Горан Петровић, нар. 1961).

## Архетипна критика

Джерелами архетипної критики є культурна антропологія Дж. Фрейзера та психоаналіз К. Юнга.

Сер Джеймс Джордж Фрейзер (*англ.* Sir James George Frazer, 1854–1941) — представник школи англійської соціальної антропології, еволюціоніст, релігієзнавець, фольклорист, етнолог, культуролог. Для літературної критики особливе значення мали припущення Фрейзера, що міф — це відгалуження або проекція ритуалу, які супроводжують ритуал або йдуть після нього (це варіація ідеї про наявність зв'язку між міфом і ритуалом).

Швейцарський психолог і культуролог Карл Густав Юнг (*нім.* Carl Gustav Jung, 1875–1961) — засновник аналітичної психології. Переглядаючи низку концепцій і тверджень фрейдівського психоаналізу, він трактує лібідо (у Фроїда — сексуальне бажання, статевий інстинкт) як потік вітально-психічної<sup>51</sup> енергії, здатної набувати різних трансформаційних форм і викликати у свідомості людини архаїчні образи

<sup>51</sup> **Вітальний** (від *лат.* vitalis) — життєвий, прижиттєвий; той, що стосується життєвих явищ.

та переживання (тобто архетипів як носіїв колективної підсвідомості). Оскільки центром психіки для Юнга є архетип Самості, то самореалізація особистості відбувається через заглиблення в надра колективної підсвідомості.

Надаючи у своїх дослідженнях привілейоване місце красному письменству як факту індивідуального та психічного процесу, Юнг усвідомлював обмеженість методів наукової психології при аналізі мистецьких творів. У праці 1922 р. «Про відношення аналітичної психології до поетико-художньої творчості» (нім. «Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk») учений наголошував, що «тільки та частина мистецтва, яка охоплює процес художнього образотворення, може бути предметом психології, але в жодному разі не та, яка є складовою частиною самої сутності мистецтва, бо ця частина поряд із питанням, що таке мистецтво, може бути предметом тільки естетично-художнього, а не психологічного способу аналізу».

Творчий процес для Юнга — це процес одухотворення архетипів, їхнє розгортання та пластичне оформлення. Художнє розгортання архетипів дає можливість охарактеризувати епоху, в якій народжується твір мистецтва, і дух часу, на формування якого впливає мистецтво, забезпечуючи його тими фігурами, символами та образами, яких він потребує.

Архетипна теорія та практика посіла своє місце серед інших підходів до аналізу літератури з появою у 1957 р. праці канадського літературознавця Нортропа Фрая (англ. Herman Northrop Frye, 1912–1991) «Анатомія критики: чотири есеї» (англ. «Anatomy of Criticism: Four Essays», 1957), де вчений репрезентував архетипну модель аналізу літературних текстів. Н. Фрай відрізняє літературний архетип від антропологічного та психологічного начал. Фрай розглядає структуру архетипних образів як значення («*dianoia*») і розповідь («*mythos*», тобто сюжет, оповідь, упорядкована послідовність слів<sup>52</sup>). Архетипний аналіз стосується міфічного й аналогічного рівнів символічного значення. Основні структурні принципи художньої оповіді походять від міфів (словесних нарративів), і саме це «забезпечує



*Нортроп Фрай*

<sup>52</sup> Див. про це: Фрай Н. Великий код: Біблія і література / з англ. пер. І. Старовойт. Львів: Літопис, 2010. С. 65, 67.

літературі її комунікаційну силу впродовж стоїть, незважаючи на усі ідеологічні зміни». Художня література розглядається як вторинний міф у сенсі, що є протилежністю «до чогось, що „не зовсім істинне”, і у такому сприйнятті красне письменство «викликає неабияку повагу і має спеціальний статус»<sup>53</sup>.

Твердження Н. Фрая, що автор не зовсім контролює повне значення свого тексту, суголосне структуралістській теорії читацької реакції, яка наголошує на реципієнтові як на джерелі, що може надавати значення. Сьогодні архетипну критику широко використовують у теорії жанру, в інтердисциплінарних студіях, у літературознавчій компаративістиці<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> Там само. С. 69.

<sup>54</sup> Див. докл. у розділі «Психоаналіз та теорія архетипів» у виданні: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. 2-ге вид., доп. Львів: Літопис, 2001. С. 107–172. Досвід застосування психоаналізу до розгляду творчості українських письменників див.: Підмогильний В. Іван Левицький-Нечуй. (Спроба психоаналізу творчості). *Життя й революція*. [Київ] 1927. Вересень. С. 295–303. URL: <<http://sites.utoronto.ca/elul/Nechui/nech-psyh.pdf>>; Гундорова Т. *Femina melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Київ: Критика, 2002; Зборовська Н. В. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. Київ: Академвидав, 2006; Маланчук-Рибак О. Тарас Шевченко у психоаналітичних дослідженнях Степана Балля. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів, 2014. Вип. 25. С. 87–96. URL: <[https://nam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf\\_visnyk/25/11.pdf](https://nam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/25/11.pdf)>.





## ЛЕКЦІЯ ДРУГА

# ЛІНГВІСТИЧНО ОРІЄТОВАНА КРИТИКА. ФОРМАЛЬНА ШКОЛА. СТРУКТУРАЛІЗМ. НАРАТОЛОГІЯ

### Лінгвістично орієтована критика (або стилістика)

Сучасна версія античної риторики як теорії красномовства. Використовує методи та здобутки лінгвістики як науки, що вивчає мову та її структури (а не окремі мови).

Займається буквальним аналізом канонічних текстів без формулювання загальних теоретичних постулатів, тримається осторонь еkleктизму, зберігає позитивістський<sup>55</sup> ґатунок, тобто продовжує вірити у можливість накопичення знання за допомогою емпірично неупередженого дослідження зовнішніх явищ.

Не обмежуючись дослідженнями винятково літературних творів, стилістика може вивчати нехудожню прозу, політичні промови, рекламні тексти тощо, бо її фаховий підхід передбачає, що мова літератури не є «чимось надзвичайним» і її можна аналізувати, як і будь-яку іншу мову, щоб з'ясувати механізм її впливу. Щоправда, у 2-й пол. XX ст. серед представників лінгвістичної критики починає побутувати й інша думка, згідно з якою для того, щоб адекватно аналізувати поезію, недостатньо просто бути лінгвістом, тож мовознавець, розглядаючи літературу, на думку британського лінгвіста Роджера Ф'олера (англ. Rodger Fowler, 1938–1999), повинен знати її «особливі контексти... не менш уважно, ніж критик».

Лінгвістично орієтований (стилістичний) аналіз прагне до об'єктивного та наукового дослідження, заснованого на точному встановленні даних і повторюваній (алгоритмізованій) методиці. Аналізуючи літературний текст, мовознавець:

- зосереджує свою увагу на зв'язках між літературною та звичайною мовою;
- застосовує спеціальну мовознавчу термінологію;
- намагається обґрунтувати імпресіоністичні здогади звичайних читачів точними лінгвістичними даними, на основі яких також пропонує нові інтерпретації літературних творів;

<sup>55</sup> **Позитивізм** (фр. positivisme, від лат. positivus — позитивний) — методологічна концепція, згідно з якою єдиним джерелом справжнього знання проголошуються емпіричні (базовані на досвіді сприймання усього, що можна побачити, почути, відчуті й осмислити) дослідження.

- рухається від «граматики речення» до «граматики тексту»,
- описує технічні особливості мови тексту (граматичні структури), використовуючи одержані у такий спосіб дані для інтерпретації.

У російському мовознавстві до сфери лінгвістично орієнтованої критики близька стилістика художнього мовлення (художньої літератури), яку активно розробляв російський лінгвіст академік АН СРСР Віктор Володимирович Виноградов (1895–1969). Згідно з його підходом, стилістика художнього мовлення, спираючись на знання і досвід структурно-лінгвістичного студіювання мовної системи та стилів мови, займається стилістичними фігурами, тропами і синтаксичними конструкціями, які мають у тексті емоційно-експресивну функцію.

Інакше кажучи, стилістика художнього мовлення як лінгвістична дисципліна опікується питаннями, пов'язаними здебільшого із з'ясуванням закономірностей такої організації мовного матеріалу в рамках тексту, яка створює образне мовлення. Для цього цей розділ стилістики залучає не лише загальні мовознавчі категорії чи свої спеціальні поняття (як-от «художньо-образна мовленнєва конкретизація»), а й літературознавчий термінологічний інструментарій, приділяючи велику увагу впливові на виникнення різних конотацій у окремих мовних одиниць (словах, словосполученнях, фразеологізмах) макроконтексту (художнього твору як цілісності) та мікроконтексту (найближчого, в межах одного-двох абзаців, їхнього оточення). «До семантичної композиції літературного твору, — читаємо у В. В. Виноградова, — належить принцип або прийом насичення слова і висловлювань різноманітними смисловими випромінюваннями, які відповідно до ситуації набувають функції несподіваних показників важливих моментів чи шляхів розвитку сюжету»<sup>56</sup>.

**Формальна школа в літературознавстві** (1910-ті–1930-ті роки). Йдеться про діяльність групи, званої сьогодні як російські

<sup>56</sup> Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. Москва: ГИХЛ, 1961. С. 14. (URL: <<http://e-heritage.ru/ras/view/publication/general.html?id=43691719>>). Див. також праці ученого: «О языке художественной литературы» (Москва: ГИХЛ, 1959), «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика» (Москва: Изд-во АН СССР, 1963. URL: <<http://e-heritage.ru/ras/view/publication/general.html?id=53255894>>), «О теории художественной речи» (Москва: Высш. шк., 1971. URL: <<http://e-heritage.ru/ras/view/publication/general.html?id=43626744>>), «Стиль Пушкина» (Москва: ГИХЛ, 1941; 2-е изд. Москва: Наука, 1999), «О языке художественной прозы: Избранные труды» (Москва: Наука, 1980. URL: <<http://e-heritage.ru/ras/view/publication/general.html?id=46382865>>), «Избранные труды. Язык и стиль русских писателей: От Карамзина до Гоголя» (Москва: Наука, 1990. URL: <<http://e-heritage.ru/ras/view/publication/general.html?id=43613269>>).

формалісти (члени наукового товариства ОПОЯЗ, *рос.* Общество по изучению поэтического языка). Сюди входили учасники філологічного семінару С. О. Венгерова<sup>57</sup> в Петроградському університеті В. Б. Шкловський, Б. В. Томашевський, Б. М. Ейхенбаум, Ю. М. Тинянов<sup>58</sup>, до яких згодом приєдналися московські лінгвісти Р. О. Якобсон, Г. О. Винокур та фольклорист П. Г. Богатирьов<sup>59</sup>.

Доктор honoris causa тодішніх чехословацьких Кáрлового університету в Празі (Чехія) та Університету Амоса Коменського в Братиславі (Словакія).

- <sup>57</sup> **Венгеров Семєн Опанасович** (1855, м. Лубни нині Полтавської обл., Україна – 1920) — російський літературознавець. Відновивши восени 1908 читання лекцій у Петербурзькому університеті, Венгеров виняткову увагу звертає на Пушкінський семінар. На цей семінар замість передбачуваних 6–7 записалося 30 осіб. У 1909 затверджений у званні доктора російської мови та словесності Харківського університету. Від 1917 — директор Російської книжкової палати, створеної з його ініціативи.
- <sup>58</sup> **Шкловський Віктор Борисович** (1893–1984) — російський письменник, літературознавець. Закладаючи основи формальної школи в літературознавстві, сприяв тому, що «історія мистецтва, а почасти і саме мистецтво зі стану алхімії переведені нарешті на положення хімії» (Троцький Л. *Формальная школа поэзии и марксизм. Литература и революция*. Печатається по изд. 1923 г. / вступит. ст. «Эстетика Троцкого» Ю. Борева. Москва: Политиздат, 1991. С. 130). **Томашевський Борис Вікторович** (1890–1957) — російський літературознавець, доктор філологічних наук, професор. Основні праці присвячені віршознавству, поетиці, стилістиці, текстології, пушкінознавству та французькій поезії. За першою вищою освітою був інженером-електриком. Під час кампанії проти формальної школи викладав прикладну математику. Працював (з перервами) в Інституті російської літератури (Пушкінський Дім) та Ленінградському університеті. **Ейхенбаум Борис Михайлович** (1886–1959) — російський літературознавець, один із ключових діячів формальної школи. У 1918 став членом ОПОЯЗ'у, займаючись питаннями композиції, ритму, стилю (наприклад, стаття «Как сделана „Шинель“ Гоголя», 1919; дослідження «Мелодика русского лирического стиха», 1922). Доктор філологічних наук, професор Ленінградського університету. Певний час очолював Сектор нової російської літератури Інституту російської літератури (Пушкінський Дім). У 1949 став жертвою «боротьби з космополітизмом» і був звільнений з усіх місць роботи. **Тинянов Юрій Миколайович (Насонович)** (1894–1943) — російський літературознавець і письменник. Після переїзду 1936 з Ленінграда в Москву брав активну участь у підготовці книг серії «Библиотека поэта», ставши після смерті Максима Горького фактичним її керівником. Серед найбільш відомих праць Ю. М. Тинянова: «Достоевський і Гоголь (до теорії пародії)» (*рос.* «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)», 1921), «Проблема віршованої мови» (*рос.* «Проблема стихотворного языка», 1924), «Архаїсти і новатори» (*рос.* «Архаисты и новаторы», 1929).
- <sup>59</sup> **Якобсон Роман Осипович** (1896–1982) — російський і американський філолог, один з найвидатніших лінгвістів ХХ ст., який вплинув на розвиток гуманітарних наук не тільки своїми новаторськими ідеями, а й активною організаційною діяльністю. Учасник і дослідник російського авангарду. Автор праць з теорії мови, фонології, морфології, граматики, з російської мови та літератури, з поетики, славістики, психолінгвістики, семіотики й інших галузей гуманітарного знання.



*Віктор Шкловський Борис Томашевський Борис Ейхенбаум*



*Юрій Тинянов Роман Якобсон Григорій Винокур*

Викладав у Московському університеті. Професор Масарикового Університету в Брно (Чехословаччина, викладав тут російську філологію та давньочеську літературу; про цей період у житті та діяльності ученого див.: Поспішил І. Бренская судьба Романа Якобсона в призме vota separata. *Питання літературознавства*. Чернівці, 2016. № 94. С. 68–81. URL: <<http://oaji.net/articles/2017/4067-1501758657.pdf>>). Професор Колумбійського університету у Нью-Йорку, Гарвардського університету та Массачусетського технологічного інституту (США). Разом з чеським мовознавцем, головою Празького лінгвістичного гуртка Вілемом Матезіусом (чес. Vilém Mathesius, 1882–1945) і російським філологом, філософом, співзасновником російської ідеологічно-політичної течії євразійства князем Миколою Трубецьким (1890–1938) заснував празьку мовознавчу школу, що розвинула фонологічний підхід до мови в описовому та в історичному мовознавстві, а також теорію мовного союзу — науки про подібності в розвитку суміжних мов, незалежно від їхнього походження. **Винокур Григорій Осипович** (1896–1947) — російський лінгвіст і літературознавець. Член і голова (1922–1924) Московського лінгвістичного гуртка. Доктор філологічних наук, професор. Досліджував російську літературу, історію

Вихід на історичну арену формальної школи був ознаменований появою у друці в 1910-ті рр. двох статей-маніфестів Віктора Шкловського «Воскресіння слова» (рос. «Воскрешение слова») та «Мистецтво як прийом» (рос. «Искусство как приём»). Виклад основних принципів формальної школи присутній у надрукованій 1926 р. українською мовою статті одного з її фундаторів Б. М. Ейхенбаума «Теорія „формального метода“» у харківському журналі «Червоний Шлях»<sup>60</sup>. Б. М. Ейхенбаум виклав основні принципи формального методу як методу, що еволюціонує, а не готової схеми. Ця еволюція залежить від історичної мінливості самого поняття «літературність»<sup>61</sup>.

Починаючи з 1921 р., коли була надрукована стаття Л. Д. Троцького «Формальна школа поезії і марксизм», формалістів почали з усіх сторін атакувати та після диспуту про формалізм 1924 р. ОПОЯЗ ліквідували. Б. В. Томашевський і Б. М. Ейхенбаум пішли в академічне літературознавство, а В. Б. Шкловський і Ю. М. Тинянов — у художню літературу. Врешті-решт на 1948 р. самі слова «формалізм», «формаліст» перетворилися на синоніми політичної лайки на зразок «контрреволюційний».

«Антиформалістські» підходи спиралися на тезу про свідоме волевиявлення (вибір) автора як чинник творчого чи гносеологічного процесу і підходили до красного письменства ззовні (з позицій позалітературного ряду), маючи чітко сформульовану систему поглядів на стан літератури у соціальному полі, у колі релігійних цінностей і споріднених їм культурних явищ. За такого підходу автор виражає ідеї та цінності певної соціальної групи чи середовища, чи втілює волю Провидіння.

Не заперечуючи того, що будь-які події в літературній еволюції є результатом чийось свідомих зусиль і вибору, формальний підхід до вивчення художньої літератури спирається на емпірично очевидне й універсальне явище несвідомості процесів, що відбуваються у функціонуванні людської мови як комунікативної системи. З огляду на це література постає (поряд з іншими) системою функціонування мови, де несвідоме фігурує та складно взаємодіє з аспектами свідомого вибору.

---

російської мови, поезізнавство, теорію словотворення. **Богатирьов Петро Григорович** (1893–1971) — російський фольклорист, етнограф. Доктор філологічних наук, професор Московського державного університету ім. М. В. Ломоносова. Див.: Червоний Шлях. [Харків] 1926. № 7–8. С. 182–207.

<sup>60</sup> Див.: Червоний Шлях. [Харків] 1926. № 7–8. С. 182–207.  
<sup>61</sup> Див. російськомовний текст вказаної статті — URL: <[http://www.opojaz.ru/method/method\\_intro.html](http://www.opojaz.ru/method/method_intro.html)>

На відміну від уявлень про літературу як безпосередньо доступне спостереженню та дослідженню суто ідеологічне явище, за яким існує більш глибока дійсність (соціальна, психологічна чи метафізична), формалісти розглядали літературу (+ пізнання і мову) з іманентного їй погляду, вважаючи, що розрізнення в ній свідомого (поверхового) і несвідомого (глибинного) рівнів відбувається всередині самого літературного твору (літературне використання мови, те, як література модифікує мову, підпорядковуючи її своїм завданням) і, відповідно, всередині літературного процесу (творчості письменника, літературному напрямі тощо).

*Коментар.* Іманентний погляд на літературу зближує формалістів з методологічними позиціями марбурзької школи неокантіанства та феноменологією Е. Гуссерля.

Неокантіанство — напрям німецької філософії другої половини XIX — початку XX ст. В основі неокантіанства лежить відтворення та розвиток ідеалістичних і метафізичних елементів філософії родоначальника німецької класичної філософії Іммануїла Канта (1724–1804), ігнорування її матеріалістичних і діалектичних складових. Розрізняючи світ природи (суцього, яке вивчають природничі науки) і світ культури (належного, яким опікуються гуманітарні науки) та сприймаючи останній як такий, що організовує цінності, неокантіанці виокремили як окрему науку аксіологію.

У неокантіанстві розрізняють Марбурзьку школу, що займалась переважно логіко-методологічною проблематикою природничих наук, і Баденську школу, що приділяла увагу проблематиці цінностей і методології наук гуманітарного циклу. Засновником і главою Марбурзької школи був Герман Коген (*нім.* Hermann Cohen, 1842–1918). До чільних представників школи належить і учень Г. Когена Пауль Герхард Наторп (*нім.* Paul Gerhard Natorp, 1854–1924).

Едмунд Густав Альбрехт Гуссерль (*нім.* Edmund Gustav Albrecht Husserl, 1859–1938) — один з найвизначніших мислителів XX ст., засновник феноменологічної школи у філософії. Змістивши увагу із явищ «життєвого досвіду» (*Lebenswelt*) на «трансцендентальну свідомість» чи «трансцендентальне „я“»<sup>62</sup>, наділивши «я» апріорністю<sup>63</sup> (первісністю) щодо світу, Гуссерль фактично зробив «я» виключною передумовою існування чи не-існування цього світу. Свідомість є завжди свідомістю чогось, тому вона інтенційна. Відповідно, концепція інтенційності як структури самої свідомості характеризує пов'язаність людського буття та світу. Але щоб досягнути предмети емпіричного й уявного світу, свідомість повинна пройти потрібну редукцію (ероке):

- феноменологічну (звільнення від суспільних, історичних та культурних навантажень, щоб звести предмет нашої перцепції до його тотожності);
- ейдетичну (зведення, спрощення тотожності до сутності (*Wesen*));
- трансцендентну (усунення зі свідомості усього, що не властиве їй як суб'єктові).

Гуссерль не присвятив мистецтву та його теорії жодної зі своїх праць. Зате чимало його концепцій виявилися досить актуальними для розуміння мистецтва. Учень

<sup>62</sup> **Трансцендентний** (*лат.* *transcendens* від *лат.* *transcendi* переступати, що переступає чи перевершує, що виходить за межі) — не опертий на досвід і принципово недоступний досвідному знанню. Протилежне поняття — **іманентний**, тобто внутрішньо притаманний предметам або явищам, той, що впливає з їхнього походження.

<sup>63</sup> **Апріорі** (*лат.* *a priori*) — первісно. Апріорність — знання, набуте на підставі логічних висновків, незалежно від досвіду.

Гуссерля Роман Інгарден (1893–1970) присвятив основні свої праці мистецьким творам як «інтенційним» складовим «життєвого досвіду». Літературний твір постає в Інгардена сталою схематичною формацією, яка у процесі сприймання (рецепції) трансформується в естетичний твір. Літературний твір складають шари звуку, значень, «виглядів» і предметності та дійсності. Показниками самобутності людського існування у творі постають метафізичні якості як-от трагічність, демонічність, гротескність, патетичність, підступність. Інгарденівські концепції мали значний вплив на Константську школу рецептивної естетики та вплинули на відому працю Рене Веллека (1903–1995) й Остіна Вөррена (1899–1986) «Теорія літератури»<sup>64</sup>.

Інакше кажучи, формальна школа базувалася на постулаті про потребу вивчення літератури у термінах самої літератури. Основним завданням такого вивчення було знаходження та змістова інтерпретація у термінах самої літератури значущих розбіжностей між свідомим і несвідомим рівнями літератури і виведення на цій основі правил-законів несвідомого (мовного чи структурного) рівня літератури. При цьому формалісти наголошували, що їхня теорія жодним чином не диктує такі правила. У цій ситуації метою формального методу було розплутати складну траєкторію, за якою відбувався літературний розвиток, відновлення самодостатніх конструктивних принципів побудови літератури, розшифрування індивідуального внутрішнього коду творчості письменника та його поетичної мови. Як наслідок, основною фундаментальною проблемою літературознавства стає явище літературності.

Центральним у методологічному плані формалісти виокремили поняття «прийом», а саме — «динамічний прийом», який мав замінити поняття «формальний елемент». Вони розрізняли спеціально поетичні прийоми, за допомогою яких формується увесь поетичний твір відразу як певне ціле (як-от: усі види ритму, фоніки, мелодики, паралелізми й інші синтаксичні фігури), та прийоми прозової конструкції, які формують прозову текстову послідовність (сюжетну, пов'язану з послідовним викладом певних наративних ланок, епізодів, моментів, чи композиційну, яку утворюють поєднаних на основі певних принципів виокремлені частини тексту, наприклад, розділи та їх об'єднання для оформлення наративу як єдності).

Динамічний аспект поняття «прийом» означає, що автор, створюючи твір, має внутрішню свободу вибору прийому. Найбільш вдалим вибором В. Шкловський вважав той прийом, який відчувається як

<sup>64</sup> Див.: Wellek R. and Warren A. *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1949. URL: <<http://sosinglese.eu/wp-content/uploads/2014/04/theoryofliteratu00inwell.pdf>> (англійське вид. 1956; нім. пер. 1959; італ. пер. 1965; ісп. пер. 1966; фр. пер. 1971; рос. пер. 1978).



несподівано новий на тлі інших складових цього твору, чи інших творів цього ж або й інших авторів, або взагалі певної кількості інших творів, які утворюють тло для сприймання даного прийому чи даного твору.

У свою чергу, літературну еволюцію формалісти розуміли не як зміну форм для висловлення нового змісту, а як процес зміни застарілої системи літературних форм іншою. Адже зміст ніколи не входить у літературу як готовий, так би мовити, у «сирому» вигляді, а входить у літературу тільки внаслідок «засвоєння» та «переробки певного інформаційного матеріалу формальною системою конкретної (скажімо, національної) літератури. Звідси історія літератури постає у формалістів як безпрецедентна й унікальна (*sui generis*) історія літературних форм, літературних прийомів, літературних жанрів, тобто як історія поезики. Класичні літературознавчі роботи В. Я. Проппа «Морфологія казки» (рос. «Морфология сказки», 1928) та О. М. Фрейденберг «Поетика сюжету і жанру: період античної літератури» (рос. «Поэтика сюжета и жанра: период античной литературы», 1936)<sup>65</sup> можна вважати спробами створення таких «історичних поетик».

Літературну еволюцію формалісти сприймали як запеклу боротьбу (за виживання, за утвердження свого творчого методу) зі своїми безпосередніми (на синхронному рівні) чи історично опосередкованими (на діахронному рівні) попередниками. І навіть якщо таку боротьбу її учасники не усвідомлюють, вона відбувається через сприймання самих творів у душах реципієнтів (читачів), тобто тих, кому ці твори адресовані.

У процесі літературної еволюції колишні канонічні, старші жанри витісняються за межі літературного центру, а на їхнє місце намагаються потрапити жанри неканонічні.

<sup>65</sup> **Пропп Володимир (Герман Вольдемар) Якович** (1895–1970) — російський філолог-фольклорист, доктор філологічних наук, професор. Основоположник порівняльно-типологічного методу в фольклористиці. Один із основоположників сучасної теорії тексту. Сучасні структуралісти вважають В. Я. Проппа одним зі своїх попередників. **Фрейденберг Ольга Михайлівна** (1890–1955) — філолог-класик, культуролог-фольклорист, доктор філологічних наук. Двоюродна сестра письменника Б. Пастернака. У 1932 організувала в Ленінградському університеті першу радянську кафедру класичної філології та до 1950 керувала нею. Наукові праці були видані російською, англійською, польською, сербською, хорватською мовами. Особливе значення має листування О. Фрейденберг з Б. Пастернаком, яке тривало з 1910 до 1954 і було знайдене у 1973 Ніною Брагінською (вперше опубліковано за кордоном у 1981). Ця переписка виходила за кордоном російською, івритом, англійською, французькою, німецькою, голландською та японською мовами.

*Приклади.* «Домашній» і неканонічний у російській поезії XVIII ст. (у творчості М. М. Муравйова, М. М. Карамзіна, І. І. Дмитрієва, Я. Б. Княжніна, П. І. Голенищева-Кутузова, І. А. Крилова й ін.) жанр дружніх послань став на початку XIX ст. у поезії поетів пушкінської доби (1810–1830-ті рр., зокрема у творчості К. М. Батюшкова, Є. А. Баратинського, П. А. В'яземського, М. М. Язиково) одним із центральних ліричних жанрів, поєднавши у собі ознаки ліричної, сповідальної, ораторської та навіть політичної поезії.

Лірика О. Блока, на думку Б. Ейхенбаума, базувалася на засвоєнні цілком периферійної та низової традиції міського і циганського романсу.

Розвиток російського роману, зокрема у творчості Достоевського, так само відбувався через включення в романну структуру раніше цілком неканонічних і «низьких» оповідних жанрів (як-от поліцейський роман, оповідання про міське суспільне «дно» тощо)<sup>66</sup>.

Головні ідеї формалістів:

- розрізнення позалітературної реальності та її мовної репрезентації у творі як спосіб спростування ідеї про просте віддзеркалення літературою реальної дійсності;
- вимога уважного формального аналізу літератури;
- твердження, що мова літератури — це специфічна порівняно зі звичайною мовою, яка має власні характерні механізми і прийоми;
- ідея «деавтоматизації», або ж «очуднення», тобто перетворення знайомого слова на нове, наче почуте вперше, перевідкриття слова (В. Шкловський)<sup>67</sup>;
- розрізнення фабули (хронологічно послідовний перебіг зображених подій як таких, що наче б то були в позалітературній дійсності) та сюжету (послідовність розповіді про події у творі як засіб їх художньої інтерпретації), здійснене Б. Томашевським.

<sup>66</sup> Див. про це: Сегал Д. М. Раздел III. Формальная школа. Шкловский. Эйхенбаум. Тынянов. *Пути и веки: русское литературоведение в двадцатом веке*. Москва: Водолей, 2011. С. 83–131. URL: <<https://lit.wikireading.ru/48267>>; Львов В. Весёлый «формализм». URL: <[https://www.academia.edu/20092381/Веселья\\_формализм](https://www.academia.edu/20092381/Веселья_формализм)> (або URL: <[http://magazines.russ.ru/homo\\_legens/2015/4/vesyolye-formalisty.html](http://magazines.russ.ru/homo_legens/2015/4/vesyolye-formalisty.html)>). Див. також у розділі «Празьке лінгвістичне коло» у виданні: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. 2-ге вид., доп. Львів: Літопис, 2001. С. 423–445. Загалом про історію російського формалізму див. новітнє дослідження: *Эпоха «остранения». Русский формализм и современное гуманитарное знание: коллективная монография*. Москва: Новое литературное обозрение, 2017.

<sup>67</sup> З поняттям деавтоматизації, зазначає П. Баррі, тісно пов'язана Брехтова ідея «ефекту відчуження», яка полягає у застосуванні таких механізмів, які спонукають глядачів зрозуміти, що побачене на театральній сцені є фікційним художнім образом, а не об'єктивною дійсністю. Наприклад, у п'єсі «Життя Галілея» упродовж усього твору у кутку сцени може сидіти режисер, який стежить за сценарієм драми (див.: Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія. С. 194).

Коментар. П. Баррі, слідом з Г. Стайнером<sup>68</sup>, розглядає російських формалістів як один із видів «енгельсівської» марксистської критики, хоча й зазначає, що формальна школа була розпущена правлячою партією, бо «не стала суто марксистською за духом»<sup>69</sup>. Я ж дотримуюся іншої традиції та розглядаю формальну школу в літературознавстві як окреме явище в історії науки про літературу, з яким безпосередньо пов'язана не лише поява академічної теорії літератури в її сучасному вигляді, а формування в літературознавстві СРСР структурно-семіотичного напрямку. Хоча це жодним чином не означає, що російські формалісти чи навіть Ю. М. Лотман ніяк не пов'язані з класичним марксизмом<sup>70</sup>.

*Поширення формалізму мало свої особливості на теренах української літературознавчої науки та критики*

6–18 квітня 1926 р. Б. М. Ейхенбаум прочитав у Харкові три лекції про засади «формального методу». Журнал «Червоний шлях» опублікував його статтю «Теорія формального методу», що стала згодом класичною для репрезентації російського формалізму<sup>71</sup>. До обговорення долучилися троє харківських дослідників — А. Шамрай, В. Бойко та З. Чучмарьов<sup>72</sup>, які у своєму захисті «марксівської методи» показали

<sup>68</sup> Див.: Steiner G. *Language and Silence*. New York: Atheneum, 1986. P. 271–290. (1-е вид.: UK Printing Edition, 1967).

<sup>69</sup> Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія. С. 192.

<sup>70</sup> Детальніше з розглядом літературознавчої діяльності Ю. М. Лотмана у площині розрізнення марксизму як методу і марксизму як ідеології можна ознайомитися у повній редакції тексту доповіді М. Л. Гаспарова, прочитаної на Третій Лотманівських читаннях (Москва, грудень 1995 р.) — див.: Гаспаров М. Л. Лотман і марксизм. *Лотман Ю. М. Внутрішні світи мислящих мирів. Чоловек — текст — семиосфера — історія*. Москва: Языки русской культуры, 1996. С. 415–426.

<sup>71</sup> Див.: Ейхенбаум Б. Теорія «формального методу». *Червоний шлях*. [Харків] 1926. № 7–8. С. 182–207. (URL: <<http://elib.nlu.org.ua/view.html?id=7258>>).

<sup>72</sup> **Шамрай Агапій Пилипович** (1896–1952) — український літературознавець, історик літератури. Науковий співробітник Літературної секції Науково-дослідчої кафедри історії української культури в Харкові (1925–1926), співробітник ВУАН (Всеукраїнської академії наук) в Комісії новітнього письменства. Редактор збірника «Харківська школа романтиків». Див. його статтю «„Формальний“ метод у літературі» (*Червоний шлях*. [Харків] 1926. № 7–8. С. 233–266. (URL: <<http://elib.nlu.org.ua/view.html?id=7258>>)). Див. також статтю: Чучмарьов З. Соціологічний метод в історії та теорії літератури. *Червоний шлях*. [Харків] 1926. № 7–8. С. 208–232. (URL: <<http://elib.nlu.org.ua/view.html?id=7258>>)). **Бойко Василь Сидорович** (1893–1938) — український літературознавець, громадсько-політичний діяч, член Української Центральної Ради (революційного парламенту України, який керував українським національним рухом з березня 1917 до квітня 1918), у 1918–1921 — дійсний член Комісії УАН (Української академії наук) для видання пам'яток нового українського письменства, редактор «Книгоспілки», викладач харківських вишів. Брав участь у дискусії про формальний метод у літературознавстві статтю «Формалізм і марксизм (З приводу лекцій проф.

добру поінформованість українських гуманітаріїв стосовно доробку російських формалістів.

І в Росії, і в Україні розвиток формалізму мав спільні джерела. Це праці:

- швейцарського історика й теоретика мистецтва Генріха Вельфліна (*нім.* Heinrich Wölfflin, 1864–1945) «Класичне мистецтво» (1912) та «Основні поняття історії мистецтв» (1915);
- австрійського та німецького історика, теоретика німецької літератури Оскара Вальцеля (*нім.* Oscar Walzel, 1864–1944) «Проблема форми в поезії» (1916, вид. у рос. пер. 1923) та «Імпресіонізм і експресіонізм у сучасній Німеччині» (у рос. пер. 1927);
- німецького історика й теоретика мистецтва Ріхарда Гамана (*нім.* Richard Hamann, 1879–1961) «Імпресіонізм у житті та мистецтві» (1907; у рос. пер. 1935);
- німецького митця й теоретика мистецтва Адольфа фон Гільдебранда (*нім.* Adolf Ritter von Hildebrand) «Проблема форми в образотворчому мистецтві» (1893, у рос. пер. 1914). Ці роботи були реакцією на позитивізм і соціологізм другої пол. XIX ст. й у вивченні художніх творів переносили увагу на форму, тобто зі «щоб» на «як».



*Володимир Перетц*



*Віктор Петров*



*Іван Огієнко*

Ця модерністська тенденція позначилася і на діяльності семінару професора Київського університету Володимира Миколайовича

Ейхенбавма)» (*Червоний шлях*. [Харків] 1926. № 11–12. С. 141–164. URL: <<http://escriptorium.univer.kharkov.ua/handle/1237075002/4231>>). Див. також його працю «Суб'єктивно-соціологічний напрям в українському літературознавстві» (Харків, 1929). Репресований в 1934, висланий з України в Росію, де працював викладачем російської літератури Верхньоуральського педагогічного інституту (Челябінська обл., РФ).

Перетца (1870–1935), який, за спогадами В. Петрова-Домонтовича, «першим проголосив на своїх лекціях з методології літератури: не що, а як. Не зміст, а форма»<sup>73</sup>.

*Приклад.* Сорокахвилинна лекція Івана Огієнка<sup>74</sup> на тему: «Чи правильно поставлений наголос у «Полтаві» О. Пушкіна: „Молчит музика боевая“?»<sup>75</sup>.

Доповідач навів сотні прикладів з незліченної кількості авторів з феєрверком найнесподіваніших цитатій, що було плодом ретельних студій і здобутком бездоганної ерудиції. Авдиторія була вражена «грандіозністю скрупульозної праці, що її перевів автор». Метою цього було довести, що постановка наголосу в слові «музика»

<sup>73</sup> Домонтович В. Болотяна Лукроза. *Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза*. Київ: Критика, 2000. С. 268. **Петр'їв Віктор Платонович** (літ. псевдонім Домонтович, 1894–1969) — український письменник, філософ, соціальний антрополог, літературний критик, археолог, історик і культуролог. Доктор історичних і філологічних наук. Разом з одним із найвизначніших українських прозаїків «розстріляного відродження» Валер'яном Підмогильним (1901–1937) започаткував жанр українського інтелектуального роману, а також жанр романізованої біографії. **Розстріляне відродження (Червоний ренесанс)** — духовно-культурне та літературно-мистецьке покоління 20-х рр. ХХ ст. в Українській Соціалістичній Радянській Республіці, яке дало високохудожні твори у галузі літератури, філософії, живопису, музики, театру та яке було знищене сталінським режимом. Метафора «розстріляне відродження» належить польському публіцисту і громадському діячу, засновникові і головному редактору культурного паризького часопису «Культура» Єжи Гедройцю (1906–2000). Вперше він вжив цей вислів у листі до українського літературознавця Юрія Лавріненка (1905–1987) від 13 серпня 1958, запропонувавши його як назву антології української літератури 1917–1933 рр., що її на замовлення Гедройця підготував Лавріненко. (Антологія «Розстріляне відродження» з'явилася у 1959 з ініціативи й коштом Є. Гедройця у Бібліотеці паризької «Культури» й донині залишається найважливішим джерелом з історії української літератури того періоду).

<sup>74</sup> **Огієнко Іван Іванович** (митрополит Іларіон, 1882–1972) — український мовознавець, історик церкви, єпископ. Дійсний член Наукового Товариства ім. Тараса Шевченка. Перший ректор Кам'янець-Подільського державного українського університету (нині — Кам'янець-Подільський національний університет ім. Івана Огієнка). Ректор заснованого у Вінніпезі (провінція Манітоба, Канада) Українського народного університету (1948).

<sup>75</sup> Йдеться про наступне місце у третій пісні пушкінської поеми «Полтава» (1828; курсив у цитаті мій. — *І. К.*):

Уж близок полдень. Жар пылает.  
Как пахарь, битва отдыхает,  
Кой-где гарцуют казаки.  
Равняясь, строятся полки.  
*Молчит музика боевая.*  
На холмах пушки, присмирев,  
Прервали свой голодный рев.

Такий же наголос збережений і в українському перекладі А. Малишка та М. Рильського (курсив у цитаті мій. — *І. К.*):

на другому, а не на першому складі, не є жодним огріхом чи помилкою російського поета, а є традицією літературної мови, неодмінною прикметою мови барокового письменства. Після закінчення лекції, згадає В. Петров-Домонтович, «студенти в захопленні улаштували промовцеві гучну овацію. [...] Поза сумнівом, з усіх доцентських лекцій, виголошених у ті часи в Університеті, це була найблискучіша. Вона стала для мене наочним доказом того, як ретельний учений дотичком чарівної палички з дрібної теми здатен створити казковий палац, шліфуючи, обернути камінець у блискучий діамант бездоганної ерудиції».

Виконуючи цю настанову свого професора, учасники київського семінару займалися насамперед проблемами форми вірша, ритму, метру тощо та ставилися до ОПОЯЗ'у досить критично, а увагу до форми поєднували з історизмом, інтересом до історико-культурного контексту епохи, до стилю доби.

Без використання термінології російських опоязівців формалістичну критику в Україні пробували розвивати автори «Літературно-критичного альманаху» та «Музагету» (Я. Савченко, Д. Загул, Ю. Меженко).

*Коментар.* «Літературно-критичний альманах» — укладене літературно-мистецькою групою символістів «Біла студія» видання, що вийшло 1918 р. у Києві. Редактор — поет, критик і публіцист Яків Савченко (1890–1937). Вміщено поезії Дмитра Загула (1890–1944, Колима), Якова Савченка, Олексі Слісаренка (1891–1937), Павла Савченка (1887–1920), Миколи Терещенка (1898–1966) та ін.; цикл поезій «Енгармонійне» Павла Тичини і футуристичні вірші Михайля Семенка («Вінок тремтячий» та ін.), що засвідчило прагнення видавців вийти за межі «чистого» символізму. Надруковано «Театральний лист» Лєся Кўрбаса (1887–1937) — програму діяльності «Молодого театру». Альманах — свідчення 2-го етапу символістського руху в українській літературі з дещо відмінними стильовими акцентами. При цьому не відзначається цільністю ідейно-естетичного спрямування: опубліковано різкий виступ проти кумирів модернізму (стаття «Творчість Чупринки» Я. Савченка) та матеріал на захист естетизму в мистецтві (стаття «Шукання» Д. Загула). На поч. 1919 група «Біла студія» реформувалася в групу «Музагет». «Музагет» (*від грец.* поводир муз, ватажок муз) — літературно-мистецьке об'єднання, засноване 1919 р. в Києві. Об'єднало митців різних напрямів з перевагою символістів. До об'єднання входили: живописець, письменник, мистецтвознавець Микбла Бурáчек (1871–1942), художник Михайло Жук (1883–1964), Дмитро Загул, бібліограф, бібліотекознавець, книгознавець, літературознавець Юрій Іванів-Меженко (1892–1969), Яків Савченко, Павло Тичина, поет, байкар, прозаїк, драматург, літературний критик Володимир Ярошенко (1898–1937), лексикограф, лексиколог Віктор Дубрówський (1876–1943), прозаїк, перекладачка, музичний та літературний критик Ніна Трикулéвська-Дубрówська

Вже полудень. Жара палає.  
Мов ратай, битва спочиває,  
Де-де гарцюють козаки.  
У лад шикуються полки.  
*Музика бойова не грає.*  
Мовчать гармати між дерев,  
Скінчили свій голодний рев.

(1885–?), письменник Антін Павлюк (1899–1937) та ін. Члени «Музагету» збиралися в літературно-мистецькому клубі «Льох мистецтва», в інших місцях. Об'єднання видало одну збірку «Музагет: Місячник літератури і мистецтва» (№ 1/3, Київ, 1919). У збірці опубліковані: вперше вірш Павла Тичини «Плуг», ескізи видавця та прозаїка Павла Вірина (справж. ім'я Комендант, 1892–1960), вірші Дмитра Загула, поета Володимира Кобилянського (1895–1919), письменника та публіциста Кліма Поліщукá (1891–1937), Олєкси Слісарєнка, дослідження Юрія Іваніва-Меженка, стаття Микóли Бура́чека про київських художників, твори Михай́ла Жукá, Гали́ни Журбу́ї (справжнє ім'я Домбрóвська, 1888–1979), Ле́ся Кúрбаса, І. Майдáна (псевдо Дмитра Загула). Автори акцентували увагу на національних особливостях української літератури. Об'єднання підготувало другу збірку, але їй не судилося побачити світ. «Музагет» перестав існувати 1920 р. Більшість його членів пізніше репресували й знищили, а об'єднання затаврували як «буржуазно-націоналістичне».

Крім цього, Агапій Шамрай у статті «„Формальний“ метод у літературі» намагався розрізнити поняття «формалізму» і — строго термінологічно — «формального методу. [...] Обсяг і зміст означення «формалізму» як критично-літературної течії не є тотожній до формального методу як системи прийомів при науковому досліджуванні явищ літератури...»<sup>76</sup>.

Саме у такому контексті потрібно сприяти відповідь М. Зерова<sup>77</sup> на звинувачен-



*Микола Зеров*

<sup>76</sup> Шамрай А. «Формальний» метод у літературі. *Червоний шлях*. [Харків] 1926. № 7–8. С. 233.

<sup>77</sup> **Зерóв Микóла Костянти́нович** (1890–1937) — поет, літературознавець, критик, лідер «Неокласиків», відомий майстер сонетної форми та перекладач античної поезії. **Неокласики** — група українських письменників-модерністів початку ХХ ст., до якої, крім М. Зерова, входили: поет, літературознавець, перекладач з французької, латинської та російської мов Павло́ Филипóвич (1891–1937), поет, літературознавець, перекладач Михай́ло Драй-Хма́ра (1889–1939), поет, перекладач, літературний критик Освальд Бúргардт (*нім.* Oswald-Eckard Burghardt, псевдонім Юрій Клен, 1891–1947), поет, перекладач, публіцист, мовознавець, літературознавець, пізніше академік АН УРСР Макси́м Ри́льський (1895–1964). До кола неокласиків відносять також В. Петрова-Домонтовича, літературного критика і публіциста, літературознавця, наукового співробітника Всеукраїнської академії наук (ВУАН, нині — НАН України) і керівника Комісії для складання біографічного словника Михай́ла Могиля́нського (1873–1942), літературознавця, літературного критика, професора Київського інституту народної освіти Бори́са Яку́бського (1889–1944), літературознавця, співробітника ВУАН, дослідника біографії та творчості М. Коцюбинського Ана́нія Ле́беда (1898–1937), шевченкознавця, наукового співробітника Комісії ВУАН для видавання пам'яток новітнього письменства Михай́ла Нови́цького (1892–1964), літературознавця й етнографа Стефана Са́вченка (1889–1942), філолога, санскритолога, перекладача, з 1939 р. академіка АН УРСР Михай́ла Калино́вича (1888–1949) та філолога, журналіста,

ня неокласиків у формалізмі. «Формалізм неокласиків, розуміється, річ вигадана, — писав М. Зеров у листі до І. Айзенштока від 30 вересня 1926 р. — Для мене особисто ні Бєлий, пережитий р. 1911–1914, ні ОПОЯЗ не заступили суто історичних, історико-літературних задач. Питання про реалістичний стиль в історичному викладі, шукання єдиної фізіономії доби в літературі, в науці, світогляді і вчинках (О. Вальцель) — для мене основні, не другорядні задачі, від яких історик літератури (коли тільки його на те стає) не може і не в праві ухилитися. [...] А що Шкловського мені приємніше читати, ніж Коряка, а Ейхенбаум мені в двадцять раз приємніший, ніж Загул, — то це тому, що Шкловський з Ейхенбаумом будять думку, стимулюють її, витончують моє сприйняття літературного факту»<sup>78</sup>.

На відміну від ОПОЯЗ'у, теорії якого ґрунтувалися значною мірою на естетичному досвіді російського авангарду, українські неокласики (скажімо, Зеров і Петров-Домонтович) ставилися до авангарду амбівалентно (неоднозначно, двоїсто) і не без «легкої іронії»<sup>79</sup>. В. П. Агеєва так ілюструє це твердження: «Микола Зеров у одному з віршів циклу „Київ“<sup>80</sup> вводить панфутуристів у київський літературний ландшафт: „в тобі розбили табір аспанфуту – // Кують,

---

громадсько-політичного діяча Андрія Ніківського (1885–1942). Неокласики позиціонували себе як естети та жорстко протиставляли себе народництву й романтизму. На відміну від інших груп, «Неокласики» не дбали про своє організаційне оформлення та не виступали з ідейно-естетичними маніфєстами (і цим, до речі, нагадували російське об'єднання молодих письменників «Серапіоново брати», яке виникло у Петрограді 1921 р.). Проте їхня присутність вагомо позначилася і на творчому рівні, і під час літературних дискусій 1925–1928 рр.

<sup>78</sup> Зеров М. Українське письменство. Київ: Вид. Соломії Павличко «Основи», 2003. С. 1077. **Айзенштoк Ієремія Якович** (1900, Єлисаветград, нині Кропивницький, Україна – 1980) — український і російський літературознавець, текстолог. Закінчив історико-філологічний факультет та аспірантуру Харківського університету. Кандидат філологічних наук. Становлення у 1920-ті шевченкознавства як самостійної дисципліни увінчалася створенням 1926 за дієвої участі І. Айзенштока Інституту Тараса Шевченка в Харкові (наступником розгромленого у 1934 Інституту Тараса Шевченка є Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України в Києві, створений у 1936). З 1926 до 1931 обіймав посаду вченого секретаря цього інституту. **Бєлий Андрій** (справж. ім'я Борис Бугаєв, 1880–1934) — російський письменник, критик, мемуарист, віршознавець. Один з цільних представників російського символізму та модернізму в цілому.

<sup>79</sup> Агеєва В. П. Формалізм у концепціях київських неокласиків. *Наукові записки НаУКМА*. Київ, 2005. Том 48. Філологічні науки. С. 4. URL: <[http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/7722/Aheyeva\\_Formalizm\\_u\\_kontseptsiyakh\\_kyyivs'kykh.pdf](http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/7722/Aheyeva_Formalizm_u_kontseptsiyakh_kyyivs'kykh.pdf)>.

<sup>80</sup> Далі цитуються рядки з третьої строфи поезії «Київ — традиція» (1923) з вказаного Зерового циклу. **Аспанфутути** — члени угруповання панфутуристів «Аспанфут», яке заснував у Києві 1921 р. Михайль Семенко (1892–1937).



і мелють, і дивують світ“. Рецепцію В. Домонтовича можемо відреставрувати переважно з його художніх текстів як 20-х, так і 40-х років. І амплітуда коливань тут від доволі жорсткого (хоч, здається, й не без прихильності!) вставного памфлету на деструктивіста Стефана Хоминського у романі „Дівчина з ведмедиком“ — до прихильних оцінок авангардного живопису в „Докторі Серафікусі“ та „Передвеликодньому“. Один із головних героїв роману „Доктор Серафікус“ художник-конструктивіст Корвин, малюючи „безпредметні картини“, конструюючи „спіралі й вежі“, часом, за його словами, починає „вірити в психологічну реальність“ своїх «геометризованих конструкцій». Сині дерева під зеленим небом видаються йому психологічно достовірнішими, ніж реалістичні пейзажі під небом блакитним. У „Передвеликодньому“ Домонтович подає і власні рефлексії про авангардний живопис, і певні теоретичні узагальнення. „Митці відзначили захитаність світу, як сейсмограф відзначає перші зрушення ґрунту ще перед тим, як землетрус поглине місто. З цього погляду годилося б говорити про суворий і послідовний, доведений до логічної завершеності *реалізм* Пікассо й сюрреалістів“».

*Коментар.* Па́бло Ру́їс Піка́ссо (*ісп.* Pablo Picasso, 1881–1973) — іспанський і французький художник, працював в основному у Франції, один із найвидатніших митців ХХ ст. Приклади сюрреалістичної творчості: картини «Танець» (*ісп.* «La danza», 1925), «Купальниця» (*фр.* «Le Baiser», 1925), «Оголена в червоному фотелі» (*фр.* «Grand nu au fauteuil rouge», 1929), «Розп'яття» (1930), «Дві постаті на краю моря» (*фр.* «Deux figures au bord de la mer», 1931), «Натюрморт на круглому столику» (*фр.* «Nature morte sur un guéridon», 1931), скульптурні роботи «Жінка, що лежить» (1932), «Чоловік з букетом» (1934), великий колаж «Мінотавр» (1928) й ін.

Сюрреалізм — (*фр.* surrealisme — надреалізм) — один із найпоширеніших літературно-мистецьких напрямів, що виник після Першої світової війни (1914–1918), на початку ХХ ст. у Франції. Філософськими засадами сюрреалізму є суб'єктивно-ідеалістичні теорії інтуїтивізму, фрейдизму, східні містико-релігійні вчення. Естетичні засади напрямку викладено в «Маніфестах сюрреалізму» французького письменника, основоположника сюрреалізму Андре Бретона (*фр.* André Breton, 1896–1966). Прагнення звільнити людське «Я» від «пут», породжених буржуазною цивілізацією матеріалізму та логіки, обумовило звернення до досвіду несвідомого вираження духу (снів, галюцинацій, марень, інтуїтивного). Шляхом використання поетикальних прийомів алюзивності, парадоксального поєднання форм сюрреалісти намагалися проникнути по той бік свідомості, осягнути нескінченне й вічне. До чільних представників цього літературно-мистецького напрямку, крім А. Бретона, належать французькі культурні діячі, зокрема, поет, художник, критик, один з основоположників літературного авангарду, що визначив вектори розвитку французької та світової поезії у ХХ ст., Гійом Аполлінер (*фр.* Guillaume Apollinaire, 1880–1918), письменник і критик Луї Арагон (*фр.* Louis Aragon, 1897–1982), поет Поль Елюар (*фр.* Paul Éluard, 1895–1952), бельгійський художник Рене Магрітт (*фр.* René Magritte, 1898–1967), каталонський (іспанський) художник, скульптор, гравер, письменник Сальвадор Далі (повне ім'я Сальвадор Феліп Жасінт Далі і Доменек, маркіз де Пуболь, *кат.* Salvador Domènec

Felip Jacint Dalí i Domènech, Marqués de Dalí de Púbol, 1904–1989), англійська та мексиканська художниця, письменниця Леонóra Кéррінгтон (*англ.* Leonora Carrington, 1917–2011), російський художник і скульптор, аніматор Володимир Куш (нар. 1965). З українських митців риси сюрреалізму мають твори живописця та театрального художника Михайла (Мішеля) Андрієнка-Нечитайла (1894–1982, Париж), українського й американського скульптора, одного із основоположників кубізму в скульптурі Олександра Архіпенка (1887–1964) та ін. В українській поезії риси сюрреалізму є у віршах поета та маляра-постімпресіоніста Василя Хмелюка (*фр.* Vasyl Khmeluk, 1903–1986, Париж), українського й американського письменника і лінгвіста, одного із засновників Нью-Йоркської Групи авангардних українських діаспорних письменників Юрія Тарнавського (нар. 1934), творення «надреальної» мови спостерігаємо у поезії письменниці та малярки Ёмми Андiєвської (нар. 1931).

На відміну від російських формалістів, які «виносили за дужки культурно-історичний, психологічний, біографічний контекст», зосереджуючись на аналізі «прийому», «фактури», «зсуву» у конкретному творі (поза ширшим контекстом), українські прихильники формального методу в літературознавстві у 1920-ті рр. були налаштовані саме на формування європейськи зорієнтованої, антипросвітянської й антинародницької культурно-мистецької традиції<sup>81</sup>. Якщо у росіян при розгляді літературної еволюції йшлося про естетичний конфлікт, тобто заміну автоматизованих, шаблонізованих прийомів шляхом виходу на передній план до того маргінальних прийомів і систем, то в українців йшлося насамперед про зміну цілої естетичної парадигми, «про зміну уявлень про роль і місце літератури, про розкіш естетизму чи принаймні естетичних пріоритетів, чого в ХІХ ст. колоніальна культура собі не дозволяла. Європеїзм модерністів був гаслом не лише естетичним, а й ідеологічним, адже європеїзм, культурництво, які Хвильовий протиставляв „гаркун-задунайщині“ й „шароваристо-гопачній неньці“<sup>82</sup>, означав тут незрівнянно більшу свободу вибору естетичних орієнтирів і звільнення від неминучої

<sup>81</sup> **Просвітянство українське** — народницька (ідеалізація селянства, вимога до інтелігенції злитися з народом, підпорядкуватися служінню його інтересам), хutorянська ідеологія. Народництво — це політична ідеологія (концепція народу як селянства), з якою генетично пов'язані спосіб існування красного письменства, певний стиль (стильова система), спосіб теоретичного осмислення культури, форма її критики. Саме на запереченні цих визначень, як відомо, будувався весь український літературний модернізм. (Про феномен українського хutorянства у Пантелеймона Куліша див.: Домонтович В. Романи Куліша. *Вибрані твори*. Київ: Книга, 2008. С. 218, 223).

<sup>82</sup> **«Гаркун-задунайщина»** (по асоціації з раннім оповіданням В. Винниченка 1903 р. «Антрепреньор Гаркун-Задунайський») — у памфлетах М. Хвильового символ українського самовдоволеного хutorянства. «Шароваристо-гопачна ненька» — позначення гальмуючих розвиток етнографічно-побутової традиції та провінціалізму «патріотів».

вторинності щодо культури метрополії». Тобто в Україні йшлося «не так про альтернативу панівній автоматизованій традиції..., а швидше про доповнення, збагачення історико-літературного ряду»<sup>83</sup>.

Відрізняє українських формалістів від російських увага до психологічних і психоаналітичних нюансів, про що свідчать статті М. Зерова про Леся Українку<sup>84</sup> та романізовані біографії В. Петрова-Домонтовича<sup>85</sup>.

*Коментар.* «В ОПОЯЗі, — зазначає В. П. Агеева, — не можна не помітити антипотребніанських, антипсихологічних акцентів. О. Ганзен-Льове пише, що ці тенденції зумовлено необхідністю протистояти школі Д. Овсянико-Куликовського з її настановою на підміну системного аналізу тексту насамперед біографією автора, соціальними та психологічними впливами тощо: „Формалістський антипсихологізм спрямований перш за все проти виведення «конструктивності» з чинників психології творчості — як це робили в дуже популяризованій формі головним чином потребніанці“»<sup>86</sup>.

Подібні відмінності знаходимо у працях найпопулярніших українських прихильників формального методу — В. Петрова-Домонтовича (не лише як дослідника, а й як прозаїка), Г. Майфета, В. Державина та Д. Чижевського.

*Приклади.* 1. Український літературознавець Григорій Йосипович Майфет (1903–1975, був репресований<sup>87</sup>, арештований 1934 р.), охоче покликається на праці В. Шкловського та Б. Ейхенбаума і декларує формалістський підхід до аналізу художнього твору у своїй книжці «Природа новели» (Харків: ДВУ, 1928, 1929). Водночас у статті «Суть літературно-художньої творчості та її впливу на людину в освітленні рефлексології» (Червоний шлях. 1925. № 3) він виказав інтерес до психології творчості.

<sup>83</sup> Агеева В. П. Формалізм у концепціях київських неокласиків. С. 5.

<sup>84</sup> Йдеться про публікації М. Зерова: «Леся Українка. „В катакомбах“ та інші (sic!) п'єси, 1921; «Леся Українка. Критико-біографічний нарис», 1924; «Листи Лесі Українки до Михайла Коцюбинського», 1924; «Леся Українка. Її життя, громадська діяльність і поетична творчість», 1925; «З листування Лесі Українки», 1925; «А. Музичка. Леся Українка», 1925; «Леся Українка і читач (з нагоди п'ятнадцятих роковин з дня смерті)», 1928; «Українка і її „Лісова пісня“», 1929; «Руфін і Прісцилла. (До історії задуму і виконання)», 1930. (Див.: Зеров М. Українське письменство / упор. М. Сулима. Київ: Вид. Соломії Павличко «Основи», 2003).

<sup>85</sup> Йдеться про твори інтелектуальної прози В. Домонтовича «Дівчина з ведмедиком» (1928), «Доктор Серафікус» (1929, надр. 1947 у Німеччині) та «Романи Куліша» (1930) (див. сучасне видання: Домонтович В. Вибрані твори / вступ. ст., упорядкув. В. П. Агеевої. Київ: Книга, 2008).

<sup>86</sup> Агеева В. П. Формалізм у концепціях київських неокласиків. С. 5. Висловлювання німецько-астрійського літературознавця Оге Ганзена-Льове (*нім.* Aage A. Hansen-Löve, нар. 1947) українська дослідниця цитує за виданням: Ханзен-Леве О. Русский формализм. осква: Языки русской культуры, 2001. С. 178.

<sup>87</sup> Про трагічну долю Г. Й. Майфета див.: Шепелюк В. М. Голгофа Григорія Майфета. (3 архівних фондів ЦДАМЛМ України). URL: <[https://www.archives.gov.ua/Publicat/AU/AU\\_1\\_2014/21.pdf](https://www.archives.gov.ua/Publicat/AU/AU_1_2014/21.pdf)>



*Григорій  
Майфет*



*Володимир  
Державин*



*Дмитро  
Чижевський*

2. Як дослідник, В. П. Петров-Домонтович, на думку В. П. Агеєвої, цікавий саме тим, що він умів поєднувати формальний аналіз із психоаналітичними інтерпретаціями та ніколи не прагнув замкнутися в колі питань про те, «як зроблено» художній текст, його цікавить ширша проблематика стилю доби (див. чернетку незакінченої й не опублікованої рецензії на працю В. Проппа «Морфологія казки», де рецензент називає недіалектичним вивчення явища ізольовано від контексту. Натомість В. Петров обстоює власний варіант формалізму, базованого на вивченні не так стилю окремого твору, як стилю доби<sup>88</sup>.

3. Філолог, літературний критик і публіцист української діаспори (1943 р. емігрував до німецького міста Авсбурга), дійсний член НТШ (1948) та УВАН (Української вільної академії наук) у США (англ. Ukrainian Free Academy of Sciences, 1949) Володимир Державин (1899–1964), ще живучи і працюючи в Харкові, цілком у дусі настанов Миколи Зерова й Віктора Петрова на вивчення стилю письменника та стилю доби, культурно-історичної епохи, заперечуючи зв'язок «мовної єдності стилю» з «психофізичною єдністю людського організму»<sup>89</sup>, намагається розглядати форму твору поза зв'язком як із психологією, біографією автора, так і... з індивідуальним стилем письменника як таким, тобто вивчення стилю конкретного твору тут пріоритетне щодо з'ясування індивідуального стильового обличчя того чи іншого автора»<sup>90</sup>.

<sup>88</sup> Див. про це докл., а також про «формалістську» спрямованість прози В. Домонтовича: Агеєва В. П. Формалізм у концепціях київських неокласиків. С. 6–10.

<sup>89</sup> Тут В. П. Агеєва покликається на працю: Державин В. Фантастика в «Страшній мести» Гоголя». Збірник на пошану акад. Д. І. Багаліві. Харків, 1927. С. 336. (Українською мовою в пер. С. Рябчук ця стаття передрукована у новітньому виданні: Державин В. Літературознавство. Критика. Публіцистика. Вибрані статті, дослідження, критичні відгуки та публіцистичні виступи з історії української та зарубіжної літератури, письменства і журналістики української діаспори;/упор. С. Хороб. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2017. С. 23–48). Аналіз цієї статті В. Державина як зразка формалістського аналізу див.: Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст. *Дискурс формалізму: український контекст. Соло триває... Нові голоси. Лекція на пошану Соломії Павличко*. Львів: Літопис, 2002. С. 19–24.

<sup>90</sup> Агеєва В. П. Формалізм у концепціях київських неокласиків. С. 6.

4. Формулюючи власні методологічні принципи у передмові до другого тому «Історії української літератури» (1942) учений-енциклопедист, філолог, культуролог-славист і філософ Дмитро Чижевський (1894–1977) писав: «Зокрема я теж надаю велике значення формальній аналізі літературних творів та вважаю потрібним не залишати без уваги також і їх ідеологічний зміст. Щоправда, я схиляюся не стільки до теорії Потебні, скільки до „структуралізму“ празького кола „Слова та словесности“. До речі, в останні часи і „структуралісти“ цілком залишили односторонній формалізм першого бойового періоду свого розвитку: досить проглянути тепер основоположний твір структуральної історії літератури „Нариси з чеської поетики“ Яна Мукаржовського, якого науковий програм я цілком поділяю»<sup>91</sup>. Проте, «особлива увага до „формальних“ ознак художнього твору ніколи не перекреслювала для Д. Чижевського важливість закладених у ньому ідей чи ідеології»<sup>92</sup>.

Майк Йогансен у романі «Подорож вченого доктора Леонардо...» та у книжці «Як будеється оповідання»<sup>93</sup> робить формалізм об'єктом вишуканої іронічної гри, в якій, за словами В. П. Агеєвої, «дуже цікаво поєднано» пародійні елементи та «академічну» теоретичну рефлексію. При цьому варто зважати на суттєві відмінності у зверненні до формалістського дискурсу неокласиків та авангардистів<sup>94</sup>.

Загалом на теренах українського літературознавства формальний метод має свою історію, хоч і не варто, як вважає В. П. Агеєва, шукати варіант «українського формалізму» як окремого напрямку чи групи, що активно б про себе заявили», так само як і «перебільшувати вплив російських формалістів» в українському літературознавстві. І для українських літературознавців і письменників, висновує В. П. Агеєва, «формалізм був лише однією зі складових, радше джерелом дослідницьких, аналітичних прийомів і засобів, ніж цілісною методологією чи тим більш світоглядом»<sup>95</sup>.

**Структуралізм** (1950–1960-ті рр. у Франції, у 1970-ті рр. у Великобританії). Тісний зв'язок з антропологією (французький етнолог,

<sup>91</sup> Нариси історії української літератури і критики М. Гнатишака (1941), Д. Чижевського (1941–49), М. Глобенка-Оглоблина (1949), А. Ковалівського (1926). Мюнхен: Український Вільний Університет, 1994. С. 3.

<sup>92</sup> Квіт С. Герменевтична стратегія Дмитра Чижевського. *МАГІСТЕРІУМ. Історико-філософські студії*. Київ: Національний університет „Кієво-Могилянська академія“, 2010. Вип. 39. С. 6. URL: <[http://shron1.chtyvo.org.ua/Kvit/Hermenevtychna\\_stratehiia\\_Dmytra\\_Chyzhevskoho.pdf](http://shron1.chtyvo.org.ua/Kvit/Hermenevtychna_stratehiia_Dmytra_Chyzhevskoho.pdf)>.

<sup>93</sup> Див. про цю книгу: Агеєва В. П. Формалізм у концепціях київських неокласиків. С. 7–8.

<sup>94</sup> Див. про це докл.: там само. С. 8–9.

<sup>95</sup> Там само. С. 3, 10. Про розвиток формалізму в українському літературознавстві див. також: Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст. Львів: Літопис, 2004; Малютіна Н. Український літературний формалізм 20-х рр. XX століття. *Історико-літературний журнал*. [Одеса] 2011. № 1. С. 116–127. URL: <<http://dSPACE.onu.edu.ua:8080/bitstream/handle/123456789/22566/116-127.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.

етнограф, соціолог, і культуролог Клод Леві-Стросс (*фр.* Claude Lévi-Strauss, 1908–2009) та мовознавством (зокрема, вченням швейцарського лінгвіста Фердинанда де Соссюра (*фр.* Ferdinand de Saussure, 1857–1913). Саме Ф. де Соссюр заклав основи семіології та структурної лінгвістики: зосередив увагу на моделях і функціях сучасної мови; обстоював тезу про слова як «невмотивовані знаки», які мають підтримуване традицією довільне (відсутність зв'язку між словом і тим, що воно означає) і відносне (залежність місця конкретного слова у певному словесному ряді) значення; мова створює фіксований нею світ, і людський розум завжди надає значення об'єкту чи ідеї, це значення сконструйоване мовою й виражене через неї).

Одне з визначальних суджень структуралістів: мова не тільки відображає чи записує світ, а й формує його (те, як ми бачимо, є тим, що ми бачимо, і у нас немає іншого доступу до реальності, ніж через мову). Упорядкованість мови дозволяє уникнути інтелектуального відчаю.

У центрі — питання про предмет мови та філософії. Не можна зрозуміти річ відокремлено, її потрібно розглядати у кореляції з більшими (зазвичай абстрактними) структурами, складовою яких вона є. Структура — це не об'єктивна річ, яка вже існує у зовнішньому світі, а конструкт, створений способом людського сприймання світу і людським досвідом. Звідси значення чи смисл — це те, що не міститься в речах, перебуває ззовні, бо значення надає речам людський розум.

Структуралістський підхід до літератури передбачає постійний рух від інтерпретації окремих текстів до розуміння більших абстрактних структур, які їх вміщують (скажімо, питань жанру, історії та філософії). А це, на думку П. Баррі, може не так наближати читача до конкретного художнього тексту (а саме цього наближення вимагає англо-американська традиція), як, навпаки, збільшувати відстань між ними через появу контекстів-посередників. Виходячи з того, що мова є системою довільних знаків, вона не відображає світ і досвід, а є цілком відокремленою від них системою.

*Приклад.* Вірш Джона Дібна «Доброго ранку» («The Good-Morrow»):

I wonder, by my troth, what thou and I  
 Did, till we loved? Were we not weaned till then?  
 But sucked on country pleasures, childishly?  
 Or snorted we in the Seven Sleepers' den?  
 'Twas so; but this, all pleasures fancies be.  
 If ever any beauty I did see,

Which I desired, and got, 'twas but a dream of thee.  
 And now good-morrow to our waking souls,  
 Which watch not one another out of fear;  
 For love, all love other sights controls,  
 And makes one little room an everywhere.  
 Let sea-discoverers to new worlds have gone,  
 Let maps to others, worlds on worlds have shown,  
 Let us possess one world, each hath one, and is one.  
 My face in thine eyes, thine in mine appears,  
 And true plain hearts do in the faces rest;  
 Where can we find two better hemispheres,  
 Without sharp north, without declining west?  
 Whatever dies, was not mixed equally;  
 If our two loves be one, or, thou and I  
 Love so alike, that none do slacken, none can die.

---

ПЕРЕКЛАД УКРАЇНСЬКОЮ ОЛЬГИ  
 НИКОЛЕНКО ТА МАРИНИ ЗУЄНКО  
 (ДРУКУЄТЬСЯ ВПЕРШЕ)

ПЕРЕКЛАД РОСІЙСЬКОЮ ГРИГОРІЯ  
 КРУЖКОВА

---

Ким ми були до зустрічі з тобою?  
 І що робили, поки не кохали?  
 Ми дихали зеленою травою  
 Чи там, де Семеро, в печері міцно спали?  
 Минуло все... Тепер наш час настав!  
 Якщо красу колись я споглядав,  
 То це все ти! Я мрію упіймав!  
 Для нас з тобою ранок добрий всюди!  
 Я бачу погляд милий на світанні.  
 Кімнатка наша Всесвітом нам буде,  
 Бо меж нема у нашого кохання!  
 Пливе у морі хтось на кораблі,  
 А хтось шукає нової землі,  
 А ми удвох великий світ знайшли!

Да где же раньше были мы с тобой?  
 Сосали грудь? Качались в колыбели?  
 Или кормились кашкой луговой?  
 Или, как семь сонливцев, прохрапели  
 Все годы? Так! Мы спали до сих пор;  
 Меж призраков любви блуждал мой взор,  
 Ты снилась мне в любой из Евиных сестер.  
 Очнулись наши души лишь теперь,  
 Очнулись — и застыли в ожиданье;  
 Любовь на ключ замкнула нашу дверь,  
 Каморку превращая в мирозданье.  
 Кто хочет, пусть плывет на край земли  
 Миры златые открывать вдали —  
 А мы свои миры друг в друге обрели.

Твое обличчя у моїх очах,  
 А ти моє надовго збережи,  
 Ми — дві півкулі. Чисті у серцях,  
 Ми стали невіддільні назавжди.  
 Смерть забирає всіх у небуття;  
 Якщо ж мене ти любиш, як і я,  
 У вічності триватиме життя!

Два наших рассветающих лица —  
 Два полушарья карты безобманной:  
 Как жадно наши пыльные сердца  
 Влекутся в эти радостные страны!  
 Есть смеси, что на смерть обречены,  
 Но если наши две любви равны,  
 Ни убыль им вовек, ни гибель не  
 страшны.

---

*Семеро в печері* — тут: поширена в християнському світі легенда про сімох дітей, яких за віру в Бога переслідував римський імператор. Вони сховалися в печері, де, згідно з переказом, проспали 180 років.

---

Перед нами, як зазначає П. Баррі, випадок пародії та розвінчування певного поетичного жанру, а саме альби («світанкової пісні») — культивованої у лицарській середньовічній ліриці поетичної форми, яка походить із XII ст. (у цьому типі ліричного твору закохані скаржаться на те, що настає світанок і тому вони мусять розлучитися). Тому для встановлення належного контакту читача з цим твором у Джона Донна потрібно знати основні жанрові характеристики альби, які пов'язані з середньовічним уявленням про куртуазне кохання, а також те, на які знання про поезію як умовну форму вислову альба первісно орієнтована<sup>96</sup>.

*Коментар.* Альба (*пров.* alba, *фр.* aubade зоря, *нім.* Tagelied пісня на світанку чи ранкова пісня) — поетичний жанр середньовічної лицарської лірики, який визначається мотивами неминучості розлучення закоханих — молодого Лицаря та Дами на світанку, про настання якого повідомляє зазвичай сторож або вірний Друг (теж лицар), який усю ніч охороняв місце побачення. «Композиційно, — читаємо у перекладача та дослідника середньовічної лицарської лірики Анатолія Наймана, — провансальські п'єси цього жанру, культивованого також німецькими міннезінгерами, відрізняються обов'язковим наприкінці кожної строфи вживанням слова „альба“ (зоря, світанок). Діалоги в альбах розподілені нерівномірно — відбувається він то між закоханими, то слово спочатку надане Дамі, потім сторожу, в інших альбах — сторожу, потім Дамі. У випадках, коли учасники альби не ведуть діалог, вона може бути драматичним монологом або сторожа чи друга, який будить закоханих і попереджує їх про небезпеку, або Дами чи її коханого, де міститься скарга на необхідність розлуки. Такою є одна з найкращих альб — Дама і друг її приховані листям, що дійшла до нас без вказівки її автора»<sup>97</sup>:

<sup>96</sup> **Донн Джон** (*англ.* Donne John, 1572–1631) — англійський поет і проповідник, настоятель собору Святого Павла у Лондоні, чільний представник літератури англійського бароко. Очолював «метафізичну школу» в англійській поезії XVII ст., представники якої сповідували неоплатонічні погляди. Визначними поетами-метафізиками були автор духовної лірики, англіканський священик Джордж Герберт (*англ.* George Herbert, 1593–1633) та світський поет, один із останніх представників школи метафізиків Ендрю Марвелл (*англ.* Andrew Marvell, 1621–1678). В українському літературознавстві спадщину англійських метафізиків вивчала доктор філологічних наук, провідний науковий співробітник сектора компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України Тетяна Рязанцева (див., наприклад, працю: Рязанцева Т. М. Стихія в системі. Європейська метафізична поезія XVII — першої пол. XX ст.: мотивно-тематичний комплекс, поетика, стилістика: монографія / наук. ред. Д. С. Наливайко. Київ: Ніка-Центр, 2014. Про поетику Д. Донна див. також статтю українських дослідників: Паньківська А., Солошенко О. Деякі особливості поетики Джона Донна. *Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови.* Львів, 2016. Вип. 23. С. 205–215. URL: <<http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/lingua/article/viewFile/5553/5560>>).

<sup>97</sup> Найман А. Г. О поэзии трубадуров. *Песни трубадуров* / пер. со старопрованс. А. Наймана; сост., предисл. и примеч. А. Г. Наймана; отв. ред. М. Л. Гаспаров. Москва: Наука, 1979. С. 20.



## ПРЕДРАССВЕТНАЯ ПЕСНЯ-АЛЬБА

Дама и друг её скрыты листвою

Благоуханной беседки живой.  
«Вижу рассвет!» — прокричал часовой.

Боже, как быстро приходит рассвет!

— Не зажигай на востоке огня —  
Пусть не уходит мой друг от меня,  
Пусть часовой дожидается дня!  
Боже, как быстро приходит рассвет!

— Нежный, в объятиях мой стан сдави,  
Свищут над нами в ветвях соловьи,  
Сплетням назло предадимся любви,  
Боже, как быстро приходит рассвет!

— Нежный, ещё раз затеем игру,  
Птицы распелись в саду поутру,  
Но часовой не сыграл ту-ру-ру.  
Боже, как быстро приходит рассвет!

— Дышит возлюбленный рядом со мной,  
В этом дыханье, в прохладе ночной  
Словно бы нежный я выпила зной.  
Боже, как быстро приходит рассвет!

Дама прельстительна и весела  
И красотой многим людям мила,  
Сердце она лишь любви отдала.

(Пер. А. Наймана)

Любовна лірика трубадурів втілювала концепцію специфічного куртуазного кохання. Це було незаконне кохання між молодим лицарем і втаємниченою дамою (дружиною сеньйора, але жодним чином не власною дружиною, бо інститут шлюбу виконував суспільну функцію — зміцнення феодальних родин), і лицар зобов'язаний був пильно охороняти таємницю цих стосунків і честь коханої. Тому куртуазна любов, яка була придворним досвідом, що межував між еротично-почуттєвими бажаннями та духовним вдосконаленням, сприяла моральному вдосконаленню, поєднувала у собі пристрась і дисципліну, принизливе і піднесене, людське і трансцендентне.

Куртуазна любов (*фр.* amour courtois, термін отримав своє визначення у дослідженнях Гастона Паріса, 1839–1903) народилася у середньовічній ліриці, зокрема у провансальських трубадурів у XI ст. Вона була органічною частиною лицарського ритуалу і це теж наклало свій відбиток і на неї, і на лицарську лірику, яка втілювала «кодекс честі лицаря».

Загалом літературознавчий структуралізм зосереджувався на питаннях: що таке „літературність“? як працює оповідь? що таке поетична структура?

Аналіз твору (переважно прозових художніх практик) передбачає встановлення його зв'язку з умовами певного літературного

жанру, множиною інтертекстуальних зв'язків, універсальною моделлю базових оповідних структур і поняттям про оповідь як комплекс періодично повторюваних моделей або мотивів.

Структуралістський аналіз, маючи на меті безсторонність і наукову нейтральність тону (а це типово для наукового стилю), тяжіє до абстракцій і узагальнень. Він намагається досягти більш адекватного бачення речей. Його мета — показати цілісність і логічність тексту<sup>98</sup>.

*Базові категорії структурної поетики*

## **I. Категорії структурного аналізу:**

загальні категорії	<i>елемент</i>	далі неподільна одиниця за даного способу розгляду
	<i>система</i>	певним чином упорядкована сукупність елементів
	<i>відношення</i>	зв'язок між елементами, коли зміна одного змінює інші
	<i>структура</i>	вся сукупність внутрішніх зв'язків системи
	<i>рівень</i>	горизонтальне розташування однопорядкових елементів чи відношень
	<i>ієрархічність</i>	вертикальна внутрішня організація елементів чи відношень за принципом підпорядкування
	<i>положення</i>	розташування / топологія елементів у системі
	<i>опозиція</i>	бінарне положення протиставлюваних елементів в системі
	<i>модель</i>	теоретичне представлення / еквівалент предмета, що аналізується

<sup>98</sup> Див. докл. у розділі «Структуралізм та семиотика» у виданні: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. 2-ге вид., доп. Львів: Літопис, 2001. С. 446–595.

категорії	<i>знак-значення</i>
предмета	<i>мовлення-мова</i>
структурного	<i>текст-контекст</i>
аналізу	<i>культура-природа</i>
	<i>відправник</i>
	<i>одержувач</i>
	<i>повідомлення</i>
	<i>код</i>

---

## II. Категорії процесу структурного аналізу:

---

операції	<i>читання</i>
(дії) структурного	<i>мікроаналіз</i>
аналізу	<i>інтерпретація</i>
	<i>дешифрування</i>
	<i>моделювання</i>

етапи структурного аналізу	<i>аксіоматизація</i> <sup>99</sup>	віднайдення вихідної засади для поділу системи на елементи за певним параметром
	<i>дисоціація</i>	обґрунтований поділ за вихідною аксіоматичною засадою досліджуваного об'єкта на структурні елементи
	<i>асоціація</i>	виявлення зв'язку між елементами системи
	<i>ідентифікація</i>	визначення на основі присутніх ознак елементів типу відношень між ними
	<i>інтеграція</i>	розгляд усіх структурних елементів як єдиного цілого, а не як простої суми

---

**Наратологія.** Наука про оповідні структури і те, як вони творять значення.

<sup>99</sup> Від слова «аксіома», що означає первісне положення теорії, яке в її межах приймається як істинне без доказів і використовується у доведенні інших положень цієї ж теорії.

Базове розрізнення наратології — це розрізнення між послідовністю подій, які розташовуються у хронологічному порядку та розвиваються без жодних пропусків (фабула, *story*, *Histoire*) та способом монтування, впорядкування, обрамлення й подання цих самих подій у оповіді (*plot*, *discourse*, *recit*; вказане розрізнення не має належної термінологічної прив'язки).

Жерар Женетт<sup>100</sup> зосереджується на самому процесі розповіді. Він розрізняє:

1. типи нарації — *міметичний* («повільну розповідь», у якій сказане «інсценізується» для читача) і *дієгетичний* (проста «розповідь» без намагання показати, як це відбувалося). На практиці письменники поєднують ці наративні типи;
2. позиції, з якої розказано історію (тобто варіанти фокалізації): *оповідна позиція поза зображеним героєм* (розповідається лише те, що є зовнішнім і видимим, щό персонажі кажуть і бачать); *внутрішня фокалізація* (таке відображення невисловлених персонажами думок і відчуттів, у якому читач бачить події з «позиції» персонажа, хоча оповідь ведеться не від першої особи); *традиційна оповідь «наратора-всезнавця»* (нульова фокалізація), коли романіст вільно проникає у свідомість і внутрішній світ більш як одного героя, так ніби він знає про думки та почуття їх усіх);
3. типи нараторів: *нейтральний і прозорий оповідач-посередник*, тобто голос або стиль, що відображає певну свідомість, що фіксує події («образ автора»), але не є окремим персонажем твору з власним іменем та історією (притаманний оповіді з нульовою фокалізацією); *відкритий чи драматизований оповідач як окремий персонаж твору*, що має свою історію, стаття, певне суспільне становище, симпатії й антипатії, бачив або знає чи навіть брав участь у подіях, про які він розповідає<sup>101</sup>; різновидностями цього типу оповідачів (оповідь ведеться від першої особи) є *гетеродієгетичний наратор* (той, що не є учасником розказаної історії, а є лише її зовнішнім спостерігачем; такими обов'язково є всезна-

<sup>100</sup> **Женетт Жерар** (фр. Genette Gérard, 1930–2018) — французький літературознавець, чільний представник структуралізму, один із засновників сучасної наратології та вивчення інтертекстуальності. Його праці переведені на всі основні мови світу.

<sup>101</sup> *Приклад* драматизованого наратора — головний герой роману польсько-англійського письменника Джозефа Конрада «Серце п'їтьми» (1899), моряк Чарлі Марлоу розповідає про свою подорож до Центральної Африки; про основні події у романі американського письменника Френсіса Скотта Фіцджеральда «Великий Гетсбі» (1925) розповідає нью-йоркський продавець облігацій, ветеран Першої світової війни Нік Карравей (події відбуваються у 1922 р., коли Нікові було тридцять років).

ючі оповідачі) та *гомодігетичний наратор* (виступає учасником історії, яку розповідає).

Подальші розрізнення стосуються:

- послідовності викладу (у кореляції з хронологією зображуваних подій);
- форми подачі («пряма», з використанням «оповіді-обрамлення» чи «первинної оповіді» / *frame narrative*, яка вміщує «вбудовані (чи вторинні) оповіді» / *embodied or secondary narratives*<sup>102</sup>.

Обрамлення-оповіді (або оповідна рамка) бувають:

1. «Симетричні» (*single-ended*), коли наприкінці вбудованої історії знову вводиться ситуація обрамлення.

*Приклад.* З метою посилення головної теми роману «Серце п'їтьми» наприкінці вбудованої історії читач повертається до групи слухачів, яким Марлоу (драматизований наратор) розповідав про свої пригоди в Конго.

2. «Несиметричні» (*double-ended*): оповідь-обрамлення, до якої вже не повертаються після закінчення вбудованої історії.

*Приклад.* Оповідну рамку для головної історії містико-психологічної повісті «Поворот гвинта» (1898) американсько-англійського письменника Генрі Джеймса утворює розповідь про групу людей, які зібралися на Різдво в сільському будинку і, сидючи біля каміна, розповідають одне одному історії про привидів. І коли історія про виховательку й дітей закінчується, ми не повертаємося до обрамлення, щоб дізнатися враження слухачів. І це не випадково, адже повернення до рамочної групи біля каміна пояснило б ті неоднозначні моменти, які є суттю оповідання.

3. «Пунктирні» (*intrusive*): вбудована оповідь час від часу переривається історією-обрамленням.

*Приклад.* У романі Конрада «Серце п'їтьми» Марлоу на мить перериває власну розповідь, щоб зауважити слухачам: «Звичайно, ... ви, хлопці, бачите більше, ніж я міг бачити тоді. Ви бачите мене, якого ви знаєте...»; це сигналізує про обмеження

<sup>102</sup> *Приклади.* 1. Основна історія, про яку розповідає Марлоу, у романі Конрада «Серце п'їтьми» вбудована в оповідь-обрамлення про групу колишніх моряків, які, чекаючи на приплив, розповідають «байки». 2. Кожна історія в збірці віршованих оповідань «Кентерберійські оповідання» (кінець XIV ст.) англійця Дж'єфрі Ч'осера вбудована у рамку розповіді про паломництво до Кентербері. 3. Подібне маємо в збірці новел сер. XIV ст. «Декамерон» італійця Джованні Боккаччо, де оповіді обрамлені розповіддю про епідемію чуми 1348 р., яка змусила 10 молодих флорентійців (3-х шляхетних юнаків і 7 панянок) рятуватися від біди у замській віллі, що у двох милях від Флоренції). Такі історії Женетт називає вбудованими наративами, тобто «метаоповідями» / оповідями в оповіді. Причому рамкова (первинна) оповідь здебільшого не означає головну оповідь, якою насправді є «вторинна оповідь».

наративної позиції драматизованого оповідача та недовіру письменника до традиційного «всезнаючого» наратора (нульової фокалізації). Неназваний слухач, котрий пізніше запише історію Марлоу, говорить про моральне занепокоєння, яке викликає історія головного героя, важливе місце в якій посідає розповідь про те, як агент бельгійської торгової компанії, сумнозвісного торговця слоновою кісткою Курц силою зброї забрав в автохтонного населення слонівку та навіть проголосив себе їхнім богом: «Я слухав, я вслухався, чекаючи на речення, на слово, яке дало б мені ключ до гнітючої тривоги, викликаной цією розповіддю, що, здавалося, сама, без посередництва людських губ оживає з важкого нічного повітря над річкою»; у такий спосіб письменник акцентує на моральній складності вражаючої оповіді, щоб реципієнта цілком не поглинуло читання пригодницької історії з колоніальними декораціями (зображення, з одного боку, нетривалого знайомства Марлоу з агентом компанії Курцом, який виявився втіленням первісних інстинктів, що приховані у душі кожної людини і, якщо дати їм волю, можуть повністю підкорити собі людину, а з іншого, жажів, побачених героєм у верхів'ях Конго, вражаючі подробиці життя аборигенів і насаджуваних в далекій колонії порядків, спонукають Чарлі Марлоу до радикального переосмислення не лише своїх власних поглядів і цінностей, а й цінностей цілої західної цивілізації).

Наратологія, досліджуючи оповідні літературні практики (прозові тексти), шукає повторювані структури, притаманні всім наративам, зосереджується на оповідачеві (цим пов'язана з теоретико-літературною проблемою автора й авторської ідентичності) та побудові (структурі) самої оповіді. Читацьку та дослідницьку зацікавленість наратологів викликає не унікальність й оригінальність небагатьох високопоціновуваних текстів, а спорідненість усіх оповідей<sup>103</sup>.

<sup>103</sup> У сучасному українському літературознавстві методолого-теоретичні аспекти наратології розглядали І. В. Папуша, а практичні — Л. В. Мацевко-Бекерська. Див. їхні роботи: Папуша І. Що таке наратологія? (огляд концепцій). *Studia methodologica*. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. Вип. 16: Наративні виміри літератури. С. 29–46; Папуша І. Міжнародна наратологія: проблеми дефініції. *Studia methodologica*. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2007. Вип. 19. С. 31–37; Папуша І. *Modus ponens*. Нариси з наратології. Тернопіль: Крок, 2013; Мацевко-Бекерська Л. Українська мала проза кінця XIX – початку XX століть у дзеркалі наратології: монографія. Львів: Сплайн, 2008.



## ЛЕКЦІЯ ТРЕТЯ

### ПОСТСТРУКТУРАЛІЗМ І ДЕКОНСТРУКЦІЯ. ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА КРИТИКА. НОВИЙ ІСТОРИЗМ У США. КУЛЬТУРНИЙ МАТЕРІАЛІЗМ У ВЕЛИКОБРИТАНІЇ

*Постструктуралізм і деконструкція* (кінець 1960-х–1970-ті рр.). Ключові постаті — французькі філософи Ролан Бартта Жак Дерріда (фр. Jacques Derrida, 1930–2004).

У центрі питання про предмет мови й філософії, а не історії й контексту. Основою є поглиблений скептицизм щодо загальновідомих понять та припущень, а також стосовно впевненості в науковому методі, яку вважають наївною. Опертя на найрадикальніші наслідки ідеї про текстуальність реальності, а саме на заперечення самої можливості досягнути будь-якого знання через мову (мовний знак непередбачувано побутує на поверхні, незалежно від поняття, яке він мав би позначати, а значить, не можна гарантувати чистоту значень слів і можливість неушкодженої їх передачі від «відправника» до «одержувача»). Слова мають свою історію (зберігають примарну присутність своїх застарілих значень), завжди забруднені своїми антонімами (не можна визначити «ніч» без відсилання до «дня», а «добро» без «зла»), а незадіяні метафоричні основи слів часто виринають у творах філософів чи в літературі, змішуючись пізніше з буквальним їх значенням. Це неминуче породжує лінгвістичну тривогу — ідею, яка постала провідною ідеєю постструктуралістського світогляду, для якого мова не відображає чи виражає наш світ, а створює власний, паралельний всесвіт або віртуальну реальність.

Принциповий сумнів щодо поняття розуму та ідеї людини як незалежної сутності. Індивідуальність як «розчинений» і «конструйований» предмет — це продукт дії соціальних і лінгвістичних сил, тобто не сутність, а «тканина текстуальностей».

Світ постає «децентрованим» або внутрішньо релятивістським, тобто позбавленим упорядковуючих і стабілізуючих його норм (центрів), гарантованих фактів, міцного ґрунту під ногами. Це «ніцшеанський», за Ж. Деррідою, світ вільної гри як визволення, наслідки якого важко передбачити, це світ «неназваного, яке проголошує себе» у розрідженості (нецентрованості). Це світ, де існують лише інтерпретації, жодна з яких не позначена авторитетом через відсутність будь-якого вагомого центру, який би її міг підтвердити.



Постструктуралістська критика перетворює літературні тексти на символи децентрованого світу. Тепер вони сприймаються не як цілісні твори мистецтва, а як фрагментарні, внутрішньо розірвані та позбавлені центру. Оскільки, за Деррідою, за текстом немає жодної реальності, яку б можна було відтворити (немає референта чи трансцендентального означуваного), то читання має бути не реконструктивним (таким, що у процесі тлумачення відтворює текстуальну (що зобразив у тексті) та нетекстуальну (що автор робив чи думав)) реальності, а деконструктивним.

Деконструктивістське прочитання, яке не має права виходити за межі тексту, має на меті «пізнати текст так, як він сам себе не може знати» (вислів Террі Іглтона). Воно покликане виявити не свідомий, а підсвідомий (витіснений свідомістю) вимір тексту, всі ті речі, які не виправдовує і не визнає матеріально виражена (експліцитна) текстуальність.

*Приклад.* Французьке слово «guest» (гість), маючи спільне походження зі словом «host», що етимологічно пов'язане з латинським словом «hostis» (ворог, чужинець), своїм лексичним значенням завжди ненавмисно вказує на завжди потенційно небажаний статус гостя. Інакше кажучи, вказаний етимологічний зв'язок натякає на можливу амбівалентність гостя: він може бути бажаним, або не бажаним, або навіть таким, що перетворюється з бажаного на небажаного, чи навпаки. У цій ситуації натяк на «ворожість» є ніби витісненим несвідомим вказаного слова.

Деконструкція покликана показати внутрішні суперечності (невідповідності, розриви, лакуни) всередині тексту, щоб показати відсутність єдності в основі удаваної монолітності, показати роз'єднаність тексту.

*Приклад* схеми деконструктивістського аналізу тексту: в тексті виокремлюється одна деталь, яка видається другорядною (приміром, окрема метафора), і використовується як ключ до всього твору, відтак усе прочитується крізь її призму.

Постструктуралістське мислення повністю заперечує модерні підвалини західної цивілізації, радикально пориває з минулим досвідом метафізики, вільно асоціюючи цей розрив з філософією ірраціоналізму Фрідріха Ніцше (*нім.* Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844–1900), феноменологією і герменевтикою Мартіна Гаїдеггера (*нім.* Martin Heidegger, 1889–1976) та психоаналізом Зігмунда Фроїда

Цікаву паралель між настановами деконструктивного підходу і офіційним радянським літературознавством провів М. Л. Гаспаров: «Радянська ідеологія вимагала від ученого описувати картину світу, одноманітно задану для всіх, — деструктивістська ідеологія вимагає

від нього описувати картину світу, індивідуально створену ним самим, чим примхливіше, тим краще. Крайнощі сходяться: і те й інше... — не дослідження, а нав'язування істини, чи то казенної „офіційної“, чи то своєї»<sup>104</sup>, і цьому нав'язуванню протиставляється власне науковість<sup>105</sup>.

**Постмодерністська критика** (1980-ті рр.). Вперше вжитий у 1-й половині ХХ ст. термін «постмодернізм»<sup>106</sup> набув сучасного змісту та популярності з появою праці Жана-Франсуа Ліотара «Постмодерний стан»<sup>107</sup>.

Основна ідея — недовіра до «великих наративів» / «мета-наративів» прогресу й людської довершеності (як-от: християнство, марксизм, міф наукового прогресу (сцієнтизм)), як варіантів авторитарних, «всеохопних», «тотальних» пояснень речей, виплеканих для того, щоби зрівняти відмінності, опозиції та плюральність.

Другою підвалиною постмодернізму є концепція «втрати реальності» французького соціолога, культуролога і філософа Жана Бодріяра (фр. Jean Baudrillard, 1929–2007). У книзі «Симулякри і симуляція» (фр. «Simulacres et simulation», 1981) розробляє поняття «симулякр», яке означає відсутність зв'язку знака з будь-якою реальністю, коли знак вказує тільки на інший знак, відповідно репрезентація перетворюється на симуляцію. Глобальні застереження щодо постмодернізму в екстремальній формі пов'язані з тим, що бодріярівська «втрата реальності» може виправдати повну байдужість до страждання та негативних явищ у суспільному житті (на кшталт воєн, масових страт тощо). Сьогодні очевидно, що відсутність віри в історію, реальність та істину, яку підриває постмодернізм, може мати вкрай негативні цивілізаційні наслідки.

На вказаній світоглядній основі постмодерністична критика:

<sup>104</sup> Гаспаров М. Л. Лотман и марксизм. С. 426.

<sup>105</sup> Див. докл. у розділі «Постструктуралізм та деконструкція» у виданні: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. 2-ге вид., доп. Львів: Літопис, 2001. С. 596–659.

<sup>106</sup> Уперше термін «постмодернізм» згадується в роботі німецького філософа Рудольфа Півніца (1881–1969) «Криза європейської культури» (нім. Pannwitz R. Die Krisis der europäischen Kultur. Nürnberg, 1917. S. 64). Для позначення реакції на модернізм цей термін вжив іспанський літературознавець Федеріко де Оніс у своїй книзі «Антологія іспанської та латиноамериканської поезії» (ісп. Onís F. de. Antología de la Poesía Espanola e Hispanoamericana (1882–1932). Madrid, 1934). (Див. про це: Андерсон П. Истоки постмодерна / пер. с англ. А. Апполонова под ред. М. Маяцкого. Москва: Издат. дом «Территория будущего», 2011. С. 11–12. URL: <[http://mamm-edu.ru/img/user/special/Perri\\_Anderson\\_-\\_Istoki\\_postmoderna.pdf](http://mamm-edu.ru/img/user/special/Perri_Anderson_-_Istoki_postmoderna.pdf)>).

<sup>107</sup> Див.: Lyotard J.-F. La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir. Paris: Éditions de Minuit, 1979.

- виявляє постмодерністичні елементи в літературних текстах ХХ ст. і досліджує їхні наслідки;
- звертається до прозових творів, якими можна проілюструвати концепцію «зникнення реального» та де присутнє змішування літературних жанрів трилера, детективу, міфічної саги, реалістичного психологічного роману тощо або які будуються на гібридних поєднаннях високої та низької культури;
- увага до інтертекстуальних складових (як-от: пародія, пастіш, алюзія<sup>108</sup>), що передбачають зв'язок між двома різними текстами, а не між текстом і зовнішньою реальністю;
- вирізнення творів, де минуле іронічно переглядається;
- звернення до оповідних технік, що використовують прийом обговорення послідовності розгортання та завершення роману для «денатуралізації» (втрати, руйнування) його змісту.

**Новий історизм у США** (виокремився у 1980-х рр.). Термін «новий історизм» належить американському критику Стівену Грінблатту (див. його книжку 1980 р. «Формування „я“ в епоху Ренесансу: від Мора до Шекспіра»)<sup>109</sup>, але рух до такого підходу до літератури можна простежити раніше, зокрема у праці Джуліуса Волтера Левера «Трагедія держави: дослідження яacobінської драми»<sup>110</sup>.

<sup>108</sup> **Пародія** (*грец.* п біля, крім, проти і *грец.* пісня) — мистецький твір, покликаний викликати у реципієнта комічний ефект за рахунок умисного повторення в спеціально зміненій формі унікальних рис відомого художнього твору. Інакше кажучи, пародія — це «твір-насмішка» за мотивами вже наявного відомого твору. **Пастіш** (*фр.* roetische, *итал.* pasticcio паста) — вид стилізації, базований на точному наслідуванні жанрово-стильової манери певного твору, автора, літературної школи. Внаслідок стилістичного вигострення, згущення особливості наслідуваного взірця виступають дуже виразно, «демонстративно». Пастішем також називають вид твору, написаного способом стилізації. **Алюзія** (*лат.* allusio натяк, жарт) — стилістична фігура, що містить указівку, аналогію чи натяк на певний історичний, міфологічний, літературний, політичний або ж побутовий факт, закріплений у текстовій культурі або в розмовному мовленні. Розрахована на те, що реципієнт помітить і сприйме її в зіставленні з першоджерелом, а також належним чином зрозуміє сенс уживання цієї фігури.

<sup>109</sup> **Грінблатт Стівен** (*англ.* Greenblatt Stephen Jay, нар. 1943) — американський літературознавець і теоретик культури, шекспірознавець і дослідник епохи західноєвропейського Відродження. Родоначальник нового історизму (New Historicism). Університетський професор Каліфорнійського університету в Берклі, пізніше Гарварда. Член Американської академії мистецтв і наук, Американської академії мистецтв і літератури. Див. його працю: Greenblatt S. Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespear. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

<sup>110</sup> **Левер Джуліус Волтер** (*англ.* Lever Julius Walter, 1913–1975) — англійський літературознавець. Отримав диплом з права в Оксфорді та науковий ступінь з англійської мови в Університеті Манчестера й у Шекспірівському інституті в Бірмінгемському університеті (Велика Британія). Протягом останніх чотирьох

У центрі літературно-критичної програми — історія, політика й контекст. Мета — поєднати у цілісному підході до літератури літературознавство й історію, враховуючи водночас певні судження структуралізму і постструктуралізму. Часто працюють із конкретними історичними документами, намагаючись відтворити «душевний стан» певного історичного моменту зі справді археологічним запалом.

Інакше кажучи, новий історизм ґрунтується на паралельному читанні літературних і нелітературних текстів, які зазвичай належать до одного історичного періоду. Літературні й нелітературні тексти, що постійно допитують і доповнюють один одного, постають рівнозначними, відображаючи, за словами американського критика Луї Монрбоза, спільну дослідницьку цікавість «до текстуальності історії та історичності текстів». Новий історизм, за Грінблаттом, передбачає «посилене бажання відчитати всі текстуальні сліди минулого — з такою ж увагою, яка традиційно приділяється лише літературним текстам».

Головний метод нового історизму полягає в «обрамленні» літературного твору («тексту») нелітературним текстом (зрівняним у правах «співтекстом», а не «контекстом», як це має місце в традиційному літературознавчому підході). Текст (літературно-художній) і співтекст (історичні документи) вважають відображенням одного історичного «моменту» і саме у такій ролі інтерпретуються.

*Приклад.* С. Грінблатт порівнює п'єси доби європейського Відродження із «жакливою колоніальною політикою провідних країн тогочасної Європи». Дослідження починається з аналізу історичних документів того історичного періоду, які певним чином суголосні змістові конкретної п'єси. Замість звичного академічного огляду попередніх інтерпретацій твору працю нового історика розпочинає яскравий, точно датований і локалізований драматичний епізод, на кшталт документального свідчення очевидців, що нагадає радше пережитий досвід, ніж «історію» (скажімо, переказ сну сучасника Шекспіра, відомого лондонського окультиста Саймона Формана (1552–1611), який наснився йому 23 січня 1597 р.). Відповідно до такого підходу п'єси Шекспіра постають вписаними в інші писемні тексти на кшталт кримінальних, медичних і адміністративних документів. Прочитані крізь призму цього архівного матеріалу шекспірівські тексти починають сприйматися як документи пуританських нападок на карнавал, поширення рабства, піднесення патріархальності, цькування аномальності й гуркіт тюремних воріт у добу, яку М. Фуко назвав «епохою ув'язнень на світанку карцерного суспільства».

---

років був професором кафедри англійської мови в Університеті Саймона Фрейзера поблизу Бернабі (Британська Колумбія, Канада). Див. його працю: Lever J. W. The Tragedy of State: A Study of Jacobean Drama. Methuen & Co, 1971. (Перевидана 1987).

Настанова на інтерпретацію літератури «крізь призму архівного матеріалу», на думку П. Баррі, яскраво свідчить про герметичність (замкненість) методу нового історизму. У словосполученні «архівний матеріал» слово «архівний» означає, що новий історизм є саме історизмом, а не історією, бо історія цікавить його лише в тому вигляді, як вона зафіксована в писемних документах (історія-як-текст). На зміну світу минулого тут приходять слово минулого: події та позиції минулого сприймають як письмо, що дозволяє застосувати до них техніку повільного читання, яку раніше застосовували тільки для аналізу літературних текстів. Історичні документи рідко розглядають повністю, натомість вибирають уривок, який докладно аналізують. При цьому поза увагою опиняються попередні дослідження того самого тексту (виглядає так, ніби поява нового історизму перекреслила усі інші школи та методи). За таких умов один історичний текст може стати єдиною підставою для твердження, скажімо, про зміну ставлення до деяких аспектів сексуальності. Значення, що його надають єдиному документу, часто перебільшене. Звідси новий історизм постає способом «зробити» історію привабливою для неісториків.

Тезу Дерріди про відсутність існування чогось поза текстом новий історизм тлумачить як доступність минулого тільки в текстуальній формі, де воно неминуче зазнає потрібної трансформації: по-перше, своїм часом, по-друге, нашим часом і, по-третє, самою мовою. Звідси: сутність справи полягає не в тому, щоб відтворити минуле, яким воно насправді було, а в тому, щоб перечитуючи його, створити нову реальність.

Новий історизм рішуче виступає проти владних систем, завжди перебуває на боці ліберальних ідей особистої свободи та толеранції всіх форм іншості. У цьому сенсі використовує ідею постструктураліста М. Фуко про всеильну та всевидячу (паноптичну) державу як інститут всеохопного «контролю думки». Цей контроль здійснюється через владу «дискурсивних практик», які у реалізованому в них способі мовлення чи письма втілюють цілу ментальність, існуючи завжди у множинності.

Представники нового історизму у доступній і непереобтяженій складною термінологією формі викладу подають певні факти та роблять свої висновки. При цьому емпіричне підґрунтя їхньої інтерпретації відкрите для перевірки. Нарешті політичний аспект письма нового історизму, висновує П. Баррі, не настільки полемічний, щоб завадити історичним свідченням говорити самим за себе.

**Культурний матеріалізм у Великобританії** (виокремився у 1980-х рр.). Термін виник у 1985 р., коли найвідоміші представники

цього методу англійський соціальний теоретик в галузі ренесансної літератури Джонатан Дбллімор (англ. Jonathan G. Dollimore, нар. 1948) та англійський теоретик шекспірознавства Алан Сінфілд (англ. Alan Sinfield, 1941–2017) використали його як підзаголовок до виданого ними збірника статей «Політичний Шекспір»<sup>111</sup>. «Культурний» передбачає тут охоплення всіх форм культури, не обмежуючись лише «вищою» культурою, а «матеріалізм» наголошує на тому, що культура, не будучи тільки відображенням економічної та політичної системи, все ж не може бути незалежною від цих систем. При цьому у розгляді, скажімо, творчості Шекспіра важить не лише історія шекспірівських часів, а й поточний історичний момент, коли Шекспіра видають і перевидають (сучасний контекст). Отже, культурний матеріалізм звертає увагу на функціонування тих інституцій, завдяки яким Шекспір доходить до нас сьогодні (як-от, Королівська шекспірівська трупа, кіноіндустрія, видавці, що друкують підручники для середньої та вищої шкіл тощо).

Інакше кажучи, культурні матеріалісти читають літературний текст не лише з орієнтацією на його історію, тобто контекст, покладений у його основу, а й звертають увагу на особливості сучасного сприймання та контекстуалізації твору. При цьому вони зосереджуються переважно на канонічних творах, вважаючи, що дослідження менш відомих текстів навряд чи коли-небудь матиме політичні наслідки (наприклад, у дебатах про шкільну програму чи національну ідентичність).

Культурні матеріалісти спираються на запроваджене британським уельським критиком лівого крила, теоретиком культури та літератури Реймондом Вільямсом (1921–1988) поняття «структур відчуття», яке замінило фукіанський термін «дискурс»<sup>112</sup>.

<sup>111</sup> Див.: Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism / eds. Jonathan Dollimore and Alan Sinfield. Manchester University Press, 2nd edn, 1994.

<sup>112</sup> У М. Фуко «дискурс» означає і те, що створене сукупністю знаків, і сукупність актів формувань, і низку речень чи суджень. Інакше кажучи, **фукіанський термін «дискурс»** — це створена сукупністю послідовних знаків висловлювання сукупність висловлювань, які базуються на одній і тій самій системі формування; це текст у поєднанні з тією соціальною практикою, до якої текст належить і яка визначає особливості мовленнєвих висловлювань, за допомогою яких суб'єкт може впливати на суспільні відносини, змінювати суспільство та розвиватися сам. Дискурс, за Фуко, створений обмеженою кількістю висловлювань, він є історичним, його можна назвати фрагментом історії, її єдністю та переривчастістю. Під дискурсом М. Фуко розуміє вияв максимально індивідуальних відмінностей історичної формації, її «невидиму частину», те, про що не говорять і що залишається у підтексті як таке, що мається на думці. (Див. про це докл.: Сокулер З. А. Методологія гуманитарного познання и концепція «власти-знання»

Ці структури часто антагоністичні як до зовнішніх систем переконань і цінностей, так і до панівних ідеологій усередині суспільства. Будучи пов'язаними зі «значеннями і цінностями у такому вигляді, як їх засвоюють і відчувають», структури відчуття проявляються зазвичай в літературі, протидіють реальному фактичному становищу в суспільстві.

*Приклад.* Цінності у Діккенса, сестер Бронте й інших письменників репрезентують людські структури відчуття, відмінні від вікторіанських<sup>113</sup> комерційних і матеріальних цінностей). Завдяки цьому виникає реальна можливість розглядати літературу як джерело опозиційних цінностей.

---

Мишеля Фуко. *Філософія науки*. Москва, 1998. Вып. 4. С. 174–182; Вен П. Фуко. Его мысль и личность / пер. с фр. А. В. Шестакова. Санкт-Петербург.: Владимир Даль, 2013).

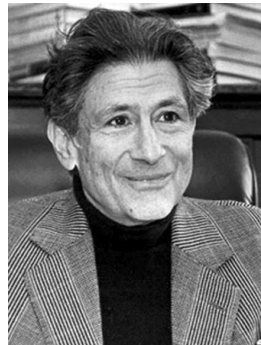
<sup>113</sup> **Вікторіанська епоха** — період історії Великої Британії, який хронологічно приблизно збігається та пов'язується з правлінням королеви Великої Британії Вікторії (1837–1901). **Чарльз Діккенс** (англ. Dickens Charles, 1812–1870) — англійський письменник-реаліст, класик світової літератури, найпопулярніший англійський письменник за життя. Найвідоміші романи: «Посмертні записки Піквікського клубу» (1836–1837), «Пригоди Олівера Твіста» (1837–1839), «Пригоди Ніколаса Ніклбі» (1838–1839), «Девід Коперфільд» (1849–1850), «Холодний дім» (1852–1853), «Великі сподівання» (1860–1861), «Наш спільний друг» (1864–1865), «Таємниця Едвіна Друда» (1870). **Сестри Бронте** (англ. Brontë): **Шарлота** (англ. Charlotte, 1816–1855), автор роману «Джейн Ейр» (англ. Jane Eyre, 1847), **Емілі** (англ. Emily Jane, 1818–1848), автор роману «Буремний перевал» (англ. «Wuthering Heights», 1847) та **Енн** (англ. Anne, 1820–1849), автор роману «Незнайомка з Відфел-Холу» (англ. «The Tenant of Wildfell Hall», 1848). Їхні твори стали сенсацією після публікації та пізніше були визнані класикою англійської літератури.

## ЛЕКЦІЯ ЧЕТВЕРТА

### ПОСТКОЛОНІАЛЬНА КРИТИКА. ФЕМІНІСТИЧНА КРИТИКА. ГЕЙ-ЛЕСБІЙСЬКА КРИТИКА. ЕКОКРИТИКА. ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ОНІРИСТИКА

*Постколоніальна критика* (як окрема галузь постала в 1990-ті рр.). Завдання — підірвати універсальні погляди на літературу, поширені ліберальним гуманізмом, коли позачасово вартісна велика література, в якій зображені ситуації чи висловлені ідеї вказують всі можливі форми людських стосунків взагалі, без прив'язки до конкретного місця і часу, спільного класу, статі тощо. Заперечення такого універсалізму було спрямоване проти насадження європоцентричних норм і практик за рахунок маргіналізації інших культурних норм і практик.

Заперечує ідею універсального марксистського пояснення речей і наголошує на відокремленості й інакшості постімперських націй і народів. Зосереджена на проблемі віднайдення «колонізованим» народом свого голосу й ідентичності, вирішення якої бачить у поверненні таким народом свого власного минулого з подальшим руйнуванням колоніальної ідеології, яка спотворює це минуле (див. книгу психіатра з Мартініки<sup>114</sup> Франца Фанона «Гнані і голодні», що побачила світ 1961 р.).



*Едвард Саїд*

Проблемі розвінчання європоцентричного універсалізму, базованого на ідеї неспростовної вищості західного й європейського та нижчості всього іншого, присвячена книга Е. Саїда «Орієнталізм» (1978)<sup>115</sup>. Тут автор викриває європейську

<sup>114</sup> **Мартініка** (фр. Martinique, кариб. Madinina) — володіння (заморський департамент) Франції на однойменному острові в групі Малих Антильських островів у Карибському морі Атлантичного океану.

<sup>115</sup> Український переклад див.: Саїд Е. Орієнталізм / пер. з англ. В. Шовкуна. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. **Саїд Едвард** (англ. Said Edward Wadie, 1935–2003) — американський інтелектуал палестинського походження, літературознавець, літературний і музичний критик, піаніст, теоретик культури. Професор Колумбійського (англ. Columbia University in the City of New York (Columbia University)). Основоположник постколоніальної теорії.



культурну традицію «орієнталізму» — давнього погляду на Схід (тобто несвропейське) як на «Іншого» (містичного, екзотичного чи навіть аморального) й нижчого стосовно Заходу, як на щось колективно однорідне, що нівелює будь-який слід окремих східних людей (у Саїда, зокрема, йдеться про арабів), які «мають щось розповісти».

Відновлення чи створення доколоніальної версії власної нації супроводжується у постколоніальних авторів запереченням сучасного та новітнього, зіпсутого колоніальним статусом їхніх країн.

Поступ постколоніальної критики:

- акцент на «білих» образах колоніальних країн і критика їх за обмеженість і упередження<sup>116</sup>;
- звернення до дослідження самих себе та свого суспільства в аспекті уславлення та репрезентації різноманітності, гібридності й відмінності.

*Дві течії постколоніальної критики:*

1. поділяє деякі ідеї ліберального гуманізму, практикує доступний спосіб викладу та більше підпадає під політичну ангажованість (див.: тексти Е. Саїда);
2. позначена безпосереднім впливом певних складових психоаналізу, постструктуралізму та деконструкції (див. орієнтовані на міждисциплінарний підхід праці Гомі Бгабга<sup>117</sup>).

Постколоніальні критики фокусують увагу на питаннях мови<sup>118</sup>, культурних відмінностей і різноманіття, досліджують їхню функціо-

<sup>116</sup> Саме так розглядали образ Африки у пригодницькому романі англійського письменника польського походження Джозефа Конрада «Серце півми» (1902), образ Індії у романі англійського письменника Едварда Моргана Фостера «Поїздка в Індію» (1924), образ Алжира в дебютній повісті французького письменника Альбера Камю «Сторонній» (1942).

<sup>117</sup> **Бгабга Гомі** (англ. Bhabha Homi K., нар. 1946) — американський дослідник постколоніалізму індійського походження. Професор англійської та американської мови та літератури в Гарвардському університеті (приватному університеті в американському місті Кембридж, штат Массачусетс). Автор багатьох ключових понять сучасної постколоніальної теорії, таких як гібридність, мімікрія та амбівалентність, які описують способи опору колонізованих владі колонізатора. Теорії Бгабги були сформульовані під впливом психоаналітика Франца Фанона, постструктуралістів Ж. Дерріди та М. Фуко, а також під впливом ідей Е. Саїда.

<sup>118</sup> П. Баррі коментує цю зацікавленість на прикладі творчості ірландського англійського поета Вільяма Бальтера Єйтса (англ. William Butler Yeats, 1865–1939), роману ірландського письменника Джеймса Джойса «Портрет митця замолоду» (англ. «A Portrait of the Artist as a Young Man», опубл. 1914–1915) та вірша ірландського поета Шеймаса Джастіна Гіні (англ. Seamus Justin Heaney, 1939–2013) «Міністерство страху»: «У Єйтса, як у більшості колоніальних письменників, вочевидь були непрості стосунки із мовою колонізатора: у настанові ірландським поетам, що треба відчувати власне ремесло, він говорить про необхідність бути

нування у відповідних літературних творах. Вони високо поцінують гібридність і «культурну полівалентність», тобто належність окремих індивідів і груп більше, ніж до одної культури (проблема подвійної, змішаної чи нестійкої ідентичності), розвиваючи погляд, що маргінальність, плюральність і відчуття «іншості» є джерелом енергії й трансформації<sup>119</sup>.

**Феміністична критика** (1960-ті–1990-ті рр.). Безпосередньо походить від «жіночого» руху за права жінок 1960-х рр., хоча початки фемінізму сягають спорадичних спроб діагностики проблем жіночої нерівності у класичних книжках з цієї проблематики, якими є «Захист прав жінок» (1792) Мері Волстонкрафт, «Поневолення жінок» (1869) Джона Стюарта Мілла, «Походження сім'ї, приватної власності і держави» (1884) Фрідріха Енгельса, «Жінки і праця» (1911) Олів Шрайнер, «Власний простір» (1929) Вірджинії Вулф, і нарешті «Друга стаття» (1949) Сімони де Бовуар. Феміністична критика 2-ї пол. ХХ ст. була щонайтісніше пов'язана з метою та практичними завданнями жіночого руху, будучи одним із найдієвіших способів впливу на щоденну поведінку людей, суспільні вчинки та соціальні ролі.

Ключовим у притаманному фемінізмові розрізненні поняття «феміністичний», «жіночий» та «фемінний» є питання «умовності» та «соціалізації». З огляду на це «феміністичний» термінологічно характеризує «політичну позицію», «жіночий» стосується біології, а «фемінний» позначає «набір визначених культурних характеристик».

---

смирним учнем. Це „смирненне“ ставлення до мови нагадує роздуми про англійську мову Стівена Дедалуса в „Портреті митця замолоду“ Джеймса Джойса... Стівеном опікується англійський священик ,декан‘ саме тому, що хлопець вжив місцеве діалектне слово „цідило“ — лійка для олії для заправки лампади“. Стівен каже собі ,подумки‘: „Мова, якою ми говоримо, це насамперед його мова, а вже потім моя. „Як по-різному звучать слова — ,дім‘, ,Христос‘, ,ель‘, ,пан‘ — в його вустах і в моїх! Я не можу промовити чи написати ці слова, не схвилювавши душу. Його мова, така знайома і така чужа, для мене завжди буде чимось набутиим. Не я створив, не я приймав її слова. Мій голос не довіряє їм.“ Моя душа стогне під тінню його мови» «пер. з англ М. Прокопович». Пізніше ірландський поет Шеймас Гіні у вірші „Міністерство страху“ згадає свої дитячі тривоги й переживання через вимову англійських слів... й зазначає, що „Ольстер ,провінція Ірландії‘ був британським, проте без прав / На англійську лірику“ (збірка „Північ“, 1975 р.). Це шанобливе ставлення до мови означає, що мовний інвентар належить комусь іншому, і тому його не можна переставляти без дозволу. Деякі постколоніальні письменники дійшли висновку, що мова колонізатора назавжди зіпсована та писати нею означає мовчазно погоджуватись із колоніальними структурами» (Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія. С. 231–232).

<sup>119</sup> Див. докл. у розділі «Постколоніальна критика і теорія» у виданні: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. 2-ге вид., доп. Львів: Літопис, 2001. С. 703–745.

В основі фемінізму, на думку Торіл Мой<sup>120</sup>, лежить відмінність понять «жіночий» і «фемінний».

Основні зусилля феміністична критика 1970-х рр. спрямувала на викриття механізмів патріархальності, які узаконюють статеву нерівність. У 1980-ті рр. феміністична критика, намагаючись взяти на озброєння напрацювання марксизму, структуралізму, лінгвістики тощо, центр уваги перенесла з чоловічого образу світу на походження жіночого світу та жіночого світогляду, щоб реконструювати втрачений чи заборонений жіночий досвід. У центрі уваги опинилася проблема створення нового канону жіночих текстів, перегляд історії літератури з метою повернути до історико-літературного канону несправедливо забутих жінок-письменниць.

Співіснування у фемінізмі, починаючи з 1970-х рр., широкого діапазону теоретико-методологічних позицій породило низку розбіжностей, які стосуються трьох проблем: по-перше, ролі теорії, по-друге, походження мови (зокрема в аспекті питання про «écriture féminine» — жіноче письмо, термін Елен Сіксу з її книжки 1975 р. «Сміх медузи» / «Le Rire de la Méduse») та, по-третє, значення психоаналізу.

*Приклади.* Англо-американська феміністична критика (Елейн Шовалтер, Сандра Гілберт, С'юзан Губар, Патриція Стаббз, Рейчел Бронштейн<sup>121</sup>) оперує традиційними літературознавчими категоріями «тема», «мотив», «образ», приймаючи засади реалізму

<sup>120</sup> **Мой Торіл** (англ. Moi Toril, нар. 1953) — професор літератури, англійської мови, філософії та театральних студій в приватному Університеті Дюка (англ. Duke University, м. Дарем, Північна Кароліна, США).

<sup>121</sup> **Шовалтер Елейн** (англ. Shwalter Elaine, нар. 1941) — американська дослідниця літератури, представниця феміністичної критики. Професор англійської літератури у приватному Принстонському університеті (англ. Princeton University, штат Нью-Джерсі, США). Автор книг «Їхня власна література: британські жінки-прозаїки від Бронте до Лессінг» («A Literature of Their Own: British Women Novelists From Bronte to Lessing», 1977), «Жіноча недуга: жінки, божевільня й англійська культура» («Female Maiady: Women, Madness and English Culture», 1985), «Нова феміністична критика: есе про жінок, літературу і теорію» («The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory», 1985), «Промовляння роду» («Speaking of Gender», 1989), «Сексуальна анархія: рід і культура в Fin de Siede» («Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siede», 1990). **Гілберт Сандра** (англ. Gilbert Sandra, нар. 1936) — американський літературознавець, представниця феміністської літературної критики, феміністської теорії та психоаналітичної критики. Професор англійської філології в Університеті Каліфорнії, Девіс (англ. The University of California, Davis, США). Найкраще відома як співавтор (разом з Почесним професором з англійської мови та жіночих студій в Університеті штату Індіана (англ. Indiana University, США) С'юзан Губар (англ. Susan Gubar, нар. 1944)) книги «Божевільна на горищі: Письменниця та Літературна увага XIX століття» («The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination», 1979), присвяченої огляду вікторіанської літератури з феміністи-

і розглядаючи літературу як відображення життя і досвіду жінок. Маючи за основний метод роботи з літературними текстами повільне читання та пояснення, цей тип феміністичної критики активно звертається до історичних фактів і нелітературного матеріалу (щоденники, спогади, соціальна історія, історія медицини).

Французькі феміністичні критики (Юлія Кристева, Елен Сіксу та Люс Ірігаре<sup>122</sup>) базують свій аналіз літературного тексту на ідеях постструктуралістської (М. Фуко, Ж. Дерріда) та психоаналітичної (Ж. Лакан) критики. Для них літературний текст за жодних умов не є репрезентацією реальності, відтворенням голосу індивіда, який виражає подробиці особистого досвіду. Їхню увагу привертають насамперед загальні проблеми мови, репрезентації та психології, а початковий аналіз літературного тексту передусе заглиблення у дотичну філософську проблематику. Вони проблематизують відоме твердження про «смерть автора» в аспекті питання: чи існують лише створені дискурсом «позиції суб'єкта» чи, навпаки, центральним у тексті є досвід, скажімо, чорношкірої або лесбійської письменниці?

В аналізі літературних текстів тут широко застосовується Лаканове розрізнення Уявного (світу немовляти, де немає різниці між «я» та Іншим і де існує своєрідне ідеалізоване ототожнення з матір'ю) і Символічного (світу дитини між шістьма та вісімнадцятьма місяцями її життя, «стадія дзеркала», коли дитина бачить власне відображення в дзеркалі й починає сприймати себе як цілісну істоту, відокремлену від решти світу). Психоаналіз «перепрочитується» з метою ширшого дослідження поняття жіночої та чоловічої ідентичності<sup>123</sup>.

---

чного погляду. Цю працю вважають центральним текстом другої хвилі фемінізму (1960–1970-ті рр.). **Стаббз Патріція** (англ. Stubbs Patricia, 1880–1920) — автор дослідження «Жінка і художня література: Фемінізм і роман» («Woman and Fiction: Feminism and the Novel, 1880–1920», 1979»). **Бронстейн Рейчел** (англ. Brownstein Rachel M.) — професор англійської мови Бруклінського коледжу (англ. Brooklyn College) Нью-Йоркського університету (англ. City University of New York). Автор праць «Чому Джейн Остін?» («Why Jane Austen?», Columbia University Press, 2011), «Трагічна муза: Рейчел з Комеді Франсез» («Tragic Muse: Rachel of the Comedie-Francaise», Knopf, 1993), «Стати героїнею: читання про жінок у романах» («Becoming a Heroine: Reading about Women in Novels», Viking, 1982).

<sup>122</sup> **Кристева Юлія** (болг. Кръстева Юлия, фр. Kristeva Julia, нар. 1941) — французька дослідниця літератури та мови, психоаналітик, семіотик, філософ болгарського походження. Основоположник оригінальних теорій «революційного лінгвопсихоаналізу», інтертекстуальності, гено- і фенотексту. На формування її наукових поглядів мали вплив М. Бахтін та Ю. Лотман, а також Р. Барт, Ж. Лакан, Ж. Дерріда. (Див. про неї та фрагменти в перекладі українською її праці «Stabat Mater: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.» (за ред. М. Зубрицької. 2-ге вид. доп. Львів: Літопис, 2002. С. 660–677)). **Сіксу Елен** (фр. Sixous Hélène, нар. 1937) — французький філософ та теоретик фемінізму. У своїй роботі «Сміх медузи» («Le Rire de la Méduse», 1975) вперше запропонувала поняття «Жіноче письмо». **Ірігаре Люс** (фр. Irigaray Luce, нар. 1930) — французький філософ, психоаналітик, займається феміністичною ревізією (переглядом) соціальної теорії.

<sup>123</sup> Детальний аналіз видів феміністичної критики див.: Мой Т. Сексуальная-текстуальная политика / пер. с англ. Москва: Прогресс-Традиция, 2004. Див. також

*Гей-лесбійська критика* (з початку 1990-х рр.). Інтелектуальна течія, сфера досліджень якої оприявлена у виданій 1993 р. «Антології гей-лесбійських студій» («The Lesbian and Gay Studies Reader», Routledge, 1993). Має міждисциплінарний характер, з перевагою культурології над літературознавством.

Як не вся створена жінками літературна критика є феміністичною, не всі книжки про жінок-письменниць є феміністичними, феміністичне письмо не належить лише жінкам і феміністична критика не спрямована винятково на жіночу аудиторію, так само і дослідження про гомосексуальних письменників або дослідження, авторами яких є критики з нетрадиційною сексуальною орієнтацією, не обов'язково є частиною гей-лесбійської критики, як і книжки цієї галузі не спрямовані виключно на гомосексуальне читачке коло.

Гей-лесбійська критика (за всієї своєї неоднорідності та неуніфікованості) не належить винятково до сфери інтересів, означених у її назві соціальних груп населення, її особливості визначаються насамперед у порівнянні з феміністичною критикою. Якщо феміністична критика позиціонувала «гендер „в сенсі „неприродного, певним чином набутого соціального конструкту“ як центральну й визначальну категорію історичного аналізу та розуміння“, то в основі гей-лесбійської критики лежить переконання, що «визначальною категорією аналізу та розуміння» є сексуальна орієнтація. Як і феміністична критика, гей-лесбійські студії мають соціальні та політичні цілі — «альтернативний проект» суспільства без гомофобії<sup>124</sup>, без гетеросексизму та привілеювання гетеросексуальності.

у розділі «Феміністична теорія та критика» у виданні: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. 2-ге вид., доп. Львів: Літопис, 2001. С. 660–702. Дослідження феміністичної проблематики в українському літературознавстві: Гундорова Т. І. *Femina melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Київ: Критика, 2002; Агеєва В. П. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: монографія. Київ: Факт, 2003. **Гундорова Тамара Іванівна** (нар. 1955) — літературознавець і культуролог. Доктор філологічних наук, професор, член-кореспондент НАН України, завідувач відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (м. Київ). **Агеєва Віра Павлівна** (нар. 1958) — літературознавець, літературний критик. Доктор філологічних наук, професор, викладач Національного університету «Киево-Могилянська академія». Співзасновниця Київського інституту гендерних досліджень.

<sup>124</sup> **Гомофобія** — страх і упереджене ставлення щодо гомосексуальності. Вперше цей термін вжив американський психіатр Джордж Вайнберг у своїй книзі «Суспільство і здоровий гомосексуал» (1972). **Гетеросексизм** — запропонований американським психіатром і соціальним психологом, професором психології Каліфорнійського університету в м. Девісі (США) Грегорі Гереком (англ. Gregory M. Herek, нар. 1954) термін для визначення переконання, що гетеросексуальність (форма психосексуальної орієнтації, спрямованої на осіб протилежної статі) — це

Представники різних напрямів гей-лесбійської критики:

- намагаються створити канон гей-лесбійських авторів, тексти яких утворюють певну традицію (це переважно письменники ХХ ст.: Вірджинія Вулф, Віта Секвілл-Вест, Дороті Річардсон, Розамонда Леманн, Редклів Голл<sup>125</sup>);
- шукають гей-лесбійські елементи у класичній літературі (*при-міром*, стосунки між Джейн і Гелен у романі Шарлотти Бронте «Джейн Ейр», опубл. 1847);
- викривають «гомофобію» традиційної літератури й критики, зокрема ігнорування чи негативне ставлення до гомосексуальних аспектів творчості видатних письменників (*до прикладу*, відверто гомосексуальну лірику англо-американського поета Вістена Г'ю Одена (1907–1973) не вміщують до антологій або взагалі відмовляються визнавати існування такої);
- зосереджуються на замовчуваних гомосексуальних аспектах класичної літератури (як, скажімо, гомоеротична чутливість у значній частині лірики Першої світової війни)<sup>126</sup>.

---

єдина природна відповідно нормальна й єдина морально та соціально прийнятна форма сексуальності людини), і що гетеросексуали в усьому перевершують гомосексуалів. Явище гетеросексизму сприяє дискримінації гомо- і бісексуалів. Але не всі гетеросексуали поділяють ідеологію гетеросексизму, тому гетеросексуальність сама по собі не передбачає негативного ставлення до представників іншої сексуальної орієнтації.

<sup>125</sup> **Вулф Вірджинія** (англ. Woolf Virginia, 1882–1941) — британська письменниця, літературний критик, «кумир феміністок». Провідна фігура модерністської літератури першої половини ХХ ст. Входила до групи Блумзбері. Найвідоміші її романи: «Місіс Деллоуей» (1925), «До маяка» (1927), «Орландо» (1928) та оповідання «Своя кімната» («Свій простір»). У вказаному оповіданні є відомий афоризм: «У кожної жінки, якщо вона збирається писати, повинні бути гроші і своя кімната». Її романи вважаються класичними творами «поточку свідомості». **Секвілл-Вест Віта** (англ. Sackville-West Vita, 1892–1962) — англійська письменниця, аристократка, журналістка. Доктор словесності. За поему «Земля» (у 1926 р.) та книгу «Вибрані вірші» (у 1933 р.) двічі одержала британську літературну Готорнденську премію (англ. Hawthornden Prize). **Річардсон Дороті** (англ. Richardson Miller Dorothy, 1873–1957) — британська письменниця та журналістка. Автор циклу з 13 романів під назвою «Пілігримаж». Одна з ранніх модерністських романістів, яка звернулася до потоку свідомості як оповіді. **Леманн Р.Леманн Розамонд** (англ. Lehmann Rosamond Nina, 1901–1990) — англійська письменниця. Її перший роман «Запилена відповідь» (англ. «Dusty Answer», 1927) мав скандальний успіх. Була близька з членами групи Блумзбері. **Голл Редкліфф** (англ. Hall Radclyffe, Marguerite Radclyffe Hall, 1880–1943) — англійська письменниця, відома своїм романом «Криниця самотності» (англ. «Well of Loneliness», 1928), який вважають одним з найзначніших творів лесбійської літератури.

<sup>126</sup> *Прикладом* гей-лесбійських студій є книга Марка Лілі «Чоловіча гомосексуальна література ХХ ст.» (Lilly M. Gay Men's Literature in the Twentieth Century. New York: New York University Press, 1993). На теренах України в аспекті гендерної пробле-

**Екокритика або «зелені студії» («Green Studies»)** (із кінця 1980-х у США та з початку 1990-х у Великобританії). Міждисциплінарний метод «вивчення стосунків між літературою й навколишнім середовищем» (за визначенням Черіл Глётфелті). Термін «екокритика» вперше був застосований наприкінці 1970-х рр. на симпозиумі Асоціації західної літератури (WLA): у вступі до низки програмних статей П. Бранч «виводить поняття „екокритика“ » з есею Вільяма Рўкерта «Література й екологія: спроба екокритики». У 1989-му році Черіл Глётфелті<sup>127</sup> відродила термін «екокритика» на позначення сфери досліджень, раніше відомої як «вивчення творів про природу». Через сім років вона разом з Гарольдом Фроммом випустили ключовий збірник цього напрямку під назвою «Хрестоматія екокритики: орієнтири літературної екології»<sup>128</sup>.

Літературними орієнтирами сучасної екокритики у США є твори трьох провідних американських дослідників XIX ст., представників американського трансценденталізму XIX ст.: Ральфа Вáлдо Емерсона (англ. Ralph Waldo Emerson, 1803–1882), Мáргарет Фўллер (англ. Sarah Margaret Fuller Ossoli, 1810–1850) і Генрі Дéвіда Тóро (англ. Henry David Thoreau, 1817–1862).

Витоки британської версії екокритики (зелені студії) слід шукати в англійському романтизмі, а засновником її є Джонатан Бейт як автор книги «Романтична екологія: Водсворт і традиція довілля» (1991)<sup>129</sup>. Найавторитетнішим британським збірником праць з екокритики є «Хрестоматія зелених студій: від романтизму до екокритики» за редакцією Лоуренса Купа (2000)<sup>130</sup>.

---

матики і загалом проблеми сексуальності можна назвати видання: Незалежний культурологічний часопис «І». [Львів] 2004. № 33. (URL: <<http://www.ji.lviv.ua/ji-arhiv.htm>>).

<sup>127</sup> Глётфелті Чéріл (англ. Glotfelty Cheryl) — у 1989 р. аспірантка приватного Корнельського університету (розташований в місті Ітака, штат Нью-Йорк, США). Пізніше стала старшим викладачем літератури й довілля в державному дослідницькому Університеті Невади в місті Рено, США).

<sup>128</sup> Див.: The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology / eds. C. Glotfelty and H. Fromm. Athens and London: University of Georgia Press, 1996. URL: <[https://jirayuri.files.wordpress.com/2016/05/cheryll\\_glotfelty\\_harold\\_fromm\\_the\\_ecocriticismbookzz-org.pdf](https://jirayuri.files.wordpress.com/2016/05/cheryll_glotfelty_harold_fromm_the_ecocriticismbookzz-org.pdf)>

<sup>129</sup> Див.: Bate J. Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition. London and New York: Routledge, 1991. (Критичний огляд праці див.: Critical review of Jonathan Bate's ROMANTIC ECOLOGY: Wordsworth and the Environmental Tradition. By Asmae Ourkiya. URL: <[https://www.academia.edu/34619345/Critical\\_review\\_of\\_Jonathan\\_Bates\\_ROMANTIC\\_ECOLOGY\\_Wordsworth\\_and\\_the\\_Environmental\\_Tradition](https://www.academia.edu/34619345/Critical_review_of_Jonathan_Bates_ROMANTIC_ECOLOGY_Wordsworth_and_the_Environmental_Tradition)>).

<sup>130</sup> The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism;/ ed. L. Coupe. London; New York: Routledge, 2000.

Екокритика відкидає погляд, що все є соціально і/або лінгвістично зумовленим, тобто відкидає фундаментальну для літературної теорії ідею «сконструйованості». Для неї природа існує насправді — ззовні, поза нами, як реальність, що впливає на людину та на яку може впливати людина. У прочитанні літературних творів екокритика переносить увагу з внутрішнього на зовнішнє.

*Приклад П. Баррі.* Новаела Едгара Алана По «Падіння дому Ашерів» (1839–1840).

Подійова схема твору: автор (безіменний оповідач) приїжджає відвідати свого давнього друга Родеріка Ашера Р.Ашера, з яким вони колись разом вчилися. У листі Родерік дуже просить, буквально благає автора приїхати. Погляду оповідача постає застарілий похмурий замок, де живе останній його власник з сестрою, леді Медлін. Прекрасна жінка невиліковно хвора та майже не виходить зі своїх покоїв. Родерік теж страждає нервовою хворобою. Він дуже прив'язаний до сестри: коли вона вмирає, він не знаходить собі місця. Крізь шум грози він чує дивні звуки, пояснюючи їх надприродними причинами. Медлін жива. Брат чує, як намагається вирватися з труни живцем похована ним у родинному склепі сестра, але він не має сил піти та допомогти їй, його волю паралізує страх. Повстала покійниця з'являється перед ним в закривавленому савані, жак вбиває Родеріка. Мертвою падає і леді Медлін. Автор стає свідком того, як замок Ашерів падає, зруйнований грозою.

Поширене тлумачення цього твору зосереджене на хворобливій психіці Ашера та погіршенні його здоров'я після прибуття наратора. Позаяк за всім зображенням стоїть безіменний оповідач, Ашера і Медлін традиційно сприймають як складові його власної особистості, як несвідомий, зворотний бік його особистості. Інакше кажучи, у традиційному тлумаченні новели Е. По маємо приклад застосування інтерпретаційної техніки прочитання зовнішнього (героїв, образів, ситуацій або подій) як внутрішнього (у випадку з новелою По — неусвідомленого).

Екокритика ж, навпаки, зосереджує увагу на зовнішньому (на будинку Ашерів і його околицях), а не на внутрішньому (власнику та його психіці). Як наслідок, будинок розглядається ними як ізольована ентропійна (енергетично негативна) система, позбавлена будь-яких симбіотичних (спрямованих на співіснування та взаємопідтримку) зв'язків з біосферою. Застигле озеро відображає непорушний образ будинку, що існує в атмосфері власного розпаду, має свій мікроклімат і змагає (в кульмінації) від власних заблокованих і нереалізованих сил. Цей будинок не є частиною екосистеми, тому не дістає від неї нової енергії та не здатен взаємодіяти зі світлом і вогнем. Оселя Ашерів постає чорною дірою, що втягує та руйнує інші екосистеми (світло гасне, вогонь нічого не спалює). Таким є і Ашер: він випромінює ентропію (негативну, руйнівну енергію), морок, прямує до загибелі. «Культурність» Ашера постає як його «неприродність» (штучність): герой не зносить природного світла, надаючи перевагу світлу, зображеному на картинах; він не зносить природних звуків, а лише «штучні» звуки музики. Е. По змальовує у новелі агонізуючу, пошкоджену екосистему, позбавлену можливості відновлення, завалену власними відходами та відірвану від будь-якого джерела очищення чи оновлення. За такої екокритичної інтерпретації у центрі твору виявляється образ постійної ночі, спричиненої людиною екологічної катастрофи, ядерної зими або згасання Сонця, а зображення темної душі та відповідних екзистенційних тривог відходять на другий план (маргіналізуються). Екокритичний варіант тлумачення твору Е. По у порівнянні з традиційними інтерпретаціями має значно більший експресивний потенціал: хоча оповідач і тікає зі зруйнованого будинку, йому просто нікуди втекти.



Отже, екокритики перепрочитують відомі твори з екоцентричної позиції, звертаючи особливу увагу на репрезентацію в них світу природи. Особлива увага приділяється творчості тих письменників, у яких природа відіграє головну роль. Екокритична діяльність обстоює цінності старанного дослідження, колективної відповідальності та поваги до інтересів світу поза людьми.

**Літературознавча оніристика** (поточний момент). Одна з сучасних літературознавчих стратегій, виникнення якої зумовлене тим, що література давно надає свідчення холотропних станів (фрагменти снів, марень, гіпнотичних та наркотичних станів, божевілля, сомнамбулізму (рухи тіла уві сні), візіонерства (віщунства) тощо), в яких, на думку С. Грофа, «зміст колективного несвідомого стає досяжним для свідомого переживання».

Основу онірокритуки становить дослідження холотропних станів за літературними текстами як художніми свідченнями присутності ірреального. Оніокрытика претендує на достовірність лише в межах оніропростору художнього тексту, властивості та параметри якого вона і намагається з'ясувати. Цей оніропростір, за Т. Бовсунівською, може бути:

- природньо-об'єктивізованим, тобто зіпертим на реальний досвід достовірності матеріального світу у його речовинності, тягlostі, міцності тощо;
- казково-фантастичним на основі індивідуальних фантазмів автора та узгодженим із внутрішньою логікою розвитку персонажа, який стає провідником цих фрагментів у творі;
- містико-кризіологічним, тобто утвореним на основі певних систем містичної інтерпретації картини світу, як то: містеріальні, спіритуальні культи, магія, окультизм, в тому числі й онірокрытика як наука про тлумачення снів;
- з нахилом до ущільнення (мінімізація) для вияву зменшеного масштабу як обжитого містичного топосу з притаманними йому властивостями, до космізму (збільшення масштабності до безмежжя всесвіту), до містичного обживання реального простору або такого, який від початку персонаж осмислює як знайомий та обжитий, нарешті до викривлення зображених предметів та людей, гротескних за своєю природою, які, по суті, й становлять естетичну сутність більшості оніричних фрагментів тексту.

Сфера онірокрытики в літературознавстві сприяє опануванню містичною змістовністю художнього твору, яка сама по собі невичерпна. Онірокрытика є практикою та методикою вивчення містичного компоненту в літературному творі.

Достовірність онірокритуки визначається характером і наявністю наслідуваного архетипу, причетність до якого забезпечує «реальність» (у сенсі твердження М. Еліаде, що «будь-який предмет і будь-яка дія стають реальними тільки тоді, коли вони імітують або повторюють якийсь архетип»<sup>131</sup>). Архетип як присутність «колективного несвідомого» в зримих образних структурах ніколи не буває представленим у чистому вигляді, а отже, й будь-який тип літературознавчої критики, заснованої на оперуванні архетипом, успадковує й цю його властивість. Онірокритука, підсумовує Т. Бовсунівська, достовірна настільки, наскільки достовірними є наші містичні відчуття, холотропні стани тощо. Довести беззмістовність онірокритуки можна лише шляхом доведення абсурдності містики.

Онірничні дослідження в літературознавстві стають дедалі популярнішими, створюючи панораму містичного простору художнього твору, актуалізуючи втаємничену ідіостилістику, особливо криптограматичні одиниці письма<sup>132</sup>.

<sup>131</sup> Еліаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость;/ пер. с фр. Е. Морозовой, Е. Мурашкинцевой; науч. конс. к. и. н. Я. Чеснов. Санкт-Петербург: Алетея, 1998. С. 56. **Еліаде Мірча** (рум. Eliade Mircea; 1907–1986) — румунський, французький та американський філософ, філософ культури, релігієзнавець, етнограф. Професор Чиказького університету (з 1957 р.). Авторитетний у світі дослідник міфології, релігійного символізму, магії, окультизму, шаманізму, давньої техніки екстазу, архаїчної свідомості та способу мислення. Досліджував перехід від міфологічного опису світу до історичного.

<sup>132</sup> Детільніше про онірокритуку див.: Теперик Т. Ф. Литературное сновидение: терминологический аспект. *Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Пярых Андреевских чтений* / под редакцией Н. Н. Андреевой, Н. А. Литвиненко и Н. Т. Пахсарьян. Москва, 2007. С. 47–55; Теперик Т. Ф. Поэтика сновидений в античном эпосе (на материале поэм Гомера, Аполлония Родосского, Вергилия, Лукана): автореф. дисс. ... докт. филол. наук: 10.02.14. Москва, 2008; Визгин В. П. Онирическое пространство. Художник на службе у стихий. 1961. (Башляр Г.). *Эпистемология Гастона Башляра и история науки*. Москва, 1996. URL: <<http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z00000339/>>. **Теперик Тамара Федорівна** — російський філолог, доктор філологічних наук, доцент. Працює на кафедрі класичної філології Московського державного університету ім. М. В. Ломоносова. В українському літературознавстві див. праці: Бовсунівська Т. Достовірність онірокритуки та її постмодерні стратегії. *Сучасні літературознавчі студії. Онірнична парадигма світової літератури*: зб. наук. пр. Київ, 2004. Вип. I. С. 14–22; Бовсунівська Т. В. *Жанрові модифікації сучасного роману: монографія*. Харків: Діса плюс, 2015. С. 195–202. **Бовсунівська Тетяна Володимирівна** (нар. 1960) — український літературознавець, доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури Київського національного університету ім. Тараса Шевченка.

## ВИСНОВКИ ДО МОДУЛЯ I

Сьогодні ми маємо тісний взаємозв'язок вивчення красного письменства не тільки з різногалузевими науковими дисциплінами, а й із суспільно-політичними рухами та ідеологіями.

Методологічний досвід розвитку науки про літературу за останні тридцять років ХХ ст. і майже двадцять років ХХІ ст. засвідчує чинність висновку, який ще у 1980-му році зробив О. С. Бушмін<sup>133</sup>: безумовно потрібно «розвивати взаємозв'язки літературознавства з іншими науками на стиках з ними, у суміжних з ними зонах. Але [...]



*Олексій Бушмін*

саме уявлення про стики і межі нашої „літературознавчої“ науки виникає тільки тоді, коли ми міцно володіємо своїм предметом і своєю методологією»<sup>134</sup>. Адже «кожна конкретна наука, крім своєї причетності до стикових комплексних проблем, має свій предмет, який вона покликана розробляти, свій центр дії, де вона повинна рости, йдучи від досягнутої до все більш глибокої сутності, зобов'язана вирішувати свої специфічні завдання, які за неї ніхто вирішити не в змозі»<sup>135</sup>.

Інакше кажучи, сьогодні потрібно приділяти увагу не лише удосконаленню міждисциплінарних досліджень літературно-художніх явищ, а й розвитку моногалузевого, тобто власне літературознавчого, вивчення красного письменства тією мірою, якою це дозволяє

<sup>133</sup> **Бушмін Олексій Сергійович** (1910–1983) — російський літературознавець, методолог, історик російської літератури (фахівець з вивчення творчості класика російської літератури 2-ї пол. ХІХ ст. М. Є. Салтикова-Щедрина). Доктор філологічних наук, академік АН СРСР, завідувач Сектором теоретичних досліджень і директор Інституту російської літератури (Пушкінський Дім) АН СРСР (1955–1965, 1977–1983). Автор відомої у східнослов'янському літературознавстві останньої третини ХХ ст. праці «Методологические вопросы литературоведческих исследований», на якій в радянські часи виховувалося не одне покоління дослідників літератури (Ленинград: Наука, 1969. Перевидана в 1980-му в московському видавництві «Современник» під назвою «Наука о литературе: Проблемы. Суждения. Споры»).

<sup>134</sup> От редактора. *Взаимодействие наук при изучении литературы*: сб. статей / под ред. А. С. Бушмина; АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Ленинград: Наука, 1981. С. 4.

<sup>135</sup> Бушмин А. С. О научных взаимосвязях литературоведения. *Взаимодействие наук при изучении литературы*: сб. статей / под ред. А. С. Бушмина. Ленинград: Наука, 1981. С. 24.

робити походження цього виду гуманітарно-пізнавальної діяльності. Адже без внутрішнього удосконалення конкретних дисциплін неможлива міжгалузєва взаємодія, а отже, і міждисциплінарні дослідження.

У новітніх соціокультурних умовах after-постмодернізму (чи post-постмодернізму), які примушують мистецтво та науку «будь-що адаптуватися до суспільства споживачів і водночас не втратити свого покликання», перебуваючи черговий раз на еволюційному роздоріжжі<sup>136</sup>, виникає особлива потреба у систематичній методологічній роботі, яка безпосередньо пов'язана з проблемою нового самоусвідомлення та самовизначення суб'єкта культуротворчої діяльності. Без вирішення цієї проблеми неможливо вийти на формування тих орієнтирів, які дозволять відкрити новий простір для розгортання гуманітарного пізнання, до якого належить і літературознавча наукова діяльність.

---

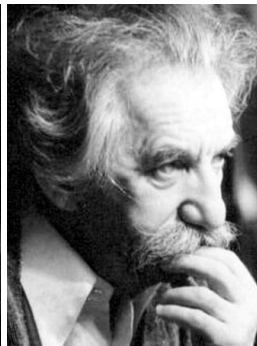
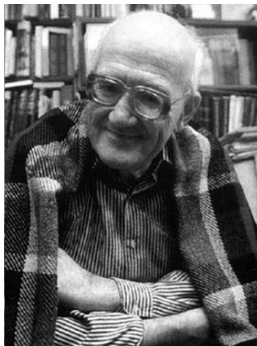
<sup>136</sup> Зубрицька М. Передмова до другого видання. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. М. Зубрицької. 2-ге вид., доп. Львів: Літопис, 2001. С. 13–14.



## МОДУЛЬ II

### СПЕЦИФІКА ВЛАСНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ВИВЧЕННЯ КРАСНОГО ПИСЬМЕНСТВА

У цьому питанні слід враховувати два ключові аспекти: по-перше, розрізнення філософії та філології, по-друге, специфіку літературознавства як власне гуманітарної науки.



*Михайло Гаспаров Михайло Бахтін Юрій Лотман*

На перший аспект звернув увагу М. Л. Гаспаров у зв'язку зі спадщиною М. М. Бахтіна та Ю. М. Лотмана<sup>137</sup>. Другий був розроблений у філософській герменевтиці Г.-Г. Гідамера.

<sup>137</sup> **Гаспа́ров Миха́йло Лео́нович** (1935–2005) — російський літературознавець, філолог-класик, теоретик літератури, перекладач з давніх і нових мов. Доктор філологічних наук, академік РАН, автор фундаментальних праць про російський і європейський вірш. Акад. М. Л. Гаспаров був науковим консультантом докторської дисертації українського віршознавця, доктора філологічних наук, професора Наталії Василівни Костенко (нар. 1941). (Див. про це: Костенко Н. В. З листів Михайла Леоновича Гаспарова. *Українське віршування XX століття*: навч. посібник. 2-ге вид., випр. і доп. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2006. С. 221–252). Світлій пам'яті М. Л. Гаспарова було присвячено колективну монографію українських дослідників: *Український дольник: колективна монографія / за ред. Н. В. Костенко*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013). **Бахтін Миха́йло Миха́йлович** (1895–1975) — російський філософ, культуролог, літературознавець, мистецтвознавець, кандидат філологічних наук. Був репресований (після арешту у грудні 1929 р. відбув 5-річне заслання у Кустанай, через заборону жити у великих містах з 1949 до 1969 мешкав у м. Саранськ (Мордовія, РФ). Досліджував мову, епічні та романні форми оповіді. Створив нову теорію європейського роману на основі концепції поліфонізму (багатоголосся) в літературному творі. Спираючись на аналіз художніх принципів роману Франсуа Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель», розвинув теорію універсальної народної культури (ідея карнавалізації). **Лотман**

— *У чому специфіка наукової філологічної діяльності порівняно з філософією?*

Відповідь на це питання можна побудувати, спираючись на доповідь М. Л. Гаспарова «Історія літератури як творчість і дослідження», з якою учений виступив у листопаді 2004 року на міжнародній науковій конференції «Російська література ХХ–ХХІ століть: проблеми теорії та методології вивчення»<sup>138</sup>.

Принципову різницю між філософією та філологією як між двома самостійними культуротворчими діяльностями — творчою та науковою — можна наочно продемонструвати у вигляді таблиці:

Творча сфера культури і цим споріднена з художньою літературою і мистецтвом.	Дослідницька сфера культури і цим принципова відмінна від мистецтва.
Ускладнює картину світу, вносячи у неї нові цінності.	Спрощує картину світу, систематизуючи та впорядковуючи старі цінності.
Протиставляючи істинний світ світові тутешньому, переймається етикою, наукою про належне. Звертаючись до розгляду красного письменства, створює нову (до того небувалу) літературу, так само як у власній фаховій сфері займається	Займається суцям (вже існуючим, таким, що вже якоеь, зокрема текстуально, реалізувалося в історичному просторі та часі), власне завершеними творами мистецтва слова, реальними національними літературами чи

**Юрій Михайлович** (1922–1993) — літературознавець, культуролог, семіотик. Доктор філологічних наук, професор, академік АН Естонії. Одним із перших на радянському просторі розробляв структурно-семіотичний метод вивчення літератури і культури. Один із основоположників Тартусько-московської семіотичної школи. З 1950 р. і до кінця життя працював в естонському місті Тарту (у 1960–1977 очолював кафедру російської літератури Тартуського університету). (Про Ю. М. Лотмана див. докл.: Егоров Б. Ф. Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана. Москва: Новое литературное обозрение, 1999).

<sup>138</sup> Див.: Гаспаров М. Л. История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина. *Русская литература ХХ–ХХІ веков: проблемы теории и методологии изучения*: материалы междунар. науч. конф. (10–11 ноября 2004 г., Москва, МГУ). Москва: Изд-во МГУ, 2004. С. 8–10. URL: <<http://vestnik.rsuhr.ru/article.html?id=54924>>. Висловлені тут положення викликали (насамперед у російській гуманітарній спільноті) жваву і неоднозначну реакцію (див. про це: Эмерсон К. Двадцать пять лет спустя: Гаспаров о Бахтине. *Вопросы литературы*. [Москва] 2006. Вып. 2. С. 12–47).

побудовою нової філософської системи<sup>139</sup>.

історико-літературними періодами, зважаючи на їхню самість (які вони є для себе).

Для філософа бахтінського типу «щось» існує насамперед у тому сенсі, що існує для нього. Звідси — егоцентрична впевненість у тому, що ми сьогодні знаємо, скажімо, Шекспіра краще, ніж сучасники драматурга (на кшталт: «це я роблю Шекспіра великим настільки, наскільки я його читаю»). Тут панує односпрямованість стосунків, коли інший співбесідник (текст, минуле тощо) мовчить.

Для філолога літературно-художній твір як об'єкт дослідження завжди зберігає свою первісну (презумптивну<sup>140</sup>) авторитетність, яку втілює настанова: «я існую лише тому, що читаю Шекспіра». Звідси обопільність у стосунках, коли говорю і Я (дослідник), і інший співбесідник (текст, минуле тощо).

Настанова на унікальне (єдине легітимне) першочитання.

Настанова на перечитування з можливістю пошуку чогось нового — іншого, у порівнянні з попереднім спілкуванням.

<sup>139</sup> Пор. у Г. П. Щедровицького: філософія — «це не наука... [вона] за своїми методами, засобами мисленнєвої роботи принципово відрізняється від науки. ... Адже наука не вводить об'єкт у світ. Це функція філософії» (Щедровицький Г. П. *Філософія у нас есть. Філософія. Наука. Методологія*. Москва: Шк. Культ. Полит., 1997. С. 11). **Щедровицький Георгій Петрович** (1929–1994) — російський філософ, методолог. Кандидат філософських наук. Засновник і лідер Московського методологічного гуртка, де розроблялися теоретичні та практичні проблеми системомислідяльнісної методології (СМД). Вістоював ідею про необхідність організації методологічних пошуків у самостійну, відмінну від науки і відокремлену від неї надпредметну галузь мислення та діяльності, яка повинна реально об'єднати різні дисципліни для забезпечення необхідного у сфері пізнання взаємопорозуміння. (Див. про це детальніше: Козлик І. В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства. С. 52–88).

<sup>140</sup> Слово «презумпційний», похідне від слова «презумпція», я вживаю у тому ж сенсі, що його використовував Ю. М. Лотман, говорячи про «презумпцію сприйняття поезії», сутність якої учений пояснює так: «Для того, щоб текст міг функціонувати як поетичний [= літературно-художній], у свідомості читача має вже існувати очікування поезії, визнання того, що вона можлива...» (Лотман Ю. М. *Аналіз поетического текста. Структура стиха. О поэзии и поэтах*. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 1996. С. 63).



Зосередженість на собі як на Іншому, ототожнення себе із співрозмовником, а отже, сприймання тексту як сукупності інтонаційно неповторних висловлювань із заздалегідь відомим сенсом.

Зосередженість на тексті як на Іншому. Кожне нове звернення до тексту змінює того, хто звертається. Текст сприймається як такий, що утворюється спільними для всіх і тому однаково чужими для усіх словами, тому читач-дослідник завжди коливається між різними можливими словесними інтонаціями, а тому і між різними можливими інтерпретаціями.

---

Спираючись на розрізнення «наука/філософія/мистецтво», М. Л. Гаспаров характеризував методологічні координати літературознавчої діяльності Ю. М. Лотмана. З огляду на це, гносеолого-евристична цінність лотманівського історико- та теоретико-літературного підходу полягає в тому, що він покликаний, скажімо, у випадку пушкінознавства, «відтворити істинного, унікального Пушкіна та поглянути на світ його очима. ... Вміння стати на чужу, історично далеку точку зору, — на переконання М. Л. Гаспарова, — це і є гуманістичне збагачення культури, в цьому моральний сенс гуманітарних наук. Поглянути не на історію з сучасності, а на сучасність з історії — це означає вважати себе і своє оточення не кінцевою метою історії, а тільки одним з багатьох її потенційних варіантів. [...] Говорити про „істинного“ Пушкіна на противагу „моєму“ Пушкіну — це значить вірити в істину — не абсолютну, але об'єктивну істину, заради якої існує наука. „Єдине, чим наука, за своїм походженням, може служити людині, — це задовольняти її потреби в істині“, — писав Лотман... „Сприймання художнього тексту — завжди боротьба між слухачем і автором“, — писав він; і в цій боротьбі він однозначно ставав на бік автора — історична істина була йому дорожча, ніж творче самоствердження. Це — позиція науки на противагу позиції мистецтва»<sup>141</sup>. Історичність підходу тут, на думку М. Л. Гаспарова, «вимагає розуміти, що кожне покоління... вирішує власні завдання. Воно не знає заздалегідь майбутнього шляху історії — перед ним багато

<sup>141</sup> Гаспаров М. Л. Лотман и марксизм. *Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история*. Москва: Языки русской культуры, 1996. С. 424, 425, 426.

рівноможливих доріг. Науковість, історизм зобов'язують нас бачити історичну реальність не цілеспрямованою [тобто не такою, що прагне стати п'єдесталом для майбутнього і більше нічим], а обумовленою. Лотман наполягав, що історія закономірна, але не фатальна, що в ній завжди є невикористані можливості, що несправданого за нами значно більше, ніж здійсненого. Саме втрачені можливості культури [історія процесу] і притягували Лотмана у непомітних [другорядних] постатях і непомічених творах...<sup>142</sup> Але, звичайно, не тільки це: повага до малих імен завжди була шляхетною традицією філології — на противагу критиці, науки — на противагу ідеології, дослідження — на противагу оцінництву»<sup>143</sup>.

Сказане слід доповнити власне лотманівськими судженнями про особливості наукової проблематики та специфіку наукового знання. Ці судження базуються на розрізненні донаукового, наукового та постнаукового знання. Унаочнити це розрізнення можна у таблиці:

Побутовий (емпіричний) повсякденний життєвий досвід, «здоровий глузд» і первісна ясність	Знання, що виникає як подолання повсякденного побутового досвіду («здорового глузду») на основі продуктивного нерозуміння того, що́ на донауковому етапі здавалося ясным і зрозумілим. Це проблематизоване	Результативне знання, одержане шляхом відносно остаточного вирішення науковими методами проблем, у якому знято проблемність поставлених питань. Наукові відповіді не абсолютні, вони втрачають свою цінність,
--	--	---

<sup>142</sup> Див., наприклад: Лотман Ю. М. Поэзия 1790–1810-х годов. *Поэты 1790–1810-х годов*: сборник. Ленинград: Сов. писатель, 1971. С. 5–6. У східно-слов'янському літературознавстві на залучення до предметної сфери історії літератури друго- і третьорядних письменників ще у 2-й пол. XIX ст. наполягали О. М. Пипін та М. С. Тихонравов. Про те, що для історика літератури мають значення навіть найслабші та незначні з першого погляду твори, писали на початку XX ст. В. М. Перетц та Ф. І. Шміт. Пізніше прихильником цієї думки була і Л. Я. Гінзбург. (Див. про це: Академические школы в русском литературоведении. Москва: Наука, 1975. С. 5; Перетц В. Н. Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучения. Методы. Источники. Киев, 1914. С. 216–217; Шмит Ф. И. Искусство — его психология, его стилистика, его эволюция. Харьков, 1919. С. 45; Гинзбург Л. Я. Русская поэзия 1820–1830-х годов. *Поэты 1820–1830-х годов*: в 2 т.: сборник. Ленинград: Сов. писатель, 1972. Т. 1. С. 34–66; про аналогічну тенденцію у західному літературознавстві XX ст. див.: Верли М. Общее литературоведение / пер. с нем. В. Н. Иевлевой, под ред. А. С. Дмитриева. Москва: Изд-во иностр. лит., 1957. С. 72).

<sup>143</sup> Гаспаров М. Л. Лотман и марксизм. С. 421–422.

<p>уявлень про питання, складність яких не усві- домлена.</p>	<p>знання (питання). «Наука починається з того, що ми, вдивляючись у звичне і, здавалося б, зрозуміле, несподівано відкриваємо у ньому дивне і незрозуміле»<sup>144</sup>.</p>	<p>коли методологія, на основі якої вони були одержані, втрачає чинність і замінюється новим підходом.</p>
---	--	--

---

«Наївний реалізм „здорового глузду“, — роз'яснює Ю. М. Лотман, — вважає, що він буде ставити питання, а наука — відповідати на них». Але на ділі з'ясовується, «що „наука не є інструментом для отримання відповідей“», «завдання науки — *правильна постановка питання*», яка визначається у процесі «вивчення методів руху від незнання до знання» і з'ясування того, чи може взагалі «дане питання привести до відповіді. Отже, все коло методологічних питань, усе, що пов'язане з самим шляхом від питання до відповіді (а не з самою відповіддю), — належить науці»<sup>145</sup>. Звідси «науці не слід братися за вирішення ненаукових за своїм походженням чи неправильно поставлених питань, а споживачеві наукових знань, щоб уникнути розчарування, не варто висувати до неї таких вимог. Наприклад, питання: „Чому мені подобається вірш Пушкіна (Блока чи Маяковського)?“ — у такому вигляді не є предметом наукового розгляду. Наука не покликана відповідати на всі питання і обмежена певною методикою»<sup>146</sup>. Інакше кажучи, «наука — додамо сюди ще думку Г. П. Щедровицького, — вирішує не ті завдання, які *потрібно* вирішити, а лише ті, які вона *може* вирішити»<sup>147</sup>.

І останнє важливе судження Ю. М. Лотмана, на яке треба зважати, коли йдеться про наукове знання. «Не варто думати, — зазначає учений, — що... суперечність між донауковим, науковим і постнауковим етапами знання — це непримиримий антагонізм. Кожен

<sup>144</sup> Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. С. 45.

<sup>145</sup> Там само. С. 19.

<sup>146</sup> Там само. С. 20. «Щоб наведені питання могли стати предметом науки, — роз'яснює Ю. М. Лотман, — потрібно попередньо домовитися» про те, в аспекті якого саме наукового предмета (дисципліни) нас цікавить дане питання. «Після цього поставлене питання доведеться переформулювати на мові термінів відповідної науки та вирішувати доступними їй засобами. Звичайно, отримані у такий спосіб результати можуть видатися занадто вузькими і спеціальними, та наука не може запропонувати нічого, крім *наукової істини*». (Там само).

<sup>147</sup> Щедровицкий Г. П. Логико-эпистемологические и социально-психологические мотивы в современной методологии науки. *Философия. Наука. Методология*. Москва: Шк. Культ. Полит., 1997. С. 284.

з цих моментів потребує інших. Зокрема, наука не тільки бере сирий матеріал зі сфери повсякденного досвіду, а й має потребу у контролюючій кореляції свого руху зі світом „здорового глузду“, бо цей наївний і грубий світ є тим єдиним світом, у якому живе людина»<sup>148</sup>.

Загалом погляди Гаспарова та Лотмана на науковий статус літературознавства суголосні позиції Д. С. Лихачова<sup>149</sup>, який 1979 року однозначно стверджував, що «в науці немає інших професій, крім професії дослідника, і фаховий підхід до літературної науки обов'язковий так само, як обов'язковий він і в будь-яких інших науках. ... Якщо за дослідження суто літературознавчої проблеми береться письменник, актор, режисер [додам від себе — чи людина будь-якої нелітературознавчої професійної належності], то питати з нього потрібно так само, як з будь-якого літературознавця, і без жодної поблажливості»<sup>150</sup>.

Отже, літературознавству як філологічній галузі мають бути притаманні основні визначальні риси філології як дослідницької діяльності, базованій на первісному (презуптивному) визнанні авторитетності об'єкта дослідження, що відкриває необхідний для пізнавального діалогу простір. Літературознавець-дослідник поводить себе не як деміург, не як поводитир для сліпого, не як той, хто безпосереднє спілкування з об'єктом пізнання підмінює спілкуванням із собою, а як той, хто створює необхідні інформаційні (загальноосвітні) умови для можливості останнього, для того, щоб у реципієнта міг відбутися вільний і продуктивний діалог із таємницею мистецтва, яку несе у собі повноцінне художнє явище. Іntenція справжнього літературознавчого дослідження — це іntenція відкриття, а не завершення чи поглинання, це маніфестація цілеспрямованого руху у просторі смислотворення, а не зупинки-результату у вигляді тлумачення-вироку.



*Дмитро Лихачов*

<sup>148</sup> Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. С. 20.

<sup>149</sup> **Лихачёв Дмитро Сергійович** (1906–1999) — російський філолог, культуролог, мистецтвознавець. Доктор філологічних наук, професор, академік АН СРСР (пізніше РАН). Автор фундаментальних праць з історії давньоруської літератури, російської літератури та культури. Працював в Інституті російської літератури (Пушкінській Дім) АН СРСР / РАН (м. Ленінград/Санкт-Петербург, РФ).

<sup>150</sup> Лихачёв Д. С. История — мать истины. С. 462.

— Чи означає вказане розрізнення науки та філософії, що між ними сьогодні немає продуктивних зв'язків, і що наука, скажімо, літературознавство, повинна розвиватися виключно у своїй замкнутій сфері?

Ні, не означає, тому що така ізоляція і непотрібна, і неможлива.

Якщо говорити про філософію, то, по-перше, варто зважити хоча б на той факт, що саме у річищі філософської герменевтики було сформоване інтегральне методологічне підґрунтя сучасного гуманітарного пізнання, у тому числі науки про літературу. По-друге, необхідність існування філософії обумовлена наявністю, зокрема у сфері пізнавальної діяльності, глибинних проблем, які не передбачають легкого вирішення (наприклад, проблема основи для самого мислення, проблема розуміння/нерозуміння й ін.<sup>151</sup>). По-третє, і сьогодні значущою залишається функція філософії «уводити в світ нові об'єкти»<sup>152</sup>, у яких кожна спеціальна наукова галузь може знайти свою предметну площину.

— На які ключові особливості науки про літературу варто постійно зважати, коли йдеться про її методологічне підґрунтя, про її базові засади як гуманітарної пізнавальної діяльності?

На ті особливості, які безпосередньо залежать від належності літературознавства до гуманітарних наук як до самостійного виду наукового пізнання і на яких наголошує філософська герменевтика Г.-Г. Гадамера. Це означає, що у характеристиці зони фахової компетенції сучасної науки про літературу необхідно враховувати специфіку у застосуванні до гуманітарних наук термінологічної інтерпретації базових понять наукової методології (істина, знання, пізнання, об'єкт, предмет, мета, засіб, об'єктивність, формалізація, алгоритмізація, точність та ін.)<sup>153</sup>.

— Яким є об'єкт і специфічна предметна сфера літературознавчої науки?

Звертаючись до конкретних літературно-художніх текстів (тобто емпіричного прояву красного письменства як об'єкта наукового

<sup>151</sup> Див. про це: Козлик І. В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства: монографія / наук. ред. член-кор. НАН України Г. М. Сивокін. Івано-Франківськ: Поліскан; Гостинець, 2007. С. 41, 42 (24 покликання); Козлик І. В. Проблема нерозуміння і гуманітарні науки. *Історія. Філософія. Релігієзнавство*. [Київ] 2008. № 3. С. 19–21.

<sup>152</sup> Щедровицкий Г. П. *Философия у нас есть. Философия. Наука. Методология*. Москва: Школа Культурной Политики, 1997. С. 11.

<sup>153</sup> Див. про це докл.: Козлик І. В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства. С. 113–151.

розгляду), літературознавство досліджує не лише конкретний мистецький артефакт (первинний об'єкт), а й саме красне письменство як мистецький феномен (вторинний об'єкт). Вибудовування власної предметної сфери фахової компетенції літературознавства відбувається у площині відповіді на питання: якими є, по суті, у своїй іманентності, вказані первинний і вторинний об'єкти вивчення? Причому ми завжди запитуємо і відповідаємо, перебуваючи в точці актуальної сучасності, інтереси якої і мотивують наше звернення до гносеолого-евристичної діяльності. Конкретний мистецький твір (поняття про літературний твір), і саме мистецтво слова (поняття літератури) як об'єкт літературознавчого пізнання є історично рухомими, залежать від історичної обмеженості людських уявлень і знань.

Якщо інші, не-літературознавчі, наукові галузі словесне мистецтво цікавить лише як матеріал, розгляд якого дозволяє розширити досвідно-інформативну базу розгляду базових для кожної з них моделей досліджуваних явищ і актуалізувати власну галузеву проблематику, то літературознавство художня література цікавить сама по собі, у своїй самопідставності (*рос.* самоосновности, термін Г. П. Щедровицького), як носій перманентного актуального постання цілісного досвіду буттєвого перебування людини у поцейбіччі.

Для літературознавця літературно-художній твір — це особливим чином семіотично організована смислова дійсність, звернене до присутніх тут-і-тепер людей *п е р е д а н н я*, яке може бути висловлене тільки в особливий, художній спосіб<sup>154</sup>. Налогодити діалогічний контакт / розуміння з цим переданням через осмислення специфічного мовленнєвого (у широкому значенні слова) способу його передачі і покликане літературознавство.

Присутність у мистецькому явищі такого зверненого до реципієнта передання (як смислотворення) літературознавець має наперед очікувати і водночас за допомогою рефлексії відрізнити первісний «смыслозміст» свого об'єкта і той зміст, у передрозумінні якого

<sup>154</sup> Пор.: для найвизначнішого в усій англомовній частині світу в 1930-ті – 1-й пол. 1960-х рр. письменника, поетолога та літературного критика Т. С. Еліота поезія була виходом за особисте (за власні емоції та досвід) «через відчуття традиції, яка говорить голосом окремого поета та передається ним. Найкраще в роботі поета... те, в чому найбільш відчутний голос його предків. Тому слід розмежовувати розум окремої особистості, яка відчуває людське буття, і голос, що говорить у поезії. ... [англійський поет-романтик П'єрсі Біші] Шеллі [1792–1822] пропонував щось дуже подібне в „Захисті поезії“ [есе 1821 р., надр. Посмертно], але Еліот першим зробив цю ідею наріжним каменем усієї поетичної естетики» (Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія. С. 38).

він живе як людина своєї історичної доби. Водночас, намагаючись зрозуміти текст, літературознавець «теж повинен... позбутися... пов'язаних з його власними передсудами смислоочікувань... Розгортання смислового цілого, на яке спрямовується розуміння, неминуче змушує... тлумачити і знову відмовлятися від тлумачення. Лише зняття тлумаченням самого себе створює остаточну можливість того, що сама справа — смисл тексту здобуває наше визнання»<sup>155</sup>.

Нарешті, аналітично працюючи з літературно-художніми явищами, літературознавець повинен пам'ятати, що він має справу з дуже обмеженим щодо застосування точних (математичних) методів об'єктним матеріалом (як-от: образний зміст, художнє зображення з неминучими для нього фактичними «неточностями» та трансформаціями нехудожніх елементів, співтворчість реципієнта як внутрішній чинник художньої творчості та пов'язані з регулюванням процесу художнього сприйняття порушення правил і схем організації художнього мовлення). А тому критерієм науковості у такій роботі є не однозначність або виведена формула, що уніфікує різноманітний емпіричний матеріал. Стосовно літературознавства, функціональна специфіка якого базується на етичних аспектах цієї діяльності, покликаної, на думку Д. С. Лихачова, підвищувати суспільні якості людини, її сприйнятливості до інтелектуального життя, дотримуватися наукового статусу, науковість означає:

- не плутати дослідження з популяризацією, чітко відокремлюючи суто дослідницькі завдання від популяризаторських;
- дотримуватися повної доказовості висновків, строгості та ясності понять і термінів<sup>156</sup>, конкретності та логічності формулювань;
- наявність належної обґрунтованості у виборі способу аналізу об'єктного матеріалу та послідовне його проведення у процесі евристичної роботи.

— **Яке місце посідає дослідник-метацитач в евристичному просторі літературознавчої роботи?**

Оскільки, як зауважує Г.-Г. Гадамер, ми завжди перебуваємо всередині зверненого до нас передання, яке чомусь вчить або від чогось застерігає, справжнє завершення завдання гуманітарного (в тому числі літературознавчого) дослідження «полягає в тому, щоб заново визначити значення досліджуваного. Причому це значення присутнє і на початку, і в кінці дослідження: в ролі вибору його теми,

<sup>155</sup> Гадамер Г.-Г. Істина і метод. Т. 1: Герменевтика I: Основи філософської герменевтики. С. 429–430.

<sup>156</sup> Див. про це: Лихачёв Д. С. Об общественной ответственности литературоведения. С. 449–453. Його ж. Ещё раз о точности литературоведения. Там само. С. 453–457.

пробудження інтересу до нього, розробки нових підходів до питання»<sup>157</sup>. Ключовий момент такого пізнання — це не момент відкриття нечуваного та небаченого, а момент поглиблення, переакцентації, перевідкриття чи нової інтерпретаційної репрезентації<sup>158</sup>.

— **У чому, з огляду на сказане, полягає значення традиційної наукової методологічної складової (мета, роль методу) в літературознавчій евристичній діяльності?**

Якщо відповісти коротко, то можна сказати так: це значення обмежене. І тут немає жодної суперечності.

Справа в тому, що, як зазначає Г.-Г. Гадамер, гуманітарне, історичне, в тому числі літературознавче пізнання не спрямоване на те, щоб «подавати конкретне явище у вигляді випадку, що ілюструє загальне правило». Навпаки, ідеалом у гуманітарних науках постає «розуміння самого явища в його одномоментній та історичній конкретності. При цьому задіяним може бути який завгодно обсяг загальних знань — мета ж бо полягає... в досягненні того, якими є ось ця людина, ось цей народ, ось ця держава [додамо — цей твір мистецтва] та яке в них було становлення...: як могло статися, що вони стали ось такими»<sup>159</sup>. І вивчення законів образного мислення, внутрішньої структури художнього тексту, наскрізних і локальних тенденцій історико-літературного процесу служать цій меті.

Гуманітарне, включаючи історичне та літературознавче, знання є знанням «моральним» (за термінологією Арістотеля), глибинно пов'язаним із суб'єктом, якого «безпосередньо стосується те, що він пізнає»<sup>160</sup>. Завдання такого знання, за Г.-Г. Гадамером, «полягає в тому, аби, придивившись до конкретної ситуації, зрозуміти, чого вимагає вона від людини... загалом і в принципі»<sup>161</sup>.

Таке моральне знання передбачає активного дієвого суб'єкта, який «у жодному разі не спроможний зректися своєї самостійності,

<sup>157</sup> Гадамер Г.-Г. Істина і метод. Т. 1: Герменевтика I: Основи філософської герменевтики. С. 262–263.

<sup>158</sup> У Г.-Г. Гадамера це звучить так: в аспекті «предмета» розуміння (яке завжди є герменевтичним зверненням) «означає входження-до-гри, само-розігрування змісту передання у його все нових, завдяки новим адресатам, смислових можливостях і можливостях сприйняття. Тоді передання знов набуває мови, а назовні виходить і перетворюється на віднині присутнє, щось таке, чого не було раніше. ...Чи є передання поетичним твором, а чи воно доносить до нас відомості про певну велику історичну подію — ...те, що тут повідомляється, знов приходить у буття в тому вигляді, у якому воно являє себе» (Гадамер Г.-Г. Істина і метод. Т. 1: Герменевтика I: Основи філософської герменевтики. С. 426).

<sup>159</sup> Там само. С. 14.

<sup>160</sup> Там само. С. 292.

<sup>161</sup> Там само. С. 290.



повинен знати та вирішувати тільки сам»<sup>162</sup>. У такій ситуації сутність проблеми методу в гуманітарній діяльності, тобто у сфері Арістотелевого морального знання, повинна визначатися з урахуванням того, що предметом «моральних наук» є «людина й те, що вона знає про себе», є «моральне й історичне існування людини, що впливає з її трудів і діянь»<sup>163</sup>. Активний дієвий суб'єкт морального знання має справу з чимось таким, що може бути різним і вимагає втручання.

Низька придатність літературного матеріалу до формалізації, а також активне входження суб'єкта в об'єктну зону гуманітарного пізнання обмежують також уніфікацію й алгоритмізацію евристичної роботи літературознавця<sup>164</sup>. Невипадково жоден з критичних інтерпретаційних підходів до літератури, які активно функціонували у ХХ ст. і продовжують функціонувати зараз, не можна, на думку П. Баррі, назвати власне методом у точному значенні цього слова, тому що жоден з них «не висуває нічого на зразок розробленої крок за кроком процедури аналізу літературного твору. Все, що вони пропонують, — це орієнтація на певні центральні проблеми (... класу, гендеру й особистої моралі...) і корпус текстів», які містять серію прикладів<sup>165</sup>.

Так само не випадково радше у сфері бажаного, аніж того, що набуло широкого практичного застосування, залишилася спроба Ю. М. Лотмана у розробленому ним варіанті структурно-семіотичного підходу до красного письменства надати широкому загалу літературознавців «фіксовані методи аналізу, дослідницькі алгоритми», які роблять результат евристичної діяльності повторюваним<sup>166</sup>. На практиці виявляється, що нічого один дослідник літератури у іншого не може взяти у повному та незмінному обсязі, не може механічно перенести чужий методологічний досвід у площину власної евристичної роботи. Займаючись перевідкриттям об'єкта дослідження, літературознавство має дати читачеві можливість і ймовірні умови для зближення з мистецьким твором, але обрати конкретний шлях до такого зближення та тим паче пройти його і читач, і метачитач повинні самі. У цьому полягає специфіка літературознавства як гуманітарної науки, тобто науки, за словами Р. Барта, «про *непе-*

<sup>162</sup> Там само. С. 291.

<sup>163</sup> Там само. С. 292, 30.

<sup>164</sup> Тобто її зведення до загальних і чітко регламентованих схем чи послідовності евристичних кроків.

<sup>165</sup> Див.: Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія. С. 86.

<sup>166</sup> Див.: Лотман Ю. М. Аналіз поетического текста. Структура стиха. С. 21.

*редбачуване*»<sup>167</sup>. На відміну від критики<sup>168</sup>, наука про літературу покликана перейматися не конкретними сенсами, а усіма сенсами, які є у даному творі. Інакше кажучи, «літературознавство займається загальними умовами породження ціннісних смислів і має за необхідністю формальний ґатунок: це не наука про змісти, а... наука про умови змісту, тобто про форми»<sup>169</sup>.

Та до цього додамо ще один важливий аспект, а саме: літературознавство не вичерпує об'єкт свого дослідження навіть у власній предметній зоні фахової компетенції, навпаки — воно розгортає цей об'єкт, відкриваючи результатами своєї роботи необхідний для його функціонування комунікативно-перцептивний простір, в якому і може оприявнитися непередбачуваність смислопородження, заради якого існують і мистецтво, і науки, що його вивчають.

**— Орієнтуючись на які засади, доцільно сьогодні розглядати традиційний методний арсенал академічної науки про літературу і внутрішню динаміку змін у сфері літературознавчої методології?**

Спираючись на принцип плюралізму та логіку історичної еволюції гуманітарного, зокрема літературознавчого, знання.

Розуміння плюралізму зберігає свою сталість протягом останніх 100-та років, що переконливо ілюструють твердження гуманітаріїв різних країн і континентів:

<sup>167</sup> Барт Р. Лекція. С. 558.

<sup>168</sup> Критика, за Р. Бартом, — це не наука, а практика, яка досліджує конкретні сенси. Критика посідає проміжне місце між наукою та читанням, вона не перекладає художнього сенсу на звичайну мову, а перифраз (троп, що описово виражає одне поняття за допомогою декількох, непряма згадка об'єкта не шляхом називання, а шляхом опису: на зразок «нічне світило» = «Місяць»). Інакше кажучи, критика сама породжує сенси. Обравши певний код тлумачення, критик зобов'язаний послідовно дотримуватися його протягом усього процесу інтерпретації тексту, приводити тлумачення до спільного знаменника. Таке послідовне дотримання первісно обраного коду дешифрування тексту, на думку французького літературознавця, є єдиною гарантією від інтерпретаційного свавілля серед значної кількості можливих тлумачень. (Див. про це: Барт Р. Критика і істина. *Избр. работы: Семиотика. Поэтика* / пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Прогресс, 1989. С. 361, 368).

<sup>169</sup> Барт Р. Критика і істина. *Избр. работы: Семиотика. Поэтика* / пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Прогресс, 1989. С. 355–356. Цитуючи це судження Р. Барта, я використовую лише загальний напрям міркувань автора, зокрема ідею про «умови змісту», відволікаючись від власне бартівської конкретизації цієї тези у безпосередньому зв'язку з проголошеною ним можливістю виникнення лінгвістичної науки про літературу, що вивчає літературний твір як продукт письма, займаючись суто тим «порожнім сенсом», на якому базується породження смислових варіацій у творі, полівалентність його художньо-образних елементів і складових і т. ін. (див. про це: там само).

- ще в останній третині XIX ст. російський вчений Олександр Веселовський неодноразово вказував на необхідність користуватися різними способами вивчення літератури, і сила цієї видатної постаті в історії літературознавства якраз і полягає, на думку Є. М. Мелетинського, в умінні застосувати до скрупульозного розгляду попередньо накопиченої сили-силенної фактів синтезовані найрізноманітніші методичні засоби аналізу, вироблені основними науковими школами XIX ст.<sup>170</sup>;
- український дослідник В. М. Перетц, 1914 рік: через те, що різні сфери знань мають свій оригінальний матеріал і те, що «важливо історика, юристу, які також досліджують словесні пам'ятки, зовсім неважливо для історика літератури і навпаки», треба відкинути думку про якийсь «універсальний метод»<sup>171</sup>;
- американський дослідник Д. Даттон, 1973 рік: «... Нехай ніхто не проголошує, що тільки його метод є правильним на шляху до істинної оцінки художнього твору, тоді як інші плодять помилки»<sup>172</sup>;
- німецький філософ, мистецтвознавець Б. Гройс, 2003 рік: «... Сучасний плюралізм означає, що жодна позиція в кінцевому результаті не може зайняти привілейованого становища щодо іншої позиції»<sup>173</sup>;
- український фахівець В. Г. Зінченко та російські дослідники В. Г. Зусман та З. І. Кірнозе, 2002 рік: «Жоден з підходів не є уні-

<sup>170</sup> Див.: Мелетинский Е. М. «Историческая поэтика» А. Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы. *Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения*: коллективный труд. Москва: Наука, 1986. С. 25. **Мелетинський Єлеазір Мойсейович** (1918, Харків – 2005) — російський філолог, історик культури, дослідник міфології, фольклору та ранніх форм літератури. Доктор філологічних наук, професор. Засновник наукової школи теоретичної фольклористики. Був заступником головного редактора фундаментальної двотомної наукової енциклопедії «Міфи народів світу» (рос. «Мифы народов мира», перше вид. 1980) та головним редактором однотомного енциклопедичного «Міфологічного словника» (рос. «Мифологический словарь», 1990).

<sup>171</sup> Перетц В. Н. Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучения. Методы. Источники. Киев, 1914. С. 95.

<sup>172</sup> Dutton D. Criticism and method. *The Brit. j. of aesthetics*. [London] 1973. Vol. 13. № 3. P. 241.

<sup>173</sup> Гройс Б. Предисловие автора. О современном положении художественной критики. *Комментарии к искусству* / пер. А. Фоменко, С. Веселовой, Г. Литичевского, О. Степанова, Е. Лазаревой, А. Матвеевой, В. Софронова-Антони. Москва: Худ. журнал; Прагматика культуры, 2003. С. 17. **Гройс Борис Юхимович** (нар. 1947) — професор філософії, теорії мистецтва, медіазнавства в Державній вищій школі дизайну в Карлсруе (ФРН), професор славістики в Нью-Йоркському університеті (США).

версальним, та жоден з них не є марним»<sup>174</sup>. Це твердження можна розглядати як варіацію у застосуванні до літературознавства загальнометодологічної вимоги Г. П. Щедровицького, яка звучить так: «... нічого не треба заздалегідь викидати, давайте все візьмемо, все будемо тримати. [...] Я кажу: все добре, що вигадали люди, бо люди не помиляються. ... А далі я обираю те, що мені подобається. Те, з чим я можу працювати. ... Нічого не викидаю, усім можу користуватися, про все знаю... Я примножую цим своє багатство — можливих різних точок зору і способів мислення»<sup>175</sup>.

**— Які існують варіанти класифікації методів наукового вивчення літератури, як вони корелюють між собою?**

Будь-яка класифікація — це спосіб упорядкування знання. Кожна класифікація є умовна, схематична, залежить від наявних знань і загалом відображає актуальний на даний історичний момент рівень розвитку відповідної науки. Це стосується і методології науки про літературу.

В українському літературознавстві ХХ – перших десятиліть ХХІ століття, як на мене, показовими є такі чотири варіанти класифікаційного опису методологічних підходів до дослідження красного письменства:

1. *варіант В. М. Перетца*, представлений у цитованій вище його роботі 1914 року «Із лекцій з методології історії російської літератури. Історія вивчень. Методи. Джерела»;
2. *варіант Л. Т. Білецького*, репрезентований у його відомій, виданій у Празі 1925 року, праці «Основи української літературно-наукової критики. (Спроба літературно-наукової методології). Том I. Впровід» (перевидана 1998 року в київському видавництві «Либідь» як навчальний посібник для студентів філологічних спеціальностей вишів);
3. *варіант радянських часів*, представлений у виданій 1975 року у Москві (тодішній столиці СРСР) центральним видавництвом «Наука» колективній праці «Академічні школи в російському літературознавстві»<sup>176</sup>;

<sup>174</sup> Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. Методы изучения литературы. Системный подход: учеб. пос. Москва: Флинта; Наука, 2002. С. 130.

<sup>175</sup> Щедровицкий Г. П. Философия, методология, наука. *Философия. Наука. Методология*. Москва: Шк. Культ. Полит., 1997. С. 518.

<sup>176</sup> Назва цієї праці, яка акцентує виключно на «російському літературознавстві», відбиває панівну в СРСР (російсько-імперську за своїм спрямуванням) офіційну ідеологічну концепцію, згідно з якою до російського літературознавства беззастережно віднесені, наприклад, українські вчені-філологи: професор Імператор-

4. умовно кажучи, *системно-синергетичний варіант*, втілений у виданому 2011 року в Москві навчальному посібнику В. Г. Зінченка, В. Г. Зусмана та З. І. Кірнозе «Література і методи її вивчення. Системно-синергетичний підхід».

---

ського Харківського університету Олександр Опанасович Потебня (1835–1891), професори Імператорського університету Святого Володимира у Києві Олександр Олександрович Котлярівський (1837–1881) та Микола Павлович Дашкевич (1852–1908), а також українець, професор Імператорського Московського університету Микола Ілліч Стороженко (1836–1906). (Див.: про О. О. Котлярівського: Александрова Г. О. Котлярівський і університет Святого Володимира (до 175-річчя вченого). *Літературознавчі студії*. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2012. С. 10–16; Любовець Н. І. Олександр Олександрович Котлярівський: матеріали до біобібліографії. *Українська біографістика*. [Київ] 2010. Вип. 6. С. 55–80. URL: <<http://irbis-nbuv.gov.ua/everlib/item/er-0000000402>>; про М. І. Стороженка: Александрова Г. Постає Миколи Стороженка в літературознавчій науці кінця XIX – початку XX ст. (до 180-річчя вченого). *Філологічні семінари*. Київ, 2017. Вип. 20. С. 165–173). Зважаючи на реальний зміст вказаної праці, у ній йдеться радше про академічні школи у східнослов'янському літературознавстві із залученням матеріалу з історії західноєвропейської науки про літератури.

## ЛЕКЦІЯ П'ЯТА

# ПЕРЕТЦІВСЬКА КЛАСИФІКАЦІЯ МЕТОДІВ ДОСЛІДЖЕННЯ СЛОВЕСНОГО МИСТЕЦТВА. КЛАСИФІКАЦІЙНИЙ ВАРІАНТ Л. Т. БІЛЕЦЬКОГО

*Перетцівська класифікація методів дослідження літератури.* Коли літературознавство, натхненне розвою власної діяльності в академічних формах, який воно пережило у 2-й пол. XIX ст., продовжувало на початку XX ст. активно репрезентувати себе через історико-літературну галузь як самостійна наука у системі наук, тоді професор Університету св. Володимира в Києві (нині Київський національний університет ім. Тараса Шевченка) В. М. Перетц, спираючись на «Новий Органон» (1620) англійського філософа XVII ст., засновника методології експериментальної науки Фрэнсіса Бэкона, ще 1914 року чітко зазначав, що «найважливішим моментом є момент методологічний, коли створюються методи науки, що народжується», бо «віднайдення для даної науки відповідного їй методу вже є запорукою її успіху. Звідси — важливість вивчення тих прийомів, якими користувалися наші попередники і які застосовують сучасники»<sup>177</sup>.

Саме у цій проблемно-тематичній і концептуальній площині видатний учений наполегливо нагадував такі ключові, з його погляду, методологічні принципи наукової діяльності:

1. «кожен висновок є настільки прийнятним, наскільки є прийнятними його засади»;
2. «для того, щоб що-небудь зробити, треба знати, як це зробити з найменшою затратою сил і здібностей»;
3. аналізувати старі та сучасні методи потрібно, враховуючи цілі «пізнання наукової істини»<sup>178</sup>;

<sup>177</sup> Перетц В. Н. Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучений. Методы. Источники. С. 95.

<sup>178</sup> Там само. С. 94. Незважаючи на те, що формулювання думок В. М. Перетца закономірно несуть на собі відбиток сучасної йому сцієнтичної Модерної доби, все ж показово, що деякі положення вченого красномовно перегукуються з думками пізніших методологів, скажімо, того ж Г. П. Щедровицького, зокрема з його тезою про зв'язок методу з цілями пізнавальної діяльності (див.: Щедровицкий Г. П. Методология науки, логика, теория мышления. *Философия. Наука. Методология*. Москва: Шк. Культ. Полит., 1997. С. 225, 226, 227; Щедровицкий Г. П. Об одном направлении в современной методологии. С. 387; див. про це: Козлик І. В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства. С. 81, 90 й ін.).

4. «не можна ставити перед усіма літературними студіями одну мету, одне певне завдання»<sup>179</sup>.

В. М. Перетц розподіляв усі методи практичного аналізу літературно-художніх явищ на дві групи: суб'єктивні методи (завжди орієнтуються на готову — упереджену — засаду чи критерій оцінки) та об'єктивні методи (виходять з особливостей предметного матеріалу вивчення, намагаються встановити більш-менш твердий критерій судження про літературні явища, який застосовують для вивчення самої літератури)<sup>180</sup>.

## СУБ'ЄКТИВНІ МЕТОДИ

1. **Метод естетичної критики.** Базовий аксіологічний засновок: існує абсолютно прекрасне. Принципи та закони «прекрасного» виводяться з вивчення небагатьох «взірцевих» творів і прикладаються до оцінки решти творів. Критик-естетик, оминаючи історичну перспективу, пояснює, як твір виникає, зріє та розвивається з себе самого.

Завдання — оцінка літературного твору з погляду відповідності ідеалу прекрасного. У сфері літературної критики естетична оцінка неминуча, вона закономірно відображає погляди критика та його однодумців на словесне мистецтво й окремі його явища. Спираючись на всезагальний і тому сумнівний з наукового погляду критерій прекрасного, естетична критика зводиться до схвальних або несхвальних відгуків на твори літератури.

*Коментар.* Оскільки історик літератури має справу з втіленням ідеї прекрасного у видимих формах, то потрібно враховувати, що сама ідея та ідеал прекрасного

<sup>179</sup> Перетц В. Н. Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучений. Методы. Источники. С. 91. Ці положення, сформульовані видатним українським і російським ученим як провідні для наукового студіювання літератури ще 1914 р., перегукуються з тим, на чому як на актуальному для сьогоденного стану українського (і загалом східнослов'янського) літературознавства наголошують і сучасні теоретики літератури (див. зокрема: Домашенко А. В. О трёх направлениях современной академической теории литературы. *Литературоведческий сб.* Донецк, 2004. Вып. 17–18. С. 8–9).

<sup>180</sup> Далі опис цих методів й аналітичний коментар щодо цінності конкретного методу для історико-літературної науки подано за виданням: Перетц В. Н. Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучений. Методы. Источники. С. 96–221, 329–341. Стисла характеристика методів спрямована лише на їхнє висвітлення за основними параметрами (основні засади, мета, завдання, вектор діяльності) без залучення історико-наукової інформації.

завжди індивідуальні та суб'єктивні, зокрема різні (неоднакові) для авторів і читачів різних історичних часів. Відповідно, у них будуть відмінні судження про прекрасне. Нестійкість естетичної оцінки літературних явищ, яка ще й часто є навяною ззовні, а не впливає з сутності літературного матеріалу, зумовлює безперспективність методу естетичної критики у сфері історико-літературної науки: на хитких і відносних засновках не можна базувати наукове дослідження. Цінність естетичної критики, яка цілком має право на існування, допоки вона не виходить за межі своїх завдань, полягає у тому, що вона є проявом особистої чи колективної свідомості. Отже, вона має значення не як історичний науковий висновок, а як документ, такий самий, як і художній твір, якого ця критика стосується.

- 2. Етичний метод.** Критерій оцінки словесних творів — моральний (умовний критерій «добра», «блага»). Твір оцінюється з боку того, наскільки він є переконливою ілюстрацією певного морального правила. Для критика-мораліста найбільш високохудожній твір мистецтва може не відповідати його моральному почуттю, і тому підпадає під о́суд.

*Коментар.* Неприйнятність для історико-літературної науки етичного методу обумовлена історичною мінливістю етичних уявлень: кожна доба має свою власну мораль, етичний погляд є витвором людини в її ставленні до природи, до вчинків і думок собі подібних, а сама природа взагалі не знає поділу на моральне та неморальне. Крім того, добро і краса не є тотожними, та й мистецтво не зводиться до зображення морального чи доброго. Суб'єктивність етичних понять доповнюється суб'єктивністю читацького сприймання, за якої неможливе розуміння в сенсі тотожності (повного збігу) думки та суб'єкта мовлення, сприймання того, хто говорить, і того, хто слухає (О. Потебня: будь-яке розуміння є, по суті, нерозумінням). Художній образ — багатозначний, викликає у реципієнтів різні реакції. А це унеможливує розмову про моральне та неморальне у мистецтві. Етичні оцінки красного письменства не сприяють науковому вивченню історії літератури, неминуче звужують досліджуваний матеріал. (*Приклад:* чинність відомої думки про те, що народна поезія вища за мистецьку/штучну і є завжди моральною, бо народжується з народної душі, спростовується значною кількістю фольклорних творів, які суперечать певним уявленням про пристойне, належне та допустиме).

Водночас питання про цілковите виведення за межі наукового дослідження літератури прийому етичної оцінки є неоднозначним і не має, за В. М. Перетцом, простої відповіді. Можна лише сказати: етичні погляди самого дослідника можуть впливати на його евристичну роботу (вибір наукової проблематики й аспектів її студювання). Так само не можна ухилитися від етичної оцінки у випадку, коли визначальним чинником творчості письменника є певна сукупність етичних прагнень. Але і в цьому разі етична оцінка з погляду найвищих моральних ідеалів — це справа історика моралі, суспільних понять, історика культури, а не історика літератури, тому що вона сама по собі об'єктивно не здатна поглибити розуміння законів розвитку історико-літературного процесу.



3. **Публіцистичний метод.** Найбільш яскраво ілюструє певну історичну добу та її уявлення про суспільну мораль. Оцінює мистецький твір не з погляду його естетичної досконалості, а з погляду його зв'язку з актуальними суспільними проблемами. Публіцист намагається встановити зв'язок між літературними явищами і суспільним життям з погляду громадянських ідеалів певної суспільної верстви (класу, групи). Оцінка твору залежить від того, чи закликає він до ідеалу майбутнього, чи втілює він революційні ідеї боротьби за соціальний прогрес. Звідси переважання вузько-партійного підходу до оцінки письменницької творчості, який поляризує існуючий досвід сприймання письменників (наш / не наш) і оцінює творчість з погляду її пропагандистського значення. Твір мистецтва постає приводом для розмови про цікаві публіцистові суспільні проблеми та політичні ідеї, а сам по собі (як щось окреме і самостійне) він такого критика не цікавить.

*Коментар.* Публіцистичний метод не сприяє науковому дослідженню красного письменства, тому що суспільно-політичні погляди не створюють мистецького твору, так само як недостатньо самої лише побожності, щоб написати ікону. Завдання та джерела художньої творчості далекі від дидактизму. Літературні статті публіцистів для історика літератури можуть мати цінність тільки як історико-літературний матеріал. Оскільки критик-публіцист врешті-решт виявляється ідеологом певної соціальної групи та борцем за її інтереси, то історик літератури повинен суттєво обмежити власні публіцистичні тенденції, бо вони первісно не мають жодного стосунку до наукової (об'єктивної) побудови історії літератури.

## ОБ'ЄКТИВНІ МЕТОДИ

1. **Історичний метод.** Сутність полягає у систематичному і послідовному вивченні літературних пам'яток у хронологічному порядку з метою виявити зв'язки між ними та пояснити генетичне походження одного літературного явища від іншого за законами обумовленості явищ, залежно від історичних умов життя народу, який створює літературу, і які впливають на творчість письменника.

Історико-літературне вивчення літературних пам'яток не відтворює картини історичної дійсності, і картина історичного розвитку красного письменства не тотожна історії дійсного (позамистецького) життя, тому їх не можна поєднувати в одне.

Історик літератури працює лише з наявними літературними пам'ятками, які безпосередньо впливають на нього. Літературний

матеріал не є суто історичним документом, а є саме історико-літературним свідченням, яке говорить про історичне розгортання красного письменства як «самостійної сфери людського життя і діяльності, яка так само необхідно існує, як і всі інші»<sup>181</sup>. Попри зв'язок з зовнішньою щодо неї дійсністю, література базується на власних — літературних, традиційних — складових, як-от вигадка, запозичення, наслідування попереднього поетичного досвіду тощо. В красному письменстві елементи спостереження нерозривно поєднані з творчістю індивідуальною і колективною, успадкованою від минулих, включаючи дуже віддалених, епох. Якщо історичний документ свідчить про факт, то літературний документ сам є фактом, через дослідження якого, за словами одного із засновників академічного літературознавства, французького вченого Г. Лансона, «вивчаємо історію людського духу і національної цивілізації спеціально в їхніх літературних оприявненнях, і... намагаємося роздивитися рух ідей і життя неодмінно крізь призму стилю»<sup>182</sup>. При цьому, за М. Нордау, художній твір не може бути вірогідним відображенням позамистецької дійсності, оскільки «відображає не зовнішнє життя, а душу самого митця».



**Гюстав Лансон**

<sup>181</sup> Тут В. М. Перетц цитує статтю В. П. Дашкевича «Поступовий розвиток науки історії літератури» (рос. «Постепенное развитие науки истории литературы» (*Известия Университета св. Владимира*. [Київ] 1877. № 10. С. 729–730)). Про В. П. Дашкевича див. далі на с. 119–120 даного видання.

<sup>182</sup> Лансон Г. *Метод в истории литературы* / пер. с фр. и послесл. М. Гершензона. Москва: Мир, 1911. С. 7. **Лансон Гюстав** (фр. Lanson Gustave, 1857–1934) — французький літературознавець, продовжувач традиції культурно-історичної школи. Учень Ф. Брюнет'єра. Професор Сорбонни та Вищої нормальної школи (фр. *École normale supérieure*, престижний державний університет, розташований у Парижі). Фундаментальна праця Г. Лансона «Історія французької літератури» (1894, рос. пер. 1896–1898) стала в добу Третьої республіки (1870–1940) найавторитетнішим підручником з французької літератури. Праця «Метод в історії літератури» (1910) — теоретико-методологічний маніфест ученого, який закликав до «формування точного знання», тобто ретельного вивчення генези літературного твору (джерела, впливи, біографія автора), його тексту (датування, автентичність, варіанти, різні редакції, особливості змісту та форми) і контексту (входження твору в літературний ряд, його жанрова своєрідність, кореляція з історичною та соціокультурною ситуацією).

*Коментар.* Не можна судити за Шіллером чи Гете про Німеччину, а можна лише судити про них самих. Ми можемо на підставі творів словесного мистецтва говорити про художні й інші симпатії й антипатії митця, про його начитаність, про його мову та стиль, але жодним чином не можемо, спираючись на літературні пам'ятки, відтворити картину історичної дійсності, бо їм не можна довіряти нарівні з достеменними документами.

Щоправда, самі історики у своїй діяльності не раз (особливо, коли бракувало власне історичних документів) зверталися до літературних творів, де знаходили переконаливе зображення, скажімо, інтимного життя певної епохи, смаків і звичаїв суспільства й окремих його представників тощо. Тут доречно навести відоме твердження Ф. Енгельса з його листа до англійської письменниці Маргарет Гаркнесс (1854–1923) від початку квітня 1888 року про сутність реалізму в мистецтві. «Дякую Вам за „Миську дівчину“ [...] Я прочитав цю річ з великою втіхою, просто жадібно. [...] Що особливо вражає мене у Вашому оповіданні, крім його життєвої правди, це те, що воно свідчить про мужність справжнього митця. Вона [...] головним чином проявляється у простій, неприкрашеній формі, в яку Ви прибираєте стару-престару історію пролетарської дівчини, зведеної людиною з буржуазного класу [...] Коли я що-небудь і можу піддати критиці, то хіба тільки те, що оповідання все ж не досить реалістичне. На мій погляд, реалізм передбачає, крім правдивості деталей, правдиве відтворення типових характерів у типових обставинах. [...] Я далекий від того, щоб закидати Вам те, що Ви не написали чисто соціалістичного роману, „тенденційного роману“, як ми, німці, його називаємо, щоб підкреслити соціальні та політичні погляди автора. Я зовсім не це маю на увазі. Чим більше приховані погляди автора, тим краще для твору мистецтва. Реалізм, про який я говорю, може проявитися навіть незалежно від поглядів автора. [...] Бальзак, якого я вважаю значно більшим майстром реалізму, ніж усіх Золя минулого, сучасного та майбутнього, у „Людській комедії“ дає нам надзвичайно яскраву реалістичну історію французького „громадянства“, особливо „паризького світу“, описуючи у вигляді хроніки, майже рік за роком з 1816 по 1848 р., дедалі більше проникнення зростаючої буржуазії в дворянство, яке після 1815 р. перешикувало свої ряди та знову, наскільки це було можливо, показало зразок старовинної французької вишуканості. Він описує, як останні рештки цього зразкового, для нього, громадянства або поволі поступалися перед натиском вульгарного багача-вискочки, або були ним розбешені; як на місце великосвітської дами, подружні зради якої були тільки способом відстояти себе і цілком відповідали становищу, приділеному їй у шлюбі, прийшла буржуазна жінка, що наставляє чоловікові роги заради грошей або уборів. Навколо цієї центральної картини Бальзак зосереджує всю історію французького суспільства, з якої я навіть щодо економічних деталей узнав більше (наприклад, про перерозподіл рухомого і нерухомого майна після революції), ніж з книг усіх спеціалістів — істориків, економістів, статистиків цього періоду, разом узятих. Правда, Бальзак щодо своїх політичних поглядів був легітимістом<sup>183</sup>. Його великий твір — нескінченна елегія з приводу непоправного розкладу вищих верств суспільства; всі його симпатії на боці класу, засудженого на вимирання. Але при цьому всьому його сатира ніколи не була більш гострою, його іронія більш гіркою, ніж тоді, коли він змушував діяти саме тих чоловіків і жінок, яким він найбільш симпатизував, — дворян.

<sup>183</sup> **Легітимісти** — прихильники скинутої у Франції 1792 р. старшої гілки династії Бурбонів, яка представляла інтереси великого спадкового землевласництва. У 1830 році, після повторного повалення цієї династії, легітимісти об'єдналися у політичну партію.

І єдині люди, про яких він завжди говорить з неприхованим захопленням, це його найзапекліші політичні противники, республіканці [...] В тому, що Бальзак таким чином змушений був іти проти своїх власних класових симпатій і політичних передсудів, у тому, що він *бачив* неминучість падіння своїх улюблених аристократів і описував їх як людей, не вартих кращої долі, і в тому, що він *бачив* справжніх людей майбутнього там, де їх у той час тільки і можна було знайти, — в цьому я бачу одну з найбільших перемог реалізму й одну з найвеличніших рис старого Бальзака»<sup>184</sup>.

Але коли йдеться про можливість, використані у власне історичних дослідженнях творів красного письменства, то слід пам'ятати обов'язкові обмеження, головне з яких, за В. М. Перетцом, полягає в тому, що, перш ніж будувати історичну картину на підставі літературних творів, варто замислитися над питанням, яку цінність для історика вони мають, якщо позитивний бік їхніх свідчень цілком приховується і знищується негативними властивостями художнього матеріалу:

- у якому реальними, історичними є тільки елементи, а решта — витвір фантазії;
- у якому перевага надається зображенню одиничного, виняткового, і факти, не локалізовані у часі і просторі, можуть поєднуватися цілком довільно;
- де зображення історичної доби, людей і подій може спиратися на обмежене художнім тактом письменника наслідування готових взірців і скеровуватися не лише свідомістю, а й несвідомими чинниками.

Отже, підсумовує В. М. Перетц, свідчення літературних творів прийнятні в сфері власне історичної науки лише тоді, коли підтверджуються власне історичними (археологічними тощо) документами.

## 2. *Історико-політичний метод.* Різновид історичного методу. Користуючись історичними явищами як тлом, на якому розвивається життя літератури, покликаний прослідкувати відображення у літературі політичних подій в житті народу зазвичай без їхньої публіцистичної оцінки.

Базується на переконанні, що розквіт у розвитку літератури й інших мистецтв завжди збігається з розквітом суспільної самосвідомості, занепад якої, відповідно, тягне за собою занепад літератури і мистецтва.

*Коментар.* Даний підхід суперечить історико-літературним фактам, які засвідчують, що попри кореляцію між політичним життям і літературними явищами, не можна зводити літературні явища до явищ політичних як до головних причин, що обумовлюють їхнє виникнення.

Врахування того, що поеми Гомера були створені за доби монархічно-аристократичної тиранії, що епоха занепаду демократії дала Греції трагіка Евріпіда й комедіографа Арістофана, що літературний розквіт у Римі припадає на часи ліквідації республіки Августом, а французька література зазнала підйому у своєму розвитку за доби абсолютизму та придушення особистості за правління Людовіка XIV (1643–1715) — дає можливість висувати: розквіт мистецтва і літератури не завжди збігається з пробудженням суспільної самосвідомості і розквітом політичних свобод. Навіть навпаки, часто в умовах занепаду суспільно-економічного та політичного розвитку створюються видатні явища художньої творчості.

<sup>184</sup> Маркс К. і Енгельс Ф. Твори. Київ: Вид-во політ. літ., 1967. Т. 37. С. 32–34.

За ступенем упередженості історико-політичний метод наближається до публіцистичного методу та має таке ж значення для історико-літературної науки, як усі суб'єктивні методи.

3. **Історико-психологічний (біографічний) метод.** Мета — витлумачити сутність того, що хотів сказати автор у своєму творі шляхом вияву основних стимулів, які скеровують творчість митця, і психологічного аналізу героїв твору. Відображення особистості митця в літературному творі полягає у повному відтворенні його особистості, світобачення і переживань. Звідси — потреба у скрупульозному вивченні біографії письменника. Історія літератури з психологічного погляду постає історією звичаїв і характерів. Позитивним у видатних представників історико-психологічного погляду на літературу є вивчення творів у зв'язку з біографією письменника, його життям душевним і фізичним, пристрастями та чеснотами.

Програма дослідження літератури на основі психологічного методу включає три складові: на першому плані — критико-психологічний аналіз, потім — біографічне дослідження, і нарешті історичне спостереження.

Підсумок такого дослідження — літературний портрет письменника, в якому самі літературні пам'ятки та їхня історія відіграють другорядну роль.

*Коментар.* Психологічний метод спрямований на відкриття законів розвитку не власне красного письменства, а психології особистості та суспільної психології, тоді як кожна галузь знання має досліджувати свій матеріал і констатувати свої закони. Але з літературних творів радше можна пізнати не психологічні закони, а лише почасті настрої автора та матеріал для розуміння його художніх переживань, які ніколи не збігаються з переживаннями дійсності. Інакше кажучи, знання наукової психології є ключем для розуміння та критики літературних творів. У сфері історико-літературного дослідження принципи і поняття психології можна використати для пояснення літературних фактів.

Щодо самої психологічної науки, то вона, на думку В. М. Перетца, має свої дослідницькі методи, базується на досвіді й навряд чи має потребу у сумнівному з погляду точності та життєвої вірогідності літературно-художньому матеріалі для досягнення своїх цілей.

Різновидом психологічного методу вивчення літератури В. М. Перетц вважає *психопатологічний метод*<sup>185</sup>. Цей метод використовується для аналізу хворобливих (патологічних) сторін особистості

<sup>185</sup> Обґрунтування цього методу, здійснене переважно російськими лікарями-психіатрами, узагальнене у книзі: Шайкевич М. О. Психопатология и литература. Санкт-Петербург: Типография Ц. Крайз, 1910. (Тут йдеться про психопатологічний

письменника, персонажів його творів, того чи того літературно-художнього напрямку з метою більш повного розуміння як самих літературних творів, так і психологічного процесу творчості. У процесі розгляду літературних творів, у змісті яких переважає патологічний елемент, потрібно — після необхідної в межах художньої умовності перевірки цього елемента — показати його зв'язок з основною думкою твору та тією метою, яку переслідував письменник.

*Коментар.* Застосування психопатологічного методу, спрямованого на з'ясування стосунку душевної (психічної) хвороби до акту творчості, обмежене творами, в яких художня ідея втілюється через зображення хворобливих сторін життя. При цьому в реальній практиці застосування цього методу ігнорується вплив на творчий процес мистецької традиції та фантазії (вигадки). Крім того, наявний досвід психопатологічної критики літературних творів засвідчує її належність саме до проблематики і фахових зацікавлень психологічної та психіатричної наук, а не літературознавства<sup>186</sup>.

4. **Комбінований культурно-історичний метод** (культурно-історичний метод І. Тена (1828–1893). Сенс наукового історико-літературного дослідження полягає в тому, щоб з'ясувати причинну залежність між досліджуваними явищами. Історія літератури має базуватися на стійкій основі, яку надають їй природничо-наукові методи. Обстоювані нею думки не повинні спиратися на безпідставні твердження. І хоча історія літератури не може проводити експериментів, вона може робити спостереження як стосовно теперішнього, так і минулого.

Під впливом дарвінізму духовний світ сприймається за аналогією з фізичним як механізм, процеси якого скеровані законами причинності. Відповідно, розгляд творів мистецтва має встановити їхні властивості та причини появи. Саме в генетичному поясненні, покликаному з'ясувати виникнення досліджуваних явищ,

---

метод в російській літературній критиці, про психопатологічні риси героїв Максима Горького та психопатологічний аспект у творах російського прозаїка, родоначальника російського експрессионізму Леоніда Андреева (1871–1919)).

<sup>186</sup> Це яскраво засвідчує діяльність російського психіатра, доктора медицини, професора і письменника Володимира Федоровича Чиж (1855–1922/1924, Київ). (Див. про це, докл.: Бобылев Е. Л. Психологический анализ литературного творчества в работах отечественных психологов конца XIX – 30 годов XX века: автореф. дис. ... канд. психол. наук: 19.00.01. Москва, 2008. С. 15–16; Слабинский В. Ю. Владимир Фёдорович Чиж и Зигмунд Фрейд: сходжение биографий и различие судеб. *Медицинская психология в России*. [Ярославль] 2015. № 3 (32). URL: <[http://mprj.ru/archiv\\_global/2015\\_3\\_32/nomer06.php](http://mprj.ru/archiv_global/2015_3_32/nomer06.php)>.

полягає сутність літературної та художньої критики, а також історії літератури й мистецтва. При цьому причину літературних явищ слід шукати у стані духу митця, який є наслідком впливу раси (вроджені й успадковані нахили, що визначають темперамент, будову тіла, національний характер людини), середовища (клімат, суспільні умови, політичні обставини) і моменту (конкретно-історична епоха чи період у їхній специфіці). Природні властивості людини настільки самобутні, що, незважаючи на спричинені середовищем в конкретно-історичний момент відхилення, вони завжди зберігають свої присутні ознаки. Ідеї, втілені у творі мистецтва, відображають ідеали середовища, настрої мас. Твори попередників завжди впливають на наступників, які сприймають їх як взірці, а це обумовлює процес наслідування, який розгортається за відомих умов місця та часу.



*Іпполіт Тен*

Вивчаючи літературну пам'ятку, потрібно з'ясувати її походження, прослідкувати процес її виникнення та пояснити її основні властивості. Оскільки літературні пам'ятки несуть у собі почуття і пристрасті своєї епохи, то за їхньою допомогою можна відтворити почуття та думки тієї історичної доби.

Культурно-історичний метод літературної критики тенівського зразка передбачає визначення у письменника базової властивості або здатності, яка переважає над іншими притаманними йому рисами, і цією властивістю пояснює загальний характер письменника, позитиви й недоліки його творів.

Вважається, що на першому плані в художньому творі стоїть особа, характер, тип, який має індивідуально забарвлені успадковані властивості та фізичний темперамент. І те, й інше зростає чи зменшується під впливом середовища.

Другим елементом художнього твору постають ситуації чи події, в яких являє себе тип.

Третій елемент художнього твору — це стиль як зовнішня оболонка літературного твору, що впливає на думку, пам'ять, уяву і музичний інстинкт реципієнта.

*Коментар.* Культурно-історичний метод постав як комбінація (зведення до системи) на основі психологічного методу на той час вже забутого еволюційного погляду Джованні Батісти Віко (1668–1744) та ідей братів Грімм про завдання

історії літератури як науки, яка має долучати до дослідження засобом об'єктивних методів весь наявний різнонаціональний літературно-художній матеріал.

Водночас застосування поняття раси варто помітно обмежити та звузити, адже антропологи довели, що у Європі немає жодної чистої раси. Відтак, оцінюючи літературні твори, треба мати на увазі не расово успадковані фізичну будову, темперамент, здібності автора, а його ідеали, інтереси, які скеровують його, а також певну культурну націю, традиції якої письменник репрезентує. Історію літератури неможливо побудувати на расових ознаках, тому що у світі не існує однорідних за своїми психічними та творчими здібностями рас, як не існує жодної нації, утвореної такою певною расою. Навіть єдина у мовному аспекті група не утворює однорідного цілого, як не існує групи з однаковими звичками та світоспогляданням. Отож, у вивченні поетичних традицій потрібно брати не расу/націю в цілому, а групу людей, які історично набули певних навиків, смаків і створюють твори мистецтва.

Щодо застосування до аналізу літератури поняття середовища, то варто зважати на те, що «середовище» штучно вибудовується через знебарвлення оригінальних особистостей, його вплив є непостійним і нестійким, що письменник може не тільки пристосовуватися до середовища, підкорятися його впливу, а й протидіяти. Загалом не можна робити висновків ні про твори мистецтва, виходячи з конкретно-історичного стану суспільства, ні про суспільство, спираючись на твори мистецтва, які виникли в його умовах. Але не будучи універсальними, тенівські принципи раси, середовища та моменту цілком застосовні до численних літературних явищ.

Висновок: метод Тена в умовах ХІХ ст. був спробою поєднати у процесі пізнання та розуміння фізичну природу і світ людської творчості, перекинути міст зі сфери природничих наук у світ духовних явищ і цим забезпечити єдність людського пізнання.

Великою заслугою Тена є сама ідея побудувати наукову історію літератури та літературну критику, є його вимога замість безплідних суб'єктивних оцінок повернути літературну пам'ятку середовищу, яке її породило. Не втратила своєї чинності й ідея, що неможливо досягнути літературну еволюцію, замкнувшись у спеціальній галузі літературних фактів, а потрібно виходити на більш загальні — поза- чи екстралітературні — події та факти, від яких теж залежить літературний розвиток.

5. **Етнопсихологічний метод.** На основі критики основних засад Тена цей метод обґрунтував у своїй праці «Спроба побудови наукової критики» (*фр.* «La critique scientifique», 1890; *рос. пер.* 1892) французький критик Еміль Геннекен (*фр.* Emile Hennequin, 1858–1888). Доводячи однобічність тенівського підходу, він наполягав на ґрунтовому вивченні не лише суспільних впливів на письменника, а й зворотнього процесу — впливу письменника на суспільство.

У центрі уваги — питання про появу та розвиток «великих людей», «митців» і взаємостосунки між їхньою творчістю і різноманітними впливами сучасників. Вихідна теза: рух літератури забезпечують два джерела — автор і середовище (групи) його



читачів. Якщо група прихильників письменника нечисленна, то його твори мають мінімальне значення для доби його непопулярності. Література є проявом народу не тому, що народ її створив, а через те, що вона була прийнята, визнана народом і давала йому насолоду.

Естопсихологічне вивчення покликане з'ясувати без упередження закони літературних явищ. Для цього літературні твори повинні бути оцінені з естетичного, психологічного та соціологічного погляду, що передбачає: по-перше, аналіз складових твору (того, що він втілює, і способу втілення); по-друге, гіпотезу про інтелект, засвідчений даними, одержаними у попередньому аналізі складових твору; по-третє, висновок про властивості читачів-шанувальників без залучення теорії впливу середовища і раси, базуючись на уявленні про твір як відображення тих, кому він подобається, і на врахуванні властивостей душевної організації автора. Таке дослідження вимагає насамперед статистичних та історичних студіювань явищ літератури. Дослідник має знати: ступінь популярності автора, продажну ціну його творів (для живопису), кількість постановок (для п'єси), тираж видання (для книги), суму гонорару, ступінь поширення твору за кордоном. Твір потрібно дослідити в тих історичних обставинах, в яких він був створений. Розгляд читацької реакції (рецензії, відгуки) сучасників письменника дозволяє зрозуміти, на що саме прореагував читач у творі. Знання ж сучасних аналізованому твору літературних явищ дозволяє з'ясувати, що нового цей твір дав літературі.

*Коментар.* Прийоми естопсихологічного аналізу наближаються до філологічного методу, вимагаючи насамперед статистичних й історичних досліджень літературних явищ. Поєднання прийомів аналізу та синтезу допомагає з'ясувати закони взаємостосунків між художнім твором, особистістю та суспільством.

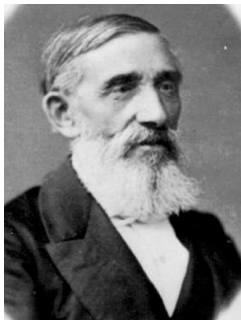
6. **Порівняльно-історичний метод.** Володіє найбільшою об'єктивністю та має на меті з'ясувати походження літературних пам'яток і процес їхнього утворення шляхом порівняння у цілому та по частинах з припущенням можливості широких міжлітературних взаємодій на тлі словесності всіх народів світу. Порівняльне дослідження дозволяє віднайти не лише джерела тієї чи іншої літературної пам'ятки, а й з'ясувати, яким саме чином пізніший автор упізнав заново опрацьовану ним тему. Інколи порівняльно-історичний метод спирається на етнографічний ґрунт, тобто

намагається вирішити подвійне завдання: не тільки пояснити появу того чи іншого твору запозиченням сюжету, а витлумачити, чому саме цей, а не інший сюжет був запозичений. Для цього дослідник шукає підстави у побутових умовах.

О. М. Веселовський<sup>187</sup>, вирізняючи у літературній творчості зміст і традиційну форму, вважав метою порівняльно-історичного методу прослідкувати, яким чином новий зміст постійно мінливого життя (цей елемент свободи) проникає у старі образи (як форми необхідності, в які неминуче оформлюється будь-який попередній розвиток). Для цього важливо дослідити, як трансформуються (завдяки впливові форми) змістові елементи (ідеї) у творах різних часів.



*Олександр  
Веселовський*



*Ізмаїл  
Срезневський*



*Микола  
Дашкевич*

Порівняльно-історичний метод вимагає величезної ерудиції та підготовки перевіреного і дослідженого матеріалу, а особливо — критичної обережності і такту.

Цей метод застосовний до усього наявного історико-літературного матеріалу — від фольклору аж до нової літератури.

<sup>187</sup> **Веселовський Олександр Миколайович** (1838–1906) — російський філолог, історик літератури. Доктор філології, професор, академік Петербурзької академії наук. Заклав наукові основи історії світової літератури у працях про італійське Відродження, про середньовічну літературу і фольклор, про російську класичну літературу. Досліджуючи витоки християнської міфотворчості, визначив внесок Візантії та Київської Русі у розвиток літератури європейського Середньовіччя. Заснував галузь історичної поетики (див.: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Москва: Высш. шк., 1989). Листувався з І. Я. Франком. Свої погляди на мету та завдання свого то порівняльного, то еволюційного методу, базованого на матеріалі, підготовленому філологічним методом, О. М. Веселовський висловлював з різних приводів, так і не звівши в одне ціле результати багаторічної роботи.

*Коментар.* Ще І. І. Срезневський<sup>188</sup> зазначав, що літературні форми можуть поширюватися не лише через запозичення, а й незалежно, самі по собі, без запозичення. М. П. Дашкевич<sup>189</sup> застерігав, що вирішення питання про оригінальність літературного явища вимагає особливої обачності й обережності в судженнях, адже у художніх творах важлива не так оригінальність фабули (подієвої схеми), як її опрацювання письменником, тобто той новий зміст, який втілюють запозичені сюжети.

Крім того, не можна вбачати у всіх випадках подібностей між творами тільки запозичення. Нарешті порівняльне дослідження літератури обмежене обсягом власного емпіричного матеріалу: сьогоденнє дослідження завтра, коли будуть здійснені нові порівняння із залученням нового матеріалу, може виявитися відсталим, адже порівнювані дані не мають кінця.

### 7. *Еволюційний метод.* Еволюційний погляд передбачає дослідження природного розвитку явищ, від їхнього зародження і через усі стадії становлення та розвитку.

Таке дослідження має починатися зі з'ясування питання: що таке художня література в її самоті? Красне письменство розглядається у динаміці його історичного функціонування у площині дії причинно-наслідкових зв'язків між явищами. З огляду на це, історія літератури постає зображенням літературної еволюції на ґрунті загальної еволюції суспільства й у зв'язку з іншими окремими еволюціями, які на неї впливали.

<sup>188</sup> **Срезне́вський Ізмаї́л Іва́нович** (1812–1880) — російський філолог-славіст, етнограф, палеограф. Перший у царській Росії доктор слов'янської філології. Професор Харківського та Санкт-Петербурзького університетів, академік Петербурзької академії наук. Засновник петербурзької школи славістів, автор численних праць з історії давньоруської та російської мов, історії південнослов'янських літератур, міфології та палеографії (історії й еволюції письма).

<sup>189</sup> **Дашке́вич Мико́ла Па́влович** (1852–1908) — український літературознавець, історик, фольклорист. Професор Університету св. Володимира (Київ). Дійсний член НТШ, Київської археологічної комісії. Академік Петербурзької академії наук. Започаткував наукове вивчення західноєвропейських літератур і фольклору в Київському університеті, а також здобув репутацію визнаного фахівця в цій галузі у Російській імперії та за її межами. Обґрунтував контекстуальність і синхронність розвитку української, а також західноєвропейської літератури та фольклору, довів українське походження билин і те, що на їхній основі виникли думи. У рецензії «Отзыв на сочинение г. Петрова: „Очерки истории украинской литературы XIX столетия“» (Санкт-Петербург, 1888; перевидання: Київ: ВПЦ «Київський університет», 2008) наголосив на самобутності української літератури і пов'язав її розвиток у XIX ст. із головними західноєвропейськими ідейними течіями та стилями. Писав також про вплив «української школи» у польській літературі на створення поеми «Гайдамаки» та про світове значення творчості Т. Г. Шевченка. Критичні публікації М. П. Дашкевича високо оцінив І. Я. Франко. (Про діяльність ученого див. сучасну працю: Александрова Г. Літературні перехрестя (Микола Дашкевич у контексті порівняльних досліджень кінця XIX – початку XX ст.): монографія / наук. ред. Л. В. Грицик. Київ: Освіта України, 2008).

Загалом еволюційний підхід до вивчення словесного мистецтва (за систематизацією М. І. Карєєва<sup>190</sup>) передбачає, що:

- літературна еволюція є взаємодією творчості та традиції, діяльності та середовища (діяльність обумовлена середовищем і середовище створюється діяльністю);
- літературна творчість, окрім впливу природних та історичних чинників, найперше залежить від здатного до збереження власного середовища, елементами якого є: мова, стиль, вірш, види і форми творів, теми, сюжети, типи, образи, характери, інтриги та ситуації, ідеї, ідеали та настрої; кожен з цих елементів має свою традицію в літературному або в позалітературному (політичному, філософському, релігійному, лінгвістичному тощо) середовищах;
- традиційними (тими, що існують уже готовими) в літературі можуть бути: літературна мова, версифікація, композиційні прийоми, подійові схеми (на кшталт «мандрівних сюжетів»), ідеї;
- збереження літературної традиції одного народу включає зміни в ній під впливом особистої оригінальності письменника, а також під впливом літературних традицій інших народів;
- найвищим результатом взаємодії та синтезу традицій, які відбуваються в особистій творчості, є поява на цій основі нових явищ (новаторство);



*Микола Карєєв*

<sup>190</sup> **Карєєв Мико́ла Іва́нович** (1850–1931) — російський історик, філософ, соціолог, доктор наук, екстраординарний професор Варшавського університету, професор Санкт-Петербурзького університету, член-кореспондент Петербурзької академії наук, почесний член Академії наук СРСР. Автор праць з філософії історії, з історії Західної Європи, з історії Польщі. Був прибічником російсько-польського зближення на основі рівноправного партнерства, яке заперечувало політику самодержавства. З цих позицій читав курс загальної історії. Праці М. І. Карєєва з філософії історії вплинули на українського вченого, засновника української наукової історіографії, професора Львівського університету, члена НТШ, академіка ВУАН та АН СРСР Михайла Грушевського (1866–1934). Разом з акад. О. М. Веселовським М. І. Карєєв був найбільш визначним представником еволюційного погляду на літературу. Див. його праці: «Де кілька слів про літературу та завдання її історії» (рос. «Несколько слов о литературе и задачи её истории», 1883), «Літературна еволюція на Заході. Нариси і начерки з теорії й історії літератури з погляду нефахівця» (рос. «Литературная эволюция на Западе. Очерки и наброски из теории и истории литературы с точки зрения неспециалиста», 1886).

- історико-літературна еволюція передбачає зміну традицій (відхід одних на периферію та висунення інших у центр), а також зміну функцій літератури;
- літературні явища мають історичний характер.

Таким чином, теорія літературної еволюції повинна формуватися шляхом такого вивчення літературних фактів, яке б було спрямоване насамперед на з'ясування питань про межі за певних історичних умов традиційності в літературі та про можливу за цих же умов свободу особистісної творчості. Базована на такому теоретичному підґрунті історія літератури матиме на меті зображення послідовності та спадкоємності літературних явищ, які існували в реальному історико-літературному процесі протягом усього часу його історичного розгортання.

*Коментар.* Як і генетичний метод І. Тена, еволюційний метод виник із прагнення пов'язати причинним зв'язком розмаїття літературних явищ.

8. **Еволюційно-етнографічний метод.** Виник на основі теорії розвитку літературних явищ із синкретичної єдності, яку висунув у своїх лекціях акад. О. М. Веселовський<sup>191</sup>, у поєднанні з напрацюваннями антропологів-етнографів (в тому числі засновника культурної антропології, фундатора еволюційної школи в етнографії англійця Едварда Бърнетта Тайлора (*англ.* Edward Burnett Tylor, 1832–1917), одного з основоположників англійської антропології, послідовного еволюціоніста Джона Луббока (*англ.* John Lubbock, 1834–1913) та ін.). Своє обґрунтування знайшов у праці фран-

<sup>191</sup> **Синкретизм** — первісна недиференційованість (невідокремленість) різних видів мистецтва (сполучення у первісній поезії ритмізованих, танцювальних рухів з піснею-музикою та елементами слова). Дане поняття є центральним у вченні О. М. Веселовського. Воно, як і вся теорія первісного синкретизму ученого, зазнало корекції. Зокрема, О. М. Фрейденберг вказувала, що елементи синкретичного праобрядового дійства (танець, спів та ін.) «у тому вигляді, у якому Веселовський приймав їх за ембріон літератури, — насправді мають за собою довгі окремі шляхи розвитку, де вони не були ще ні танцем, ні піснею, ні культовим дійством» (Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра: период античной литературы. Ленинград: Гослитиздат, 1936. С. 17–18; друге видання книги, підготовлене Н. В. Брагинською, — Москва: Лабиринт, 1997). Інакше кажучи, «для О. М. Фрейденберг не з синкретичного обрядово-словесного комплексу за зовнішніми „історичними“ причинами виокремлюється той чи той жанр, а мислення тожністю, яке семантично привітне мовлення, дію і річ, створює можливість їхнього „симбіозу“. Цей „симбіоз“ і виглядає як щось „синкретичне“ там, де його спостерігає етнографія» (Брагинская Н. В. От составителя. *Фрейденберг О. М. Миф и литература древности.* Москва: Восточная литература, 1978. С. 570–571 (6 примечание)).

цюзького етнографа-соціолога й антрополога Шарля Летуруно (фр. Charles Létourneau, 1831–1902) «Літературний розвиток різних племен і народів»<sup>192</sup>.

Засади методу в потрактуванні Ш. Летуруно (його метод можна назвати ще антрополого-еволюційним або соціологічним):

- під літературою розуміється творчість у слові, починаючи з доестетичного періоду, коли «слово» ще не було відокремленим із синкретичної єдності з іншими виражальними засобами;
- відповідне дослідження охоплює усі прояви словесної творчості, починаючи з до-етнографічного періоду, який передує періоду освічених людей;
- цілепокладання: спираючись в аналізі літературних і естетичних явищ різних народів на порівняльний метод, з'ясувати походження літератури від її зародків, визначити основні фази багатівкової еволюції словесної творчості, встановити зв'язок між літературними й естетичними продуктами думки та тим суспільним середовищем, яке їх породило, з тими інституціями та політичними формами, неминучим відображенням яких і є література.

Як наслідок, системне та послідовне залучення до дослідження найширшого кола фольклорних пам'яток різних часів і народів.

*Коментар.* Недоліком даного підходу у виконанні Летуруно є повне ігнорування у розгляді виникнення й еволюції словесної творчості чинника наслідування та ролі традиції.

Своє обґрунтування еволюційний метод має у акад. О. М. Веселовського, погляди якого на завдання історії літератури пройшли певну еволюцію. У 1870 році вчений вважав історію літератури історією суспільної думки, «наскільки вона оприявилася у розвитку філософському, релігійному та поетичному і закріплена словом»<sup>193</sup> і вбачав завдання науки, що її вивчає, у відстеженні того, як новий життєвий зміст проникає у традиційні літературні форми, йдучи шляхом розрізнення у творчості традиційного

<sup>192</sup> Переклад російською: Летуруно Ш. Литературное развитие различных племён и народов / пер. с фр. В. В. Святловского. Санкт-Петербург: Издание Ф. Павленкова, 1895. URL: <[https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=Файл:Летуруно\\_Ш.\\_Литературное\\_развитие\\_различных\\_племен\\_и\\_народов.\(1895\).pdf&page=379](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=Файл:Летуруно_Ш._Литературное_развитие_различных_племен_и_народов.(1895).pdf&page=379)>.

<sup>193</sup> Веселовский А. Н. О методе и задачах истории литературы как науки. (Вступительная лекция в курс истории всеобщей литературы, читанная в С.-Петербургском университете 5-го октября 1870 года). *Историческая поэтика*. Москва: Высш. шк., 1989. С. 41.

й особистісного. З часом О. М. Веселовський приходить до визнання того, що еволюційні зміни стосуються не лише ідейного змісту, а й формальної сторони поетичної творчості. У 1893 році у праці «Зі вступу до історичної поетики» вчений визначає історію літератури як «історію суспільної думки в образно-творчому переживанні та формах, що його виражають»<sup>194</sup>.

Вивчаючи первісні форми творчості, намагаючись досягнути виникнення поезії та її еволюцію, О. М. Веселовський у праці «Три розділи з історичної поетики» зазначає, що ця наукова галузь покаже, що «в успадкованих нами формах поезії є дещо закономірне, вироблене суспільно-психологічним процесом, що поезію слова не можна визначити абстрактним поняттям краси, і що вона вічно твориться у черговому поєднанні цих форм із закономірно мінливими суспільними ідеалами; що ми всі беремо участь у цьому процесі, і є між нами люди, які вміють затримати ці моменти в образах, які ми називаємо поетичними. Таких людей ми називаємо поетами»<sup>195</sup>.

Ототожнюючи поезію з мистецтвом, тобто висуваючи на перше місце не думки та зміст самі по собі («щоб»), а форму («як»), О. М. Веселовський із 1890-х років вважає завданням історико-літературної науки вивчення еволюції «поетичної свідомості та її форм», вивчення еволюції стилю (вибір слів, їхнє розташування у мовленні, ритмічність останнього тощо) як поетичного прийому, що засвідчує еволюцію поетичної свідомості.

*Коментар.* Метод історико-літературного дослідження змінюється відповідно до розвитку історичного світоспоглядання, і тільки з появою генетичного підходу із пізнішим застосуванням до вивчення літературного матеріалу ідеї еволюції були сформовані нові погляди на завдання та методи історико-літературного дослідження. «Літературна еволюція, — зазначає В. М. Перетц, — рухається, розвиваючи одні сторони традиційного набутку, втрачаючи інші під впливом чинників різноманітного походження. Особистий із сильною індивідуальністю поет — створює нові художні цінності, переробляючи традиційний матеріал і вносячи нове, особисто ним створене. Кожна доба має особливу любов до того чи того літературного жанру, сприяє одному — і не сприяє іншому; ми вже не знаємо чистих трагедій, героїчного епосу, не знаємо дидактичної поезії. Але у наш час занепаду віршованих епопей і поем — рясно розквітнув роман, поступаючись потім місцем стислій новелі». Так само й особливості стилю спочатку «усвідомлюються творцем і небагатьма сучасниками як щось живе, а пізніше

<sup>194</sup> Веселовский А. Н. Из введения в историческую поэтику. (Вопросы и ответы). *Историческая поэтика*. Москва: Высш. шк., 1989. С. 42.

<sup>195</sup> Веселовский А. Н. Три главы из исторической поэтики. *Историческая поэтика*. Москва: Высш. шк., 1989. С. 245–246.

завичай стають поширеною манерою словесної творчості, готовим шаблоном»<sup>196</sup>. У історико-еволюційному процесі змінюються не лише образи, а й мова (на звуковому, лексичному, семасіологічному, тобто семантичному, та синтаксичному рівнях).

У світі мистецтва, як і в соціумі, можна виділити два типи людей: новаторів і повторювачів. І не лише публіка наслідує готове, а й сам поет водночас наслідує (бо залежить від своїх попередників) і, вводячи нове, створює майбутнє середовище. Література народу як колективне явище змінюється залежно від змін, які відбуваються у її творців — певному колективі й індивідуумах, що утворюють цей колектив. Ті чи інші художні потреби створюють люди, психічні навички, освіченість, виховання, ідеї, смаки та вчинки теж змінюються з плином часу. І це, на думку В. М. Перетца, є найбільш дієвою причиною літературної еволюції і письменників, і читачів.

Отже, еволюційний метод вивчення літературних пам'яток має на меті вивчення не тільки генетичного зв'язку між літературними явищами, а й з'ясування осягнення самого процесу розвитку (еволюції) явищ. «Цей процес, — висновує В. М. Перетц, — можна виявити шляхом дослідження змісту творів (ідей) у зв'язку із загальним розгортанням історичної еволюції, а найголовніше — з дослідження еволюції літературних форм, сама популярність яких у ту чи іншу епоху оприявнює кореляцію з паралельним рухом історичної еволюції того суспільного середовища, в котрому створювалося розглядуване літературне явище. ... Еволюційний метод вимагає... як підгрунття — застосування низки підготовчих методів, серед яких на першому місці варто поставити порівняльно-історичний і філологічний, тому що без знання історії пам'ятки не можна прослідкувати її еволюцію»<sup>197</sup>.

9. **Філологічний метод.** Утворює основу історико-літературного дослідження, покликаною не оцінювати літературні явища, а сформулювати науково-об'єктивні судження, базовані на вивченні історії літератури залежно від пропонованого нею матеріалу, тобто усього розмаїття (від першорядних до другорядних, малозначущих і наслідувальних) наявних на даний момент літературних пам'яток. Виходячи із засновків еволюційного підходу і маючи за предмет дослідження саму художню літературу (поезію, тобто те, що будучи виражене в слові, навіює нам певні настрої та через свою форму примушує пережити і відчутти авторські ідеї), історико-літературна наука «розглядає формальний бік пам'яток, його еволюцію, залишаючи вивчення змісту історії культури.

<sup>196</sup> Перетц В. Н. Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучения. Методы. Источники. С. 210.

<sup>197</sup> Там само. С. 215–216.



... Вивчення ідейного боку літературних творів історика літератури корисне для з'ясування еволюції їхньої форми»<sup>198</sup>.

Прихильником філологічного методу і був В. М. Перетц. У його потрактуванні цей метод наближається до майбутнього формального методу в російському літературознавстві<sup>199</sup> (щоправда, за винятком тих власне теоретико-літературних проблем, які формальна школа активно студіювала). При цьому чільне місце у структурі філологічного методу В. М. Перетца посідала культурологічна складова, яка передбачала тісний зв'язок історії літератури з лінгвістикою, джерелознавством, текстологією, палеографією, археографією, фольклористикою, мистецтвознавством<sup>200</sup>.

Видатним прихильником і водночас реформатором наукової школи В. Н. Перетца була його дружина та послідовник, учасниця його семінару в Києві, доктор філологічних наук, член-кореспондент АН УРСР та АН СРСР Варвара Півлівна Адріанова-Перетц (1888, Ніжин, Чернігівська губ. — 1972, Ленінград)<sup>201</sup>.

**Класифікаційний варіант Л. Т. Білецького** є менш роздрібненим завдяки опертю на суто літературознавчі (= історико-літературні) методологічні підходи, тобто, висловлюючись термінологією ученого, на методологію української літературно-наукової (= історико-літературної) критики<sup>202</sup>. Щодо українського літературознавства,

<sup>198</sup> Перетц В. Н. Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучения. Методы. Источники. С. 216, 219, 221.

<sup>199</sup> Див. про це: Росовецький С. К. М. Перетц — один із фундаторів «Слов'янського формалізму». *Філологічні семінари*. Київ, 2005. Вип. 8: Художня форма. Присвячується 100-літтю філологічного семінару та його засновнику — професору В. М. Перетцу. С. 10–12.

<sup>200</sup> Див. про це: Стахівна Н. В. Культурологічна складова філологічних досліджень В. М. Перетца. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2014. Вип. 2. С. 129–135. URL: <<http://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/137961/134909>>. Загалом про методологічні напрацювання В. М. Перетца див.: Росовецький С. К. Памятник истории литературоведения — или университетское пособие на все времена? *Перетц В. Н. Краткий очерк методологии истории русской литературы: пособие и справочник для студентов, преподавателей и для самообразования / предисл. С. К. Росовецкого, А. Н. Дмитриева*. Москва: Изд-во Государственная публичная историческая библиотека России, 2010. С. 3–24. URL: <<http://aej.org.ua/History/1440.html>>.

<sup>201</sup> Див. про це: Дм. Лихачёв о В. Адриановой-Перетц. *Учитель и его ученики. Памяти академика В. Н. Перетца* / сост. А. Рудзицкий. URL: <<http://aej.org.ua/history/1470.html>>.

<sup>202</sup> У Л. Т. Білецького слово «критика» означає науковий літературознавчий аналіз словесного мистецтва, тобто науку про літературу.

Л. Т. Білецький<sup>203</sup> керувався такою ключовою засадою: «Коли в нас [українців] є вже високі школи, ми мусимо творити і *свою українську науку на попередній українській науковій традиції*. В душі цієї традиції автор і висуває ідеї та методологічні принципи» тих українських учених, які «можуть бути окрасою не тільки української, а й західно-європейської науки», і закладені ними наукові основи «*мусять бути підвалинами для дальшого розвитку української літературно-наукової критики*»<sup>204</sup>.

Методологічна праця Л. Т. Білецького «була першим — і досі залишається єдиним — дослідженням розвитку методологічних аспектів в українській літературознавчій думці від поетик професорів Києво-Могилянської академії XVII–XVIII ст. до історико-літературних і фольклористичних праць початку ХХ с.»<sup>205</sup>.



**Михайло  
Максимович**



**Олександр  
Потебня**



**Микола  
Костомаров**

<sup>203</sup> **Білецький Леонід Тимофійович** (1882–1955) — український літературознавець, доктор філології, президент УВАН (1948–1952), дійсний член НТШ. В Імператорському університеті Святого Володимира (Київ) під керівництвом проф. В. М. Перетца вивчав російську та українську літератури. У 1923–1945 працював в Українському високому педагогічному інституті у Празі (1923–1925 обіймав посаду ректора). Від 1938 також доктор філософії Карлового університету. У 1949 переїхав на постійне проживання до Канади й оселився у Вінніпезі. Займаючись проблемами теорії та історії літератури, основну увагу приділяв сфері методології літературознавства. Будучи за своїм світоглядом людиною радше XIX, ніж XX ст., орієнтувався на утверджені традицією гуманістичні ідеали й естетичні цінності, а тому залишився осторонь ідей Празького лінгвістичного гуртка структуралістів.

<sup>204</sup> Білецький Л. Т. Основи української літературно-наукової критики / упор., авт. іст.-біогр. нарисів та прим. М. М. Ільницький. Київ: Либідь, 1998. С. 29.

<sup>205</sup> Ільницький М. М. Леонід Білецький — історик українського літературознавства. Білецький Л. Т. Основи української літературно-наукової критики. Київ: Либідь, 1998. С. 17.

До когорти «українських геніїв і талантів», Л. Т. Білецький зарохує: М. О. Максимовича<sup>206</sup>, О. О. Потебно<sup>207</sup>, М. І. Костомарова<sup>208</sup>,

<sup>206</sup> **Максимович Михайло Олександрович** (1804–1873) — український вчений-енциклопедист (природознавець, філолог, фольклорист, етнограф, історик, письменник). Професор і перший ректор (1834–1835) Імператорського університету Святого Володимира у Києві, член-кореспондент Імператорської Санкт-Петербурзької академії наук. Видав збірники «Малоруські пісні» (рос. «Малороссийские песни»; Москва, 1827), «Українські народні пісні» (рос. «Украинские народные песни»; Москва, 1834), «Збірник українських пісень» (рос. «Сборник украинских песен»; Київ, 1849). Передмова до «Малоруських пісень» мала великий вплив на розвиток української фольклористики, а також викликала помітний інтерес до української пісні в багатьох країнах світу.

<sup>207</sup> **Потебня Олександр Опанасович** (1835–1891) — український філолог-славіст, мовознавець, літературознавець, філософ, фольклорист, етнограф, перший великий теоретик лінгвістики в Україні і царській Росії. Доктор філології, професор Імператорського Харківського університету, член-кореспондент Імператорської Санкт-Петербурзької академії наук. Фундатор «харківської лінгвістичної школи», творець лінгвістичної поетики, один із основоположників психологічного напрямку в літературознавстві (учнями і послідовниками О. О. Потебні у цих сферах були випускники Харківського університету — український філолог, професор Дмитро Миколайович Овсяніко-Куликівський (1853–1920) та російський літературознавець і критик Аркадій Георгійович Горнфельд (1867–1941)). Значну увагу приділяв психології словесно-художньої творчості (див. праці: «3 лекцій з теорії словесності» / рос. «Из лекций по теории словесности», 1894; «Із записок з теорії словесності» / рос. «Из записок по теории словесности», 1905). Відправною для Потебні була ідея німецького філолога та філософа, одного із засновників лінгвістики як науки Фрідріха Вільгельма фон Гумбольдта (нім. Friedrich Wilhelm von Humboldt, 1767–1835) про мову як діяльність (energeia) духу, про творення думки мовою. Постулюючи найтісніший зв'язок між мовою та мисленням, Потебня зазначав, що кожний мовлений акт є творчим, неповторним, процес спілкування є діалогічним, а розуміння завжди передбачає і непорозуміння. Потебніанську теорію Л. Т. Білецький розглянув у праці «Перспективи літературно-наукової критики» (Прага; Берлін, 1924). На тлі літературознавчих концепцій ХХ ст., особливо формально-структуралістської та феноменологічної, теоретичну спадщину О. О. Потебні розглянув І. М. Фізер у монографії «Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні» (Київ, 1993). **Фізер Іван Михайлович** (1925–2007) — український літературознавець із США. Перший президент Американської асоціації українознавства (англ. American Association for Ukrainian Studies, AAUS), дійсний член УВАН, закордонний член НАН України, почесний професор Національного університету «Києво-Могилянська академія».

<sup>208</sup> **Костомаров Микола Іванович** (1817–1885) — історик, письменник, фольклорист, етнограф, літературний критик. Доктор історії, ад'юнкт-професор Імператорського університету Святого Володимира в Києві, член-кореспондент Імператорської Санкт-Петербурзької академії наук. Співзасновник і активний учасник слов'янофільсько-українського київського об'єднання «Кирило-Мефодіївське братство» (проіснувало з кінця 1845 до початку 1847), ідеолог цієї організації та автор її найголовнішого програмного документа «Книга буття українського народу». Розробляв науково-методологічні основи літературознавства. Фольклор розглядав як джерело пізнання історичного минулого народу. Досліджував

М. П. Драгоманова<sup>209</sup>, П. Г. Житецького<sup>210</sup>, М. П. Дашкевича<sup>211</sup>, М. Ф. Сумцова<sup>212</sup>,

слов'янську міфологію. Основні праці: «Богдан Хмельницький» (1857), «Руїна» (рос. «Руина. Историческая монография. 1663–1987», 1879–1880), «Російська історія в життєписах її найважливіших діячів» (рос. «Русская история в жизнеописаниях её важнейших деятелей» 1874–1876), «Думки про федеративне начало давньої Русі» (рос. «Мысли о федеративном начале древней Руси», 1859), «Дві руські народності» (рос. «Две русские народности» (1861), «Правда москвичам про Русь» (рос. «Правда москвичам о Руси», 1861), «Правда полякам про Русь» (рос. «Правда полякам о Руси» (1861) та ін.

<sup>209</sup> **Драгоманов Михайло Петрович** (1841–1895) — історик, фольклорист, літературний критик, публіцист. Доцент Імператорського університету Святого Володимира у Києві, професор Вищої школи у Софії. З 1875 політичний емігрант (Відень–Женева–Софія). Мав вплив на формування естетичних поглядів Івана Франка, Лесі Українки (1871–1913), Михайла Павлика (1853–1915) та ін. Основні праці: «Література російська, великоруська, українська і галицька» (1874), «Щодо питання про малоруську літературу» (рос. «По вопросу о малорусской литературе», 1876), «Листи на Наддніпрянську Україну» (1894), «Шевченко, українофіли й соціалізм» (1878), «Чудацькі думки про українську національну справу» (1891), «Австро-руські спомини (1867–1877)» (1889–1992), «Історичні пісні малоруського народу» (рос. «Исторические песни малорусского народа с объяснением Вл. Антоновича и М. Драгоманова», 1874–1875), «Малоруські народні перекази й оповідання» (рос. «Малорусские народные предания и рассказы», 1876), «Нові українські пісні про громадські справи: 1764–1880» (1881), «Політичні пісні українського народу XVIII–XIX ст.» (1883–1885) та ін.

<sup>210</sup> **Житецький Павло Гнатович** (1836–1911) — філолог (мовознавець і літературознавець). Доктор російської словесності, член-кореспондент Імператорської Санкт-Петербурзької академії наук, дійсний член Наукового товариства ім. Шевченка (НТШ). Досліджував українські народні думи, «Слово о полку Ігоревім», творчість І. Вишенського, «Енеїду» І. Котляревського (першим показав значення цього твору для формування нової літературної мови) та ін. явища української літератури. Відстоював думку, що Київська Русь є колиською лише українського народу. Брав активну участь в опрацюванні норм українського правопису. Основні праці: «Нарис літературної історії малоруського нареччя у XVII столітті» (рос. «Очерк литературной истории малорусского наречья в XVII веке с приложением словаря книжной малорусской речи по рукописи XVII века», 1889), «Теорія поезії» (рос. «Теория поэзии») та «Нариси з історії поезії» (рос. «Очерки по истории поэзии» (1898), «„Енеїда“ Котляревського і найдавніший список її у зв'язку з оглядом малоруської літератури XVIII століття» (рос. «„Энеида“ Котляревского и древнейший список её в связи с обзором малорусской литературы XVIII века» (1900), «Думки про народні малоруські думи» (рос. «Мысли о народных малорусских думах» (1893), «Про переклади Євангелій малоруською мовою» (рос. «О переводах Евангелий на малорусский язык» (1905).

<sup>211</sup> Див. про нього с. 119–120 даного видання.

<sup>212</sup> **Сумцов Микола Федорович** (1854–1922) — фольклорист і літературознавець, музезнавець. Доктор філологічних наук, професор Імператорського Харківського університету, член-кореспондент Імператорської Санкт-Петербурзької академії наук, дійсний член УАН (ВУАН), член Чеської академії наук і мистецтв, дійсний член НТШ. У 1906 перший серед харківської професури почав читати лекції українською мовою, аж поки влада не заборонила вживати української мови в навчальному процесі. Досліджував творчість І. Котляревського, Т. Шевченка,

І. Я. Франка<sup>213</sup>, Ф. К. Вовка<sup>214</sup>, В. М. Перетца<sup>215</sup>, М. С. Грушевського<sup>216</sup>  
та Ф. М. Колесу<sup>217</sup>.

М. Гоголя, А. Чехова, написав дослідження про писанки. Основні праці: «Хліб в обрядах і піснях» (рос. «Хлеб в обрядах и песнях», 1885), «Місцеві назви в українській науковій словесності» (рос. «Местные названия в украинской народной словесности», 1886), «Сучасна малоруська етнографія» (рос. «Современная малорусская этнография. Часть первая», 1893), «Леонардо да Вінчі» (рос. «Леонардо да Винчи» 1900), «Діячі українського фольклору» (1910), «Слобідсько-українські історичні пісні» (1914), «Слобожане: Історико-етнографічна розвідка» (1918), «Народна словесність» (1919).

<sup>213</sup> **Франко Іван Якович** (1856–1916) — письменник, публіцист, перекладач, учений у різних галузях знання (філософія, філологія, етнографія, економіка, історія, сходознавство, психологія). Доктор філософії, дійсний член НТШ, почесний доктор Імператорського Харківського університету. Знав 14 мов (польську, німецьку, грецьку, латинську, старослов'янську, чеську, російську, французьку, англійську, болгарську, угорську, італійську, ідиш).

<sup>214</sup> **Вовк (Волков) Федір (Хведір) Кондратович** (1847–1928) — антрополог, археолог, етнограф. Доктор природничих наук, дійсний член НТШ, професор honoris cause Санкт-Петербурзького Імператорського університету. Проводив експедиції в Галичині, Буковині й Угорщині, де зібрав великий матеріал, що стосується українського народу. Основні праці: «Антропометричні досліді українського населення Галичини, Буковини й Угорщини. І. Гуцули» (1908), «Студії з української етнографії та антропології» (1922). (Див. докл.: Франко А. Д., Франко О. О. Аналіз документів і матеріалів особистого наукового архіву Федора Кіндратовича Вовка. *Вісник інституту археології Львівського університету*. Львів, 2011. Вип. 6. С. 106–123.

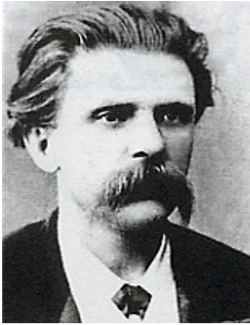
<sup>215</sup> Див. про нього с. 41 даного видання.

<sup>216</sup> **Грушевський Михайло Сергійович** (1866–1934) — історик, літературознавець, письменник, публіцист. Член-кореспондент ВУАН й АН СРСР, багаторічний голова НТШ у Львові, дійсний член Чеської АН. Автор монументальної (10-томної, у 13-ти книгах) «Історії України-Руси», а також п'ятитомної «Історії української літератури» (1923–1927), у якій простежив розвиток української літератури від обрядового фольклору до письменства XI–XVII ст. «Він з надзвичайною ерудицією та володінням різними науковими методами поєднав у своїй праці філологічний, духовно-історичний і соціально-політичний методи. Завдяки цьому, а також завдяки знанню чужомовної європейської наукової літератури, йому вдалося подати досі неперевершену картину старої української літератури і фольклору» (Чижевський Д. І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Тернопіль, 1994. С. 21).

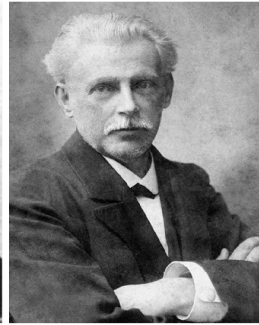
<sup>217</sup> **Колéсса Філарét Михаїлович** (1871–1947) — фольклорист, етнограф, композитор, музикознавець. Дійсний член НТШ і ВУАН. Досліджував походження та мелодику українських народних дум. Автор хорів і музичних обробок українських народних пісень. Засновник українського етнографічного музикознавства. Основні праці: «Огляд українсько-руської народної поезії» (1905), «Ритміка українських народних пісень» (1906–1907), «Мелодії українських народних дум» (1910–1913), «Українські народні думи» (1920) й ін.



*Михайло  
Драгоманов*



*Павло  
Житецький*



*Микола  
Сумцов*

Зосередившись на методологічних проблемах власне наукового розгляду літератури, Л. Т. Білецький цілком логічно виводить за межі розгляду перетцівські «суб'єктивні методи». Водночас учений пропонує замість вузького, з його погляду, терміну «метод», яким послуговувався також і В. М. Перетц, звернутися до більш широкого поняття «школа» (наукова школа), яке «принципово» охоплює і теоретичну, і методологічну сторони наукової критики<sup>218</sup>.

Зважаючи на те, що одним із найважчих «у методології літератури є питання, що треба розуміти під літературою, який її обсяг і що треба класти в основу літературно-наукового дослідження й окремого літературно-поетичного факту, явища й історії літератури»<sup>219</sup>, Л. Т. Білецький вирізняє чотири літературознавчі школи:



*Іван  
Франко*

<sup>218</sup> Білецький Л. Т. Основи української літературно-наукової критики. С. 44. Ті літературознавчі теорії, пояснює свою позицію Л. Т. Білецький, які торкалися методологічних принципів дослідження літератури, тобто «принципових питань» про «шляхи, якими найлегше можна б дійти до певних наукових вислідів», робили це «побіжно, у зв'язку з іншими проблемами», і були зосереджені передовсім на «найзагальніших принципах розуміння літератури, її обсягу та характеру її історії». Крім того, потрібно зважити і на те, що поняття «метод» «не до всіх теорій відповідне, бо не всі теорії розробляли методи наукового студіювання літератури. З цих причин Л. Т. Білецький замість уживаного на той час поняття «метод» звертається до ширшого терміну «школа», «бо в тямці школа ховається принципово і теоретична сторона наукової критики, й методологічна». (Там само).

<sup>219</sup> Там само. С. 43.



*Федір  
Вовк*

*Михайло  
Грушевський*

*Філарет  
Колесса*

1. *формально-поетичну* (або *неокласичну*), чії «принципи інтерпретації поетичних творів розвивалися під великим впливом античної чи класичної поезії, а то й теорії античних чи класичних авторів», зокрема численних європейських поетик, включаючи українські поетикки Київської духовної Греко-Могиллянської Академії, у яких було теоретично узагальнено античний словесно-мистецький досвід, виведено закони літературно-художньої творчості, укладено в «певні системи все те, що поетичний геній грецького й римського народу подарував світові»<sup>220</sup>. Саме в європейських поетиках, у тому числі українських поетиках XVIII ст. Феофана Прокоповича (1681–1736), Гедеона Сломинського (Слонимського, пом. 1772) та Георгія Кониського (1717–1795), маємо історично зумовлений взірець наукової теорії літератури, яка «перевела деталічну [тобто детальну] класифікацію поетичних творів, з'ясувала внутрішню і назверхню [тобто зовнішню] природу кожного твору, визначила для кожного певне його місце серед інших». Значення наукових (теоретико-методологічних) принципів розгляду красного письменства, закладених у поетиках, полягає в тому, що «цими принципами, правда, з певними поправками, заснованими вже на історичному підкладі, наша наука користується й до теперішніх часів... Скажемо навіть більше: характер самої поетикки, який виробила на ґрунті західноєвропейському, як певної теорії поезії в її класифікації поетичних родів, гатунків та взагалі різних поетичних форм стара неокласична школа, існував в XIX ст., існує і тепер і буде існувати ще довгі часи. [...] Згадаймо... собі „Із записок по теорії словесності“ та „Із лекцій

<sup>220</sup> Білецький Л. Т. Основи української літературно-наукової критики. С. 46.

по теорії словесності“ такого видатного українського вченого, як Олександр Потебня, і ми зрозуміємо колосальну працю давніх українських учених, що трудилися над теоретичними питаннями з поетики й підняли свої принципи так високо, збудували таку дужу наукову традицію, що вона живе і в наших часах, нараховує прихильників серед найвидатніших наших учених (Потебня), і хто знає, чи швидко ця тенденція знесилиться й перестане захоплювати майбутніх українських учених», адже саме «піонери нашої науки» «перші дали нам... певну науково-методологічну систему літературно-наукової критики»<sup>221</sup>;

2. *історичну* (започатковану загальноєвропейським науковим рухом межі XVIII–XIX ст. романтизмом під впливом ідей німецького філософа та теоретика мистецтва Й. Г. Гердера (1744–1803) про національну самобутність мистецтва як втілення духу народу). У Л. Т. Білецького розширене тлумачення цієї школи включає принципи різних напрямів таких загальноєвропейських наукових шкіл як міфологічна, культурно-історична, порівняльно-історична (компаративістична)<sup>222</sup>;

---

<sup>221</sup> Білецький Л. Т. Основи української літературно-наукової критики. С. 71, 72. І окремо Л. Т. Білецький пише про міжнародне значення власне українських поетик: «Ще більша вага цієї неокласичної школи в тому, що вона причинилася до постання неокласицизму в московській [читай: російській] літературі. Українські професори заснували [1687 року перший у Росії вищий навчальний заклад] Московську греко-латино-слов'янську академію [Спаські школи], українські професори викладали там більшу половину дисциплін... Не доводиться вже говорити про менші міста Московщини, як Новгород, Твер, Смоленськ, де викладано поетику зі зразків українських поетик». (Там само. С. 72). Більш сучасним дослідженням латинських курсів теорії поезії XVII ст., що читалися в Київській колегії (пізніше академії) з систематизованою характеристикою змісту поетик, обсягу і способу трактування вміщованого ними теоретичного матеріалу є видана 1960 року Харківським університетом книга Г. М. Сивоконя «Давні українські поетики» (2-е видання, з додатками — Харків: Акта, 2001). **Сивокінь Григорій Матвійович** (1931–2014) — український літературознавець, доктор філологічних наук, член-кореспондент НАН України. Працював у Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (м. Київ), де тривалий час очолював відділ теорії літератури.

<sup>222</sup> Див. докл.: Білецький Л. Т. Основи української літературно-наукової критики. С. 73–363. (Про склад історичної школи у «Перспекті оглаву другої частини» (вона не була надрукована) див.: там само. С. 365–366).



3. *філологічну* (представлену в російському літературознавстві І. І. Срезневським<sup>223</sup>, О. І. Соболевським<sup>224</sup>, М. С. Тихонравовим<sup>225</sup>, О. О. Шахматовим<sup>226</sup>, В. М. Істріним<sup>227</sup>, а в українському — І. Я. Фран-

<sup>223</sup> Див. про нього на с. 120 даного видання.

<sup>224</sup> **Соболéвський Олексій Іванович** (1857–1929) — російський філолог, етнограф, палеограф. Доктор російської словесності, професор Імператорського університету Святого Володимира в Києві та Санкт-Петербурзького Імператорського університету, академік Імператорської Санкт-Петербурзької академії наук. Як літературознавець дотримувався поєднання текстологічного, бібліографічного, стилістичного та загальнофілологічного підходів до вивчення творів красномовного письменства. Основні праці: «Давньоруська перекладна література» (рос. «Древнерусская переводная литература», 1892–1893), «Життя святих у давньому перекладі на церковнослов'янську з латинської мови» (рос. «Жития святых в древнем переводе на церковнославянский с латинского языка», 1904), «Давня церковнослов'янська література та її значення» (рос. «Древняя церковнославянская литература и ее значение», 1908), «Матеріали і нотатки з давньоруської літератури» (рос. «Материалы и заметки по древнерусской литературе», 1912).

<sup>225</sup> **Тихонра́вов Мико́ла Са́вич** (1832–1893) — російський літературознавець, доктор російської словесності, заслужений професор і ректор Імператорського Московського університету. Основні праці присвячені критичному виданню пам'яток давньоруської літератури та окремим питанням їхнього вивчення. У статті «Московські вільнодумці XVIII ст. і Стефан Яворський» (рос. «Московские вольнодумцы XVIII в. и Стефан Яворский», 1870) досліджував творчість українського і російського письменника, філософа, богослова Стефана Яворського (1658–1722).

<sup>226</sup> **Ша́хматов Олексій Олексáндрович** (1864–1920) — російський славіст-філолог, історик, основоположник історичного вивчення російської мови, давньоруського літописання і літератури. Доктор російської словесності, академік Імператорської Санкт-Петербурзької академії наук. Заклав підвалини давньоруської текстології як науки. Після досліджень ученого будь-яке студіювання з історії Давньої Русі спирається на його висновки. Один з авторів створеної з ініціативи М. С. Грушевського першої енциклопедії українознавства, фундаментальної двотомної студії «Український народ у його минулому та теперішньому» (рос. «Украинский народ в его прошлом и настоящем», 1914–1916). Основні праці: «Дослідження у галузі російської фонетики» («Исследования в области русской фонетики», 1893), «Найдавніші редакції Повісті врем'яних літ» (рос. «Древнейшие редакции Повести временных лет», 1897), «Кієво-Печерський патерик і Печерський літопис» (рос. «Киево-Печерский патерик и Печерская летопись», 1897), «До питання про утворення руських нарч і руських народностей» (рос. «К вопросу об образовании русских наречий и русских народностей», 1899), «Початковий Київський літопис і його джерела» (рос. «Начальный Киевский летописный свод и его источники», 1900), «Нарис сучасної російської літературної мови» (рос. «Очерк современного русского литературного языка», 1913), «Нариси з історії української мови та хрестоматія з пам'ятників письменської староукраїнщини XI–XVIII вв.» (разом з А. Ю. Кримським, 1922).

<sup>227</sup> **Істрі́н Васи́ль Миха́йлович** (1865–1937) — російський історик літератури, фахівець із давньослов'янських пам'яток. Доктор наук, приват-доцент Імператорського Московського університету, професор Імператорського Новоросійського

ком<sup>228</sup>, В. М. Перетцом та його учнями); філологічна школа включає також «формально-поетикальну» (в російському літературознавстві обмежену іменами Андрія Белого<sup>229</sup> та Віктора Жирмунського<sup>230</sup>, а в українській науці про літературу — Бориса Якубського<sup>231</sup> та Юрія Іваніва-Меженка<sup>232</sup>);

університету (нині — Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова), дійсний член Імператорської Санкт-Петербурзької академії наук (пізніше АН РСФСР та АН СРСР). Вивчаючи також історію нової російської літератури, створив студії, присвячені життю та творчості В. Жуковського, О. Пушкіна, М. Гоголя, І. Тургенева, а також літературним товариствам першої половини XIX ст. За матеріалами архіву братів Тургенєвих написав першу біографію забутого на той час самобутнього філолога, поета і публіциста, професора російської мови і словесності Імператорського Дерптського університету (нині Тартуський університет в Естонії) Андрія Сергійовича Кайсарова (1782–1813).

<sup>228</sup> Див. про нього на с. 130 даного видання.

<sup>229</sup> Див. про нього на с. 53 даного видання.

<sup>230</sup> **Жирмунський Віктор Максимович** (1891–1971) — російський філолог, доктор філологічних наук, професор, академік АН СРСР. Фахівець із германістики, тюркології, історії німецької й англійської літератур, порівняльного літературознавства, теорії епосу та віршознавства. Був близький до російської формальної школи, але ставився критично до неї, наголошуючи на необхідності постановки питання про межі формального вивчення мистецтва, виступав проти ігнорування тематичної сторони мистецтва. На цій основі у своїй передмові під назвою «До питання про формальний метод» до російського видання книги О. Вальцеля «Проблеми форми в поезії» закликав «провести особливо чітко межу між формальними завданнями науки про літературу і формалістичні принципи її вивчення та тлумачення». Основні праці: «Німецький романтизм і сучасна містика» (рос. «Немецкий романтизм и современная мистика», 1914), «Композиція ліричних творів» (рос. «Композиция лирических стихотворений», 1921), «Рима, її історія і теорія» (рос. «Рифма, её история и теория», 1923), «Байрон і Пушкін. З історії романтичної поеми» (рос. «Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы», 1924), «Вступ до метрики. Теорія вірша» (рос. «Введение в метрику. Теория стиха», 1925), «Гете в російській літературі» (рос. «Гёте в русской литературе», 1937).

<sup>231</sup> **Якубський Борис Володимирович** (1889–1944) — літературознавець. Професор Київського університету (Вищого Інституту народної освіти, з 1926 — Інституту народної освіти), секретар Історико-літературного Товариства Української академії наук. Видатний віршознавець. Уперше широко застосував статистичний метод аналізу версифікації Т. Шевченка. Як теоретик літератури, писав про еволюцію літературних жанрів, «реабілітацію» форми мистецтва, соціологію літературних впливів. Основні праці: «Форма поезій Шевченка» (стаття, 1921), «Наука віршування» (1922), «Соціологічний метод у письменстві» (1923). (Про шевченкознавчі напрацювання ученого див.: Радько А. Творчість Т. Г. Шевченка в дослідженнях Б. В. Якубського. *Волинь філологічна: текст і контекст*. Творчість Т. Шевченка: традиції і сучасність: зб. наук. пр. Луцьк, 2014. Вип. 18. С. 194–200).

<sup>232</sup> **Меженко Юрій Олексійович** (справж. прізви. Іванів або Іванів, 1892–1969) — український і російський бібліограф, бібліотекознавець, книгознавець, літературознавець. Працював директором Головної книжкової палати України, Українського науково-дослідного інституту книгознавства (УНІК), Бібліотеки Академії наук УРСР. Працюючи в консультативно-бібліографічному відділі Державної публічної

4. *психологічну* (у центрі — психологічна теорія О. О. Потебні, явище потебніанізму в російській та українській літературно-науковій критиці, а також теоретичні напрацювання С. Смаль-Стоцького<sup>233</sup> та їхню реалізацію у його послідовників.

Принципово важливо, що вже у плані ненадрукованої другої частини методологічної студії Л. Білецького позначена (анонсована) ще одна диференціація методологічних підходів до вивчення літератури. Зокрема, у завершальній шостій частині, де мали бути підбиті підсумки зробленого й окреслені перспективи наукової розробки історії літератури, Л. Т. Білецький розрізняє дві методологічні схеми: одна з них стосується окремого твору та окремого митця (тут учений планував розглянути синтетичну теорію основ наукового студювання окремого твору в аспекті тексту, сюжету і стилю та синтетичну теорію основ наукового студювання творчості окремого письменника), а друга охоплює наукове дослідження історико-літературного процесу в його цілісності<sup>234</sup>.

Важливо, що Л. Т. Білецький не абсолютизує запропоновану ним класифікацію наукових методологічних шкіл. Учений зважає на те, що реальні наукові практики, зокрема українських учених-гуманітаріїв (скажімо, Михайла Максимовича, Пантелеймона Куліша, Миколи Костомарова, Олександра Потебні, Михайла Драгоманова чи Івана Франка), не вміщуються в рамки жодної наукової школи, тим паче окремого методу, і тому можуть розглядатися у зв'язку з різними, висловлюючись сьгоднішніми поняттями, теоретико-методологі-

---

бібліотеки ім. М. Є. Салтикова-Шедріна, що в Ленінграді («Шедрінка», нині Російська національна бібліотека (РГБ)), керував науково-бібліографічною роботою. Створив власну бібліографічну школу, заклав основу вивчення російської періодики та бібліографії. Теоретичні та практичні набутки Ю. Меженка, пов'язані зі створенням «Репертуару української книжки 1798–1916», стали підґрунтям для підготовки з 1991 репертуару нової української книжки. Зібрав унікальну та найповнішу у світі колекцію Шевченкіани, яку згідно із заповітом передали до Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

<sup>233</sup> **Смаль-Стоцький Степан Йосипович** (1859–1938, Прага) — філолог, один із перших теоретиків українського віршування. Професор Чернівецького університету ім. Франца Йосифа та Українського вільного університету в Празі, дійсний член НТШ, ВУАН, Слов'янського інституту в Празі. Один із засновників Музею визвольної боротьби України у Празі, викладав українську мову та літературу також у Варшавському університеті. Вивчаючи творчість Т. Шевченка, розробив теорію внутрішньої інтерпретації творчості поета (див. праці: «Т. Шевченко. Інтерпретації» (1934), «Причинки до розуміння Шевченкових поем» (1929), «Читане Шевченкових поезій» (1914)).

<sup>234</sup> Див.: Білецький Л. Т. Основи української літературно-наукової критики. С. 366.

чними парадигмами<sup>235</sup>. Л. Т. Білецький уповні враховує, по-перше, те, що прийдешні із Західної Європи із певним запізненням нові наукові підходи функціонували в Україні не «в чистому вигляді, а переважно в переплетінні елементів різних шкіл», а по-друге, те, що «українські літературознавці були не просто популяризаторами західноєвропейських теоретичних концепцій, а вченими, які творчо розвивали ту чи іншу ідею, виходячи з характеру і особливостей розвитку своєї національної літератури...»<sup>236</sup>.

---

<sup>235</sup> «Якщо, — зазначає з цього приводу сучасний український літературознавець, професор Львівського університету М. М. Ільницький, — в Максимовича й Костомарова бачимо поєднання принципів міфологічної школи з культурно-історичною, то в Потєбні психологічний підхід доповнюється рисами порівняльно-історичного, компаративістичного підходу до фольклорних і загалом літературних явищ. У Драгоманова значна частина праць укладається в русло культурно-історичних студій, хоча пізніше переважає компаративізм. У літературно-критичних працях І. Франка виразно помітна еволюція від соціологічного підходу до літератури („Література, її завдання і найважливіші ціхи“) до естетично-психологічного („Із секретів поетичної творчості“)» (Ільницький М. М. Леонід Білецький — історик українського літературознавства. С. 18–19).

<sup>236</sup> Ільницький М. М. Леонід Білецький — історик українського літературознавства. С. 18.



## ЛЕКЦІЯ ШОСТА

### АКАДЕМІЧНА КЛАСИФІКАЦІЯ НАУКОВИХ ШКІЛ У СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ РАДЯНСЬКИХ ЧАСІВ. СИСТЕМНО-СИНЕРГЕТИЧНИЙ ВАРІАНТ ПОДІЛУ МЕТОДІВ ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ

*Академічна класифікація наукових шкіл у східнослов'янському літературознавстві радянських часів.* У колективній праці «Академічні школи в російському літературознавстві» йдеться власне про методологічні шляхи історико-літературного вивчення процесу історичного розвитку красного письменства, починаючи з 2-ої половини ХІХ ст., коли літературознавство в царській Росії розгорнулося як наука, в сучасному значенні цього слова. Сформовані тоді академічні школи виявилися настільки потужними, що їхній вплив не обмежується часом їхнього формування й активного функціонування, а сягає (в тому числі й інертно) науки про літературу наступного ХХ ст.

Можна стверджувати, що у вказаній колективній праці об'єктивно присутні розрізнення, які до того були присутні вже у Л. Т. Білецького: по-перше, між поняттями «метод» і «школа», а по-друге, між методами вивчення літературно-художнього твору й історико-літературного процесу. Водночас коли належно зважити на те, що в межах кожної зі шкіл розглядається ще її внутрішня диференціація (піднапрями, теоретичні розгалуження, аспект «учитель — учні», «фундатор — послідовники»), то замість поняття «школа», як на мене, доречніше звернутися до словосполучення «науковий напрям» як до більш широкого поняття, яке включає різні варіанти внутрішньої диференціації<sup>237</sup>.

Отже, у радянській класифікації академічне східнослов'янське літературознавство 2-ї половини ХІХ ст. утворюють: *міфологічний, культурно-історичний, порівняльно-історичний і психологічний* напрями наукового вивчення словесного мистецтва.

<sup>237</sup> У вказаній колективній праці поняття «напрям» і «школа» щодо розвитку науки про літературу вживаються як синоніми. «Аналіз академічних напрямів у російському літературознавстві, — читаємо у „Вступі“, — показує, що є всі підстави констатувати чималий конструктивний... внесок російських учених у літературознавчу методологію найрізноманітніших європейських шкіл тієї пори» (Академические школы в русском литературоведении / отв. ред. П. А. Николаев. Москва: Наука, 1975. С. 3; курсив мій. — І. К.).

1. **Міфологічний напрям.** В основі методики — порівняльний метод вивчення, встановлення органічного зв'язку між мовою, народною поезією та народною міфологією, принцип колективного походження творчості. Орієнтація на дослідження історичного побутування художніх сюжетів, жанрів, конфліктів тощо для з'ясування своєрідності походження явищ словесності різних національностей. Зосередженість на проблемах:

- походження фольклору (*міфологічна теорія* — ідея про мову і міф як дві найважливіші форми оприявлення народної свідомості й визначальні чинники виникнення та розвитку народної культури);
- історична доля (культурний обмін між народами) фольклору (*теорія запозичення*);
- єдність шляхів (спільності між народами, які не контактували між собою) культурного розвитку всього людства (*антропологічна теорія*, або теорія самозародження);
- сутність міфу, його походження у зв'язку з історичним розвитком мови і мислення, історична доля міфу, витоки епічних сказань разом з їхніми пізнішими модифікаціями (*школа порівняльної міфології*, або молодші міфологи)<sup>238</sup>.

2. **Культурно-історичний (або історико-культурний) напрям.** Найзначніший напрям, який тривалий час панував над іншими напрямами розвитку науки про літературу. Породжений прагненням до системно-наукового пояснення поступального історичного розвитку літератури. Стверджує й розвиває різні форми історизму (історичний детермінізм) у методи дослідження літератури та зв'язку мистецтва з іншими факторами духовного життя суспільства. В основі — ідеї єдиного й усебічного вивчення художньої спадщини письменників у контексті розмаїтої духовної культури їхньої історичної доби, неперервності, спадкоємності, національної своєрідності та самобутності літературного розвитку. Письменника розглядають як суспільну людину, соціально-національний та історичний тип, а його твори виступають джерелом пізнання. Звертається увага не лише на важливість залучення до вивчення творчих практик і досвіду друго- і третьорядних письменників, а й на потребу вивчення разом з опублікованими творами письменника чернеток, варіантів, листів. Література зводиться до інших форм ідеології, втрачає свою специфіку, її естетичні якості перебувають поза межами дослідницької уваги. Ототожнення історії літератури з історією суспільної думки та загальною історією.

Значення в еволюції літературознавчої науки: безпосередній попередник більш складних порівняльно-історичного, психологічного та «еволюційного» напрямів і методів вивчення словесного мистецтва, які дали уявлення «про невичерпне багатство та вічне життя мистецтва, про його суспільну функцію», вивчали «в системі не лише літературу і дійсність, а й літературу, читача, критику», цікавилися «проблемами сприймання мистецтва» і загалом розвинули «такі сторони літературознавства, які були недосяжні» культурно-історичному напрямку. Водночас усі вони значною мірою спиралися на досягнення свого безпосереднього попередника, були його паростком і розвитком. Різкої межі між ними та культурно-історичним напрямом «у практиці окремих учених не існувало. До того ж і ці нові методи мали свою однобічність і обмеження»<sup>239</sup>.

<sup>238</sup> Докл. про міфологічний напрям у літературознавстві XIX – першої половини XX ст. див.: Академические школы в русском литературоведении. С. 15–99.

<sup>239</sup> Там само. С. 199.

3. **Порівняльно-історичний напрям.** Історичне вивчення еволюційних форм мистецтва слова, покликане виявити зв'язки між різними національно-літературними явищами і водночас шляхи впливу на літературний процес зовнішніх (екстралітературних) чинників. Коло дослідницьких завдань: зіставлення багатьох національних літератур, вивчення багатовікової історії їхніх зв'язків, пояснення незалежних у своїй повній типологічних подібностей і національних відмінностей між різними літературами. Дослідницька методика: перехід від дедуктивних естетичних суджень про мистецтво слова до його спеціального аналізу, перехід від широкого розгляду історії словесності у межах загальнокультурного розвитку народів до більш конкретного вивчення літературної історії як особливої сфери, що має власні закони розвитку. Особлива увага дослідженню літературних зв'язків, які відігравали посутню роль у формуванні світової літератури. Потреба у створенні на основі здійснення теоретико-методологічного синтезу «історичної естетики». Потреба у побудові базованої на послідовному проведенні в дослідженні усіх аспектів художньої творчості принципу історизму наукової історії літератури. Метою всіх зусиль академіка Олександра Веселовського зі створення наукової історії літератури та «історичної поетики» як історії виникнення та розвитку усіх літературних форм було «зібрати матеріал для методики історії літератури, для індуктивної поетики, яка усувала би її уможливити побудови, для з'ясування сутності поезії — з її історії»<sup>240</sup>. Вивчення світової літератури, тобто того, у чому збіглися різні, відмінні одна від одної, національні літератури, з метою з'ясування загальних законів словесно-художньої творчості.

Акад. Олександр Веселовський так описав базовий для порівняльно-історичного напрямку індуктивний метод:

«Ви вивчаєте, наприклад, якусь епоху; якщо ви бажаєте виробити свій власний самостійний погляд на неї, ви повинні познайомитися не тільки з її великими явищами, а й з тим життєвим дріб'язком, який обумовив їх; ви намагатиметесь прослідкувати між ними зв'язок причин і наслідків; для зручності роботи ви станете підходити до предмету по частинах, з одного якогось боку: кожного разу дійдете до якогось висновку чи до низки окремих висновків.

Ви повторили цю операцію декілька разів у стосунку до різних груп фактів; у вас вийшло вже декілька рядів висновків і разом з цим виникла можливість їхньої взаємної перевірки, можливість працювати над ними, як ви до цього працювали над великими фактами, підносячи до більш широких принципів те, що в них зустрілося спільного, спорідненого, інакше кажучи, досягаючи на ґрунті логіки, але за постійної фактичної перевірки, другого ряду узагальнень.

Таким чином, рухаючись далі й далі, ви дійдете до останнього, найповнішого узагальнення, яке, по суті, і висловить ваш кінцевий погляд на сферу, яка вивчається. ...Це узагальнення можна назвати *науковим*, звичайно, тією мірою, у якій дотримана поступовість роботи і постійна перевірка фактами і наскільки у вашому узагальненні не пропущений жоден елемент порівняння»<sup>241</sup>.

<sup>240</sup> Веселовский А. Н. Из введения в историческую поэтику. (Вопросы и ответы). *Историческая поэтика*. Москва: Высш. шк., 1989. С. 42.

<sup>241</sup> Веселовский А. Н. О методе и задачах истории литературы как науки. (Вступительная лекция в курс истории всеобщей литературы, читанная в С.-Петербургском университете 5-го октября 1870 года). *Историческая поэтика*. Москва: Высш. шк., 1989. С. 35. Пор. пізніший огляд принципів науковості у кн.: Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. Москва: Прогресс, 1980. С. 286–341. **Маркевич Генрик** (пол. Markiewicz Henryk, 1922–2013) — польський теоретик та історик літератури. Професор гуманітарних наук, професор Ягелонського



«Вивчаючи ряди фактів, ми помічаємо їхню послідовність, залежність між ними наступного і попереднього; якщо ця залежність повторюється, ми починаємо припускати у ній певну законність; якщо вона повторюється часто, ми припиняємо говорити про попереднє і наступне, замінюючи їх висловлюванням причини і наслідку. Ми навіть схильні піти далі й охоче переносимо це тісне поняття причинності на найближчі із суміжних фактів: вони або викликали причину, або є відлунням наслідку. Беремо на перевірку паралельний ряд подібних фактів: тут залежність даного попереднього і даного наступного може не повторитися, або якщо об'явиться, то суміжні з ними члени будуть різними, і навпаки, виявиться подібність на більш віддалених ступенях рядів. Відповідно до цього, ми обмежуємо чи розширюємо наше поняття про причинність; кожен новий паралельний ряд може принести з собою нову зміну поняття; чим більше таких перевірих повторень, тим імовірніше, що одержане узагальнення наблизиться до точності закону»<sup>242</sup>.

Настанова на об'єктивність висновків: порівнювані між собою літературні явища постають такими ж ззовні даними досліднику фактами, як і явища природного світу. Їх можна перевірити спостереженням, тому зроблені на їх основі за допомогою зіставлення висновки можуть бути не менш достовірні та точні, ніж природничонаукові визначення. Порівняльний метод в історико-літературній сфері виконував ту саму роль, що експериментальний метод у природознавстві, відкриваючи нові можливості встановлення причинної кореляції між наступним і попереднім явищами<sup>243</sup>.

Порівняльний метод об'єктивно давав можливість віднайти у явищах, що вивчаються, як подібне, так і відмінне, а щодо подібностей — визначити їхнє конкретне походження (подібність могла натякати на походження від спільного предка, могла вказувати на вплив одних творів на інші, нарешті могла засвідчувати наявність типологічної близькості між незалежними художніми явищами, обумовленої ідентичними умовами побуту та схожими рисами психології).

Порівняльно-історичний метод, який дозволяє синтезувати пізнавально-продуктивні складові міфологічної гіпотези, теорії запозичення та теорії самозародження, дає найкращі результати, коли застосовується до вивчення явищ в межах певного еволюційного циклу й не торкається перехідних періодів, коли відбуваються якісні переломи. З огляду на це, порівняльно-історичний спосіб дослідження може бути названий еволюційним методом.

Завдяки порівняльно-історичному вивченню літератур й узагальненню одержаних з його допомогою результатів еволюція красного письменства поставала як довгий ланцюг причинно пов'язаних одне з одним мистецьких явищ (сюжетних схем, стилістичних формул тощо).

Зі сфери порівняльно-історичного вивчення літератури вийшла сучасна літературознавча компаративістика (чи порівняльне літературознавство).

4. **Психологічний напрям.** Виник з потреби подолати недоліки культурно-історичної школи, зокрема головний з них — нехтування естетичним походженням

---

університету в Кракові (Польща), академік Польської академії наук (ПАН). У 1989–2002 був головним редактором «Польського біографічного словника» (пол. «Polski Słownik Biograficzny» (PSB)). Перше видання вказано вище його теоретико-методологічної праці «Основні проблеми науки про літературу» (пол. «Główne problemy wiedzy o literaturze») побачило світ у 1965 р.

<sup>242</sup> Веселовский А. Н. О методе и задачах истории литературы как науки. С. 37.

<sup>243</sup> Див.: Энгельгардт Б. М. Александр Николаевич Веселовский. Петроград, 1924. С. 59.

літератури та мистецтва, розчинення питання про їхню специфіку у загальнокультурній проблематиці, прямолінійне розуміння й механічне застосування принципу обумовленості явищ культури соціальним середовищем, ігнорування складності, диференційованості «середовища» та творчої індивідуальності кожної творчої особистості. Висунення нової методологічної — етопсихологічної — схеми, згідно з якою наукове дослідження феноменів культури у їхній художньо-естетичній своєрідності, з врахуванням їхньої обумовленості психологічною індивідуальністю творців культурних цінностей і духовного обличчя «середовища», що сприймає ці цінності, має включати три стадії аналізу — естетичну, психологічну та соціологічну<sup>244</sup>. При цьому поворот від загальних культурно-естетичних дефініцій до студіювання конкретних художніх елементів і насамперед слова як першоелемента літератури був здійснений у східнослов'янському літературознавстві у рамках культурно-історичної школи, оскільки не передбачав перегляду її базових концептуальних положень. Основними чинниками тут виступали напрацювання у галузях загального мовознавства, фізіології, психології, а також успіхи «точних» наук, максимально орієнтованих на застосування експериментальних методів дослідження. У центрі всіх психологічних теорій мистецтва — індивідуальний творчий акт, суб'єкт художньої творчості (художнє мислення) та її реципієнт (художнє сприймання). Основний внесок представників психологічного напрямку пов'язаний з розробкою питань походження поезії та художньої творчості, взаємозв'язку між мовою і мисленням, теорії художньої образності, психології творчості та сприймання художніх творів з широким дослідженням історико-літературного процесу<sup>245</sup>.

**Системно-синергетичний варіант поділу методів вивчення літератури**, втілений у двох виданнях посібника В. Г. Зінченка, В. Г. Зусмана та З. І. Кірнозе<sup>246</sup>, не суперечить розглянутим вище

<sup>244</sup> Див. про це: Геннекен Э. Опыт построения научной критики. (Этопсихология). Санкт-Петербург, 1892. (Перевидаана 2011 у Москві).

<sup>245</sup> У своїй праці «Естетична свідомість. Основні питання естетики» (нім. «Das ästhetische Bewusstsein. Prinzipienfragen der Ästhetik»). München: C. H. Beck, 1920. S. 19–20) німецький філософ, психолог і естетик, професор Йоганнес Фолькельт (нім. Johannes Volkelt, 1848–1930) так описав метод вивчення мистецтва слова представниками психологічного напрямку: «Не мало б сенсу описувати естетичний вираз, ігноруючи при цьому суб'єкта споглядання і відчуття... Якщо поставити питання так: що ми знаходимо у переживанні естетичного виразу? То на нього можна відповісти лише шляхом саморефлексії (Selbstbesinnung) і саме вона переконує нас, що вираз (Ausdruck) вражає кожного суб'єкта споглядання і відчуття». (Цит. за: Академические школы в русском литературоведении. С. 302–303). Тут на перше місце виходить дослідження психології самого автора мистецького твору. В Е. Геннекена це завдання сформульоване так: «вивчивши всі естетичні особливості певного художнього твору, пов'язані з його формою і змістом, — визначити в термінах наукової психології особливості душевної організації його автора» (Геннекен Э. Опыт построения научной критики. (Этопсихология). С. 36).

<sup>246</sup> Див.: Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. Методы изучения литературы. Системный подход: учеб. пособие. Москва: Флинта; Наука, 2002; Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. Литература и методы её изучения. Системно-синергетический подход: учеб. пос. Изд. 2-е, доп. и дораб. Москва: Флинта; Наука, 2011. **Зінченко Віктор Георгійович** (1937–2009) — літературознавець, фахівець

варіантам. Тут розглянуті біографічний, культурно-історичний, порівняльно-історичний (компаративістичний), соціологічний, психологічний, герменевтичний і структурний методи. Новим у їхньому підході, на думку авторів, є спроба розглянути методи вивчення літератури на основі системно-синергетичної парадигми, тобто з орієнтацією на методологічні напрацювання І. Пригожина та Г. Гакена<sup>247</sup>, які стосуються розвитку ідеї синтезу гуманітарних наук і теорії систем. Це означає, що література розглядається як велика динамічна та саморегулятивна система, утворена елементами, з'єднаними прямими і зворотними зв'язками (автор ↔ твір ↔ читач), яка має здатність до саморозвитку, що реалізується на перетині дії векторів традиції і нелітературної реальності<sup>248</sup>. У такий спосіб фундатори

---

з історії чеської літератури, теорії літератури та міждисциплінарних досліджень словесного мистецтва. Кандидат філологічних наук, доцент. Тривалий час керував кафедрою зарубіжної літератури і був деканом факультету романо-германської філології Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова. **Кірно́зе Зоя Іва́нівна** (нар. 1932) — російський літературознавець, фахівець з вивчення сучасної французької літератури. Доктор філологічних наук, професор. З 1980 до 2010 у Нижньому Новгороді (РФ) очолювала кафедру зарубіжної літератури державного лінгвістичного університету ім. М. О. Добролюбова. **Зу́сман Вале́рій Григо́рович** (нар. 1958) — російський літературознавець, доктор філологічних наук, професор, директор філії у Нижньому Новгороді (РФ) науково-дослідного університету «Вища школа економіки». Учень З. І. Кірнозе.

<sup>247</sup> **Приго́жин Ілля Рома́нович** (1917–2003) — бельгійський хімік російського походження, професор, Лауреат Нобелівської премії з хімії (1977). Віконт Бельгії. Іноземний член НАН України (фізика). Автор праць, у яких, спираючись на широкий і глибокий історико-науковий і філософський розгляд наукового знання й еволюції науки, формулює найнагальніші вимоги сучасної науки та суспільства, серед яких — відновити союз людини з природою не лише на основі єдності природи та людини, а й єдності науки, культури і суспільства. Див. праці ученого: Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса / пер. с англ. Ю. А. Данилова. Москва: Прогресс, 1986; Пригожин И. Философия нестабильности. *Вопросы философии*. [Москва] 1991. № 6. С. 46–52. URL: <<http://ec-dejavu.ru/i/Instability.html>>. **Га́кен Ге́рман** (нім. Haken Hermann, нар. 1927) — німецький фізик-теоретик. і філософ. Доктор філософії, доктор природничих наук, заслужений професор (Prof. Emeritus) Штутгартського університету, в якому очолює Центр Синергетики. Засновник синергетики — фундаментального міждисциплінарного напрямку сучасного наукового мислення, яке об'єднує природничо-наукове та гуманітарне знання на основі ідей системності, нелінійності, нестабільності та здатності до самоорганізації. Див. праці у перекладі рос.: Хакен Г. Информация и самоорганизация: Макроскопический подход к сложным явлениям. Москва: Мир, 1991; Хакен Г. Можем ли мы применять синергетику в науках о человеке? URL: <<http://spkurdyumov.ru/what/primenyat-sinergetiku-v-naukax-o-cheloveke-german-haken/>>.

<sup>248</sup> Див.: Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. Литература и методы её изучения. Системно-синергетический подход. С. 261.

цього підходу прагнуть «включити теорію літератури в сучасну наукову парадигму»<sup>249</sup>.

Залучення до характеристики літературознавчих методів аналізу літератури<sup>250</sup> системно-синергетичної парадигми як інтегральної (на основі спільного типу світобачення, розуміння й оцінки дійсності) «моделі постановки проблем і їхнього вирішення у сфері точних і гуманітарних наук (Т. Кун<sup>251</sup>)» покликане вивести дослідників художньої літератури на постановку нових питань і на новий стиль наукового мислення<sup>252</sup>.

Водночас, якщо спробувати з'ясувати, про які конкретно питання йдеться та в чому, власне, полягає новизна стилю наукового мислення у запропонованій характеристиці методного арсеналу академічної науки про літературу, то слушними, як на мене, залишаться зауваження, висловлені С. М. Зенкіним у його рецензії ще на перше видання посібника В. Г. Зінченка, В. Г. Зусмана і З. І. Кірнозе<sup>253</sup>.

<sup>249</sup> Там само. С. 9.

<sup>250</sup> Автори посібника (судячи вже з його назви) повертаються саме до поняття «метод» замість понять «школа» чи «напрямок», що змушує пригадати класифікаційний варіант В. М. Перетца.

<sup>251</sup> Див. детальніше: Кун Т. С. Структура научных революций / пер. с англ. И. Э. Налетова. 2-е изд. Москва: Прогресс, 1977. (первое изд.: Москва, 1975. URL: <<http://www.psylib.ukrweb.net/books/kunts01/index.htm>>; перше англomовне видання: Kuhn T. S. The Structure of Scientific Revolutions. Chicago, 1962). **Кун Томас Сэмюел** (англ. Kuhn Thomas Samuel, 1922–1996) — американський філософ та історик науки, один з лідерів сучасної постпозитивістської філософії науки. Серед основних його ідей: наукове знання розвивається стрибкоподібно засобом наукових революцій, які формують нову парадигму (сукупність концепцій мислення, на яких ґрунтуються подальші теоретичні побудови та наукові експерименти); будь-який критерій має сенс лише у межах певної парадигми. Російський фізик-теоретик, академік АН СРСР (пізніше РАН), Лауреат Нобелівської премії з фізики (2003) Віталій Лазарович Гінзбург (1916–2009) відзначав у кунівській моделі історичного розвитку науки нерозуміння принципу відповідності між старими і новими теоріями принципового значення, відсутність справжнього історизму та нерозуміння неоднорідності розвитку науки (див.: Гинзбург В. Л. Как развивается наука? Замечания по поводу книги Т. Куна «Структура научных революций». *Природа*. 1976. № 6. С. 73–85).

<sup>252</sup> Див.: Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. Литература и методы её изучения. Системно-синергетический подход. С. 8.

<sup>253</sup> Див.: Зенкин С. Дидактический материал. Заметки о теории. 6 // Новое литературное обозрение. [Москва] 2003. № 5 (63). С. 328–329. **Зенкін Сергій Микола́йович** (нар. 1954) — російський літературознавець (теорія літератури та методологія літературознавства, історія французької літератури), перекладач з французької мови. Доктор філологічних наук. Основні праці: «„Мадам Боварі“ та реалістична пригніченість» (фр. «„Madame Bovary“ et l’oppression réaliste», 1996), «Роботи з французької літератури» (рос. «Работы по французской литературе», 1999), «Вступ до літературознавства. Теорія літератури» (рос. «Введение в литературове-

Насамперед С. М. Зенкін вказує на те, що запропонована у рецензованому посібнику схема літератури як динамічної та саморегулятивної системи «значною мірою нагадує класичну модель комунікативного акту, запропоновану Р. О. Якобсоном у статті „Лінгвістика і поетика“<sup>254</sup>»<sup>255</sup>. І дійсно, якщо їх порівняти:



– виявиться, що розбіжності між ними, крім кількості складових (5 у першому випадку і 6 у другому) стосуються тільки різних найменувань членів при ідентичності функціонального місця у структурі схеми: автор = адресанту, традиція = контексту, твір = повідомленню-контакту, дійсність = коду, і нарешті читач = адресату. Дана подібність двох схем вимагає щонайменше відповіді на питання: чому автори посібника для обґрунтування свого системного підходу, під яким вони розуміють цілісне врахування взаємовідносин у «системі літератури» і в «системі літературної комунікації», звернулися до напрацювань фахово далекого від літературознавства І. Р. Пригожина, а не до філологічного доробку лінгвіста Р. О. Якобсона? Адже, як справедливо зазначає С. М. Зенкін, «пригожинська теорія оснащена серйозним математичним апаратом», поза яким вона, дуже спрощуючись, змістово багато втрачає. А автори посібника якраз і опускають цей математичний апарат, беручи від теорії І. Р. Пригожина лише «загальний пафос „системності“, не знаходячи у розвитку науки про літературу нічого відповідного пригожинським поняттям „хаосу“, „точок біфуркації“, „дивних атракторів“ тощо»<sup>256</sup>.

дение: Теория литературы», 2000), «Французский романтизм та ідея культури» (рос. «Французский романтизм и идея культуры», 2002), «Роботи з теорії» (рос. «Работы по теории», 2012).

<sup>254</sup> Див.: Якобсон Р. Лінгвістика і поезика. *Структуралізм: «за» і «проти»*: збірник статей / пер. с англ., франц., нем. чеш., польск. і бол. яз.; под ред. Е. Я. Басина і М. Я. Полякова. Москва: Прогресс, 1975. С. 198.

<sup>255</sup> Зенкін С. Дидактический материал. Заметки о теории. 6. С. 328.

<sup>256</sup> Там само.

З цим пов'язане і те, що запропонована у рецензованому посібнику картина методологічного розвитку літературознавства не демонструє зв'язку з декларованими у ролі нової системно-синергетичної парадигми «„системними“ інтенціями», зате об'єктивно примушує знову згадати Р. О. Якобсона: «Різні методи і школи, які приходили на зміну одні одним в історії літературознавства, зіставляються як переважне фокусування уваги на тих чи інших стосунках у базовій схемі художньої літератури чи літературної комунікації (логіка знову приблизно та сама, що у яacobсонівській теорії функцій і домінант...): наприклад, порівняльно-історичне літературознавство надає перевагу стосункам між „традицією“, „колективним автором“ і „колективним читачем“, через що вона добре описує статичний стан культури, але погано працює в умовах її різких змін; соціологічний напрям цікавиться здебільшого стосунками між „текстом“ і „реальністю“; герменевтика — стосунками між „твором“, „читачем“ і „традицією“; нарешті, положення структурного методу застосовні „до всіх компонентів системи“». І за всім цим — загальноприйнята в епістемології наукового знання істина, згідно з якою «кожен науковий метод обирає з реальної складності свого предмета певні окремі сторони і відношення»<sup>257</sup>.

Поряд з цим включення до розгляду поряд із іншими також структурного методу, застосування якого не призвело до створення альтернативних варіантів загальних історій національних літератур чи історії світової літератури, актуалізує, з мого погляду, присутнє вже у Перетцового учня Л. Т. Білецького питання про розрізнення методів дослідження літературного процесу та методів аналізу конкретних літературно-художніх творів.

Але попри всі існуючі та можливі критичні зауваги, що викликає до себе «системно-синергетичний» розгляд методів вивчення літератури, заслуговує на всіляку підтримку саме прагнення його авторів адаптувати для використання у літературознавчій площині методологічні напрацювання інших наук, щоб подолати існуючий і сьогодні розрив між різними — гуманітарними і негуманітарними — науками.

<sup>257</sup> Зенкин С. Дидактический материал. Заметки о теории. 6. С. 328.



## ЛЕКЦІЯ СЬОМА

### МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ У БАЗОВИХ ГАЛУЗЯХ АКАДЕМІЧНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

— *Які види літературознавчого аналізу можна вирізнити з огляду на структуру науки про літературу?*

Як відомо, традиційне літературознавство сьогодні утворюють чотири базові галузеві площини: історико-літературна, теоретико-літературна, компаративістична та методологічна. Безпосередньо літературно-художньої творчості та її продуктів стосуються перші три (історія літератури, теорія літератури та літературознавча компаративістика). Що ж до методології, то вона безпосередньо займається наукою про літературу та її організацією.

Звідси можна говорити про структурно-семіотичне, історико-літературне, теоретико-літературне та компаративістичне вивчення словесного мистецтва.

— *У чому полягають особливості структурно-семіотичного вивчення літературних явищ?*

Це початковий щабель (етап, стадія) в ієрархії способів літературно-художнього тексту/твору, який передує всім іншим видам і шляхам його дослідження. Йдеться про «монографічне» вивчення внутрішньої структури окремого художнього твору як певного художнього цілого, з'ясування його власного естетичного походження. Інакше кажучи, у центрі структурно-семіотичного вивчення літературних явищ перебуває одне питання: чому даний твір мистецтва є твором мистецтва?<sup>258</sup>

Таке початкове вивчення специфічно художнього значення окремого твору словесного мистецтва, яке уможливорює виконання ним певної — естетичної — функції, враховує, з одного боку, поліфункціональність явищ мистецтва, а з іншого — логіку наукового пізнання. «Поєднання художньої функції з магічною, юридичною, моральною, філософською, політичною, — пояснює Ю. М. Лотман, — є невід'ємною рисою соціального функціонування того чи того художнього тексту. При цьому тут найчастіше маємо двосторонній зв'язок: для того, щоб виконувати певне художнє завдання, текст повинен одночасно нести і моральну, політичну, філософську, публіцистичну функції. І навпаки: для того, щоб виконувати, наприклад,

<sup>258</sup> Див. про це: Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. *О поэмах и поэзии*. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 1996. С. 23, 24.



політичну роль, текст має реалізувати і естетичну функцію. [...] Аби зрозуміти складну взаємодію різних функцій одного і того самого тексту, необхідно попередньо розглянути кожну з них окремо, дослідити ті об'єктивні ознаки, які дозволяють даному текстові бути твором мистецтва, пам'яткою філософської, юридичної чи якоїсь іншої форми суспільної думки. [...] Аналізу взаємодії суспільних функцій тексту має передувати їхнє виокремлення й опис», що відповідає «елементарній вимозі науки — сходженню від простого до складного»<sup>259</sup>.

**— Які методи (підходи, способи) власне історико-літературного вивчення красного письменства є чинними?**

Виходячи з принципу наукового плюралізму, а також враховуючи той факт, що методи в літературознавстві, незалежно від того, коли вони були вперше обґрунтовані та розроблені, зберігають свою чинність у сфері дослідження іманентної їм проблематики (тобто тієї, якою були первісно викликані до життя), в академічному літературознавстві, зокрема в його презентаційній історико-літературній галузі, зберігають чинність два традиційно використовувані основні методологічні підходи: *історико-генетичний* та *історико-функціональний*.

**— Що входить в історико-генетичне вивчення літератури?**

Як і будь-який науковий підхід, історико-літературний метод має свою продуктивну обмеженість, зосереджуючись насамперед на взаєминах літературно-художніх феноменів з часом їхнього виникнення та формування.

Історико-генетичний метод застосовується для вивчення походження явищ красного письменства (конкретних творів, творчості письменника як певної цілісності, конкретних стилів, жанрів, типів письменницьких практик, художньо-естетичних систем тощо). У поле зору тут потрапляє увесь спектр літературних і позалітературних джерел їхнього виникнення. Розкриваючи внутрішні міжлітературні зв'язки, взаємодію між стилями та жанрами, між літературними напрямками, течіями, школами, письменницькими поколіннями і взаємини між конкретними митцями слова, а також зв'язки літератури з позалітературною сферою, конкретно-історичні умови здійснення літературно-художньої творчості, історико-літературний підхід розглядає словесні твори на тлі еволюційного розвитку красного письменства, з'ясовує основні закономірності розгортання літературного процесу у конкретному історико-культурному просторі

<sup>259</sup> Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. С. 22–23.

та часі. Характеристика сукупності умов, в яких виникав той чи той літературний феномен, здійснюється у тісному зв'язку з його внутрішніми (структурними) особливостями як художньої цілісності. При цьому історико-літературний підхід дозволяє окреслити перші і перцептивні (читацькі) інтенції, на які у процесі свого створення орієнтований літературно-художній текст. Інакше кажучи, історико-літературне вивчення залучає до своєї сфери також творчу історію конкретного художнього твору.

До чого б не звертався дослідник при історико-генетичному вивченні красного письменства (життєві подробиці, атмосфера, у якій жив і творив митець, впливи найрізноманітніших чинників, яких він зазнавав протягом життя, конкретні люди, з якими він спілкувався тощо), він повинен пильно утримувати увагу на головному предметі своєї пізнавальної діяльності — на художній літературі як самопідставному явищі у розмаїтті інших соціальних і комунікативних явищ, пов'язаних з функціонуванням людської мови. Водночас прикріплюючи літературний феномен до контексту конкретної історичної доби його виникнення і поставання, слід детально з'ясовувати сутність (гатунок) цих зв'язків: одна справа, коли твір словесного мистецтва повністю поглинається часом свого виникнення, перетворюючись на літературну пам'ятку, і зовсім інша, коли він переживає епоху свого виникнення та розкриває своє ідейно-художнє багатство з плином історичного часу, збільшуючи вплив на наступні покоління читачів, яких не знав і не міг знати письменник. Останній випадок стосується творів, які мають статус видатних і входять у літературно-художній канон конкретного народу чи людства. Послідовно здійснене історико-генетичне вивчення літератури, хоч і не пояснює життя літературно-мистецьких явищ у наступні після їхнього створення епохи, все ж містить у собі деякі істотні передумови для розуміння їхнього майбутнього впливу.

**— Що входить в історико-функціональне вивчення літератури?**

Як тільки твір виходить з-під пера письменника, стає у друкованому чи рукописному вигляді надбанням широкого читацького загалу, він набуває самостійного життя, незалежного від суб'єктивних намірів автора. Будучи активним учасником літературного процесу, читач так чи інакше впливає не лише на письменника у процесі створення ним художнього твору, а й визначає характер побутування мистецького витвору у майбутньому.

Вивчення долі мистецтва слова та окремих його феноменів на тлі великого історичного часу передбачає зміну перспективи розгляду і,

відповідно, потребує іншого методологічного підходу в межах єдиної історико-літературної галузі. «Життя літературних творів поза епохи, в яку вони з'явилися, — зазначає М. Б. Храпченко, — покликане висвітлювати *історико-функціональне* їх вивчення». Предметом таких досліджень є кореляція здатної до динамічного розкриття структури літературних творів та їхньої соціально-естетичної функції. Завдання цього методу полягають у тому, щоб «з'ясувати реальні форми та види впливу художніх творів у різні історичні періоди, на різні верстви читачів, розкрити багатозначність художніх творів..., їхню полівалентність у процесі історичного існування», включаючи й аналіз місця і ролі літературних явищ минулого у сучасній художній культурі та їхнє значення для духовного життя поточного часу.

Удавшись до ототожнення моментів слова і твору мистецтва як до методичного прийому, покликаного «полегшити подальші висновки» щодо питання про символічність мови як її поетичність, О. О. Потебня зазначає: «Поезія є одним із мистецтв, а тому зв'язок її зі словом повинен вказувати на спільні сторони мови і мистецтва. [...] У слові ми розрізняємо: *зовнішню форму*, тобто членороздільний звук, *зміст*, об'єктивований засобом звуку, і *внутрішню форму*, або найближче етимологічне значення слова, той спосіб, яким виражається зміст. За певної уваги немає можливості змішувати зміст з внутрішньою формою. [...] Ті ж стихії і у творі мистецтва...: „це — *мармурова* статуя (зовнішня форма) жінки з мечем і терезами (внутрішня форма), що репрезентує правосуддя (зміст)“. Виявиться, що у творі мистецтва образ відноситься до змісту [„ідеї“], як у слові уявлення відноситься до чуттєвого образу чи поняття. Якість і кореляцію зображених на картині фігур, пояснює О. О. Потебня, «події і характери роману тощо ми зараховуємо не до змісту, а до образу, репрезентації змісту, а під змістом картин, роману розуміємо низку думок, викликаних образами у глядача і читача, або які слугували ґрунтом образу у самому митці під час акту творення. [...] Гадка про необхідність смерті і про те, „що думка за морем, а смерть за плечима“, однаково приходить до голови з приводу кожної зі сцен танцю смерті; попри велику мінливість образів, зміст тут відносно (але тільки відносно) нерухомий. Навпаки, один і той самий художній твір, один і той самий образ по-різному впливає на різних людей, і на ту саму особу в різний час, точно так, як одне і те ж слово кожен розуміє інакше; тут відносна нерухомість образу при мінливості змісту»<sup>260</sup>. При цьому О. О. Потебня унікав нічим не обмеженої

<sup>260</sup> Потебня А. А. Мысль и язык. Киев: СИНТО, 1993. С. 124–125.

множинності тлумачень, адже суворо тримався тексту літературного твору, бачачи саме у ньому, «у внутрішній формі твору, в образі... єдине стійке і об'єктивно істотне, попри численні мінливі тлумачення. Ця внутрішня форма дає тільки загальне спрямування, за яким йде індивідуальне уявлення суб'єкта сприймання»<sup>261</sup>.

Так само і широкий читацький загал не лише різних історичних епох, а й однієї історичної доби, різних соціокультурних груп або однієї соціокультурної групи ніколи не виступає як щось єдине ціле. Та «відмінності у сприйманні одного і того самого твору за певної історичної доби не виключають наявності більш-менш відчутної домінанти, панівної на даному етапі прочитання видатного твору мистецтва. [...] Завдання історико-функціонального дослідження якраз полягає в тому, щоб, враховуючи нюанси смислових відтінків, а іноді й гострих суперечностей у тлумаченні ідейно-естетичного змісту того чи іншого твору, відшукати, виявити та чітко сформулювати цю смислову домінанту в його сприйнятті кожною історичною добою»<sup>262</sup>.

На відміну від психології читацького сприймання, яка опікується психологічним станом особистості письменників (Д. М. Овсяннико-Куликовський) і «особливостями психічних станів, які викликають літературні об'єкти у тих чи тих груп читацької аудиторії» або читацьким наповненням художнього твору як форми, оболонки образу (А. Г. Горнфельд), історико-функціональне вивчення літератури зосереджене «на розкритті соціально-естетичної функції, її відомої сталості та мінливості... Очевидно, що історичне функціонування літературних явищ обумовлене, з одного боку, їхньою структурою та характером їхнього зіткнення зі зміненою соціальною дійсністю, новими естетичними запитамми суспільства — з іншого. Структура художніх творів постає тут як стала та водночас мінлива кореляція естетично значущих величин. Не все, що викликає в цій структурі інтенсивну реакцію в період виникнення художніх творів, стає естетично значущим у більш пізні епохи, і навпаки, те, що спочатку мало „низький“ естетичний коефіцієнт або навіть здавалося нейтральним, нерідко пізніше одержує енергію великого естетичного впливу. [...] Життя видатних художніх творів упродовж століть, їхня здатність

<sup>261</sup> Осьмаков Н. В. Историко-функциональное исследование произведений художественной литературы. *Русская литература в историко-функциональном освещении* / отв. ред. Н. В. Осьмаков. Москва: Наука, 1979. С. 7.

<sup>262</sup> От редколлегии. Литературные произведения в движении эпох / отв. ред. Н. В. Осьмаков. Москва: Наука, 1979. С. 4.

задовольняти естетичні потреби численних поколінь людей і розкриває втілені в них цінності як реальну їхню властивість, якість»<sup>263</sup>.

У русло історико-літературних досліджень вивчення історії читача, читацьких інтересів і зацікавлень увів український літературознавець О. І. Білецький<sup>264</sup>. «Сьогодні, — писав учений у статті «Про одне з чергових завдань історико-літературної науки (Вивчення історії читача)», — звичайний тип історико-літературного дослідження досить таки ясно складається з чотирьох основних моментів. По-перше, беручись за аналіз літературного твору як явища історичного, ми вивчаємо обставини, що передували виникненню явища і його обумовили (сюди належать: бібліографічна робота, збір відомостей про письменника як про продукт відомої історичної доби і соціального середовища, критика тексту, історія написання твору тощо); по-друге, ми аналізуємо твір у його сутності (в аспекті його сюжету, композиції, стилістики мовлення, жанру і стилю — в широкому сенсі цього слова); по-третє, нам потрібно з'ясувати місце явища у його історичному середовищі (роль традиції і результати боротьби з нею; стосунок твору до фактів попередніх і сучасних); і нарешті, нам слід з'ясувати результати явища (тобто вплив твору на подальший хід літературного розвитку, сприйняття його сучасниками і найближчими нащадками і різноманітне життя його у читацьких свідомостях)». Без вивчення історії національного читача «як учасника національного літературного процесу і співробітника письменників у створенні національних літератур



*Олександр  
Білецький*

<sup>263</sup> Храпченко М. Б. Пути историко-литературных исследований. *Собр. соч.: в 4 т.* Москва: Худож. лит., 1982. Т. 4: Художественное творчество, действительность, человек. С. 388, 389, 390. **Храпченко Михайло Борисович** (1904–1986) — офіційний радянський методолог у сфері літературознавства, академік, академік-секретар відділення літератури і мови АН СРСР (1967–1986). Відстоював і впроваджував у масову дослідницьку практику методологічні засади офіційного радянського (марксистсько-ленінського) літературознавства.

<sup>264</sup> **Білецький Олександр Іванович** (1884–1961) — український літературознавець (методолог, теоретик літератури і літературної критики, історик української і зарубіжних літератур). Випускник Харківського університету. Доктор філологічних наук, професор, академік. У 1939–1941 і 1944–1961 очолював Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР. З 1957 до 1961 був головним редактором центрального українського академічного журналу «Радянське літературознавство» (нині «Слово і Час»). Очолював комітет українських славістів.

окремих народностей», його ролі у справі «вироблення поетичної свідомості та її форм» історія літератури «не має під ногами ґрунту: вона однобічна, вона неминуче буде давати висновки, висловлені наполовину, якою б точністю вони не відрізнялися у першій своїй частині, а без цієї другої половини ми ні для одного з її моментів не можемо одержати жодного підсумку»<sup>265</sup>.

Зокрема, тільки шляхом вивчення історії читача, на думку О. І. Білецького, можна одержати об'єктивну відповідь на питання про вибір дослідником матеріалу для історико-літературного вивчення. І тут єдиним критерієм відбору виступає саме «голос читача»: «Пора нам визнати, — зазначає учений, — що твір є художнім чи нехудожнім, першорядним чи другорядним тільки у свідомості читачів; це вони відкривають у ньому красу, це вони створюють його „ідею“, ідею, яку не підозрює той, хто пише. Але очевидно, що у кожному конкретному випадку читацький загал неоднорідний за своїм складом; історик літератури має всіх терпляче вислухати і не бентежитися тим, що замість простої одноповерхової будівлі йому доведеться вибудувати, створюючи історико-літературну схему доби, багатоповхову будівлю, інколи навіть з прибудовами»<sup>266</sup>.

Вивчення історії читача передбачає створення класифікації літературних явищ кожної епохи «за читацькими групами, що виказують попит на певні явища». Водночас варто розібратися і в самих читацьких групах як з погляду їхнього соціального значення, так і щодо їхніх взаємостосунків з письменником. Адже письменник, зважаючи на діалогічне походження творчості й імперативність художнього мовлення (його спрямованість на вплив і привертання уваги до себе), у будь-якому разі звертається до якогось уявного співрозмовника — фіктивного читача, який може і не належати до спостереженого автором середовища та навіть не належати до сучасників автора, а може належати до майбутніх поколінь реципієнтів. І саме ці уявні співрозмовники (фіктивні читачі) можуть реально допомогти дослідникові зрозуміти прийоми творчості, всю поетику митця<sup>267</sup>.

<sup>265</sup> Белецкий А. И. Об одной из очередных задач историко-литературной науки (Изучение истории читателя) (1922). *Избр. труды по теории литературы* / под общ. ред. Н. К. Гудзия; сост., библи., примеч. и указатель имён А. А. Гозенпуда. Москва: Просвещение, 1964. С. 25–27.

<sup>266</sup> Там само. С. 27, 29.

<sup>267</sup> Див.: Белецкий А. И. Об одной из очередных задач историко-литературной науки (Изучение истории читателя). С. 30–31. Далі (на с. 33, 35–38) О. І. Білецький пропонує свою класифікацію читачів, яку слід враховувати в історико-літературному дослідженні. Він, зокрема, вирізняє:

Функцію художнього твору, як відомо, формує єдність двох взаємопов'язаних процесів — вплив на зовнішній світ і внутрішня еволюція смислу (при незмінності тексту). Інакше кажучи, «не тільки твір своїм ідейно-художнім змістом впливає на свідомість доби і читачів, а й зі свого боку доба і читачі впливають на твір, змінюючи і відтіняючи у ньому ті чи інші аспекти його ідейно-художнього змісту»<sup>268</sup>.

### — Яким було методичне підґрунтя історико-функціонального дослідження літератури?

Чинниками, які у своїй сукупності визначають соціально-естетичне життя мистецького твору, впливають на процес його функціонування, є:

1. *Історична доба з її соціально-політичними й естетичними запитами.* Кореляція твору з позалітературною сферою (суспільно-політичні тенденції часу його виникнення) є вкрай складною,

- 
1. *реальне читацьке оточення митця, яке утворюють пасивні «сліпі прихильники» та безмовна «глуха більшість»;*
  2. *активних (творчих) читачів-нащадків, які відбирають, судять і тлумачать, прагнуть засвоїти твір, зробити його корисним для свого етичного й естетичного вжитку, наповнити його своєю енергією. Читачі-нащадки нав'язують авторові або свої ідеї (щоб виправдати своє захоплення твором мистецтва), або образи (суб'єктивна критика, що розповідає про відображення прочитаного у внутрішньому світі реципієнта);*
  3. *читача поточного моменту («сьогоднішнього дня», як їх називає О. І. Білецький), який ще не вивчений і не оформлений життям. Ці сучасні читачі, не маючи на меті переробляти, доповнювати, видозмінювати чуже, зберігаючи ім'я первісного автора, беруться за перо виключно через бажання самим творити. Такі читачі-автори часто з'являються на схилі великих епох, у перехідні періоди, виникають у культурному середовищі чи групі, яка накопичила відомий запас художніх надбань і досягла певної витонченості, яка зазвичай приводить до еkleктизму і занепаду фантазії. Твори таких читачів — це центони — тексти, цілковито складені з відомих чужих рядків, прилаштованих один до одного для висловлення нового змісту. «Можливі письменники, — пояснює О. І. Білецький, — які читають мало і байдужі до всіх книг, крім власних. Але бувають письменники і письменники справжні, доволі начитані в літературі; вони наслідують і запозичують, та джерелом натхнення у них все ж не є чужа книга, і комбінація елементів, отриманих з прочитаного, з елементами, взятими з пережитого, у них здійснюється за якимось іншими законами, ніж у читачів, що взялися за перо», у яких «не лише джерело творчого життя, а й його оприявлення — чужі» (с. 38–39). Тому історикові літератури, на думку О. І. Білецького, розбираючись в літературних явищах певної доби, варто не змішувати «зі справжніми авторами» «читачів, що взяли за перо», а спеціально виокремлювати, об'єднувати їх в окрему, хоч і неоднорідну, групу, в межах якої читачі-центоністи сусідитимуть з читачами, які виказують творчі поривання та певною мірою їх виправдовують (див. с. 40).*

<sup>268</sup> Осьмаков Н. В. Историко-функциональное исследование произведений художественной литературы. С. 15.

неоднозначною та багаторівневою. Відповідно, з'ясовуючи соціально-естетичну функцію твору у різні часи, потрібно насамперед мати повне і чітке уявлення про своєрідність кожної з історичних епох, базоване на результатах історико-генетичного вивчення твору (особливо в аспекті зв'язку ідейно-художньої сутності твору з часом його появи, а також щодо різних шляхів «виходу» твору у позалітературну реальність різних часів — як в аспекті його впливу на зовнішній світ, так і стосовно життєвих імпульсів, здатних видозмінити первісний його сенс).

2. *Читач/реципієнт, тобто будь-хто з тих, хто сприймає літературно-мистецький твір і тлумачить його зміст.* Досліджуючи (на основі спогадів, щоденників, альбомів, епістоляріїв, критичних статей і відгуків у пресі, різноманітних архівних документів конкретних осіб і державних установ тощо, включаючи висловлювання письменників про свої твори, їхній задум та написання) власне читачьке сприймання, необхідно з усього розмаїття та багатоголосся думок і вражень «скласти загальне уявлення про сприймання твору певною суспільною групою даного часу. Еволюція цього загального уявлення у часі відповідає реальному функціонуванню твору. Динамічна кореляція твору з епохою та реципієнтами є оприявленням його соціально-естетичного функціонування»<sup>269</sup>.
3. *Літературна критика.* На відміну від звичайного читача, від суб'єктивно-індивідуальних, приватних вражень якого залежить популярність мистецького твору у конкретний історичний час, літературний критик — це м е т а ч и т а ч, тобто читач кваліфікований, професійний, який письмово фіксує своє сприймання у надрукованій статті, відзиві, рецензії і висловлює колективну думку близької до себе конкретної суспільної групи, класу, верстви. Мета критика подібна до мети письменника: як і перший через змальовану у своєму творі художню картину, так і другий через свої аналітично-оцінні судження намагається переконати читачів у правильності своєї світоглядно-аксіологічної позиції. Інакше кажучи, літературний критик, узагальнюючи й аналізуючи враження про твір, водночас формує ці враження, надаючи їм завершеності та повноти.
4. *Літературознавство.* Як і літературний критик, літературознавець є м е т а ч и т а ч е м словесно-художніх творів. Але на відміну

<sup>269</sup> Осьмаков Н. В. Историко-функциональное исследование произведений художественной литературы. С. 18.



від власне критика, який може дозволити собі перебувати у положенні певних зацікавленостей і уподобань, дослідник має дотримуватися (наскільки це взагалі можливо) об'єктивного судження. Для цього він має аналізувати як сам твір у його іманентній площині й у площині реалізованих у ньому видів внутрішньолітературних зв'язків і взаємодій (на кшталт алюзій, запозичень, ремінісценцій тощо<sup>270</sup>), а також з'ясовувати причини того чи іншого сприйняття твору читачами та критиками. Інакше кажучи, якщо літературний критик може мати пропагандистські цілі, то дослідник літератури має бути зосереджений виключно на науково-пізнавальних завданнях, завдяки чому його позиція має бути належно (методологічно, емпірично та концептуально) обґрунтована, а значить, має бути спокійною, виваженою та продуманою. Завдяки цьому, розглядаючи для встановлення цілісного розвитку літератури увесь масив письменницьких і читацьких практик певного історичного часу, літературознавство надає варіанти більш глибокого прочитання (інтерпретації) літературних творів, відкриває ті ідейно-художні пласти, які були поза увагою попередніх поколінь реципієнтів<sup>271</sup>.

5. *Нобуття творів красного письменства в інших видах мистецтва* — в театрі, музиці, кіно, на телебаченні, в живописі й ін. Глибинний сенс перекладу літературних творів на мову інших мистецтв точно визначений у висловлюванні російської балерини Майї Плісецької (1925–2015) з приводу балету Родіона Щедрина (нар. 1932) «Анна Кареніна» за однойменним романом Льва Толстого. «Ті, хто по-справжньому прочитав Толстого, — наголошувала М. Плісецька, — не будуть безпосередньо порівнювати книгу з хореографічною інтерпретацією. Загалом повторити те, що зроблено генієм, — завдання невдячне та просто безглузде. Але

<sup>270</sup> Класифікацію видів і форм художніх взаємодій див.: Боров Ю. Б. Эстетика. Изд. 4-е, доп. Москва: Политиздат, 1988. С. 347–352.

<sup>271</sup> Особливо це стосується творчої спадщини видатних митців, як-от, скажімо, автор романів «Злочин і кара» (рос. «Преступление и наказание», 1866), «Біси» (рос. «Бесы», 1870–1871), «Підліток» (рос. «Подросток», 1875), «Брати Карамазови» (рос. «Братья Карамазовы», 1879–1880) й ін., російський прозаїк, який залишається найбільш читаним російськомовним автором на Заході та в цілому світі, Федір Достоєвський (1821–1881). «Літературна критика його часу, — зазначав з цього приводу М. В. Осьмаков у 1979 р., — не розкрила і десятої долі того глибокого й різнобічного змісту, який вміщують твори цього складного та суперечливого письменника. І тільки сучасне літературознавство останніх десятиліть глибше та з усіх боків інтерпретувало як загальний творчий портрет Достоєвського, так і окремі його твори» (Осьмаков Н. В. Историко-функциональное исследование произведений художественной литературы. С. 24).

мовою іншого мистецтва поглибити розуміння толстовської прози, її гармонії, яка породжує великі почуття, високі думки, — хіба це не прекрасне завдання, котре може покласти перед собою митець». Представники інших мистецтв звертаються до літературних творів для того, щоб «долучити до роздумів свідомість, почуття, емоції, слух, зір..., навіть дотик — усе, чим людина осягає світ, і значить, спробувати допомогти їй віднайти почуття гармонії — хіба це не одна з вічних проблем?»<sup>272</sup>.

Загалом у історико-функціональному дослідженні, за умови послідовного опертя на внутрішні властивості літературного твору, важить передусім те, що сприяло продовженню чи згасанню його соціально-естетичного життя, «що повертало його перед читачами іншим, невидимим до того боком, що оприявило нові грані його багатогранного смислового змісту»<sup>273</sup>.

**— Як корелюють дані методологічні підходи у наявних історико-літературних дослідженнях?**

У реальній практиці історико-літературних досліджень ці методи, як правило, поєднуються чи комбінуються, бо історико-генетичне вивчення не може не враховувати фактор функціонування літературних явищ у конкретному читацькому середовищі, а аналіз сутності та еволюції читацької рецепції неможливий без розгляду ідейно-художніх особливостей творів та історико-літературних умов їхнього створення.

**— У чому специфіка теоретико-літературного вивчення словесного мистецтва?**

Теорія літератури спрямована на пізнання саме сутності художніх явищ і мистецтва слова, через що оперує максимально абстрактними категоріями, значно віддаленими від предметів чуттєвого пізнання і звичних понять.

Як відомо, сутність художніх (як і будь-яких інших) явищ дійсності «не задана людині безпосередньо та не може бути відображеною у чуттєво-наочній формі», вона може відображатися лише у логічній формі пізнання, в конструктивній діяльності мислення зі створення «системи теоретичних об'єктів і схем»<sup>274</sup>. Звідси теорія літератури, як і будь-яка наукова теорія, займається (чи, принаймні, повинна

<sup>272</sup> Цит. за: Гуральник У. А. Идеи и образы литературы на языке других искусств. *Русская литература в историко-функциональном освещении* / отв. ред. Н. В. Осьмаков. Москва: Наука, 1979. С. 96–97.

<sup>273</sup> Осьмаков Н. В. Историко-функциональное исследование произведений художественной литературы. С. 36–37.

<sup>274</sup> Чудинов Э. М. Природа научной истины. Москва: Политиздат, 1977. С. 222, 223.

займатися) створенням ідеальних і ідеалізованих моделей літературно-художніх явищ (їх можна назвати теоретичними об'єктами). Теорія літератури формує особливий, штучний світ, де теоретичні категорії включені у структуру законів теорії<sup>275</sup>, а це «дає змогу отримати певні знання на основі формальних перетворень» і «без спостережень або експериментів»<sup>276</sup>.

Аналізуючи конкретний твір, дослідник, як специфічний рецепієнт (метачитач), у будь-якому разі зіставляє втілену у ньому художню систему з певним ідеальним уявленням про належне, бажане, принаймні, можливе чи припустиме для даного різновиду явищ. У такий спосіб створюється теоретична картина мистецтва, потреба в якій зумовлена потребою пізнання його реального референта — конкретних художніх творів<sup>277</sup>.

Характеризувати конкретні теоретичні літературознавчі концепції та тим більше визначити ступінь їхньої істинності неможливо без реконструкції тієї ідеальної структурної моделі відповідного художнього явища, в межах якої ці теоретико-літературні концепції зберігають свою чинність, бо зміна структурних моделей (як і певних онтологічних картин<sup>278</sup>) неминуче повинна вносити принципові зміни у зміст і вектори розгортання наукової теоретико-літературної думки<sup>279</sup>.

**— Яке місце займає компаративістський підхід у літературознавчому студіюванні літературно-художніх феноменів?**

<sup>275</sup> Перминов В. Я. Развитие представлений о надёжности математического доказательства. Москва: Изд-во Московского университета, 1986. С. 52; Венцовский В. Э. Философские проблемы развития науки. Современные исследования. 70-е годы. Москва: Наука, 1982. С. 116.

<sup>276</sup> Венцовский В. Э. Философские проблемы развития науки. Современные исследования. 70-е годы. С. 116. Див. також: Горский И. К. Историческая поэтика в её соотношении с другими литературоведческими дисциплинами. *Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения*: коллективный труд. Москва: Наука, 1986. С. 143–146.

<sup>277</sup> Див.: Чудинов Э. М. Природа научной истины. С. 222, 219.

<sup>278</sup> **Онтологічна картина** — загальне світоглядне уявлення про сутність об'єкта вивчення. За Г. П. Шедровицьким, є однією зі складових блоків структури наукового предмета. (Див. про це докл.: Козлик І. В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства: монографія. С. 81–85. (URL: <<https://kslipl.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/108/2020/02/Теоретичне-вивчення-філософської-лірики-i.pdf>>.))

<sup>279</sup> Детальніше про специфіку теоретико-літературної діяльності у фаховій площині науки про літературу див.: Козлик І. В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства: монографія. С. 152–162. (URL: <<https://kslipl.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/108/2020/02/Теоретичне-вивчення-філософської-лірики-i.pdf>>.))

Літературознавча компаративістика чи порівняльне літературознавство (третя з основних літературознавчих дисциплін, поряд з історією літератури й теорією літератури) — це галузь сучасної науки про літературу, яка займається системно проведеним порівняльним дослідженням усього розмаїття можливих внутрішньолітературних стосунків (зв'язків, взаємин, взаємодій), подібностей і відмінностей) двох або більше національних літератур з метою вияву їхньої ідейно-художньої своєрідності, місця у їхньому власному національно-культурному середовищі та за його межами, а також вивчення закономірностей розгортання історико-літературного процесу в даній країні в аспекті її міжнаціональних зв'язків зі словесністю інших країн (у масштабі усіх літератур світу). З огляду на це, компаративізм має бути обов'язковим методологічним і методичним компонентом будь-якого сучасного літературознавчого дослідження мистецтва слова, і насамперед історико-літературного студювання. Є всі підстави стверджувати, що без послідовно проведеного компаративістичного компонента сьогодні неможливо створити сучасну історію будь-якої національної літератури. Адже базовим тлом розгляду мистецтва слова у його іманентності, не нехтуючи при цьому вагомою роллю у історичному розвитку красного письменства екстралітературних чинників, є саме словесне мистецтво (тобто уся сукупність доступних на даний момент літературно-художніх практик) і загальномистецький досвід у цілому, включаючи еволюцію художньо-естетичної свідомості, як вона відобразилася у найрізноманітніших поетиках, риториках і філософсько-естетичних трактатах.

На відміну від порівняльно-історичного напрямку XIX ст., з яким генетично пов'язане порівняльне літературознавство, сучасна літературознавча компаративістика, спираючись на науковий досвід вивчення літератури та мистецтва у XX ст., не обмежується дослідженням контактено-генетичних зв'язків (включаючи літературні впливи) і навіть типологічних подібностей. Поряд із ними в умовах науково-методологічного плюралізму у сферу її фахових інтересів сьогодні входить вивчення літератури в системі мистецтв й інших видів духовно-творчої діяльності, що уможливило інтегрування сучасного світового порівняльного літературознавства в культурологію, суттєву інтенсифікацію



*Дмитро Наливайко*

його зв'язків з теорією літератури, поглиблення стосунків з мовознавством, філософією, антропологією, соціологією, психологією тощо.

Як зазначає Д. С. Наливайко, компаративістика, розширивши фактично до необмеженого діапазон своїх досліджень у площині порівняльної типології<sup>280</sup>, «до якоїсь міри набуває [в системі літературознавчих дисциплін і всієї гуманітаристики] значення та сенсу їх інтегруючого складника, в певному розумінні стає, користуючись терміном Ю. Лотмана, „пізнанням другого ступеня“, матеріалу, попередньо означеного й описаного істориками та теоретиками літератури, культурфілософами й культурісториками, антропологами, соціологами, психологами тощо. Звідки досить поширена нині думка, що компаративістика є своєрідною метанаукою, котра займається, за висловом Е. Касперського, „інтерпретацією та реінтерпретацією нагромаджених знань про літературу“»<sup>281</sup>.

#### *Висновок про динаміку формування методного арсеналу в літературознавстві*

Неможливе не тільки буквальне (механічне) використання традиційних методів і прийомів аналізу літературних явищ, але й повна

<sup>280</sup> Сфера гносеолого-евристичних зацікавлень сучасних компаративістів охоплює «різні сфери й рівні літературного процесу — від літератури різних регіонів і культурно-історичних спільнот (наприклад, літератур Європи й Далекого чи Близького Сходу, Західної і Східної Європи, Європи і Латинської Америки) до зіставлень окремих творів або й певних їх структурних компонентів» (Наливайко Д. С. Інтродукція. *Національні варіанти літературної компаративістики*: колективна монографія. Київ: Видавничий дім «Стилос», 2009. С. 13). **Наливайко Дмитро Сергійович** (нар. 1929) — український літературознавець, фахівець з порівняльного дослідження світової й української літератури. Доктор філологічних наук, професор, академік НАН України, почесний професор Києво-Могилянської академії, головний науковий співробітник Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Основні праці: «Мистецтво: напрями, течії, стилі» (рос. Искусство: направления, течения, стили», 1981, 1985), «Спільність і своєрідність. Українська література у європейському контексті» (1988), «Очима Заходу. Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст.» (1998), «Теорія літератури й компаративістика» (2006), «Компаративістика й історія літератури» (2007).

<sup>281</sup> Наливайко Д. С. Інтродукція. С. 13. **Касперський Едвард** (пол. Kasperski Edward, 1942, Львів — 2016) — польський літературознавець, фахівець у галузях методології науки про літературу, теорії й історії літератури, літературознавчої компаративістики. Професор гуманітарних наук. Серед основних праць: «Людський світ. Вступ до антропології літератури» (пол. «Świat człowieka. Wstęp do antropologii literatury», 2006), «Категорії порівняльних досліджень» (пол. «Kategorie komparatystyki», 2010), «Методи та методологія (загальна методологія, гуманітарні науки, знання літератури» (пол. «Metody i metodologia (metodologia ogólna, nauki humanistyczne, wiedza o literaturze)», опубл. посм. 2017).

відмова від певних складових цих методів. Кожен з наявних методів чи їхніх варіантів є історично та гносеологічно обмеженим, орієнтованим на певну онтологічну картину словесного мистецтва, цілепокладання, специфіку актуальної проблематики та мотиви звернення до її вивчення, і тому обґрунтоване їхнє використання у сучасних дослідженнях можливе лише за умови певної вибірковості, корекції, перегрупування, нового інтегруючого поєднання<sup>282</sup>.

Вибір конкретного методу чи створення специфічної методної модифікації, будь-яка можливість взаємозв'язку між різними методами, належне врахування та взаємодія між досягнутими завдяки їм гносеологічними результатами знову ж таки залежить від наявності відповідних онтологічних картин власної літературознавчої діяльності та її об'єкта, а також від характеру дослідницьких цілепокладань, задач і проблем.

За таких умов будь-яка деконструкція одного з усталених методів означатиме в зоні нових цілепокладань конструювання іншого методу чи методної модифікації. Тобто абсолютної деконструкції у сфері формування способу дослідження (= методу) бути не може: те, що свого часу оформлялося як певний метод вивчення літератури, перетворюється в одну з обов'язкових передумов сучасної (історично компетентної) наукової інтерпретації літературно-художнього феномена<sup>283</sup>, отримуючи нову іпостась — одного зі складових нового методологічного підходу.

<sup>282</sup> Тут доречно вказати на методологічне значення, яке для філології має її власна історія і, відповідно, для науки про літературу — історія літературознавства. «Для філології, — читаємо у О. Дмитрієва, — власна історія є найважливішою та насуттєвішою частиною, фактором розвитку, а не просто окремим моментом, який можна винести за дужки при „предметній“ роботі... звернення до історії літературознавства, яке стає невід'ємною частиною актуальної роботи філолога, покликане... застерегти від поспішної генералізації... будь-якого з методів, що використовуються, допомогти виробити більш скептичний і раціональний погляд на ціннісні підвалини та соціальну роль своєї діяльності, уникнути „жрецьких“ зазіхань і культурного рессентименту останніх хранителів високої спадщини. ...Ця соціально-історична рефлексивність... виростає з потреби усвідомити місце гуманітарного знання у сучасному світі» (Дмитриев А., Устинов Д. «Академизм» как проблема отечественного литературоведения XX века (историко-филологические беседы). *Новое литературное обозрение*. [Москва] 2002. № 53. С. 234, 238. **Рессентимент** — нове переживання та внаслідок цього підсилення попереднього почуття).

<sup>283</sup> Наприклад, звернення до творчості новітнього письменника, тобто новітнього гносеологічного матеріалу, закономірно мусить пройти щонайменше історико-генетичний, історико-функціональний (на рівні літературно-критичного), структурно-семіотичний рівні, робота на яких і дасть можливість визначити базовий різнорівневий і різноаспектний фактологічний (більший за суто емпіричний) матеріал, необхідний для розгортання подальших літературознавчих

При цьому слід враховувати: наукова літературознавча проблематика не є незмінною, вона розвивається, змінюється не лише у напрямі трансформації (переактуалізації) традиційних питань. У зв'язку із появою нових літературно-художніх практик і зміною самих уявлень про сутність і походження словесної мистецької творчості, а також у зв'язку зі змінами свідомості реципієнта (висловлюючись економічними термінами, споживача мистецької продукції) у науці про літературу відбувається нова проблематизація наявних знань і постановка нових ключових питань, які не мають прецедентів вирішення у минулому. Тому у традиційно сприйнятій методологічній сфері літературознавства доречно говорити не тільки про потребу коректного застосування вже розроблених методів (коли обрана дослідницька стратегія та тактика відповідатиме іманентним особливостям об'єкта і характеру тих проблем, в аспекті яких цей об'єкт будуть розглядати), а й про те, що у випадку постановки та дослідження нової проблематики методичний арсенал потрібно формувати наново, здійснюючи новий варіант методологічного синтезу, органічний актуальній гносеолого-евристичній ситуації та специфіці її цільового спрямування.

---

досліджень. Те ж саме можна сказати і стосовно компаративістики, яка сьогодні продовжує активно розвиватися як самостійна галузь літературознавства, але разом з тим входить і в якості одного з провідних принципів в структуру методологічної організації сучасного історико-літературного дослідження. До такого висновку спонукають, зокрема, внутрішні тенденції еволюції порівняльного літературознавства. «Компаративний принцип передбачає сьогодні перш за все не встановлення одиничних зв'язків, а зіставлення контекстів. Занадто довго компаративістика була наукою про численні окремо взяті факти, збиранням яких займалися ніби про запас ... певно, прийшов час і для осмислення [цих фактів]. ...останні міжнародні з'їзди самих компаративістів пройшли під знаком... вимог — теорії. І навіть більше того — компаративістської поетики, як назвав свою книгу відомий американський літературознавець Ерл Майнер [див.: Miner E. *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton; New York: Princeton Univ. Press, 1990]. Якщо поетика, то предметом зіставлення й усвідомлення, нарешті, повинно стати національно особливе художнє мислення» (Шайтанов Й. *Жанровая поэтика*. Вопросы литературы. [Москва] 1996. Вып. 3. Май–Июнь. С. 19–20).

## ЛЕКЦІЯ ВОСЬМА

### ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІЙ ТВІР ЯК ОБ'ЄКТ АНАЛІЗУ В АКАДЕМІЧНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Літературно-художній твір у єдності своїх матеріально-фізичної та духовно-сислової (ідеальної) складових є, як відомо<sup>284</sup>, формою буття мистецтва у культурному просторі. Мистецтво втілює досвід перебування людини у цьому світі, проектуючи його у різні способи для актуалізації різноманітної та багатоаспектної проблематики життя людини і суспільства на різних щаблях історичного розгортання людської цивілізації. Задля реального долучення до цього досвіду ми і спілкуємося з мистецтвом (читаємо книги, споглядаємо картини, дивимося вистави та слухаємо музику). Складність мистецького твору визначається також тим, що за його матеріальною стороною перебуває динамічний смисловий світ, який виникає на перетині, так би мовити, різних реальностей: і реальності часу виникнення твору, і особистості автора, і очікувань реципієнтів (сучасників автора та нащадків), і того, що автор прагнув сказати читачам, і того, що промовляє до реципієнта у творі попри суб'єктивну волю автора. Як наслідок, «природною» нормою існування твору є його одночасна тотожність і нетотожність самому собі. Як писав класик української літератури ХХ ст. Павло Тичина (1891–1967) у вірші «Сайфі Кудашу» (1943):



*Юрій Борєв*

<sup>284</sup> Див., наприклад: Борєв Ю. Б. Эстетика. Изд. 4-е, доп. Москва: Политиздат, 1988. С. 210–217. **Борєв Юрій Борисович** (1925, Харків – 2019) — російський літературознавець і естетик, доктор філологічних наук. Працював в Інституті світової літератури ім. О. М. Горького РАН (рос. ИМЛИ РАН, Москва, РФ). Керівник чотирирічної колективної праці «Теорія літератури» (2001–2011). Читав лекції з теорії літератури в Єнському університеті ім. Фрідріха Шіллера (нім. Friedrich-Schiller-Universität Jena, ФРН) та у Гумбольдтському університеті Берліна (нім. Humboldt-Universität zu Berlin, ФРН), з культурології та теорії гротеску в Сорбонні (фр. Sorbonne, Париж, Франція) та в елітному приватному Колумбійському університеті (англ. Columbia University in the City of New York (Columbia University), США), зі структуралізму в Софійському університеті святого Климента Охридського (болг. Софийски университет «Св. Климент Охридски», Болгарія), з семіотики та герменевтики в Гаванському університеті (ісп. Universidad de La Habana, Куба) й ін.



Тотожним бути й відрізнятися —  
в цьому житті живого суть<sup>285</sup>.

При цьому те, що називається художнім твором, не є неподільною реальністю, яка не має внутрішньої побудови та не може бути структурована. Це складна динамічна реальність, яка реалізує себе тільки в певній процесуальності, а не в статичності.

— **Якою є реальність літературно-художнього твору?**

Для відповіді на це питання потрібно розглянути понятійний ряд: *художній текст — літературний твір — художній світ*.

Художній текст — це матеріальна даність літературного твору, яка сприймається органами чуття реципієнта. Це графічно оформлена знакова структура, яка несе в собі концептуально навантажену та ціннісно (аксіологічно) орієнтовану інформацію.

Художньому текстові властиві (за Ю. Боровим):

- закінченість, завершеність, яка не допускає втручання ззовні, і водночас семантична мінливість; на цій основі виникає певне поле повідомлення як специфічне середовище художньої комунікації (спілкування);
- предмет, про який йдеться у тексті, поза цим текстом не існує;
- простору комунікації читача з художнім текстом до сприймання цього тексту не існує<sup>286</sup>.

Літературний твір — це текст, який став образом і породжує образ. Твір завжди більший від тексту, він не має фізичних кордонів, реального обсягу й існує у режимі присутність / відсутність (ми бачимо зображене море, але увійти у нього не можемо).

У вказаній категоріальній тріаді поняття «літературний твір» посідає центральне місце, поєднуючи художній текст (матеріальне) із втіленим у ньому художнім світом (ідеальне).

«Поетичний (художній) світ, — висновує М. М. Гіршман, — [це] ідеальний духовний зміст літературного твору. Художній текст — необхідна й єдино можлива форма існування цього змісту. А твір у його справжній суті — двоєдиний процес перетворення світу

<sup>285</sup> Тичина П. Г. Про мистецтво і літературу: збірник / упор., вступ. стаття та приміт. Л. М. Коваленка. Київ: Мистецтво, 1981. С. 164. **Кудаш Сайфі** (1894–1993) — башкирський письменник, перекладач. Українським темам присвятив поеми «Зустріч» (1939), «Помста» (1941), «Думи опівночі» (1942), вірші «Живи, Україно» (1943), «Лист у Київ» (1947), «Братерство» (1954), «М. Т. Рильському» (1958) та ін. Досліджував українську літературу, зокрема творчість Тараса Шевченка, Максима Рильського, Павла Тичини. Переклав окремі твори Т. Шевченка, І. Франка, П. Панча, П. Тичини та ін.

<sup>286</sup> Див.: Боров Ю. Б. Естетика. С. 211.

в художньому тексті та перетворення тексту в світ». І відбувається цей процес виключно у свідомості реципієнта (читача чи метачитача), а фіксується засобом численних інтерпретацій. Можна навіть сказати, що динамічна площина інтерпретацій — це і є сфера існування літературного твору як вказаного двосединого процесу перетворення світу в художньому тексті та перетворення тексту в буттєвий (смісловий) світ, або, говорячи словами Гегеля, як динамічного явища переходу. Я маю на увазі наявне в „Науці логіки“ (розділ другий, § 133) фундаментальне визначення Г. В. Ф. Гегелем (нім. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770–1831) форми та змісту через категорію переходу, яке німецький філософ називає «абсолютним відношенням»: «перехід їх одне в одне, так що *зміст* є не що інше, як *перехід форми* у зміст, а *форма* — *перехід змісту* в форму. Цей перехід є одним з найважливіших визначень»<sup>287</sup>. Саме у зв'язку з Гегелевим визначенням слід сприймати міркування М. М. Гіршмана про те, що «літературний твір у своїй повноті» включає в себе «подію його створення споглядання-розуміння» і тому не є «раз і назавжди створеним і завжди рівним собі, а є, кажучи словами Потебні, „чимось таким, що постійно твориться“»<sup>288</sup>, тобто постає (*рос.* становится).

Літературний твір як щораз інше поставання у рецептивній свідомості певного смислового простору, як художня реальність (тобто відтворене цілісне бачення чогось) «не тільки не потребує визнання себе дійсністю, а внутрішньо протистоїть подібним отождненням, не допускаючи їх, дбайливо вибудовуючи кордони пое-

<sup>287</sup> Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. Москва: Мысль, 1975. Т. 1: Наука логики. С. 298. Від того, що ця гегелівська теза свого часу була вкрай тиражована, вона не втратила своєї чинності.

<sup>288</sup> Гіршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. Изд. 2-е, доп. Москва: Языки славянских культур, 2007. С. 14, 48, 152, 466, 95. **Гіршман Михайло Мойсейович** (1937–2015) — український літературознавець, один із засновників донецької філологічної школи, доктор філологічних наук, професор. У площині розуміння літератури як форми комунікації студіював базову теоретико-літературну проблематику, зокрема пов'язану з вивченням літературного стилю, цілісності літературного твору (розробив теорію художньої цілісності), ритму вірша і ритму художньої прози. Основні праці: «Цілісний аналіз художніх творів» (*рос.* «Целостный анализ художественных произведений», 1970, у співавторстві з Р.Т. Гром'яком), «Аналіз поетичних творів О. С. Пушкіна, М. Ю. Лермонтова, Ф. І. Тютчева» (*рос.* «Анализ поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева», 1981), «Ритм художньої прози» (*рос.* «Ритм художественной прозы», 1982), «Літературний твір. Теорія і практика аналізу» (*рос.* «Литературное произведение. Теория и практика анализа», 1991), «Літературний твір: Теорія художньої цілісності» (*рос.* «Литературное произведение: Теория художественной целостности», 2002).



*Михайло Гіршман*



*Олексій Лосев*

тичного цілого»<sup>289</sup>. Навіть більше: поезія та мистецтво, як зазначав О. Ф. Лосев, «взагалі не дають нам жодних реальних речей, а тільки їхні... образи, які існують якимось специфічно, не просто так, як всі інші речі... В поезії... знищується сама реальність і реальність почуттів і дій»<sup>290</sup>. Адаже кожен мистецький твір як художній образ підпадає під Гегелеве визначення сутності образу з третьої книги його «Лекцій з естетики», де читаємо: «Образ у власному сенсі подає сутність справи у притаманній їй [тобто цій сутності, а не чомусь іншому] реальності»<sup>291</sup>.

Таким чином, словесний мистецький твір є єдністю та результатом динамічної кореляції між його текстом (системою знаків, яка шифрує певний зміст) і його художнім світом (смісловою реальністю, яка оприявнює себе у процесі дешифрування текстових знаків у процесі читацького сприйняття, на яке впливають як особистий

<sup>289</sup> Гіршман М. М. Літературне произведение: Теория художественной целостности. С. 472.

<sup>290</sup> Лосев А. Ф. Дialeктика мифа. *Философия. Мифология. Культура*. Москва: Политиздат, 1991. С. 65. **Лосев Олексій Федорович** (1893–1988) — російський філософ-антикознавець і філолог, доктор філологічних наук, професор. 1929 таємно постригся у ченці від афонських старців під іменем Андронік (з чернечого убору носив шапочку на голові). Був репресований (реабілітований помертвено 1994). Серед основних праць: «Філософія імені» (рос. «Философия имени», 1927), «Діалектика міфу» (рос. «Дialeктика мифа», 1930), «Естетична термінологія ранньої грецької літератури» (рос. «Эстетическая терминология ранней греческой литературы» 1954), «Антична міфологія в її історичному розвитку» (рос. «Античная мифология в её историческом развитии», 1957), восьмитомна «Історія античної естетики» (рос. «История античной эстетики», 1963–1992), «Проблема символу й реалістичне мистецтво» (рос. «Проблема символа и реалистическое искусство», 1976), «Естетика Відродження» (рос. «Эстетика Возрождения», 1978).

<sup>291</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. Москва: Искусство, 1971. Т. III. С. 386.

свідомий, так і підсвідомі механізми досвіду реципієнта). З огляду на це, справедливо вважає Ю. М. Лотман, справжній художній текст і, відповідно, літературний твір (тобто такі, які здатні тривалий час функціонувати в системі даної культури чи даних культур) унікальні: нестворені у сфері мистецтва вони так і залишаються нествореними.

Тому, коли ми беремося аналізувати художній текст і втілений у ньому літературний твір, який розкривається виключно у рецептивній свідомості читача у процесі читання, перед нами виникає перше та вирішальне питання, яке постійно варто мати на увазі, аналізуючи мистецтво: *з чим ми, власне, маємо справу?*

— **З чим ми маємо справу в літературному творі?**

Коротка відповідь така: з літературно-художнім образом. Покликання на літературність сигналізує у даному разі про те, що йдеться про художню літературу (красне письменство), матеріалом якої є слово.

— **Якою є елементарна модель художнього образу?**

Елементарною моделлю образу, як відомо, є порівняння, в якому одна річ досягається через іншу. Образне порівняння, будучи не засобом, а окремим моментом і формою пізнання, торкається двох самостійних предметів і, не підпорядковуючи один предмет іншому, породжує з їх зіставлення самостійний сенс (смисловий рух). При цьому у художньому образі можуть зіставлятися без жодних обмежень будь-які предмети й явища, незалежно від того, чи вони є зіставними у позамистецькій (природній, суспільно історичній, повсякденно-побутовій чи в будь-якій іншій позамистецькій) реальності.

Відомий *приклад* з роману Л. Толстого «Воскресіння» (рос. «Воскресение», 1889–1899): зображаючи, як, перебуваючи літом у маєтку своїх тіток, студент-третьокурсник князь Дмитро Нехлюдов разом з гостями та «напівпокоївкою-напіввихованкою» його тіток шістнадцятирічною Катюшою Масловою грав на галявині перед будинком у горюдуба<sup>292</sup>, автор пише: «Катюша, сяючи посмішкою і чорними, як мокра смородина, очима, летіла йому назустріч» (рос.: «Катюша, сияя улыбкой и чёрными, как мокрая смородина, глазами, летела ему навстречу»).

Інакше кажучи, письменник, змальовуючи деталі портрету героїні, вдається до порівняння: очі Катюші Маслової були чорними, як мокра смородина.

Невловимий звичайним прикметником «чорний» відтінок очей героїні дозволило схопити зіставлення з іншим предметом — мокрою смородиною. Причому ключове значення тут має слово «як»: чорні очі Катюші Маслової — це не мокра смородина, та

<sup>292</sup> **Горюдуб** (рос. горёлки) — рухлива старовинна східнослов'янська гра, у якій той, що стоїть спереду, за сигналом лапає інших учасників, які тікають від нього почергово парами.

все ж чимось нагадують мокру смородину, тому вони саме як мокра смородина<sup>293</sup>. У цьому «як» і полягає вся «сутність справи», про яку писав щодо «образу у власному сенсі» Гегель.

Це порівняння має на меті сигналізувати про певну особливу рису дівчини, і в такий спосіб письменник готує ґрунт для наступної сцени з несподіваним і для героїні, і для героя поцілунком, після якого, пише Л. Толстой, «стосунки між Нехлюдовим і Катюшею змінилися та встановилися ті особливі, які бувають між незайманим молодим чоловіком і такою ж незайманою дівчиною, які линуть один до одного» (рос.: «отношения между Нехлюдовым и Катюшей изменились и установились те особенные, которые бываю между невинным молодым человеком и такой же невинной девушкой, влекомыми друг к другу»).

Отже, особливість очей Катюши Маслової у зображенні Л. Толстого мотивувала появу особливої ситуації, яка розгорнулася у подальшому розвитку сюжету роману «Воскресіння» як історії воскресіння душ своїх героїв — Нехлюдова, який здійснив гріх, спокувивши безневинну дівчину, і Катюші Маслової, яка морально деградувала, опинившись після цього на соціальному дні<sup>294</sup>.

*Інші приклади.* Мініатюра з грецькомовної книги римського письменника II–III ст. н. е. Клавдія Еліана (лат. Claudius Aelianus, бл. 170 — після 222) «Строкаті оповідання».

«... Якщо торкнутися свині, вона, звичайно, почне кувікати. Адже у свині немає ні шерсті, ні молока, немає нічого, крім м'яса. Коли її торкається, вона відразу ж відгадує небезпеку, яка їй загрожує, знаючи, на що знадобиться людям. Так само поводить себе тирани<sup>295</sup>: вони вічно сповнені підозр і всього бояться, бо знають, що, як і свиня, будь-кому повинні віддати життя»<sup>296</sup>. Тут перед нами виникає образ людиносвині, який спрямовує читача до висновку, що тиранія — це свинство.

Уже з розгляду елементарної моделі образу, якою є порівняння, можна зробити висновок, що художній образ (яким є не лише, скажімо, метафора (мікрообраз), а й увесь твір в його цілісності, тобто макрообраз) структурно є перетином двох рядів — предметного (того, що словесно позначене) та смислового (того, щоб під цим криється).

<sup>293</sup> Див.: Палиевский П. В. Внутренняя структура образа. *Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ. Метод. Характер.* Москва: Изд-во АН СССР, 1962. С. 75–77.

<sup>294</sup> Схема подальших зображених подій така: через два роки, вже будучи офіцером, князь Нехлюдов по дорозі на Російсько-турецьку війну 1877–1878 рр., знову заїхав на чотири дні до тіток, і перед своїм від'їздом спокувив Катюшу Маслову, відкупившись банкнотою у сто карбованців. Залишивши маєток тіток князя, віддавши дитину у виховний дім для знайд і бездомних дітей, переживши конфлікт з дружиною лісника й опинившись внаслідок цього у місті, вона стала повією. Так Маслова прожила сім років. Після її звинувачення в отруєнні клієнта, купця Смєлькова, з метою заволодіти його грошима, була посаджена у в'язницю та через півроку засуджена до чотирьох років каторжних робіт в Сибіру. Князь Нехлюдов був присутнім на суді у числі присяжних. Він серед підсудних упізнав дівчину, яку близько десяти років тому спокувив і кинув. Відчуваючи свою провину перед Катюшою, князь Нехлюдов намагається допомогти їй, пом'якшити її долю: в результаті його зусиль Маслова отримує помилювання та заміну каторги на поселення в Сибіру.

<sup>295</sup> У Давній Греції **тиранами** називали осіб, які насильницьким шляхом захопили владу.

<sup>296</sup> Элиан. Пёстрые рассказы / пер. с древнегреч. Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1964. С. 77.

Приклад з музичного мистецтва. Відомий французький диригент Шарль Мюнш (фр. Charles Munch або Münch, 1891–1968) у своїй книзі «Я — диригент» (фр. «Je suis chef d'orchestre», вийшла у Парижі 1954 р.) писав: «„Треба грати те, що написано [в нотах]”, — каже один. „Так, але найважливіше написано між нотами, — відповідає інший. Обидва погляди справедливі, і другий не заперечує чинності першого. Адже неможливо виразити те, що існує між нотами, якщо ви не зіграєте те, що написано. Одне не виключає іншого»<sup>297</sup>.

З огляду на це, особливої ваги набувають слова шістдесятилітнього прочанина Луки з п'єси Максима Горького 1902 року «На дні» («На дні»), який завітав до мешканців нічліжки. Закликаючи сорокап'ятирічного кашкетника та шахряя Бубнова і тридцятитрьохрічного збанкрутілого дворянина Барона не перебивати розповідь двадцятичотирьохрічної дівчини, повії Насті «про справжнє кохання», Лука на початку третього акту каже: «... не у слові — справа, а — чому слово мовиться? — ось у чому річ!» (рос.: «... не в слове — дело, а — почему слово говорится? — вот в чём дело!»). З цим теж пов'язана відповідь на питання, з чим ми маємо справу у творі мистецтва.

**— Якими є основні риси мистецького образу, з якими пов'язані сутнісні параметри літературно-художнього тексту?**

Уже в порівнянні як елементарній моделі присутні визначальні риси мистецтва як самостійного виду мислення (мисленневої діяльності). Це: асоціативність і парадоксальність, метафоричність (інакомовність чи приповідність, рос. иносказательность), ненаочність і некартинність, умовність (принцип «гри», тобто знаковість як заміна певної реальності, а не її подвоєння), єдність конкретного і загального (образ як індивідуалізоване узагальнення, саморух, єдність і неподільність, багатозначність і недосказаність, символічність, єдність думки і почуття, оригінальність<sup>298</sup>.

Розглянемо деякі із зазначених основоположних рис художнього образу.

1. **Асоціативність, парадоксальність і метафоричність.** Художній образ — це метафорична думка, яка виникає внаслідок зіткнення між собою двох чи більше явищ, пов'язаних між собою незвичним з погляду повсякдення (парадоксальність) зв'язком (асоціацією<sup>299</sup>). В образі через механізм пов'язування, здавалося б, далеких

<sup>297</sup> Мюнш Ш. Я — дирижер / пер. с фр. Н. Н. Савинова. 3-е изд. Москва: Музыка, 1982. С. 47. До речі, очолюваний Ш. Мюншем з 1949 до 1962 рр. Бостонський симфонічний оркестр (англ. Boston Symphony Orchestra, США) став одним із провідних музичних колективів світу.

<sup>298</sup> Див про це докл.: Боров Ю. Б. Эстетика. С. 138–147.

<sup>299</sup> **Асоціація** — зв'язок в пам'яті, коли слідом за чимось одним у голові людини без обґрунтувань з'являється щось інше.

одне від одного явищ розкриваються невідомі сторони і стосунки реальності, тобто народжується нове бачення, відкриваються нові смислові горизонти.

*Приклади.* Цю рису добре ілюструє висловлювання чеського поета і прозаїка, основного представника чеського сюрреалізму Вітєзслава Нєзвала (чес. Vítězslav Nezval, 1900–1958): «Я не уявляю собі дерево як поняття природознавства, як поняття загалом. Для мене це дерево, з якого служниця зриває білизну перед грозою, у той саме момент, коли по місту гуркотить мотоцикл місцевого архітектора»<sup>300</sup>. Або *приклад* із п'єси Антона Чехова «Чайка» (1896). У другій дії в розмові з молодою дівчиною, дочкою багатого поміщика Ніною Зарічною, белетрист Борис Тригорін розповідає про себе як про письменника: «Бачу ось хмару, схожу на рояль. Думаю: треба буде згадати де-небудь в оповіданні, що пливла хмара, схожа на рояль» (рос.: «Вижу вот облако, похожее на рояль. Думаю: надо будет упомянуть где-нибудь в рассказе, что плыло облако, похожее на рояль»). Або в розмові Тригоріна з Ніною наприкінці другої дії, коли Тригорін побачив убитого Трепльовим птаха:

«ТРИГОРИН. Добре у вас тут! (Побачивши чайку.) А це що?

НИНА. Чайка. Костянтин Гаврилич вбив.

ТРИГОРИН. Красивий птах. Право, не хочеться їхати. Ось умовте-но Ірину Миколаївну, щоб вона залишилася. (Записує в книжку.)

НИНА. Що це ви пишете?

ТРИГОРИН. Так, записую... Сюжет майнув... (Ховаючи книжку.) Сюжет для невеликого оповідання: на березі озера з дитинства живе молода дівчина, така, як ви; любить озеро, як чайка, і щаслива, і вільна, як чайка. Але випадково прийшла людина, побачила та знічев'я згубила її, як ось цю чайку»

(Рос.: «ТРИГОРИН. Хорошо у вас тут! (Увидев чайку.) А это что?

НИНА. Чайка. Константин Гаврилыч убил.

ТРИГОРИН. Красивая птица. Право, не хочется уезжать. Вот уговорите-ка Ирину Николаевну, чтобы она осталась. (Записывает в книжку.)

НИНА. Что это вы пишете?

ТРИГОРИН. Так, записываю... Сюжет мелькнул... (Пряча книжку.) Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живёт молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришёл человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку»).

Ці слова Тригоріна Ніна, яка відчуває себе актрисою, переказує синові актриси Ірини Аркадіної молодому чоловіку Костянтину Трепльову у четвертій дії п'єси: «Пам'ятаєте, ви підстрілили чайку? Випадково прийшла людина, побачила і знічев'я занастила... Сюжет для невеликого оповідання...» (рос.: «Помните, вы подстрелили чайку? Случайно пришёл человек, увидел и от нечего делать погубил... Сюжет для небольшого рассказа...»).

У тій самій четвертій дії Трепльов висловлюється про письменницькі навички Тригоріна: «Тригорін виробив собі прийоми, йому легко... У нього на греблі блищить шийка розбитої пляшки і чорніє тінь від млинового колеса — ось і місячна ніч готова» (рос.: «Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине

<sup>300</sup> Незвал В. Избранная лирика. Москва: Мол. гвардия, 1968. С. 77.

блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова»).

2. *Умовність*. На відміну від власне міфології, яка втілює міфологічне світосприйняття і, відповідно, орієнтована на людину з таким типом свідомості, художній образ не передбачає свого ототожнення з немистецькою реальністю та не вимагає того, щоб зображене сприймалося так само, як фізичні явища природи, події суспільного чи приватного повсякденного життя. Саме тому реципієнт ставиться до художніх картин споглядально й неутилітарно (як зазначав О. Ф. Лосев, «ми поводимо себе в театрі так, ніби зображеного на сцені зовсім не було і ніби ми у цьому жодним чином не зацікавлені»<sup>301</sup>). Художній образ має пізнавальне спрямування. Тому образ орієнтований на зрілу естетично-рецептивну свідомість, яка знає, що представлене у творі розігрується за певними правилами, без уявлення про які реципієнт не може взяти належної участі у цій «грі», а значить, мистецький акт не відбудеться.

З розумінням умовності художнього образу пов'язане питання про точність художнього зображення. Звичайно, зображаючи якусь річ, подію, постать тощо, письменник повинен це робити так, щоб читач відчув, що автор знає, про що говорить і що він говорить про справді суще (особливо це важливо для реалістичного мистецтва). Це потрібно, щоб викликати необхідну довіру у реципієнта до запропонованого автором твору.

Але навіть у реалістичному зображенні, яке намагається бути точним до деталей, неможливо та непотрібно бути точним у буквальному сенсі слова. Ось цікаве автобіографічне свідчення російського класика українського походження А. Чехова (1860–1904)<sup>302</sup>: «Зауважу, до речі, що умови художньої творчості не завжди допускають повне узгодження з науковими даними;

<sup>301</sup> Лосев А. Ф. Диалектика мифа. *Философия. Мифология. Культура*. Москва: Политиздат, 1991. С. 65.

<sup>302</sup> У своїй дореволюційній автобіографії Чехов писав: «Я народився в мальовничому українському місті Таганрозі» (рос.: «Я родился в живописном украинском городе Таганроге» (XV. Врачи, окончившие курс в Московском университете в 1884–1899 гг. Москва, 1900 (ценз. разр. 31 июля 1900 г.). С. 12.) У своєму листі до О. С. Кисельова від 15 лютого 1888 р. напередодні поїздки сім'ї на відпочинок у Суми Чехов писав: «...мати і батько, як діти, мріють про свою Хохляндію» (рос.: «... мать и батька, как дети, мечтают о своей Хохландии»). Письменник сам не раз називав себе українцем. Так, у 1902, розмовляючи на Білій дачі з Максимом Горьким та Б. Лазаревським, Чехов зізнався: «Я справжній малорос, я у дитинстві не розмовляв інакше, як малоросійською» (рос.: «Я настоящий малоросс, я в детстве



не можна відтворити на сцені смерть від отрути так, як вона відбувається насправді. Та узгодженість з науковими даними повинна відчуватися і в цій умовності, тобто треба, щоб для читача чи глядача було ясно, що це лише умовність і що він має справу з обізнаним письменником»<sup>303</sup>.

Щодо художнього зображення, точність означає здатність поетичальних засобів, використаних письменником, викликати у читача саме те враження і те смислове сприйняття, до якого первісно прагне письменник. І якщо буквальна точність зображення не сприяє реалізації такого завдання, то вона не створює мистецтва (правди мистецтва), а руйнує його.

*Приклади.* Російський поет-романтик, який належав до найулюбленіших поетів Тараса Шевченка, Михайло Лермонтов. Вірш «Смерть поета» (рос. «Смерть поэта», 29 січня — початок лютого 1837), який є поетичним відгуком на вбивство О. С. Пушкіна на дуелі 27 січня 1837 року на Чорній річці у Санкт-Петербурзі, починається такими рядками:

Погиб поет, невольник честі,  
Замовк, омовлений, навк.  
Жадобу мсти не в силі знести,  
З свинцем у грудях він поник.  
(Пер. українською І. Цитовича)

Рос.:  
Погиб поэт! — невольник ести —  
Пал, оклеветанный молвой,  
С свинцом в груди и жадной мести,  
Поникнув гордой головой!..

Або написаний трохи пізніше вірш іншого російського поета Федора Тютчева під назвою «На 29 января 1837 года» (травень–червень 1837) починається словами:

Из чиїх рук свинець смертельний  
Поету серце розірвав?  
(Пер. українською мій. — І. К.)

Рос.:  
Из чьей руки свинец смертельный  
Поэту сердце растерзал?

Але з історії дуелі поета з Дантесом добре відомо, що куля потрапила Пушкіну у червну порожнину (живіт), а не в груди.

І якщо зробити експеримент і замінити відповідні слова у цитованих рядках, то ми одержимо наступне:

---

не говорив інакше, як по-малоросійськи»). Сестра письменника, Марія Павлівна Чехова, в оточенні українських письменників, учасників ювілейних урочистостей з нагоди 50-річчя пам'яті Чехова, казала: «Я сама хохлушка».

<sup>303</sup> Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Москва: Наука, 1979. Т. 16: Сочинения. 1881–1902. С. 271.

Погиб поет, невільник честі,  
Замовк, омовлений, навік.  
Жадобу мсти не в силі знести,  
З свинцем у кишках він поник!..

Рос.:  
Погиб поэт! — невольник чести —  
Пал, оклеветанный молвой,  
С свинцом в кишках и жаждой мести,  
Поникнув гордой головой!..

Або:

Із чіх рук свинець смертельний  
Живіт поету розірвав?

Из чьей руки свинец смертельный  
Живот поэту растерзал?

Не порушуючи ритміко-метричних особливостей вірша, така заміна дасть щось абсолютно протилежне оригіналам — самопародію, де не лишиться і сліду від високого романтичного образу Поета, яким насичені лермонтівський і тютчевський твори.

*Ще приклад* — дніпровський пейзаж у Х розділі повісті «Страшна помста» (рос. «Страшная месьть»)» зі збірки українського російськомовного письменника Миколи Гоголя «Вечори на хуторі біля Диканьки» (рос. «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1829–1832):

«Чудовий Дніпро у тиху годину, коли вільно і плавно мчить крізь ліси й гори повні води свої. Ані ворухнуться; ані прогрімить. Дивишся і не знаєш, іде чи не йде його велична широчінь, і здається, неначе увесь вилитий він зі скла, і неначе блакитний дзеркальний шлях, без міри в ширину, без кінця в довжину, плине і в'ється по зеленому світу. Любо тоді й жаркому сонцю глянути з височини й опустити промені у холод скляних вод, і прибережним лісам яскраво відбитися у водах. Зеленокудрі! вони припали разом з польовими квітами до вод і, схилившись, дивляться у них і не надивляться, і не намілюються світлим зраком своїм, і посміхаються до нього, і вітають його, киваючи гіллям. В середину ж Дніпра вони не сміють глянути: нікто, крім сонця й блакитного неба, не дивиться в нього. Мало який птах долетить до середини Дніпра. Розкішний! немає рівної йому ріки на світі».  
(Пер. українською І. Сенченка)

Рос.: «Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно мчит сквозь леса и горы полные воды свои. Ни зашелхнет; ни прогремит. Глядишь, и не знаешь, идет или не идет его величаяя ширина, и чудится, будто весь вылит он из стекла, и будто голубая зеркальная дорога, без меры в ширину, без конца в длину, реет и вьется по зеленому миру. Любо тогда и жаркому солнцу оглядеться с вышины и погрузит лучи в холод стеклянных вод и прибережным лесам ярко отсветиться в водах. Зеленокудрые! они толпятся вместе с полевыми цветами к водам и, наклонившись, глядят в них и не наглядятся, и не налюбуются светлым своим зраком, и усмеваются к нему, и приветствуют его, кивая ветвями. В середину же Днепра они не смеют глянуть: никто, кроме солнца и голубого неба, не глядит в него. Редкая птица долетит до середины Днепра. Пышный! ему нет равной реки в мире».

Якщо порівнювати цей опис, у якому Дніпро «без міри в ширину, без кінця в довжину» з об'єктивними географічними характеристика цієї ріки, ширина

якої коливається від 30 м до 1200 м (а найбільша ширина долини ріки 20 км), то вийде нісенітниця. Тому що всім добре відомо з дитинства, що птахи вільно перелітають ще не такі відстані, як ширина Дніпра.

Але якщо ми зрозуміємо, що у гоголівському пейзажі представлений не просто Дніпро, а Дніпро, відкритий зачарованому погляду людини, враженої величчю природної краси, тоді все стає на свої місця і дійсно «рідко який птах долетить до середини Дніпра». У стані захоплення усе неймовірно збільшується у своїх розмірах і постає неосяжним у повноті свого оприявлення.

Загалом, коли ми говоримо про помилки чи неточності у художній оповіді, то маємо розрізняти помилки присутні, які свідчать про непрофесіоналізм і низький рівень, і помилки випадкові, які не мають присутнього значення і не впливають на естетичну якість художнього зображення.

На цьому наголошував ще Арістотель (384 до н. е. – 322 до н. е.) у своїй «Поетиці», де читаємо:

«У самій поезії, — читаємо у XXV розділі трактату, — трапляються помилки двох видів: одні, які стосуються самої суті поезії, інші — цілком випадкові. Якщо поет задумав щось відтворити, але не може цього виконати, то це помилка по суті. Якщо ж поет уявив собі щось неправильно, наприклад коня, що піднімає одночасно дві праві ноги, або щось таке, що було б помилкою у будь-якому виді мистецтва, у медицині чи іншій галузі людської діяльності, то це не має безпосереднього відношення до суті поезії. [...] Коли поет зображає щось неможливе, то це помилка, але зрозуміла за умови, що він досягає своєї мети, тобто якщо, як згадано вище, та чи інша частина твору буде більше нас хвилювати. Прикладом цього може бути сцена переслідування Гектора. [...] Проте справедливі будуть обвинувачення в безглузді та неморальності, якщо поет без будь-якої необхідності... вводить недоречність або поганий характер...»<sup>304</sup>.

3. *Багатозначність*. Як було сказано вище, художній зміст постає не нейтральним щодо реципієнта, а в кожному новому акті читання об'єктивованим, тобто конструйованим читачами відповідно до їхнього особистого досвіду, приведеному в рух художнім твором. Звідси — певна свобода читацьких тлумачень прочитаного в художньому творі. Американський письменник Ернест Міллер Гемінгвей (*англ.* Ernest Miller Hemingway, 1899–1961), автор відомих романів «Прощавай, зброе!» (*англ.* «A Farewell to Arms», 1929), «По кому подзвін» (*англ.* «For Whom the Bell Tolls», 1940) і ін., так говорив в одному із інтерв'ю 1954 року про своє оповідання «Старий і море» (*англ.* «The Old Man and the Sea», 1951): «Я спробував дати справжнього старого і справжнього хлопчика,

<sup>304</sup> Арістотель. Поетика [пер. Й. Кобіва та Ю. Мушака]. *Античні поетики. Арістотель. Поетика. Псевдо-Лонгін. Про високе. Горацій. Про поетичне мистецтво* / упоряд. М. Борецький, В. Зварич. Київ: Грамота, 2007. С. 58–59, 61.

справжнє море і справжню рибу, і справжніх акул. І, якщо це мені вдалося зробити достатньо добре і правдиво, вони можуть бути витлумачені по-різному»<sup>305</sup>.

4. *Ненаочність і некартинність*. Немає жодного сумніву, що художнє зображення може бути наочно переконливим (наприклад, наочні пластичні описи в еллінській античній традиції, коли слова поета покликані передати замкнуту, статичну просторову картину світу; тому грецьке слово розраховане на «глядачів», які у незацікавленому спогляданні статичної картини мають пережити свою позаситуативність).

*Наприклад*, знаменитий пластичний опис щита Ахілла в «Іліаді» Гомера («Пісня вісімнадцята. Приготування зброї», 478–608 вірші):

478 Приготував він насамперед щит — міцний і великий,  
479 Гарно оздоблений всюди, ще й викував обід потрійний,  
480 Ясноблискучий, та ззаду посріблений ремінь приладив.  
481 Щит той з п'ятьох був шарів шкіряних, а поверх він багато  
482 Вирізьбив різних оздоб, до дрібниць все продумавши тонко.  
483 Землю на нім він зобразив майстерно, і небо, і море,  
484 Сонця невтомного коло, і срібний у повені місяць,  
485 І незліченні сузір'я, що неба склепіння вінчають,  
486 Посеред них і Плеяди, й Гади, і міць Оріона,  
487 Й навіть Ведмедицю — інші ще Возом її називають.  
488 Крутиться Віз той на місці й лише вигляда Оріона, —  
489 Тільки один до купань в Океані-ріці непричетний.  
490 Вирізьбив ще на щиті він для смертних людей два прекрасні  
491 Міста. В одному із них — весілля та учти справляють,  
492 Юних дівчат при світлі ясных смолоскипів виводять  
493 З їхніх світлиць і ведуть через місто під співи весільні.  
494 Жваво кружляють в танку юнаки, і лунають довкола  
495 Флейти й формінги дзвінки, а жінки, стоячи на порозі  
496 Власних осель, на юні веселощі з подивом зирять.  
497 Сила народу на площі міській гомоніла. Знялась там  
498 Буча бурхлива — двоє мужів про пеню сперечались  
499 За чоловіка убитого. Клявся один при народі,  
500 Що заплатив, а той — заперечував це при народі.  
501 Врешті звернулись вони до судді, щоб зваду скінчити.  
502 Гомін стояв навкруги: свого підтримував кожен.  
503 Люд вгамувати старались окличники. Колом священним  
504 Сіли старійшини всі на обтесанім гладко камінні,  
505 Берла у руки взяли від окличників дзвінкоголосих  
506 І, встаючи із сидінь, вирікали по черзі свій вирок.  
507 А посередині в них золоті два лежали таланти,  
508 Щоб їх віддати тому, хто докаже, що має він слухність.  
509 Друге з тих міст оточили навколо численні два війська

<sup>305</sup> Цит. за: Хемингуэй Э. Избр. произведения: в 2 т. / пер. с англ. Москва: ГИХЛ, 1959. Т. 1. С. 20.

510 В зброї блискучій. Та в раді військовій вони розділились —  
511 Чи зруйнувати все, силою взявши, чи скарби коштовні,  
512 Що так багато їх в місті прекраснім, навпіл поділити.  
513 Ті ж не здавались і засідку потай нову готували.  
514 Вийшли на мури міські боронить їх і любі дружини,  
515 Й діти маленькі, й мужі, яких уже старість зігнула,  
516 Вої ж пішли. На чолі їх — Арей і Паллада Афіна,  
517 Йшли золоті вони та в золотому одінні обоє,  
518 Збройні, величні, прекрасні, як справжні богове, усюди  
519 Зразу помітні: багато-бо нижчі від них були люди.  
520 Швидко дійшли вони місця, де мала їх засідка бути,  
521 Біля ріки, куди ходять стада усі до водопою.  
522 Там заховались вони, блискучою міддю укриті.  
523 Двоє підглядачів спереду йшли, окремо від війська,  
524 І дожидали приходу овець та биків круторогих.  
525 От підійшли вони; два пастухи їх спокійно гонили,  
526 Награючи на сопілках, — ніякого лиха не ждали.  
527 Ті ж, лише-но здаля їх побачивши, кинулись раптом  
528 І зайняли срібнорунних отару овець і велику  
529 Череду гарних корів, пастухів же обох повбивали.  
530 Гомін і шум біля стада почули іздалеку в стані,  
531 Сидячи в раді військовій, і зразу на коней рисистих  
532 Скочили всі, і, миттю до берега річки домчавши,  
533 У бойовому порядку у бій з ворогами вступили,  
534 І один одного мідними били завзято списами.  
535 Звада тіснилася там з Сум'яттям і погрозлива Кера;  
536 Ранених то ледь живих, то й нераних Смерть забирала,  
537 То волочила за ноги убитого труп з бойовища, —  
538 Шати на плечах її червоніли від крові людської.  
539 Воїни, наче живі, у бою тім тіснилися й бились,  
540 І один в одного трупи убитих старалися виривать.  
541 Далі родючих ланів змалював він широкі простори,  
542 Зорані тричі, й багато на них орачів із плугами  
543 Впряжених в ярма волів туди і назад поганяли.  
544 А як, дійшовши межі на ріллі, завертатъ уже мали,  
545 Келих вина, наче мед той солодкого, в руки щоразу  
546 Муж подавав їм. І борозну знову вони повертали,  
547 Щоб якнайшвидше родючі лани до кінця доорати.  
548 Наче поорана нива, рілля іззаду чорніла,  
549 Хоч була з золота вся. Таке-то він вирізьбив диво.  
550 Далі лани змалював владареві. Достигле колосся  
551 Скрізь по тих нивах женці гостролезими жали серпами.  
552 Падали густо на землю колосся важкі оберемки,  
553 Їх снопов'язи тоді перевеслами туго в'язали.  
554 Три снопов'язи стояли оподаль. А хлопчики ззаду  
555 Зжате збирали колосся й, його охопивши обіруч,  
556 Їм подавали ретельно. І тут же, радіючи серцем,  
557 Мовчки стояв на межі володар, на берло опбершись.  
558 Далі під дубом окличники учту уже готували,  
559 В жертву принісши бика, й навкруги метушилися; а жони  
560 Борощном ячним його приправляли женцям на вечерю.

561 Далі він вирізьбив ще обважнілий від грон виноградник  
562 З золота, — кетяги сині, аж чорні, по ньому рясніли;  
563 Віття його на срібних підпорах трималось надійно;  
564 Ровом він темним обведений був, а навкруг олив'яний  
565 Тин височів, лиш одна пролягала крізь нього стежина  
566 Для носіїв, що проходили нею на збір винограду.  
567 Стежкою тою дівчата і хлопці, веселощів повні,  
568 В плетених кошиках грона несли, наче мед той, солодкі.  
569 Хлопчик, між ними йдучи, награвав на дзвонистій формінзі  
570 І про прекрасного Ліна виспівував пісню чудову  
571 Голосом ніжним. А ті, його співам вторуючи дружно,  
572 Тупали в лад їм ногами, і весело всі танцювали.  
573 Далі він череду вирізьбив дужих биків круторогих.  
574 Деякі з золота, інші із олова їх поробив він.  
575 Голосно мукали всі, ідучи із кошари на берег  
576 Річки бурхливої, густо порослий гнучким очеретом.  
577 Четверо йшло золотих пастухів по боках проводжати  
578 Череду, й бігало дев'ять за ними собак прудконогих.  
579 Спереду раптом два леви жакливі на стадо напали  
580 Й поволокли вже бика, що ревів і мукав страшенно  
581 В лев'ячих кігтях, а пси й юнаки поспішали на поміч.  
582 Леви ж тим часом, зідравши з бика величезного шкуру,  
583 Кров його й нутрощі хтиво ковтали. І марно старались.  
584 Їх одігнать пастухи і псів нацькувать прудконогих.  
585 Ті ж, боячись підійти і в левів зубами вчепитись,  
586 Часом наблизяться, й гавкають тільки, і тут же тікають.  
587 Постівень вирізьбив далі кульгавий митець незрівнянний  
588 І білорунних отару овець в тій чудовій долині,  
589 Криті хліви, й курені, і кошару, й повітки пастуші.  
590 Далі ще змалював на всі руки митець незрівнянний  
591 Місце для танців, подібне до того, що в Кносі просторім  
592 Славний Дедал Аріадні колись спорудив пишнокосій.  
593 В розквіті сил юнаки й багатьом жадані дівчата,  
594 Міцно за руки побравшись, кружляли у танці веселім.  
595 В легких одіннях дівчата були, юнаки ж у хітонах,  
596 Шитих з тонкої тканини й ледь маслом для блиску натертих.  
597 Ті — у віночках чудових були, а ці — на ремінні  
598 Срібному мали ножі, із широго золота куті.  
599 В жвавому танці на звиклих ногах вони легко кружляли,  
600 Наче той круг у руках гончаревих, коли забажає  
601 Він перевірити тільки, як круг обертатися буде,  
602 То розійдуться рядами й одні нападають на одних.  
603 Юрмами купчилися люди навколо й втішалися вельми  
604 Тим хороводом. Співаючи звучно, співець божеств'яний  
605 Грав серед них на формінзі, й під музики тої звучання  
606 Два скоморохи стрибали в середині людного кола.  
607 Далі він вирізьбив хвилі могутні ріки Океану  
608 З самого краю щита, що його змайстрував так старанно.

*(Пер. українською Б. Тена)*

Та все ж наочність зображення / образу (у сенсі «поет говорить „образами і картинами“»<sup>306</sup>) не є обов'язковою ознакою чи *characteristica universalis* (універсальною характеристикою) не тільки в гротескній і сатиричній літературі чи в ліриці, а й усього красивого письменства. Адже, як наголошував ще німецький філософ-іраціоналіст Артур Шопенгауер (*нем.* Arthur Schopenhauer, 1788–1860) у своїй праці 1819 року «Світ як воля і уявлення» (*нім.* «Die Welt als Wille und Vorstellung») ми не «переводимо чуте нами мовлення в образи фантазії, яка мчить блискавично попри нас, перетворюючись відповідно до напливних слів і їхніх граматичних зворотів»<sup>307</sup>.

Це Шопенгауєрове твердження знайшло підтвердження у дослідників, які займалися проблемами психології мистецтва — у німецького літературознавця, професора вищої технічної школи в Штутгарті, одного з творців поетики як аналізу мови поезії Теодора Мейера (*нім.* Theodor A. Meyer, 1859–1936), який в роботі «Стилістичний закон поезії» досліджував у цьому аспекті поезію<sup>308</sup>, та у данського філософа-неокантіанця, естетика Бродера Христіансена (*Broder Christiansen*, 1869–1958), який вивчав образотворче мистецтво<sup>309</sup>.

Так, Т. Мейер вказував на те, що художнім творам не відповідає жодне почуттєве споглядання того, про що в них йдеться, і що предметна конкретність художніх творів оприявнюється в їхній мовній формі, а не в дуже проблематичному оптичному уявленні, яке вони мають створювати<sup>310</sup>. Своєю чергою, Б. Христіансен писав: «... І в образотворчому мистецтві, так само, як і в поезії, безобразне враження є кінцевою метою предмета»<sup>311</sup>. Навіть звер-

<sup>306</sup> Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1847 года. Статья первая. Собр. соч.: в 9 т. Москва: Худож. лит., 1982. Т. 8. С. 367.

<sup>307</sup> Див.: Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Изд. IV. Санкт-Петербург, 1898. С. 237.

<sup>308</sup> Див.: Meyer Theodor A. Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig, 1901, passim.

<sup>309</sup> Див. працю: Христиансен Б. Философия искусства / пер. с нем. Г. П. Федотова; под ред. Е. В. Аничкова. Санкт-Петербург, 1911. Див. про вплив ідей цього вченого, наприклад, у російському достоевськознавстві: Богданова О. А. Эстетические идеи Б. Христиансена и российская наука о Достоевском в 1910–1920-е гг. (М. М. Бахтин, Б. М. Энгельгардт, В. Л. Комарович, Ю. А. Никольский). *Новый филологический вестник*. [Москва] 2014. № 4 (31). С. 21–35.

<sup>310</sup> Див.: Meyer Theodor A. Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig, 1901, passim. Див. про це: Адорно Т. В. Эстетическая теория. Москва: Республика, 2001. С. 144–145. URL: <<http://yanko.lib.ru/books/cultur/adorno-asthetische-theorie.htm>>.

<sup>311</sup> Христиансен Б. Философия искусства / пер. Г. П. Федотова под ред. Е. В. Аничкова. Санкт-Петербург: Шиповник, 1911. С. 97.

таючись до конкретно-зображальної лексики, митець відтворює не зримий вигляд предмета, а його смислові, асоціативні зв'язки. У цьому ж концептуальному руслі висвітлюють питання про наочність художнього образу в 1924 році М. М. Бахтін та в 1925 році Л. С. Виготський<sup>312</sup>.

5. *Неочевидність і незагальнодоступність*. Історія сприймання мистецьких творів засвідчує помилковість колись популярної тези В. Г. Белінського з його статті «Погляд на російську літературу 1847 року» (рос. «Взгляд на русскую литературу 1847 года»), яка звучить так: «Політико-економ, озброївшись статистичними числами, *доводить*, діючи на розум своїх читачів, що стан такого-то класу у суспільстві... значно погіршився внаслідок... таких-то причин. Поет, озброївшись живим і яскравим зображенням дійсності, *показує*, у правдивій картині, діючи на фантазію своїх читачів, що стан такого-то класу у суспільстві... насправді... значно погіршився внаслідок... таких-то причин. Один *доводить*, інший *показує*, і обидва *переконують*, тільки один логічними доказами, інший — картинами. Але першого слухають і розуміють мало хто, іншого — усі».

Справа в тому, що досвід розвитку словесного мистецтва від давнини до новітнього періоду вимагає від сучасного читача неабияких знань. Давня література — тому, що багато чого (і речі, і слова, і події, і ідеї, і звичаї), з чим пов'язане зображення у творі, вже забулося і перестало функціонувати, і через що теперішнє видання такого твору має бути оснащено належним коментарем і примітками. Новітня література — тому, що твориться в інформаційному суспільстві, а це теж вимагає зусиль при спілкуванні з художнім твором, бо твір завжди орієнтований на певний рівень освіченості свого адресата, зміст якого до знайомства з твором невідомий. А це, знов ж таки, вимагає від публікації такого твору присутності супровідного інформаційного апарату. Якщо ж реципієнт (споживач мистецької продукції певного гатунку) у спілкуванні з твором покладатиметься тільки на власну увагу і не буде озброєний необхідними та різнорівневими знаннями, то він дуже ризикує потрапити у ситуацію коня і верблюда — ліричних персонажів поезії Володимира Маяковського 1928 року «Вірші про різницю смаків» (рос. «Стихи о разнице вкусов», 1928):

<sup>312</sup> Див.: Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Худож. лит., 1975. С. 50–52; Виготский Л. С. Психология искусства / под ред. М. Г. Ярошевского. Москва: Педагогика, 1987. С. 45–47.



Лошадь  
 сказала,  
 взглянув на верблюда:  
 «Какая  
 гигантская  
 лошадь-ублюдок».  
 Верблюд же  
 вскричал:  
 «Да лошадь разве ты?!  
 Ты  
 просто-напросто —  
 верблюд недоразвитый».  
 И знал лишь  
 бог седобородый,  
 что это —  
 животные  
 разной породы.

**— Як образне походження літературного твору впливає на особливості його внутрішньої структури?**

Художній образ структурно оприявнюється на перетині предметного та смислового рядів, на перетині словесно-позначеного (тексту) і того сенсу, який за ним криється (підтексту). Саме з цим пов'язана фундаментальна і первісна двоїстість художнього образу, яка є інтегральною генетичною ознакою усіх видів образів — від найменших (наприклад, словесних на кшталт тропів) і аж до найбільших образів (людини та світу).

З вказаною структурною особливістю пов'язане явище художньої цілісності. М. М. Гіршман писав, що «категорія цілісності стосується не тільки цілого естетичного організму, а й кожної значущої його частинки». У літературному творі «кожен — і макро і мікроелемент — мають на собі відбиток того неповторного художнього світу, часткою якого вони є. Відповідно... специфічні елементи естетичного організму... створюються у процесі творчості як моменти становлення художнього цілого... і отримують право репрезентувати увесь цілісний художній організм у його структурній і змістовій своєрідності, бо в кожному з них так чи інакше втілюється та системотворча духовно-творча єдність, яка дає життя усьому твору та є його загальною художньою ідеєю»; відтак, розвиток цілісності — це «безперервна зміна цілого, що постає у кожній деталі»<sup>313</sup>.

<sup>313</sup> Гіршман М. М. Ритм художественной прозы. Москва: Сов. писатель, 1982. С. 47–48.

— *Чим є літературний твір як художня система?*

Цілісністю літературний твір є завдяки тому, що елементи, з яких він складається (елементарний склад), і зв'язки між ними (структура) мають системний характер, тобто є взаємозалежними та спрямованими у цій взаємопов'язаності на досягнення певної мети.

Як художня система, літературний твір — це певна єдність елементів і рівнів, цілеспрямована взаємодія між якими покликана втілити художній зміст. Специфіка художнього змісту, на відміну від змісту звичайного нехудожнього висловлювання, полягає у тому, що художній зміст, є, на думку В. В. Виноградова, здебільшого «впливом», а не «повідомленням»: письменник прагне через зображення подій, вчинків і думок відтворити (об'єктивувати) у свідомості читача певне ціннісне ставлення. Від того, наскільки повним і «захопливим» є таке відтворення, також залежить художня вартість літературного твору<sup>314</sup>.

Якщо літературний твір є цілісною системою, всі складові якої підпорядковані певній художній меті, то це означає, що поза цією метою їх не можна правильно зрозуміти. У цьому, власне, і полягає сутність самого явища системності, коли кожен елемент системи набуває ваги та значення лише у кореляції та зв'язку з іншими елементами цієї ж системи.

— *З яких елементів складається художня система літературного твору і від чого залежить їхня специфіка?*

Якщо говорити про обов'язкові елементи, які повинні бути присутні у будь-якому мистецькому творі, незалежно від його родової, жанрової чи іншої належності, то таких елементів є чотири: це художнє мовлення, сюжет, композиція та стиль.

Специфіка елементів художньої системи літературного твору залежить від його належності до літературного роду, тобто від родового походження (ґатунку чи кшталту). Літературні твори можуть належати:

- до епосу (у класичному розумінні, де зображається завершене минуле, яке не має тяглості поставання у теперішньому; наприклад, античний епос, середньовічний героїчний епос й ін.);
- до художньої прози як самостійного, естетично сформованого явища словесного романного мистецтва (роман та романізовані оповідні твори);

<sup>314</sup> У висвітленні теми про літературний твір як художню систему я спираюсь на доповнений іншими джерелами дослідницький досвід книги: Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига: Зинатне, 1990.

- до лірики (лірична поезія в різних літературах усіх часів);
- до драми (різновиди трагедії, комедії, трагікомедії, драми);
- до суміжного роду, коли художня система вибудовується на паритетному використанні конструктивних елементів двох літературних родів (ліро-епічні, епіко-драматичні, ліро-драматичні твори, епіко-романні художні практики);
- до синтетичного роду (будуються на багатокomпонентному щодо родового походження синтезі елементів різної родової належності).

Щоправда, коли йдеться про родову належність, то мається на увазі більш-менш повна відповідність художньої системи літературного твору певним родовим параметрам за принципом домінанти. А оскільки реальні по-справжньому вартісні твори не лише реалізують певні естетико-поетологічні норми, а й порушують їх, завдяки чому здатні породжувати нову художню інформацію, то в науці про літературу виникла тенденція сприймати літературні роди — «типові форми поезії» — як «повсякчасні можливості» художньої літератури, «історичні константи»<sup>315</sup>.

Як універсальні «начала», комплексно присутні у різних поєднаннях і пропорціях у будь-якому літературному творі, тлумачить «епічне», «ліричне» і «драматичне» Е. Штайгер у своєму дослідженні «Основні поняття поетики» (1948), де читаємо: «... у мене є ідея про ліричне, епічне та драматичне. [...] Користуючись висловленням Гуссерля, „ідеальний зміст“ „ліричного“ я можу дізнатися, перебуваючи перед ландшафтом; що таке „епічне“, може, — перед потоком біженців; сенс слова „драматичний“ закарбує в мені, можливо, якась суперечка. [...] Кардинальні приклади ліричного ймовірно будуть віднайдені в ліриці, епічного в епопеях. Але те, що десь може зустрітись твір, який був би суто ліричним, суто епічним чи суто драматичним, про це не можна домовитися з самого початку»<sup>316</sup>.

<sup>315</sup> Lämmert E. *Bauformen des Erzählens*. 8., unveränderte Aufl. Stuttgart, 1991. S. 13–16. Н. Д. Тамарченко акцентує на тому, що, висвітлюючи позицію Е. Леммерта щодо літературних родів, потрібно зважати на те, що дослідник у своїй книзі «Структури оповіді» (1955) використовує висловлювання «Hauptgruppen» (основні групи) і «Typen» (типи) «мабуть, через те, що німецьке „Gattung“ означає не тільки жанр, а й рід» (див.: Тамарченко Н. Д. *Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века* *Теория литературы: в 4 т.* Москва: ИМЛИ РАН, 2003. Т. III: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). С. 87).

<sup>316</sup> Staiger E. *Grundbegriffe der Poetik*. 8. Auflage. Zürich und Freiburg, 1968. S. 8–11. **Штайгер Еміль** (Staiger Emil, 1908–1987) — швейцарський німецькомовний літературознавець, один із засновників та провідних теоретиків так званої німецько-швейцарської школи іманентної інтерпретації художнього твору, яка

Головний пункт родової диференціації, як відомо, вказав один із творців німецької класичної філософії Георг Вільгельм Фрідріх:

- в основі епосу лежить художньою осягнена подія;
- в основі драми — дія;
- в основі лірики — переживання (настрій чи душевний стан).

Але для того, щоби стати власне художньою, а не якоюсь іншою реальністю, подія, дія та переживання повинні втілитися (трансформуватися) в художньому мовленні, сюжеті та композиції твору.

— **У чому особливості художнього мовлення як першого елемента художньої системи літературного твору?**

Художнє мовлення, яке спирається на зображально-виражальні можливості даної природної мови, формують різновиди використаної лексики, синтаксичних конструкцій, риторичних фігур тощо. Але мова є особливим творчим матеріалом, який визначає окреме місце красного письменства серед інших мистецтв (недарма помітного поширення набув вислів «література і мистецтво»).

Так, матеріали інших мистецтв — фарба у живописі, камінь у скульптурі, звук у музиці — за своїм походженням є соціально нейтральними (індиферентними), і до того, як потрапити до рук митця, перебувають поза межами пізнавального процесу. Кожен з них, звісно, має свою структуру, але ця структура дана природою і не корелює з суспільними й ідеологічними процесами. На відміну від суто природного походження матеріалів інших мистецтв, мова як матеріал словесного мистецтва, первісно, тобто ще до того, як потрапляє до рук письменника, має високу соціальну активність. «Мови народів світу, — пише з цього приводу Ю. М. Лотман, — не є пасивними факторами у формуванні культури. З одного боку, самі мови є продуктом складного багатовікового культурного процесу.

---

розглядає художній твір поза залежністю від соціальних, історичних, біографічних факторів його виникнення, осягаючи його за допомогою «безпосереднього враження» та інтерпретації його окремих складових у їхній єдності. Інтерпретаційний підхід вказаної школи суголосний американській «новій критиці» (англ. «new criticism») 30-х–50-х рр. ХХ ст. (Досвід Штайгера-інтерпретатора літератури в новітньому українському літературознавстві розглянутий у публікаціях кандидата філологічних наук, доцента Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка Олега Радченка (див. наприклад: Радченко О. А. Еміль Штайгер як інтерпретатор світової літературної спадщини. *Молодий вчений*. [Херсон] 2018. № 3.1 (55.1). Березень. С. 147–150; Радченко О. А. Іманентна поетика Еміля Штайгера: філологічний та філософський дискурс. Дрогобич: Посвіт, 2012. Див. також рец. на цю монографію: Червінська О. В. Методологічна вага теорії іманентної інтерпретації Еміля Штайгера — українська монографія про найсуперечливішого зі швейцарських літературознавців ХХ ст. *Питання літературознавства*. Чернівці, 2013. № 87. С. 404–411.

Оскільки величезний, неперервний навколишній світ у мові постає як перервний (дискретний) і вибудований, як такий, що має чітку структуру, зіставлена зі світом природна мова стає його моделлю, проекцією дійсності на площину мови. А через те, що природна мова — один із провідних чинників національної культури, мовна модель світу стає одним із факторів, що регулюють національну культуру світу»<sup>317</sup>.

При цьому мова усією своєю системою «настільки тісно пов'язана з життям, копіює його, входить у нього, що людина перестає відрізняти предмет від назви, шар [пласт] дійсності від шару її відображення у мові»<sup>318</sup>. [...] Для того, щоб поезія одержала свою мову, створену на основі природної, але не тотожну їй, для того, щоб вона [поезія] стала мистецтвом, треба було чимало зусиль. На зорі словесного мистецтва виникла категорична вимога: мова літератури повинна відрізнятись від повсякденної, відтворення дійсності засобами мови з художньою метою — від інформаційної. Так визначилася необхідність поезії»<sup>319</sup>.

Рівень художнього мовлення — це рівень мікрообразів, цілеспрямована взаємодія між якими утворює єдиний багаторівневий макрообраз, тобто цілісний твір словесного мистецтва. Між мікрообразами (певними властивостями художнього мовлення) та макрообразом (цілісним літературно-художнім твором) існує глибинний і органічний зв'язок, адже ці явища мають спільне — художньо-образне — походження: образ-твір народжується з образності і поза нею не існує.

Саме на рівні мікрообразів виникає необхідна при сприйманні мистецтва емоційна напруга, за допомогою якої у реципієнта виникає аналогічний авторському емоційно-чуттєвий стан.

#### **— Якими є джерела образності художнього мовлення?**

Як відомо, за художнім текстом безпосередньо перебувають не точно відтворені у ньому факти дійсності, а насамперед художня реальність. Тільки організуючи у певний спосіб художнє мовлення, митець може вибудувати художньо осмислену мистецьку реальність.

<sup>317</sup> Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. С. 35.

<sup>318</sup> «Аналогічне відбувалося у кінематографі, — пояснює у цьому місці Ю. М. Лотман: — те, що фотографія тісно, автоматично пов'язана з об'єктом, який фотографується, тривалий час було перешкодою для перетворення кінематографу на мистецтво. Тільки після того, як внаслідок появи монтажу і рухливої камери виявилось можливим один об'єкт сфотографувати хоча б двома різними способами, а послідовність об'єктів у житті перестала автоматично визначати послідовність зображень стрічки, кінематограф з копії дійсності перетворився на її художню модель. Кіно отримало свою мову». (Там само. С. 35).

<sup>319</sup> Там само. С. 34–35.

А можливість зробити це, як відомо, залежить від використання у мові риторичних фігур, тобто таких мовленнєвих зворотів, які відходять від певної норми розмовної «природності». Відчутне реципієнтом відхилення від такої норми, яку утворюють мінімальні засоби, необхідні для передачі сутності повідомлення, і створюється риторичними фігурами, які вибірково замінюють звичні висловлювання висловлюваннями нетривіальними, особистісно забарвленими, експресивно-дієвими, сугестивно (діючи на підсвідомість) переконливими. Таке відхилення від «нульового рівня» ще називають семантичним зсувом (*рос.* сдвиг)<sup>320</sup>. Звідси: коли говорять про засоби образності художнього мовлення, то йдеться про шляхи створення відхилень від «нульового рівня» або про шляхи створення семантичних зсувів мовленнєвих одиниць у творі словесного мистецтва, тому що образна думка завжди риторично маркована. Немає мистецтва без риторичних фігур. Значуща (семантично навантажена) відсутність у художньому тексті відомих риторичних фігур (чи інших очікуваних реципієнтом елементів) за певних умов виступає теж риторичною фігурою<sup>321</sup>.

Художнє слово — це слово місткє, концентроване, заряджене енергією смислотворення та впливу, воно завжди й одночасно хара-

<sup>320</sup> Див.: Рудяков Н. А. Основы анализа художественного текста. Киев: Наук. думка, 1989. С. 21, 24, 25. **Рудяков Мико́ла Олекса́ндрович** (1926–1993) — український лінгвіст, доктор філологічних наук, професор. Спеціалізувався у сфері лінгвістичного аналізу художнього тексту. В останній період життя (з 1988 до 1993) працював в Івано-Франківському державному педагогічному інституті ім. В. С. Стефаника (тепер — Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника).

<sup>321</sup> Крім звичного шляху виникнення образності на основі тропів, тобто використання переносних значень слів, у мистецтві слова активно використовується образність, створена на основі прямого значення слів.

*Приклад з прози.* Оповідання А. Чехова «Товстий і тонкий» (*рос.* «Толстый и тонкий», 1888), яке починається так:

«На вокзалі Миколаївської залізниці зустрілися два приятелі: один товстий, другий тонкий. Товстий щойно пообідав на вокзалі, і його губи лисніли від масла, мов стиглі вишні. Пахло від нього хересом і флер-д'оранжем. А тонкий щойно зійшов з вагона і був нав'ючений чемоданами, клунками та коробками. Пахло від нього шинкою і кофейною гушею. З-за його спини визирала худенька жінка з довгим підборіддям — його дружина, і високий гімназист з примруженим оком — його син».

(*Пер. українською С. Воскресенка*)

«На вокзале Николаевской железной дороги встретились два приятеля: один толстый, другой тонкий. Толстый только что пообедал на вокзале, и губы его, подернутые маслом, лоснились, как спелые вишни. Пахло от него хересом и флер-д'оранжем. Тонкий же только что вышел из вагона и был навьючен чемоданами, узлами и картонками. Пахло от него ветчиной и кофейной гушей. Из-за его спины выглядывала худенькая женщина с длинным подбородком — его жена, и высокий гимназист с прищуренным глазом — его сын».

ктеризує, оцінює і провокує у читача потрібне авторові ставлення до зображуваного. Воно існує в унікальному, лише для нього створеному з певною метою оточенні та поєднанні з іншими словами.

Образність у цьому уривку виникає на семантичному зсуві слів «товстий» і «тонкий». Якщо у звичайному вжитку ці слова протиставляються за ознакою міри (ступеня, величини) товщини, то в оповіданні Чехова на це пряме значення накладається додатковий (конотативний, висловлюючись лінгвістичним терміном) сенс, який виникає на основі протиставлення цих же слів, але вже за іншою ознакою — «багатий/бідний», «матеріально забезпечений» / «матеріально незаможний», «задоволений життям, маючи змогу насолоджуватися ним» / «придушений життям через щоденну боротьбу за своє існування» (не випадково характеризуючи «товстого», Чехов зазначає: «Пахло від нього хересом і флер-д'оранжем»: тут слово «херес» означає сорт дорогого вина, а «флер-д'оранж» — одну з найтонших за запахом і найдорожчих есенцій).

*Приклад з лірики.* Це відома восьмирядкова поезія О. С. Пушкіна 1829 р. з його любовної лірики:

Я вас любив, а може, і люблю я, 1  
Огонь у серці не погас моїм; 2  
Та ця любов нехай вас не хвилює, 3  
Не хочу я печалить вас нічим. 4  
Я вас любив безмовно, безнадійно, 5  
То ревнував, то ніжно вірив знов, 6  
Я вас любив сердечно так і мрійно, — 7  
Дай боже вам ще раз таку любов! 8  
(*Пер. українською І. Муратова*)

*Рос.:*  
Я вас любил; любовь еще, быть может, 1  
В душе моей угасла не совсем; 2  
Но пусть она вас больше не тревожит; 3  
Я не хочу печалить вас ничем. 4  
Я вас любил безмолвно, безнадежно, 5  
То робостью, то ревностью томим; 6  
Я вас любил так искренно, так нежно, 7  
Как дай вам бог любимой быть другим. 8

Образний зміст у цих рядках виникає із семантичної кореляції 3-го і 8-го рядків, де за допомогою форм наказового способу висловлене побажання. 8-й рядок ще підсилений порівняльним зворотом «так... як», за допомогою якого поет говорить про неможливе для жінки поза сферою його кохання (її ніхто вже так кохати не буде). У 8-му рядку маємо фактичне заперечення буквального значення слів з 3-го і 4-го рядка: те, про що говорить поет коханій жінці, насправді має схвилювати її, а можливо, і попередити, адже «його кохання не може бути замінено іншим, воно найвище, що може статися з жінкою» (Шкловський В. Б. Поезія граматики і граматика поезії. *Иностранная литература* [Москва] 1969. № 6. С. 222).

Ще раніше 1961 р. до цього ж поетичного твору Пушкіна звернувся Р. Якобсон в однойменній статті, а саме у її другому розділі, який має назву «Поезія без образів» (Якобсон Р. Поезія граматики і граматика поезії. *Семиотика*. Москва: Радуга, 1983. С. 462–482. URL: <<http://philologos.narod.ru/classics/jakobson-roetgr.htm>>). Те, що статті Р. Якобсона і В. Шкловського мають однакові назви, не випадковий збіг, а свідома настановна В. Шкловського, яка сигналізує про наявність різних теоретико-літературних традицій, з якими пов'язані різні перспективи розгортання сучасного гуманітарного знання: одна з них, відмовившись від семиотичної моделі значення як відношення між знаком і сенсом, сягає раннього формалізму й описує простір поетичної мови «як простір чистого руху», в якому зіткнення матеріалів і поверхонь приводить до жаданої насолоди і це виводить артистичний жест за межі мистецтва, перетворюючи його в антропологічну потребу; натомість друга перспектива пов'язана з класичною традицією вимовності (*рос.* виразительности), яку успадкує структуралізм (див. про це докл.: Калинин И. А. Виктор Шкловский versus Роман Якобсон: война языков. *Вестник СПбГУ. Сер. 9. Филология. Востоковедение. Журналистика*. [Санкт-Петербург] 2016. Вып. 3. С. 55–63. URL: <<https://cyberleninka.ru/article/v/viktor-shklovskiy-versus-roman-yakobson-voyna-yazykov>>).

Два *приклад*и з повісті Івана Тургенєва «Муму» (1852; тут важливо пам'ятати, що кріпосне право у царській Росії відмінили у березні 1861 р.), у якій через зображення двох ключових епізодів із життя двірника, кріпака московської пані, кремезного, але глухонімого від народження Герасима (перший пов'язаний з його бажанням одружитися з 28-річною прачкою Тетяною, а другий — з прив'язаністю до врятованого ним ще дученням песиком по кличці «Муму») письменник відтворює жахи кріпацтва як суспільного явища.

1. Тургенєвська повість починається таким абзацом:

«На одній з далеких вулиць Москви, в сірому будинку з білими колонами, антресолю та балконом, що похилився набік, жила колись пані, вдова, оточена численною челяддю. Сини її служили в Петербурзі, дочки вийшли заміж; вона виїздила нечасто, і самотньо доживала останні роки своєї скупой та нудної старості. День її, нерадісний і непогожий, давно минув; але й вечір її був чорніший від ночі».

*Рос.:* «В одной из отдалённых улиц Москвы, в сером доме с белыми колоннами, антресолю и покривившимся балконом, жила некогда барыня, вдова, окружённая многочисленною дворней. Сыновья её служили в Петербурге, дочери вышли замуж; она выезжала редко и уединённо доживала последние годы своей скупой и скучающей старости. День её, нерадостный и ненастный, давно прошёл; но и вечер её был чернее ночи».

(Пер. українською І. Ільченка)

У процитованому уривку особливе смислове навантаження несуть висловлювання «скупа і нудна старість», «день її нерадісний і непогожий», «вечір її... чорніший від ночі». Якщо врахувати, що йдеться про різні періоди життя цієї пані, причому життя відверто невдалого, то стає зрозумілим, що епітет «скупа» («скупа... старість») означає скупа (небагата) саме у своїх людських проявах, позбавлена людської доброти та мудрості — рис, які зазвичай асоціюються з літніми людьми, досвідченими завдяки своєму віку.

Саме відсутність у пані доброти і мудрості, підсилена самотністю і постійною нудгою, живлять її дуриствітство, примхи (на кшталт рішення видати заміж вдово-бану Герасимом прачку Тетяну за пияка шевця Капітона, чи вимога забрати собаку Герасима лише через те, що собака любила тільки Герасима та не потребувала більше нічийої уваги). Саме дуриствітвом самотня пані намагається заповнити порожнечу свого існування.

Присутня у процитованому уривку гама відтінків підтверджується наступним рухом сюжету повісті та безпосередніми авторськими характеристиками цього персонажу, які супроводжують зображення подій. Так, «нервові хвилювання» «в неї завжди траплялися після надто ситної вечері»; «вона інколи любила вдавати прибиту сиротину-страдницю; нічого й казати, що всім людям у будинку ставало тоді дуже ніяково».

2. Портретна характеристика пані, перед тим, як вона вперше побачила Муму: «З солодкою посмішкою на зморщених губах гуляла пані по вітальні» (*рос.:* «С сладкой улыбкой на зморщенных губах гуляла барыня по гостиной...» (підкреслення моє. — І. К.).

Портретні деталі («солодка посмішка» та «зморщені губи») сигналізують тут про характер персонажа. Протиставлення епітетів «солодка» щодо усмішки та «зморщені» стосовно губ створюють неприємне враження про посмішку як



про неприродну, фальшиву, водночас удавано-солодку і гидливо-презирливу, притаманну людям нещирим і дріб'язково-мстивим.

Так само семантично насиченим є і дієслово «гуляла» у вислові «гуляла пані по вітальні». Справа в тому, що дієслово «гуляла» у значенні «здійснювати прогулянку на відкритому повітрі», зазвичай вживається у сполученні зі словами, які передбачають свободу пересування у різних напрямках і на відкритому просторі (гуляти у саду, парку, лісі, вулиці, місті тощо). А тургенівське словосполучення «гуляла по вітальні» породжує іншу семантику, інший смисл, тому що стара пані «гуляє» у закритому просторі (вітальні, панський будинок), тобто там, де вона надійно захищена від зовнішнього світу та де вона має абсолютну й нічим необмежену владу над речами і людьми (а кріпаки, нагадує, людьми не вважалися). Саме у цьому замкненому просторі стара пані беззастережно дає волю своєму дурисвітству та примхливості, що має трагічні наслідки у долях залежних від неї людей. Отже, «замкнутість простору» панування власниці московського будинку і людських доль його поневолених мешканців постає прийомом створення негативної авторської характеристики персонажа<sup>322</sup>.

Відразливе ставлення від постаті цієї пані, яке відбиває авторське ставлення до зображуваного й яке письменник намагається викликати (об'єктивувати) у свідомості читача, ще більше загострюється на тлі образу самого Герасима. Звертає на себе увагу, що собаку, яку Герасим втопив, виконуючи наказ пані, він цуценям знайшов у воді та врятував від утоплення. У цьому контексті фінальний вчинок героя має додатковий сенс: топлячи у фіналі повісті не по своїй волі свого собаку, єдиного вірного та люблячого друга, у річці, він ніби повертає Муму її первісній долі, перед якою будь-яка жива істота безпорадна, і, можливо, цим убезпечує від жорстокості та зла, яке панує у навколишньому, позбавленому волі, милосердя і гідності світі. Цей фінал чимось нагадує фінал драми Олександра Островського «Гроза» (1859), де головна героїня молода заміжня жінка Катерина, не маючи жодної надії на розуміння та милосердя людей, накладає на себе руки, кинувшись у ріку Волгу. А ця асоціація між Муму та Катериною примушує пригадати повість Льва Толстого 1886 р. «Холстомір» (рос. «Холстомер»), де зображена життєва історія старого коня, кастрованого жеребця на бкличку Холстомір. Ведучи оповідь від особи коня Холстоміра та подаючи зображене саме у сприйнятті тварини як живої істоти (прийом очуднення<sup>323</sup>), письменник

<sup>322</sup> Див. про це докл.: Жаринов Е. В. О повести «Муму». *И. С. Тургенев в современном мире: коллективный труд / отв. ред. С. Е. Шаталов.* Москва: Наука, 1987. С. 212–220; Современное прочтение русской классической литературы: (Методические рекомендации в помощь учителю) / сост. Ю. И. Султанов, Г. Д. Слободян. Ивано-Франковск, 1990; Султанов Ю. И. Горькая правда о своём народе. *Актуальные проблемы методики викладання літератури: вибрані праці.* Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2013. С. 172–188. **Султанов Юрій Ібрагімович** (1948–2003) — український словесник-методист, літературознавець, культуролог. Кандидат педагогічних наук, доцент. Працював на кафедрі світової літератури Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ, Україна).

<sup>323</sup> **Очуднення** (рос. остранение) — термін, уведений у 1916 В. Б. Шкловським для характеристики сутнісних рис мистецтва (див. про це: Шкловський В. Б. Тетива: О несходстве сходного. Москва: Сов. писатель, 1970. С. 230. URL: <<http://philologos.narod.ru/shklovsky/tetiva.htm>>). У своїй знаковій статті «Мистецтво як прийом» (вперше надр. у 1917 у другому випуску петроградського видання «Збірники з теорії поетичної мови» / рос. «Сборники по теории поэтического языка») В. Б. Шкловський писав: «Метою мистецтва є дати відчуття речі як

протиставляє смерть підневільної тварини та смерть її господаря, виносячи жорсткий вирок людському світові: якщо після смерті забитого коновалом у яру коня, який чесно служив усе життя своїм господарям, його шкіра та м'ясо комусь таки знадобились, то, як зазначає письменник, ні шкіра, ні м'ясо, ні кістки офіцера, князя Микити Серпуховський М. Серпуховського, одного із господарів Холстоміра, ні на що не придалися; і якщо доля коня, завдяки письменницьким зусиллям Л. Толстого, викликає у читача глибоке співчуття та примушує глибоко замислитися над сутністю людського світу, то фінал його господаря — князя Серпуховський М. Серпуховського — породжує відразливе відчуття:

«Мертве тіло Серпуховського, що ходило по світу, їло й пило, прибрали в землю далеко пізніше. Ані шкіра, ані м'ясо, ані кістки його не стали ні для чого в пригоді. А через те, що вже двадцять років для всіх великим тягарем було його мертве тіло, яке ходило по світу, то й прибирання цього тіла в землю було тільки ще одним утрудненням для людей. Нікому вже він давно не був потрібен, для всіх уже давно він був тягарем, але все-таки мертві, що ховають мертвих, визнали за потрібне одягти це зараз же загниле тіло в добрий мундир, у добрі чоботи, покласти в нову добру труну, з новими китичками на чотирьох ріжках, потім покласти цю нову труну в другу, свинцеву, і відвезти її в Москву і там розкопати давні людські кістки і саме туди сховати це гниюче тіло в новому мундирі і вчищених чоботях, що кишіло черв'яками, і засипати все землею».

(Пер. українською Г. Волковиського)

Рос.: «Ходившее по свету, евшее и пившее тело Серпуховский М. Серпуховского убрали в землю гораздо после. Ни кожа, ни мясо, ни кости его никуда не пригодились. А как уже 20 лет всем в великую тяжесть было его ходившее по свету мертвое тело, так и уборка этого тела в землю была только лишним затруднением для людей. Никому уже он давно был не нужен, всем уже давно он был в тягость; но все-таки мёртвые, хоронящие мёртвых, нашли нужным одеть это, тотчас же загнившее, пухлое тело в хороший мундир, в хорошие сапоги, уложить в новый, хороший гроб с новыми кисточками на 4-х углах, потом положить этот новый гроб в другой свинцовый, и везти его в Москву, и там раскопать давнишние людские кости, и именно туда спрятать это, гниющее, кишашее червяками, тело в новом мундире и в вычищенных сапогах, и засыпать все землёю».

### — У чому полягають найважливіші особливості сюжету як другого елемента системи літературного твору?

Сюжетний рівень твору охоплює зображені за допомогою художнього мовлення конфлікти, ситуації, події, які розгортаються у певному художньому просторі та часі (хронотобачення, а не як впізнавання; прийомом мистецтва є прийом „олюднення“ речей і прийом утрудненої форми, яка збільшує тривалість сприйняття...; мистецтво є способом пережити роблення речі, а зроблене в мистецтві не важливе» (URL: <<http://www.opozhaj.ru/manifests/kakpriem.html>>). Саме для ілюстрації своїх теоретичних розмислів про прийом олюднення В. Б. Шкловський звернувся до повісті Л. Толстого «Холстомір».

пі<sup>324</sup>). Аналіз сюжету як єдності зображувано-го та самого зображення передбачає зіставлення хронології зображуваних подій з послідовністю самої розповіді про них (навіть коли йдеться про події, які відбувалися в один і той самий проміжок часу, про них неможливо розповісти одночасно, адже розповідь передбачає дотримання певної послідовності, і саме від того, в якій послідовності оповідач розповість про ті чи інші події, що відбувалися одночасно, про яку з них розповідь в першу



**Нонна  
Копистянська**

<sup>324</sup> **Хронотоп художній** (від *давньогрец.* χρόνος «час» і τόπος «місце», букв. «часо-простір») — термін, уведення якого в гуманітарну сферу, зокрема для аналізу художньої літератури, започаткував М. М. Бахтін. Хронотопом учений називав істотний взаємозв'язок художньо освоєних у красному письменстві часових і просторових стосунків. Вживаючи цей термін як формально-змістову категорію, М. М. Бахтін прагнув наголосити на «нерозривності простору і часу (час як четвертий вимір простору). [...] У літературно-художньому хронотопі маємо злиття просторових і часових прикмет в осягнутому та конкретному цілому. Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо-видимим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються у просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом. Цим перетином рядів і злиттям прикмет характеризується художній хронотоп» (Бахтін М. М. *Форми времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет.* Москва: Худож. лит., 1975. С. 234–235). Бахтінський термін «художній хронотоп» потрібно відрізнити від більш широкого літературознавчого поняття «часо-простір», на чому наголошувала Н. Х. Копистянська, зазначаючи: «М. Бахтін застосував термін до художнього світу» для окреслення художньої єдності літературного твору, а також особливостей художнього мислення і світосприйняття, і тому цим терміном «не слід підміняти автоматично термін *часо-простір*. Його доцільно вживати там, де досліджується *органічний взаємозв'язок між часом і простором*, а не просто час і простір» [*Іноземна філологія.* Львів: Львівський національний ун-т ім. Івана Франка, 2003. Вип. 114. С. 265]. Інакше кажучи, Н. Х. Копистянська не зводила все можливе розмаїття вивчення часопросторових стосунків у художній літературі тільки до хронотопного аспекту, а, спираючись на досвід С. Скварчинської, вирізняла можливість самостійного студювання всіх інших аспектів проблеми простору й часу в художній літературі, запропонувавши для позначення цього термін «часо-простір». (Див.: Там само. С. 281). **Копистянська Нонна Хомівна** (1924–2013) — український літературознавець. Доктор філологічних наук, заслужений професор Львівського національного університету ім. Івана Франка. Організатор і керівник Міжнародного міждисциплінарного науково-методологічного об'єднання-семінару «Проблеми художнього часу, простору, ритму» (1997–2012). Серед основних теоретико-літературних праць: «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (2005), «Час і простір у мистецтві слова» (2012). (Про основні засади наукової діяльності ученої див.: Козлик І. *Методологічні параметри літературознавчих практик Нонни Копистянської.* *Слово і Час.* [Київ] 2014. № 4. С. 76–83).

чергу, а про яку пізніше, залежить художній сенс зображуваного). Звідси: динаміка сюжету відображає розгортання авторської позиції від початку до кінця твору.

М. М. Бахтін ще у 1937–1938 роках писав з цього приводу: перед читачем у творі виникає «дві події — подія, про яку розповідає твір, і подія самої розповіді (у цій останній ми й самі беремо участь як слухачі-читачі); події ці відбуваються у різні часи (відмінні за тривалістю) і на різних місцях, і водночас вони нерозривно об'єднані у єдиній, але складній події, яку ми можемо позначити як твір у його подійовій повноті, включаючи сюди і його зовнішню матеріальну даність, і його текст, і зображений у ньому світ, і автора-творця, і слухача-читача. При цьому ми сприймаємо цю повноту у її цілісності й неподільності, та водночас розуміємо всю різницю між її складовими моментами»<sup>325</sup>.

Отже, складові композиції (побудови) сюжету як одного із елементів художньої системи твору словесного мистецтва, а саме: експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка<sup>326</sup> — пов'язані не тільки з етапами руху зображуваного, а й з етапами руху самого зображення (свідомості, що зображає). У цьому сенсі сюжетність є невід'ємною й обов'язковою властивістю будь-якого мистецького твору, незалежно від його родової належності: безсюжетних творів не буває, тому що завжди перед нами розгортається якийсь художній світ, який несе у собі для нас певне передання. При цьому сюжет твору (на відміну від зображених у ньому подій, ланцюг яких можна

<sup>325</sup> Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике*. С. 403–404.

<sup>326</sup> **Експозиція** — це подія, яка надає первинну інформацію, необхідну для сприймання зображуваного. **Зав'язка** — це подія, в якій відбувається зародження основного конфлікту. **Розвиток дії** — рух зображених подій, що відображає розгортання конфлікту в напрямі до точки найбільшої напруги та подальшого вирішення. **Кульмінація** — це подія, де конфлікт набирає найвищої напруги. **Розв'язка** — це подія, де конфлікт знаходить своє розв'язання. При цьому єдиного (тим паче обов'язкового) шаблону композиції сюжету не існує, що пов'язано зі складністю творчого процесу, зростанням в процесі літературної еволюції питомої ваги у ньому індивідуального начала. З огляду на це знати можливі складові композиції сюжету потрібно, але вимагати їхньої присутності та ще й у якомусь обов'язковому порядку не можна. (Див. про це докл: Теплинский М. В. *Почему в сюжете пять элементов? Жанр и композиция литературного произведения*: межвуз. сб. Калининград, 1974. Вып. I. С. 18–20; Теплинский М. В. *Ещё раз о пяти элементах сюжета. Жанр и композиция литературного произведения*: межвуз. сб. Калининград, 1974. Вып. IV. С. 15–17).

просто переказати) неможливо переказати своїми словами, його, як і твір-образ загалом, можна тільки тлумачити чи інтерпретувати<sup>327</sup>.

Нарешті варто зважити і на те, що сюжетна організація твору залежить і від його родової належності. Особливо це стосується лірики, твір якої неможливо переказати навіть тоді, коли у ньому позначені якісь зовнішні події, тому що сюжетотворчою подією постає внутрішній (почуттєвий, чи мисленневий, чи психологічний тощо) стан людини у момент інтенсивного переживання певних вражень буття. Відповідно, ліричний сюжет постає як розгортання цього процесу. Рух ліричного сюжету відбувається до тієї точки, де реципієнт опиняється віч-на-віч з внутрішнім світом суб'єкта переживання (ліричного «я») тієї миті, коли він здійснює певне відкриття. Цей стан ліричного суб'єкта називають «миттю ліричної концентрації», його й покликане словесно зафіксувати поетичне висловлювання. «Щойно стан ліричної концентрації набуває зверненого назовні словесного оформлення, він перестає бути „миттю“. Словесне висловлювання протікає у часі — і тут основа суперечливості та внутрішньої напруги ліричного жанру як роду мистецтва: з одного боку, органічно притаманна ліриці межа лаконічність, прагнення не виходити за межі „заданого“ стану...; з іншого боку, прагнення до певної описовості, до комунікативної оформленості, до... висловлюваності „для всіх“»<sup>328</sup>. Принцип художнього висловлювання в ліриці можна сформулювати так: «Ще, ще раз про те саме, — найголовніше!».

### **— Що належить до сфери композиції як третього елемента системи літературного твору?**

Композиція цілого твору, тобто архітектоніка у широкому сенсі слова (не плутати з побудовою окремого елемента художньої системи, наприклад, сюжету), упорядковує внутрішньо мотивовані відношення між задіяними у ньому мовленнєвими та сюжетними елементами.

Одиницею композиції є відрізок тексту, в межах якого зберігається одна форма (ракурс, спосіб) зображення. За такого розгляду твір постає як послідовна зміна форм зображення від початку до

<sup>327</sup> У даному разі я не диференціюю поняття тлумачення й інтерпретації, хоча у теорії літератури існують практики їхнього розрізнення як двох способів розуміння поетичного твору (див., наприклад: Домашенко А. Об интерпретации и толковании. Донецк, 2007).

<sup>328</sup> Сильман Т. Заметки о лирике. Ленинград: Сов. писатель, 1977. Про специфіку творів ліричного роду літератури див. також: Гинзбург Л. О лирике. Изд. второе, доп. Ленинград: Сов. писатель, 1974. С. 6–7.

кінця конкретного художнього тексту, а завдання композиційного аналізу — охарактеризувати конкретний вибір форм зображення та логіку їхньої послідовної зміни.

До основних одиниць композиції твору належать: оповідь, опис, діалог, монолог, лист, ремарка, відступ, портрет, пейзаж, розмова, сцена, розділ, том, ява, акт (дія) й ін.

Загалом загальноживане поняття «композиція (або архітектоніка у широкому значенні слова) твору» стосується організації, так би мовити, «зовнішнього твору», руху форм зображення від його початку до кінця. Інакше кажучи, за М. М. Бахтіним, композиція упорядковує матеріальну сторону твору — словесний матеріал, і композиційні форми підлягають суто технічній оцінці, яка стосується того, наскільки адекватно композиційні форми, що організують (упорядковують) словесний матеріал, сприяють досягненню тієї мети, яку поставив перед собою митець, коли писав свій твір. При цьому йдеться не про суму композиційних форм, використаних письменником, а про спосіб зв'язку, сполучення, кореляцію між ними. Розглядаючи композицію твору, ми аналізуємо певні відрізки тексту у взаємкореляції між ними, через яку теж реалізується авторська позиція.

Водночас потрібно розрізняти не лише композицію цілого твору (архітектоніка у широкому значенні слова) і композицію окремого структурного елемента/рівня художньої системи твору, на чому наголошував Л. М. Цилевич<sup>329</sup>, а й онтологічне розрізнення, на якому наполягав, зокрема, М. М. Бахтін — розрізнення категорій «твір мистецтва як художня річ» і «твір мистецтва як духовна реальність». Відповідно, побудову мистецького твору як художньої речі вчений пропонував термінологічно позначати поняттям «композиція», а побудову мистецького твору як духовної реальності — поняттям «архітектоніка» (у строго термінологічному значенні слова).

У своїй праці 1924 року «Проблема змісту, матеріалу і форми у словесній художній творчості» М. М. Бахтін зазначав, що для естетики як науки первісним має бути суто художнє ставлення до мистецького твору як свого об'єкта, за яким вже йтиме пізнавальний інтерес. «Естетичний аналіз, — пояснював свою думку вчений, — безпосередньо має бути спрямований не на твір у його чуттєвій і тільки пізнанням упорядкованій даності, а на те, чим є твір для спрямованої на нього естетичної діяльності митця і споглядача». Оце останнє,

<sup>329</sup> Див.: Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. С. 14, 15.

тобто зміст спрямованої на твір естетичної діяльності митця і реципієнта, М. М. Бахтін називає естетичним об'єктом, здійсненням (втіленням, реалізацією) якого служить композиція зовнішнього твору. «Архітектонічна форма визначає вибір композиційної», але не існує у готовому вигляді та не може бути здійсненою поза останньою: кожна архітектонічна форма здійснюється певними композиційними прийомами», та водночас найважливішим композиційним (жанровим) формам «відповідають у здійсненому об'єкті істотні архітектонічні форми».

«Архітектонічні форми суть форми душевної та тілесної цінності естетичної людини, форми природи — як її оточення, форми події в її особисто-життєвому, соціальному й історичному аспекті й т. ін.; всі вони суть досягнення, справджування, вони нічому не служать, а є заспокоєно самодостатніми, — це форми естетичного буття у його своєрідності»<sup>330</sup>.

Саме побудови естетичного об'єкта стосується бахтінський термін «архітектоніка». Саму цю побудову визначають архітектонічні форми, які, на відміну від композиційних форм, усі входять в естетичний об'єкт і тому описуються категоріями естетики.

«Ось декілька *прикладів* методичного розмежування архітектонічних і композиційних форм.

Естетична індивідуальність є суто архітектонічною формою самого естетичного об'єкта: індивідуалізується подія, особа, естетично відживлений предмет тощо; особливий гатунок має індивідуальність автора-творця, що теж входить в естетичний об'єкт»; але аналіз форми індивідуальності застосованих у творі як організованому матеріалі способів зображення передбачає інше — аналіз їхньої поетизації (метафоризації), тобто художньо-образної функції.

«Форма самодостатності... , що належить усьому естетично завершеному, є суто архітектонічна форма», яку не можна перенести на твір, як цілеспрямовано організований матеріал: назвати словесне ціле твору самодостатнім можна лише вкрай метафорично.

«Роман є суто композиційна форма організації словесних мас, вона реалізує в естетичному об'єкті архітектонічну форму художнього завершення історичної чи соціальної події, яка, тобто архітектонічна форма, є різновидом форми епічного завершення.

Драма — композиційна форма (діалог, актове членування тощо), але трагічне та комічне суть архітектонічні форми завершення». «... Форма трагедії (форма події, частково особистості — трагічний характер) обирає адекватну композиційну форму — драматичну».

<sup>330</sup> Бахтін М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва: Худож. лит., 1975. С. 19–21.

«Форма ліричного — архітектонічна, та існують композиційні форми ліричних поезій»<sup>331</sup>.

Гумор, героїзація, тип, характер — суто архітектонічні форми, але вони здійснюються... певними композиційними прийомами; поема, повість, новела — суто композиційні форми; розділ, строфа, рядок — суто композиційні членування...».

Ритм можна розуміти і в архітектонічній, і в композиційній площинах: як архітектонічна форма, будучи емоційно спрямованим, він завершує цінність внутрішнього прагнення і напруги; як композиційна форма, він упорядковує звуковий емпірично сприйнятий матеріал, чутний і пізнаваний<sup>332</sup>.

«Основні архітектонічні форми — висновує М. М. Бахтін, — спільні для усіх мистецтв і всієї сфери естетичного, вони конституують [узаконюють, забезпечують] єдність цієї сфери. Між композиційними формами різних мистецтв існують аналогії, обумовлені спільністю архітектонічних завдань, але тут вступають у свої законні права особливості матеріалів [кожного з мистецтв].

Правильна постановка проблеми стилю... поза строгим розрізненням архітектонічних і композиційних форм неможлива»<sup>333</sup>.

**— *Яке місце стилю у художній системі літературного твору?***

Свою завершеність як певне художнє ціле твір одержує на рівні стилю, який забезпечує органічне поєднання усіх елементів і рівнів художнього цілого літературного твору, починаючи зі слова та його складових (мікрообрази) і закінчуючи образом людини та світу, оприявненими у художній концепції автора (макрообрази). Інакше кажучи, стиль «передбачає єдність слова й образу, образу та композиції, композиції



*Олексій Чичерін*

<sup>331</sup> Щоправда, коли йдеться про композицію у творах ліричного роду літератури, то треба мати на увазі, що вона стосується двох площин (рівнів): розвитку тематичного образу та власне віршової організації. Щодо першої вирізняють три основні композиційні типи — зіставлення двох образів, що діалектично взаємодіють між собою (наприклад, психологічний паралелізм), розвиток і трансформація (перетворення) одного тематичного образу та логічний розвиток теми (посилка → міркування → висновок). Побудову ж вірша визначають: віршовий розмір, співвідношення синтаксичного та метричного членування, строфіка (включаючи внутрішньо строфічний синтаксис — анафори, епіфори, рефрени тощо), рима та способи римування, інтонаційно-ритмічні особливості вірша. (Див. про це докл.: Холшевников В. Е. Анализ композиции лирического стихотворения. *Анализ одного стихотворения*. Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1985. С. 5–49).

<sup>332</sup> Див.: Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. С. 19–20. (Курсив мій. — *І. К.*).

<sup>333</sup> Там само. С. 21–22.



й ідей поетичного твору». З огляду на це, «правильне розуміння стилю полягає в тому, щоб з'ясувати характерні властивості слововжитку, зокрема, епітети, метафори, показати зв'язок цих мікроорганізмів з особливостями синтаксичного ладу, в тому й тому побачити той спосіб мислення, який створює образи, звідси природний перехід до композиції та розкриття... внутрішньої форми твору в цілому. Тоді в стилі виявляється жива мускулатура, яка добуває й оприявнює ідеї»<sup>334</sup>.

Отже, стилістичний аналіз передбачає такий метод евристичної роботи, який «ґрунтується на тому, щоб виходити з дослідження слова, його звукової, морфологічної та синтаксичної форми, просуватися далі по одній нерозривній лінії до образності мовлення, до образу людини, до ідеї літературного твору, до творчості... автора в цілому»<sup>335</sup>.

<sup>334</sup> Чичерин А. В. Идеи и стиль: О природе поэтического слова. Изд. второе, доп. Москва: Сов. писатель, 1968. С. 20, 51–52. **Чичерін Олексій Володімирович** (1900–1989) — східнослов'янський літературознавець, доктор філологічних наук, професор. Зазнав сталінських репресій. У 1948–1989 працював у Львівському університеті, де до початку 1970-х очолював кафедру зарубіжної літератури. Основні праці: «Виникнення роману-епопеї» (рос. «Возникновение романа-эпопеи», 1958), «Ідеї й стиль: Про походження поетичного слова» (рос. «Идеи и стиль: О природе поэтического слова», 1965), «Ритм образу: Стилістичні проблеми» (рос. «Ритм образа: Стилистические проблемы», 1973), «Нариси з історії російського літературного стилю» (рос. «Очерки по истории русского литературного стиля: Повествовательная проза и лирика», 1977).

<sup>335</sup> Чичерин А. В. Ритм образа: Стилистические проблемы. Изд. второе, расширенное. Москва: Сов. писатель, 1980. С. 7–8.

## ЛЕКЦІЯ ДЕВ'ЯТА

### ЛІТЕРАТУРНИЙ ТЕКСТ ЯК ОБ'ЄКТ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ

Висвітлення основних питань, які виходять за межі локального структуралістського аналізу та пов'язані з інтегральними теоретико-методологічними літературознавчими уявленнями про походження літературно-художніх явищ, доречно здійснювати, спираючись на гносеолого-евристичний досвід літературознавчої адаптації Ю. М. Лотманом структурно-семіотичного підходу<sup>336</sup>.

— **Яка роль аналізу художнього тексту в літературознавчому аналізі твору словесного мистецтва?**

Стисло кажучи — ключова: з нього усе починається і ним усе перевіряється.

Текст — це один із базових компонентів художнього твору. Художньо-естетичний ефект виникає в процесі зіставлення тексту зі складним комплексом життєвих та ідейно-естетичних уявлень. Через це поняття «текст» для літературознавця виявляється значно складнішим, ніж для лінгвіста<sup>337</sup>. Навіть розуміючи під текстом усю суму тільки лінгвістично оприявнених структурних зв'язків

<sup>336</sup> Див.: Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. *О поэмах и поэзии*. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 1996. (Перше видання цієї праці у форматі навчального посібника для студентів побачило світ у 1972 в Ленінградському відділенні видавництва «Просвещение»).

<sup>337</sup> Тема відмінності літературознавчого та лінгвістичного підходів до вивчення творів словесного мистецтва є темою, до розгляду якої так чи інакше, з різних приводів і у зв'язку з різною проблематикою періодично звертаються ті, хто досліджує художні словесні практики (див., наприклад: Степанов Г. В. *Литературоведческий и лингвистический подходы к анализу текста. Язык. Литература. Поэтика*. Москва: Наука, 1988. С. 125–140; Гиршман М. М. *Литературное произведение: Теория художественной целостности*. С. 82). Обґрунтуванню необхідності такого розрізнення в аспекті термінологічного наповнення поняття «структура» присвячена стаття Ю. М. Лотмана «О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры» (*Вопросы языкознания*. [Москва] 1963. № 3. С. 44–52). На тому, що літературознавець і лінгвіст мають свої специфічні предмети у вивченні явища стилю літературного твору, наголошували В. Турбін у статті «Что же такое стиль художественного произведения?» (*Вопросы литературы*. [Москва] 1959. Вып. 10. С. 127) та О. В. Чичерін у книгах «Идеи и стиль: О природе поэтического слова» (Изд. 2-е, доп. Москва: Сов. писатель, 1968. С. 15–34) та «Ритм образа: Стилистические проблемы» (Изд. 2-е, расш. Москва: Сов. писатель, 1980. С. 229–236). Щоправда, має рацію О. С. Бушмін, який вважав, що розмежування предметних сфер лінгвістики та літературознавства при вивченні літературно-художніх явищ не повинно приводити до висновку про

(власне художні прийоми; а можуть ще бути і лінгвістично неопри- явлені «мінус-прийоми»), потрібно разом із внутрішньотекстовою частиною художньої структури виокремлювати та досліджувати її позатекстову частину.

Ця позатекстова частина художньої структури є цілком реальним і значущим компонентом художнього цілого. На відміну від тексто- вого його компоненту, вона більш мінлива, в ній багато суб'єктив- ного, аж до індивідуально-особистісного, недосяжного для аналізу наявними літературознавчими методами. Та водночас позатекстові зв'язки мають і своє закономірне, історично та соціально обумовлене, завдяки чому у своїй сукупності цілком можуть бути предметом наукового розгляду.

*Приклад.* Позатекстова частина творів, скажімо, чеського письменника, найбіль- шого реаліста в чеській літературі Яна Неруди (1834–1891), чи української письменни- ці-класика Лєсі Українки (1871–1913) у їхніх сучасників та у нинішніх читачів різна, і тому сприймання їхньої творчості за їхнього життя і тепер теж закономірно різне.

### — *Що таке реальність художнього тексту?*

В аналізі літературного твору як органічної єдності художній текст сприймається як система і структура: кожен з його елементів реалізується тільки у зв'язку з іншими елементами й у відношенні до структурного цілого усього тексту.

Художній текст є певною реальністю і тому може бути поділений на частини. Але цю реальність художнього тексту як естетичного явища формує не все, що матеріально йому притаманне, а тільки те з присутнього у ньому, що входить в структуру твору, тобто має значущі антитези (протиставлення).

*Приклади,* наведені Ю. М. Лотманом.

1. На старовинній фресці подряпини чи плями (забруднення) можуть бути більш помітними, ніж самі зображення. Ці нанесені часом ушкодження присутні в її матеріальній даності (ми сприймаємо це органами чуття, у даному разі — зором). Так само книжка, яка користується попитом у читачів або яка була видана дуже давно, зовні може мати досить неохайний і понівечений вигляд, і це теж характеризує її матеріальність, хоча й не притаманне її текстовій реальності.

---

відсутність будь-яких зв'язків між лінгвістикою та літературознавством. (Див.: Бушмин А. С. О научных взаимосвязях литературоведения. *Взаимодействие наук при изучении литературы*: сб. статей. Ленинград: Наука, 1981. С. 19). У свою чергу, як зазначає П. Баррі, в філологічній сфері західноєвропейського світу помешків'я ХХ і ХХІ ст. існує тенденція збудувати мости між дисциплінами мовознавства й літературознавства, які тут виявилися традиційно розділеними. (Див.: Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія / пер. з англ. О. Погинайко. Київ: Смолоскип, 2008. С. 247–248).

- І коли реципієнт сприймає старовинну фреску чи художню книжку як факт мистецтва, він нейтралізує подібні uszkodження, вони для нього не мають жодного значення (не мають смислотвірної функції) і не характеризують текстуальну реальність твору, реципієнт намагається їх не помічати.
2. Аналогічний випадок: сучасний читач без вагань ототожнює всі видання «Кобзаря» Тараса Шевченка, чи чотиритомного Гашикевича роману «Пригоди бравого вояка Швейка» (чес. «Osudy dobrého vojáka Švejka», 1920–1923), чи останнього європейського героїчного епосу, поеми-епопеї Адама Міцкевича «Пан Тадеуш, або Останній наїзд на Литві: Шляхетська історія 1811–1812 років у дванадцяти книгах, писана віршами» (пол. «Pan Tadeusz, czyli Ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem», 1832–1834), чи будь-якого іншого твору тієї чи іншої національної літератури, незважаючи на формат, шрифт, якість паперу тощо.
  3. Статуя Аполлона у музеї не виглядає оголеною і, відповідно, непристойною. Але якщо надягнути на неї краватку, вона відразу вразить відвідувачів музею своєю непристойністю.
  4. Є велика і принципова різниця між відсутністю рими у різних поетичних творах. Одну ситуацію маємо в античній поезії, в українських і російських билинах і в сучасному верлібрі. В античній поезії та фольклорних билинах вірш є неримованим, але він і не має бути римованим, тому що первісно не передбачає самої можливості існування рими, а тому на її присутність не розраховує. Ось вірші давньогрецького лірика Теогніда (Феогніда, *грец.* , кінець VI ст. до н. е.) з Мегари (одного з найвизначніших міст-держав Еллади) у перекладі українською мовою Андрія Содомори (нар. 1937):

\* \* \*

Світом блукаючи, був я // колись на землі Сіцилійській,  
 Був на Евбейських долах<sup>338</sup>, // де виногрона рясні,  
 Й там, де Еврот<sup>339</sup> комишами // затінений, в Спарті славетній, —  
 Всюди знаходив тепло, // приятнь і ласку людей.  
 Та не раділа душа: // ніщо інше на цілому світі  
 Милим таким не було, // як батьківщина моя.

\* \* \*

Тіло бездушне моє // не окутайте саваном царським —  
 Дайте живому мені // намілуватись життям.  
 Мертвому терня і килим // пуховий — однакове ложе,  
 Мертвий не чутиме вже — // твердо чи м'яко йому.

Ось цитата з билини київського циклу російської традиції «Ілля Муромець і Соловей-Розбійник»:

<sup>338</sup> **Евбея** — острів у Егейському морі, другий за величиною після Криту.

<sup>339</sup> **Еврот** — персонаж давньогрецької міфології, уособлення річки, на якій стояло найсильніше на Пелопоннеському півострові давньогрецьке місто-держава Спарта, що конкурувало з Афінами.

Из того ли то из города из Мурома,  
 Из того села да Карачарова  
 Выезжал удаленький дородный добрый молодец.  
 Он стоял заутреню во Муроме,  
 А й к обеденке поспеть хотел он в стольный Киев-град.  
 Да й подъехал он ко славному ко городу к Чернигову.  
 У того ли города Чернигова  
 Нагнано-то силушки черным-черно,  
 А й черным-черно, как черна ворона<sup>340</sup>.

У сучасному верлібрі, який є неметричним (він позбавлений і рівнонаголошеності, і стопності, і рівноскладовості), єдиною ознакою належності саме до віршової організації поетичного мовлення є графічний поділ на віршові рядки. Верлібр (або міжнародний вільний вірш) вже настільки відмовився від рими, що її відсутність входить у його естетичну норму і, відповідно, у читацьке очікування.

Ось приклад верлібру сучасного українського поета Василя Голобородька (нар. 1945)<sup>341</sup> з книги «Летюче віконце» (Вибрані вірші, 2005):

<sup>340</sup> Коментар українського літературознавця і письменника **Валерія Шевчука** (нар. 1939): *Ілля Муромець* — головний герой билин, уособлення Києва та Київської землі, раніше в українській традиції його звали Муровлянином, Моровлянином, Мурином. Давні ж історичні назви Муромця — Моровлин, Моровлянин, Муровець — мають, з одного боку, аналогію до Муровського острова серед Дніпра біля Києва або ж до м. Муровська в Остерському повіті на Чернігівщині (на це вказав дослідник В. Міллер), де є і село Карачаїв, і Семидуб'я, а неподалік від цих місць тече (в Бобровницькому районі) річка Смердинка (Смородина). Містечко Муровськ розташоване на Десні, воно відоме за літописом від 1139 р. й звалось також Муромським. Очевидно, в билинах давніших малося на увазі саме це місце, бо Ілля їде відразу ж визволяти Чернігів, а потім Київ. Окрім того, Муромець, чи Моровлянин, таки київський герой, уособлення таки Київської землі. Більше того, він має право першого (старшого) серед богатирів, та й культ його фіксується саме в Києві, де його шанували як конкретного, колись живого чоловіка, плутаючи зі святим Іллею з Мурома і з Чоботьком, похованими в Києво-Печерській лаврі. Російська билинна традиція назагал дуже багата. Вчені розшукали чималу кількість варіантів та переспівів того чи іншого сюжету, але основою циклу є билини київські, тобто ті, які постали на українській землі, згодом були занесені на Північ, прижилися там, і, як ми казали, здобули собі російську мовну, образну і строфічну системи, і почали в ній своє нове життя. (Див.: Українські билини: Історико-літературне видання східнослов'янського епосу / упор., передм., післясл., прим. та обробка укр. нар. казок і легенд на билинні теми В. Шевчука; малюнки Б. Михайлов Б. Михайлова. Київ: Веселка, 2003. С. 33–34, 17).

<sup>341</sup> Від 1969 і аж до 1986 твори В. Голобородька не друкували в Україні. В 1970 у США (Балтимор) у вид-ві «Смолоскип» була надрукована збірка віршів «Летюче віконце». Таке явище було нонсенсом у тогочасній радянській дійсності: раз друкують за кордоном — значить ворог. У 1983 у тодішній Югославії була видана антологія світової поезії під назвою «Від Рабіндраната Тагора до Василя Голобородька». Видання знайомило європейських читачів з предтечами поезії ХХ ст. Е. По, Геббелем, Вітменом, Фетом, Бодлером, Норвідом, Малларме, Верленом, Гопкінсом, Лотреамоном, Рембо, Лафаргом, також з творами поетів ХХ-го століття «від Рабіндраната Тагора до Василя Голобородька». В Україні перша збірка

Діти одягнені у пташині сорочки  
 летять на подобах весняного сонця  
 у простір розгорненої книжки  
 що сміється білим сміхом сіяча  
 який сіє у полі себе з руки

Отже, для античної поезії, російського билинного вірша та сучасного верлібру відсутність рими не є художньо значущим елементом.

Інша ситуація в романтичній поезії XIX ст., де вірш включає риму в перелік обов'язкових ознак поетичного тексту. Вихована на творчості, скажімо, російських романтиків В. А. Жуковського (1783–1852), К. М. Батюшкова (1787–1855) чи молодого О. С. Пушкіна (1799–1837) читацька свідомість ототожнювала романтичну поетику і присутність рими з самим поняттям поезії. Для таких читачів білий вірш пушкінської поезії «... Знов одвідав я» (рос. «... Вновь я посетил...», 1835), який починається так:

... Знов одвідав я  
 Отой землі куточок, де провів  
 Вигнанцем аж два роки непомітних.  
 Вже десять літ пройшло з тих пір — чимало  
 Змінилося для мене у житті,  
 І сам, покірний спільному закону,  
 Перемінився я — та знову тут  
 Минувшина мене обніме хутко,  
 Й здається, тільки вчора ще блукав  
 В гаях оцих я.  
 (Пер. українською О. Юценка)

Рос.:

... Вновь я посетил  
 Тот уголок земли, где я провёл  
 Изгнанником два года незаметных.  
 Уж десять лет ушло с тех пор — и много  
 Переменилось в жизни для меня,  
 И сам, покорный общему закону,  
 Переменился я — но здесь опять  
 Минувшее меня объёмлет живо,  
 И, кажется, вчор ещё бродил  
 Я в этих рощах.

— поставав випадком, коли непідтвердження читацької інерції (очікування рими) виявилось особливим структурним прийомом у творі, який будується на системі

---

поезій В. Голобородька «Зелен день» побачила світ у 1988. Далі були поетичні збірки «Ікар на метеликових крилах» (1990), «Калина об Різдві» (1992), «Слова у вишиваних сорочках» (1999) та ін. Поезії В. Голобородька були надруковані у першій пол. 1990-х рр. окремими виданнями в перекладах португальською мовою у Бразилії (Латинська Америка), англійською мовою в Канаді (Північна Америка) та польською мовою у Республіці Польща (Центральна Європа).

послідовних, свідомих для автора і відчутних для читачів відмов від очікуваних задалегідь елементів (у даному разі — рими). Така свідомо і перцептивно відчутна відмова від інерційно (за звичкою і досвідом) очікуваного, тобто смислотворча (семантично навантажена) відсутність, називається «мінус-прийомом». Відповідно, цитований пушкінський вірш справляє враження не відсутності поетичних прийомів, а максимальної насиченості тексту прийомами як елементами художньої структури, а значить, художньою інформацією (змістом).

І навпаки, поетичний текст, написаний за усіма загальноприйнятими нормами романтичної поетики, був 1830-го року більше позбавлений елементів художньої структури, ніж вказаний пушкінський твір, бо поетикальна автоматизація (суцільне підтвердження читацького очікування), викликана повною відповідністю побудови тексту певній загальній схемі, виявилася низькоінформативною.

У деяких випадках навіть зовнішні матеріальні показники художнього тексту можуть виконувати роль складових реальності цього ж тексту. Ю. М. Лотман зазначає, що в багатьох архаїчних суспільствах текст, викарбуваний на камені чи міді, вважався святим, особливим, істинним, а якщо той самий текст був би закріплений на іншому матеріалі, він сприймався б як профанний, неістинний.

Отже, реальність художнього тексту, яку утворюють не тільки словесно оприявлені художні прийоми, а й «мінус-прийоми» (тобто семантично значущі відсутності/пропуски художньої структури), потрібно визначати з огляду на те, в якій конкретній ситуації художнє явище є тим, чим воно є, або інакше: чим художнє явище є в певній ситуації?<sup>342</sup>

<sup>342</sup> З цим, до речі, Ю. М. Лотман пов'язує питання про теоретичне розрізнення поезії та прози саме як мистецьких явищ.

На відміну від звичних уявлень про художню прозу як про історично первісну форму словесного мистецтва, однотипну з розмовним нехудожнім мовленням, є всі підстави стверджувати, що саме художня проза виявляється вторинною у порівнянні з поезією. В історичній еволюції словесної творчості, на думку тартуського вченого, реалізується схема: розмовне мовлення — пісня (текст + мотив) — «класична поезія» — художня проза.

Віршоване мовлення, пише Ю. М. Лотман, «було первісно єдино можливим мовленням словесного мистецтва. Цим досягалося „розподіблення“ мови художньої словесності, [відчутне у процесі сприймання] відокремлення її від звичайного мовлення. І тільки після цього починалося „уподібнення“: з цього вже різко „неподібного“ матеріалу створювалася картина дійсності, засобами людської мови будувалася модель-знак» (Див.: Лотман Ю. М. Аналіз поетического текста. Структура стиха. С. 36). Проза як самостійне художнє явище при своїй пізній, порівняно з поезією, появі одночасно поєднує уявлення про високе мистецтво і не-поезію. За цим стоїть естетика «життя дійсного» з її переконанням, що джерелом поезії є реальність. Естетичне сприйняття прози стало можливим лише на тлі розвинутої поетичної культури, проза виникла значно пізніше, ніж поезія, вимагаючи більш зрілої естетичної свідомості. «Саме тому, — продовжує Ю. М. Лотман, — що проза естетично вторинна щодо поезії та сприймається на її тлі, письменники сміливо зближують стиль прозової художньої оповіді з розмовним мовленням, не боячись втрати реципієнтом відчуття того, що він

— **У якому термінологічному значенні поняття «структура» використовується до характеристики внутрішньої єдності художнього тексту?**

У тому, яке дав цьому поняттю французький етнолог Клод Леві-Стросс (*фр.* Claude Lévi-Strauss, 1908–2009) у своїй праці «Структурна антропологія» (*фр.* «Anthropologie structurale», 1958), для нього поняття структури передбачає наявність в об'єкті системної єдності. «Структура має системний характер, — читаємо у французького вченого. — Взаємозв'язок між її складовими елементами такий, що зміна котрогось з них неодмінно тягне за собою зміну всіх інших».

Звідси у будь якому тексті необхідно розрізняти структурні (системні) і позаструктурні елементи.

— **Як пов'язані поняття структури і тексту?**

Структура виступає кодом, який дає можливість дешифрувати текст. Вона постає системою правил відбору фактів у тексті, який ви-

має справу» саме з мистецтвом, а не з позамистецькою дійсністю». Незважаючи «на удавану простоту і близькість до звичайного мовлення, яке завжди дорівнює тексту, прозовий літературний твір, у якому текст виступає лише одним із складових художньої структури, естетично складніший за поезію. Цю складність втілює формула: художня проза = текст + «мінус-прийоми» поетичного умовного мовлення (Там само. С. 38). В історичному русі реального літературного процесу спочатку саме поетична структура заповнює собою весь обсяг поняття «словесне мистецтво». На цьому етапі поетичне мовлення контрастно корелює (за принципом виокремлення) з фоном, який утворюють розмовне мовлення та всі види писемного нехудожнього (за тогочасними поглядами) мовлення.

Наступний етап — витіснення поезії прозою, яка намагається стати синонімом поняття літератури і проєктується на дві площини: по-перше, за принципом контрасту на поезію попереднього періоду, по-друге, на «звичайне» нехудожнє мовлення як на ту межу, якої прагне досягнути (не зливаючись з нею) структура літературного твору.

Наступний етап — співіснування поезії та прози як двох самостійних і корелятивних художніх систем. Надалі можливе виникнення художніх нормативів, які дозволять сприймати прозу як самостійне художнє утворення поза зіставленням з поетичною культурою. Ба більше, «у певні моменти літературного розвитку складається навіть зворотна кореляція», коли «поезія починає сприйматися на тлі прози, яка виконує роль норми художнього тексту». (Там само).

*Коментар-доповнення.* Як відомо, про те, що «всюди вірш передував прозі», писав ще у першій чверті XVIII ст. італійський філософ, основоположник філософії історії та етнічної психології Джованні Баттиста Віко (*італ.* Giovanni Battista Vico, 1668–1744) у своїй праці «Принципи нової науки про спільну природу націй» (*італ.* «Principi di una scienza nuova d'intorno alia comune natura delle nazioni», 1725; див. про це: Перетц В. Н. Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучения. Методы. Источники. С. 66). Але те, що в італійського філософа було прозрінням, у Ю. М. Лотмана одержало повне концептуальне обґрунтування в межах єдиного методологічного (структурно-семіотичного) підходу.



вчають. Структура існує тільки через реалізацію в емпіричній даності тексту. Причому структура (абстрактна модель) і текст (конкретна емпірична реалізація) отримують реальність лише у взаємозв'язку і взаємній кореляції.

І структура, і текст мають ієрархічну внутрішню організацію (складаються з більш абстрактних вищих і менш абстрактних нижчих рівнів, розташованих за принципом підпорядкування). Тому одне і те ж явище в одному випадку може бути текстом, а в іншому — кодом (структурою), яка дешифрує тексти більш низького рівня.

*Наприклад*, євангельська притча і класицистична байка (як-от байки француза Жана де Лафонтена (1621–1695) чи байки російських поетів Івана Хемніцера (1745–1784) чи Олександра Сумарокова (1717–1777)). Євангельська притча і класицистична байка будуть текстами, якщо їх розглядають як інтерпретації загальних релігійних чи моральних настанов, які щодо них відіграватимуть роль кодів. І навпаки, євангельська притча і класицистична байка будуть виступати кодами для читачів, які мають скористатися наявними в цих творах повчаннями у своїй повсякденній поведінці (тоді їхня житейська практика буде текстом).

Великий пізнавальний інтерес викликають і ті випадки, коли одна і та ж структура втілюється (реалізується, інтерпретується) в декількох різних текстах. Так, трагедія Вільяма Шекспіра (1564–1616) «Трагічна історія про Гамлета, принца данського» (1599/1600–1601) у книзі як словесний твір і на сцені як вистава у протиставленні до інших п'єс того ж автора (скажімо, до трагедії «Макбет») постає як один твір. Водночас «Гамлет» у книзі і на сцені можуть розглядатися як два різні тексти, що інтерпретують єдину структуру п'єси англійського драматурга доби Відродження.

### **— У чому полягає своєрідність художнього тексту як знаково-го феномена з погляду семіотики?**

У тому, що художній текст, як і мистецтво і культура в цілому, належить до так званих вторинних моделюючих систем<sup>343</sup>. Ці систе-

<sup>343</sup> Цікавою є історія походження самого словосполучення «вторинні моделюючі системи», пов'язана з організацією в м. Тарту (Естонія), де працював Ю. М. Лотман, так званих «літніх шкіл» з семіотики. Оскільки семіотика виникла на буржуазному Заході, її не дуже поважали в офіційних наукових і освітнянських колах СРСР. Формат «літніх шкіл» у порівнянні з традиційним жанром конференцій давав більшу свободу: робота, починаючись у залах засідань, продовжувалася за їхніми межами у найрізноманітніших місцях і формах, самі учасники, як пригадував Ю. М. Лотман, «не вважали себе носіями завершених знань, а поняття школи передбачало відкритість і постійне взаємне збагачення».

Словосполучення «вторинні моделюючі системи» з'явилося вперше у назві брошури, яку Ю. М. Лотман встигнув надрукувати до початку роботи першої «літньої школи». Ця брошура мала назву «Програма и тезисы докладов летней школы по вторичным моделирующим системам 19–29 августа 1964 г.». Як згадує відомий російський літературознавець і колега Ю. М. Лотмана по роботі на кафедрі російської літератури Тартуського університету, доктор філологічних наук, професор Борис Федорович Єгоров (нар. 1926), словосполучення «вторинні

ми будуються на основі первинних моделюючих систем, але мають більш складну структуру. У випадку з художньою словесністю йдеться про те, що вона будується на основі природної мови (тобто текст має бути упорядкованим на парадигматичній та синтагматичній осях<sup>344</sup>), на яку накладаються додаткові — мистецькі — правила (обмеження). «Поетичний текст, — пояснює Ю. М. Лотман, — підпорядкований усім правилам даної мови. Але на нього накладаються нові, додаткові щодо неї, обмеження: вимога дотримуватися певних метро-ритмічних норм, організованість на фонологічному, римовому, лексичному та ідейно-композиційному рівнях». Сюди ще можна додати естетичні вимоги, жанрові канони тощо. «Усе це робить поетичний текст значно більше „залежним“ [обмеженим], ніж звичайна розмовна мова»<sup>345</sup>.

---

моделюючі системи» було вигадане з цензурних міркувань. «Півтора століття тому, — пише Б. Ф. Єгоров, — М. Є. Салтиков-Шедрін пожартував: „Как бы это потемнее выразиться?“ Тут [шодо організації «літньої школи» з семіотики] саме такий випадок. Щоб не дратувати гусей, щоб не лякати і не дратувати високе начальство „семіотикою“, був придуманий такий евфемізм, його вигадав В. А. Успенський: якщо вважати природну мову первинною знаковою системою, яка моделює життя, то „надбудови“, „метамови“, моделі мови, семіотика як сукупність усіх цих знакових систем — будуть вторинними» (див.: Єгоров Б. Ф. Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана. Москва: Новое литературное обозрение, 1999. С. 119). **Евфемізм** — пом'якшуючі або маскуючі слова і вислови, які використовуються замість слів, котрі сприймаються як небажані чи неприйнятні. Також «евфемізм» — це лексична прихована стратегія. **Успенський Володимир Андрійович** (1930–2018) — російський математик, лінгвіст, основоположник математичної лінгвістики, популяризатор науки, автор літературознавчих і культурологічних праць, які друкувалися у провідних виданнях Росії. Доктор фізико-математичних наук, професор. Учень одного з найвизначніших математиків ХХ ст., який залишив також глибокий слід у теорії інформації, академіка АН СРСР Андрія Миколайовича Колмогорова (1903–1987). Про своє спілкування з Ю. М. Лотманом В. А. Успенський розповів у спогадах «Прогулки с Лотманом и вторичное моделирование (1995 г.)», надрукованих у 2-му томі книги «Труды по нематематике. С приложением семиотических посланий А. Н. Колмогорова к автору и его друзьям» (у 2-х т. Москва: ОГИ, 2002. С. 1164–1201).

<sup>344</sup> Будь-яка природна мова постає упорядкованим за певними правилами сполученням своїх складових елементів. На сполучення цих елементів накладаються певні обмеження, що й виступають правилами даної мови. Зокрема, будувати фразу за законами даної мови означає: вибрати з певних еквівалентних класів (на кшталт відмінків, синонімічних рядів тощо) необхідне слово чи форму (парадигматична вісь) і утворити з обраних мовних одиниць правильний з огляду на закони даної мови ланцюг, узгоджуючи слова і мовленнєві ланки (синтагми) між собою за допомогою спеціальних засобів, якими володіє певна національна мова (синтагматична вісь). Без таких обмежень/правил мова не може слугувати комунікативним цілям (цілям спілкування).

<sup>345</sup> Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. С. 45–46.

Саме це накладення на текст додаткових — художніх — правил спричиняє у поезії різке зростання інформаційних можливостей тексту, завдяки чому невеликий за обсягом ліричний текст може вміщувати інформацію, недоступну для об'ємних томів нехудожнього тексту. Ю. М. Лотман експериментально встановив, що вірші, які інтуїтивно відчуває носій даної природної мови (інформант) як хороші, вгадуються важче, тобто мають, висловлюючись поняттями теорії інформації, низьку надмірність<sup>346</sup>. У поганих віршах, навпаки, надмірність різко зростає.

«Таким чином, — висновує Ю. М. Лотман, — деякі додаткові, накладені на текст, обмеження примушують реципієнта сприймати його як поезію. А варто нам зарахувати даний текст до поетичних, як кількість значущих елементів у ньому набуває здатності зростати»<sup>347</sup>.

**— Яким чином накладання на художній текст додаткових обмежень збільшує його інформативність?**

На відміну від звичайної природної мови, де мовленнєві варіанти структурно-значущих мовних елементів не мають власного значення і де чітко розрізняють елементи, які мають семантичне значення через кореляцію з певною позамовною реальністю, і суто формальні елементи, які мають виключно внутрішньомовне (наприклад, граматичне) значення, у поезії (і ширше — художній словесності):

- будь-які елементи мовленнєвого рівня можуть підніматися до рангу значущих;
- будь-які формальні у звичайній мові елементи можуть отримувати семантичне навантаження і, отримавши зв'язок з певною позамовною реальністю, можуть набувати нових значень;
- елементи, які у звичайному мовному тексті не пов'язані між собою через належність до різних структур чи різних рівнів структур мови, стають зіставними, протиставленими, у будь-якому разі кореляційними.

Інакше кажучи, у художньому творі як у складно побудованому художньому змісті (сенсі) усі елементи мають смислову функцію, позначаючи певний зміст. З цього випливає, що будь-яка складність побудови (художньої конструкції), яка не мотивована потребами інформації, яку важливо передати, тобто будь-яка самоцільна фор-

<sup>346</sup> Надмірність (рос. избыточность) — можливість передбачення наступних елементів тексту, обумовлена обмеженнями, які накладаються на даний тип мови. Чим вища надмірність, тем менша інформативність тексту.

<sup>347</sup> Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. С. 47.

мальна побудова в мистецтві, яка не несе у собі інформації, суперечить походженню мистецтва як складної семіотичної системи.

— ***В чому полягає специфіка побудови художньої конструкції?***

На відміну від звичайної мовленнєвої конструкції, яка будується як протяжна у часі<sup>348</sup>, художня конструкція будується як протяжна у просторі. Вона вимагає постійного повернення до тексту, який, здавалося б, уже виконав своє інформаційне завдання та зіставлення його з подальшим текстом. У цьому процесі такі елементи («старий текст») розкриваються по-новому, оприявнюючи до того прихований семантичний зміст.

Звідси — принцип повернення постає універсальним структурним принципом художнього тексту.

— ***Що виступає — з огляду на сказане — універсальним структуротворчим принципом у словесному мистецтві?***

Універсальним структуротвірним принципом у красному письменстві виступає *принцип зі-протиставлення елементів*. Відношення між елементами в художній структурі зіставлення традиційно називають «повтором» у художньому тексті. Воно реалізуватися:

- як антитеза, тобто виокремлення протилежного в подібному (корелятивна/зіставна пара); різновидом антитези є аналогія, тобто виокремлення подібного у відмінному;
- як ототожнення, тобто поєднання того, що видавалося різним (відмінним).

Системи відношень зі-протиставлення постають генеральним принципом організації художньої структури, який зберігає свою чинність на різних її рівнях. При цьому будучи принципом організації структури, зіставлення (протиставлення, ототожнення) постають і операційним принципом її аналізу.

Виходячи з того, що усі випадки повтору зводяться до операцій ототожнення, зі- та протиставлення елементів даного рівня структури, впливає, що елементи поетичної структури утворюють пари опозицій, які притаманні саме даній структурі й водночас не є властивостями її матеріалу, тобто мови. В літературно-художній творчості походження структурних особливостей мови враховується

<sup>348</sup> Як протяжна у часі, звичайна (нехудожня) мовленнєва конструкція у процесі говоріння сприймається по частинах. Відповідно, у мовленні як ланцюгу односпрямованих у часовій послідовності сигналів, ланцюг значень теж розкривається у часовій послідовності. «Розшифрування кожного мовного знаку, — далі пояснює Ю. М. Лотман, — одноразовий акт», характер якого наперед визначений кореляцією позначуваного з тим, що виконує функцію позначення (див.: Лотман Ю. М. Аналіз поетического текста. Структура стиха. С. 49).

тільки на певних рівнях, і зовсім не враховуються на більш абстрактних рівнях, як-от рівень літературного напряму та творчого методу. Якщо в природній мові ієрархія рівнів вибудовується в порядку односпрямованого руху від найпростіших елементів (фонем) до елементів більш складних, то ієрархія рівнів структури поетичного твору вибудовується уверх і вниз від певного горизонту, яким виступає рівень слова: вниз — йдуть елементи, менші від слова (з них складаються слова), уверх — рівні елементів, які більші від слова.

Поетичний текст має подвійну репрезентацію: як *факт природної мови* (первинної моделюючої системи) він постає мовленнєвим текстом, який частково реалізує систему мови, а як *мистецьке явище* (як поетична картина світу) він виступає в ролі мистецької мови (вторинною моделюючою системою) і у цьому разі втілює у собі художньо-мовну систему повністю. Інакше кажучи, вторинна смислова парадигма (як повний набір еквівалентів мови), основним механізмом побудови якої є *паралелізм*, реалізується в поетичному тексті у повному обсязі.

*Приклад.* Мала трагедія О. С. Пушкіна «Моцарт і Сальєрі». Сцена перша. Входить сліпий дідусь із скрипкою й на прохання Моцарта та під його сміх починає грати арію з Моцартової ж опери-буффа «Дон-Жуан». На звернене до Сальєрі питання Моцарта, чому він теж не сміється, Сальєрі, зокрема, відповідає:

Мені не смішно, як маляр нікчемний  
Мені бруднить Мадонну Рафаеля,  
Мені не смішно, як ганебний блазень  
В пародії глузує з Аліг'єрі.

(Пер. українською М. Бажана)

Рос.:

Мне не смешно, когда маляр негодный  
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,  
Мне не смешно, когда фигляр  
презренный  
Пародией бесчестит Алигьери.

Двічі (у 1-му і 3-му рядках) повторені «Мені не смішно» створюють тут єдність інтонаційної інерції.

Далі маємо три синонімічні пари:

«**Маляр**» і «**блазень**»  
(«фигляр», синонімі  
зі спільною архісеєю —  
«діяч мистецтва» у пейоративному  
значенні осуду, презирства)

«**нікчемний**» і «**ганебний**»  
(«негодный» і «презренный» —  
синонімі у загальномовному  
сенсі)

↓

«**Рафаель**» і «**Аліг'єрі**»  
(контекстуальні синонімі  
зі значенням «високий митець»)

Звідси — для обох частин (1-й і 2-й рядки — перша частина, 3-й і 4-й рядки — друга частина) наведеного уривку інваріантною виявляється семантична конструкція на кшталт: «Мені не смішно, коли нездара зневажає генія». Водночас у цитованому уривку зберігається спільність ритміко-синтаксичних конструкцій (синтаксичний паралелізм) та збіг стилістичних характеристик.

Два сегменти, з яких складається цитований уривок, маючи не тільки щось спільне і щось відмінне, виступають варіантами, які групуються навколо деякого інваріантного типу. Яким є це інваріантне значення, можна дізнатися, тільки враховуючи всі його текстуально оприявлені варіанти, тому що властивістю інваріантного значення «є здатність за певних умов бути тим чи іншим своїм варіантом»<sup>349</sup>.

Кількість збігів між сегментами поетичного тексту залежить від кількості рівнів, які обов'язково мають бути залучені до механізму паралелізму, щоб текст сприймався читачем і автором як поетичний. Кількість цих рівнів може бути як максимальна, так і мінімальна, залежно від належності автора до конкретного історико-літературного періоду та притаманних йому художньо-естетичних орієнтирів. Проте за будь-яких умов поряд із рівнями збігів у художній структурі мають бути присутні й рівні розбіжностей. Навіть коли два уривки художнього тексту повністю збігаються, відмінним залишається їхнє місце у просторі цілого тексту, змінюється їхня прагматична функція (виражає ставлення мовця до висловленого) та семантичне навантаження тощо.

Нарешті з явищем паралелізму (неповного повтору, за Р. Аустерлітсом<sup>350</sup>) пов'язана здатність художньої структури до саморозвитку. На відміну від звичайної мови, де одне і те ж значення може бути втілене багатьма способами, у мистецькому тексті як художній мові (вторинній моделюючій системі) всі елементи співіснують на основі принципу зі-протиставлення, що реалізується через явище паралелізму. Завдяки цьому художній твір як художня система після акту свого текстового оформлення здобуває певну самостійність і поводить себе не як звичайна семіотична (знакова) система, а «як складна, здатна до саморозвитку [унікальна за своїми комунікативними можливостями] структура...: художній твір перебуває у зворотньому зв'язку із [рецептивним] середовищем і видозмінюється під його впливом»<sup>351</sup>. Художній текст завжди живе [= трансформується у процесі сприйняття реципієнтом у художній твір як факт мистецтва],

<sup>349</sup> Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. С. 52.

<sup>350</sup> Стосовно цього Ю. М. Лотман покликається на джерело: Austerlitz R. Parallelismus. *Poetics. Poetyka. Poetika*. Warszawa: Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1961. S. 439, 440. До речі, саме у цьому виданні (на с. 397–417) вперше була надрукована відома праця Р. Якобсона «Поэзия грамматики и грамматика поэзии» (див.: URL: <<http://philologos.narod.ru/classics/jakobson-poetgr.htm>>).

<sup>351</sup> Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. С. 96.

орієнтуючись на конкретні позатекстові структури, на історично визначені інформаційні умови функціонування, на історично обмежену свідомість і на презумптивні очікування реципієнта. Історична мінливість позатекстової частини художнього тексту й є підґрунтям, на якому відбувається саморозвиток художньої структури<sup>352</sup>.

— **Якою є специфіка організації рівнів структури художнього тексту як інформаційної системи?**

Універсальним законом структурної побудови художнього тексту можна вважати органічне поєднання двох типів порушення повторованості:

1. упорядкованість на одному (чи одних) структурних рівнях і неупорядкованість на інших;
2. часткова впорядкованість в межах одного штучно ізольованого рівня, де елементи можуть бути впорядковані настільки, аби викликати у реципієнта відчуття організованості тексту, і не впорядковані настільки, щоб не згасало відчуття неповноти цієї впорядкованості.

Художній текст здатен зберігати та передавати інформацію, тому що:

- він є системою взаємопов'язаних елементів, кожен з яких певною мірою (але не однозначно і не автоматично<sup>353</sup>) здатен передбачати інші;
- із передбаченої кожним елементом системи кількості наступних можливостей реалізації зазнає тільки одна, інакше кажучи, у текс-

<sup>352</sup> Це положення Ю. М. Лотман ілюструє наступним прикладом. Ми сьогодні, зазначає вчений, тримаємо в руках «не того» «Євгенія Онегіна», якого знали перші читачі цього роману у віршах і сам його автор. Для відновлення (наскільки це взагалі можливо) знаннево-інформаційної бази автора та перших читачів його твору «потрібно не тільки знати все відоме Пушкіну..., а й набути усе те, чого Пушкін не знав», але яке формує основу сприймання його твору в поточний історичний період, в якому живе теперішній реципієнт. А це завдання, за Ю. М. Лотманом, нездійсненне. Але входячи, як і свідомість реципієнта, «в об'єктивний хід історії, художній твір живе життям історії. Тому, втрачене як живе читацьке почуття, пушкінське [тобто авторське] сприймання „Євгенія Онегіна“ цілком доступне дослідницькій реконструкції. Читаючи Пушкіна, ми не в змозі забути історичні та літературні події наступних епох, але цілком [на рівні приблизної моделі] можемо сконструювати свідомість, якій ці події невідомі. Художній твір перебуває у зворотному зв'язку зі своїм споживачем, і з цим, мабуть, пов'язані такі риси мистецтва, як його виняткова довговічність і здатність різним споживачам у різні часи (а також одночасно різним споживачам) надавати різну інформацію, — звичайно, у різних межах» (там само. С. 96–97).

<sup>353</sup> «Якщо, — пояснює Ю. М. Лотман, — кожен елемент системи однозначно передбачає наступний, то передати будь-яку інформацію за допомогою такої системи буде неможливо» (Лотман Ю. М. Аналіз поетического текста. Структура стиха. С. 53).

ті одночасно мають працювати два механізми — автоматизації та деавтоматизації.

На відміну від природної мови, де формальне вираження має тенденцію до автоматизації, а зміст неавтоматичний, в художніх творах, де значущими є всі рівні мови, боротьба автоматизації та деавтоматизації поширюється на всі елементи структури. «Реальність художнього тексту [щонайменше] завжди існує у двох вимірах — і твір мистецтва на кожному структурному рівні може бути описаний двома способами — як система реалізації деяких правил і як система їх порушень. [...] Тільки відносини між ними, тільки структурна напруга, суміщення несумісних тенденцій утворюють реальність [саму „плоть“] твору мистецтва»<sup>354</sup>.

Обов'язкова присутність на кожному рівні художньої структури протилежно спрямованих механізмів автоматизації та деавтоматизації обумовлює двошаровість організації кожного рівня художнього тексту.

Таку двошаровість кожного рівня можуть утворювати:

- суперечність між різнорідними конструктивними елементами (так, у римі напруга виникає між ритмічною, фонологічною та смисловою позиціями);
- між реалізацією та нереалізацією одного й того ж конструктивного ряду (метрика);
- між варіантом елемента (звук, графема) і його інваріантною формою (фонема);
- між різними організаціями на одному рівні (скажімо, автор таких відомих прозових творів як «Брати Карамазови», «Злочин і кара», російський письменник Ф. М. Достоевський (1821–1881) часто наділяє сюжетний розвиток інерцією детективного роману, яка пізніше конфліктує з конструкціями ідеолого-філософської та психологічної прози).

Загалом із двох тенденцій, присутніх у художній структурі — до впорядкування і до руйнації впорядкованості — перша тенденція є основною.

**— Як наведене вище розуміння художньої структури поетичного тексту впливає на розуміння поняття про його художню ідею?**

На це питання доречно відповідати шляхом коментування одного відомого висловлювання російського письменника XIX ст. Льва Толстого (1828–1910) з листа від 23 і 26 квітня 1876 року до близького

<sup>354</sup> Там само.



йому за певними світоглядними складовими філософа, публіциста та літературного критика Миколи Стрáхова (1828–1896).

Л. М. Толстой писав про свій роман «Анна Кареніна» (1873–1876):

«Якщо б я захотів сказати словами все те, що мав на меті висловити романом, то я мав би написати роман той самий, який я написав, спочатку. І якщо непрозірливі критики гадають, що я хотів описувати лише те, що мені подобається, як обідає Облонський і які плечі у Кареніної, то вони помиляються. У всьому, майже у всьому, що я писав, мною керувала потреба зібрати думки, зчеплені між собою, для висловлення себе, але кожна думка, висловлена словами окремо, втрачає свій сенс, дуже сильно нижчає [*рос.* Понижается], коли береться сама з того зчеплення, у якому вона перебуває. Саме ж це зчеплення утворене не думкою (я гадаю), а чимось іншим, і висловити основу цього зчеплення безпосередньо словами ніяк не можна, а можна тільки опосередковано — словами описуючи образи, дії, ситуації. [...] Тепер..., ... коли ¼ усього друкованого є критикою, то для критики мистецтва потрібні люди, які б показували безглуздя вишукування думок у художньому творі та постійно спрямовували б читачів у тому безкінечному лабіринті зчеплень, у якому і полягає сутність мистецтва, і до тих законів, які слугують основою цих зчеплень.

І якщо критики вже зараз розуміють і у фейлетоні можуть висловити те, що я хочу сказати, то я їх вітаю та сміливо можу запевнити *qu'ils en savent plus long que moi* [вони знають більше, ніж я]<sup>355</sup>.

Цей вислів російського класика, як справедливо розмірковує Ю. М. Лотман, означає наступне: художня думка письменника, тобто така, яка існує виключно в художній спосіб, реалізується в певній художній структурі та невіддільна від неї. Не існує художньої ідеї, яка була б відірвана «від авторської системи моделювання світу, від структури твору... Ідея не знаходиться в яких-небудь, навіть вдало підібраних, цитатах, а оприявнюється у всій художній структурі. [...] Ідейний зміст твору — структура. Ідея в мистецтві — завжди модель, бо вона відтворює образ дійсності. Звідси — поза структурою художня ідея немислима. [...] Змінена структура донесе до читача чи глядача іншу ідею»<sup>356</sup>. Саме у цьому «зчіпленні» епізодів (а для художньої прози найбільш значущим є сюжетний рівень), базованому на принципі зі-протиставлення елементів, Л. М. Толстой вбачав джерело специфічно художньої значущості тексту.

Ось чому має рацію М. Л. Гаспаров, коли зазначає, що методологічно неправильно починати аналіз художнього твору з його «ідейного змісту, а потім спускатися до „майстерності“»<sup>357</sup>. Художню структуру

<sup>355</sup> Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 т. Москва: Худож. лит, 1984. Т. 18. С. 784–785. (URL: <[https://rvb.ru/tolstoy/01text/vol\\_17\\_18/vol\\_18/0656.htm](https://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_17_18/vol_18/0656.htm)>).

<sup>356</sup> Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. С. 48, 47.

<sup>357</sup> Гаспаров М. Л. Лотман и марксизм. Лотман Ю. М. *Внутри мыслящих миров. Человеческий текст — семиосфера — история*. Москва: Языки русской культуры, 1996. С. 418.

Ю. М. Лотман розглядає діалектично, тобто, вибудовуючи «моделі зв'язків» між елементами цієї структури, а не просто механічно перераховуючи її ознаки. «Діалектична теза про всезагальний взаємозв'язок явищ, — коментує М. Л. Гаспаров засади лотманівського розгляду художньої структури поетичного тексту, — означала, що у вірші й алітерації, й ритми, і метафорика, й образи, й ідеї співіснують, тісно переплітаючись одне з одним, відчутні лише контрастами на тлі одне одного, фонічні та стилістичні контрасти зчіплюються із смисловими, й у результаті опозиція (наприклад) проривних і непроривних приголосних [як-от [п], [б], [т], [д], [к] й ін.] виявляється сплетеною з опозицією „я“ і „ти“ або „свобода“ і „рабство“. Причому... цей взаємозв'язок ніколи не буває повним і однозначним: вивести ямбічний розмір чи метафоричний стиль вірша безпосередньо з його ідейного змісту неможливо, він зберігає семантичні асоціації від усього свого попереднього вжитку, й одні з них [цих асоціацій] збігаються з семантикою нового контексту, а інші їй суперечать. Це і є структура тексту, причому структура діалектична — така, у якій все складає напружені протилежності»<sup>358</sup>.

**— Яким постає, з огляду на сказане, історичний рух художніх структур?**

Рух художніх структур, зазначає Ю. М. Лотман, підпадає під таку закономірність: спочатку встановлюється загальний тип художньої побудови та виявляються досяжні йому типи значень, а зміст визначається відмінністю даної структури (на кшталт жанру, типу ритмічної конструкції, стилю і т. ін.) від інших структур в межах тієї ж самої культури. На цьому початковому шаблі розвитку правила формулюються найбільш жорстко, відразу вводиться вся сума заборон, які визначають даний структурний тип. Для того, щоб можна було мати справу, скажімо, з трагедією, одою, елегією та загалом з поезією, потрібно практично дотримуватися всієї системи правил.

На наступному етапі настає внутрішня диференціація (поділ) значень всередині даного структурного утворення, яке внаслідок цього втрачає свою первісну єдність (як окремого об'єкта) і перетворюється на набір та ієрархію можливостей (сукупність об'єктів як своїх варіантів). Тепер рух відбувається у напрямі розхитування первісно сформованих жорстких заборон, аж до зведення їх до мінімуму, а решта заборон переходять у розряд факультативних. Кожна відміна попередньо обов'язкової заборони (правила) сприймається як крок до «простоти», природності, як рух від «літературності» до

<sup>358</sup> Гаспаров М. Л. Лотман і марсизм. С. 419.

«життєвості». І цей процес регулярно та неминуче повторюється у кожному культурному циклі.

Таким чином, без попередньої заборони наступний дозвіл в розвитку мистецтва не може стати структурно значущим чинником і засобом передачі значень, бо його, цей дозвіл, неможливо буде відрізнити від неорганізованості. Звідси — «зняття заборон» у структурі художнього тексту не означає їхнього знищення, бо система дозволеного значуща лише на тлі заборон і передбачає пам'ять про ці заборони. А отже, коли йдеться про боротьбу структурних тенденцій, то мають на увазі не руйнування однієї з них і не заміну її іншою тенденцією, а насамперед появу перше заборонених структурних типів, художньо активних лише на тлі тієї попередньої системи, яку вони вважають своїм антагоністом<sup>359</sup>.

---

<sup>359</sup> Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. С. 63–64.

## ВИСНОВКИ

Є різниця у змісті питання, коли воно поставлене до початку чи на самому початку бесіди про щось, і після того, як ця бесіда вже відбулася. Ця різниця обумовлена зміною інформаційного тла: якщо на початку це тло утворює певне очікування, породжене, у даному випадку, анотованою тематикою лекцій, то після їх вичитки — це тло вже обумовлене змістом почутого, новою інформацією, яка не може не породжувати нових питань і не може не конкретизувати головного питання — «Навіщо усе це знати?»

І тепер я можу запропонувати для наступного самостійного осмислення таку відповідь: для того, щоб належним чином усвідомлювати не лише історичність минулого (включаючи досвід попередників у своїй галузі знання), а й зважати на свою власну історичну обмеженість як живого носія дієво-історичної свідомості, висловлюючись гадамерівською категорією. А для гуманітарія це означає бути справжнім фахівцем, тобто завжди (наскільки це можливо у конкретній ситуації) вести бесіду по суті справи та не породжувати тих мертвонароджених текстів-висловлювань, читати які, за словами Е. Фромма, — це те саме, що марити<sup>360</sup>. Тільки у такий спосіб можна убезпечувати (звільнювати — саме так, у недоконаній формі) власний професійний дискурс від посягань всюдисущої *libido dominandi* (влади) або волі-до-захоплення, яка неминуче присутня навіть у тому, що народжується у сфері безвладдя — у, здавалося б, вільному від тиску будь-яких інститутів простому говорінні з кафедри (= викладанні) чи у дослідницькій діяльності, про що говорив у своїй актовій лекції в Колеж де Франс 7 січня 1977 року Ролан Барт.

---

<sup>360</sup> Див.: Фромм Е. Мати чи бути? / пер. з англ. Київ: Український письменник, 2010. С. 48.



## ПОКАЖЧИК ІМЕН

### А

Август, 113  
Авербах Л., 21  
Агеєва В. П., 53, 56–58, 82  
Адорно Т. В, 180  
Адріанова-Перетц В. П., 126  
Айзеншток І. Я., 53  
Александрова Г. О., 106, 120  
Альтюссер Л. П., 29  
Амаду Ж., 35  
Андерсон П., 71  
Андієвська Е., 55  
Андреев Л., 115  
Андрієнко-Нечитайло М., 55  
Антоненко-Давидович Б., 22  
Аполлінер Г., 54  
Арагон Л., 54  
Арістотель, 2, 101, 102, 176  
Арістофан, 113  
Арнольд М., 18  
Архипенко О., 55  
Атаманюк В., 23  
Аустерлітс Р., 211  
Ахмадуліна Б., 28  
Ахматова А., 24

### Б

Багрицький Е., 22  
Багряний І., 22  
Бажан М., 24, 210  
Балей С., 37  
Бальзак О. де, 112, 113  
Баратинський Є. А., 47  
Баррі П., 12, 13, 17, 47, 48, 59,  
61, 74, 78, 79, 85, 99,  
102, 200  
Барт Дж., 33

Барт Р., 1–3, 7, 69, 81, 102, 103,  
217  
Батюшков К. М., 47, 203  
Бахтін М. М., 81, 91, 181, 192,  
193, 195–197  
Бабга Г., 78  
Бедзик Д., 23  
Безименський О., 27  
Безпощадний П., 24  
Бейт Дж., 84  
Бекон Ф., 107  
Белінський В. Г., 180, 181  
Белий А., 53, 136  
Білецький Л. Т., 105, 126–128,  
132–134, 137–139, 147,  
155  
Білецький О. І., 128, 154–156  
Блок О. О., 47, 96  
Бобилев Є. Л., 115  
Бобинський В., 23  
Бовсунівська Т. В., 86, 87  
Бовуар С. де, 79  
Богатирьов П. Г., 41  
Богданова О. А., 180  
Бодлер Ш. П., 12, 202  
Бодріяр Ж., 71  
Бойко В. С., 48  
Боккаччо Дж., 66  
Бонфуа І., 11  
Борев Ю. Б., 41, 158, 165, 166,  
171  
Борхес Х. Л., 33  
Брагінська Н. В., 46, 122  
Бранч П., 84  
Брасюк Г., 22  
Браун Е., 28  
Бретон А., 54  
Брехт Б., 47

Бровко О., 34  
 Бронте (сестри), 76, 80, 83  
 Бронштейн Р., 80  
 Брюнетьер Ф., 111  
 Булатович М., 24  
 Булгаков М., 21, 24, 35  
 Бурачек М., 51, 52  
 Бургардт О., 52  
 Бушмин О. С., 9, 88, 200

**В**

Вайнберг Дж., 82  
 Вальцель О., 53  
 Веллек Р., 45  
 Вельфлін Г., 49  
 Вен П., 76  
 Венгеро́в С. О., 41  
 Венцовський В. Е., 160  
 Верлен П., 202  
 Верлі М., 95  
 Веселий А., 22  
 Веселовський О. М., 104, 119,  
 121–124, 141  
 Виготський Л. С., 181  
 Винниченко В., 55  
 Виноградов В. В., 40, 183  
 Винокур Г. О., 41, 42  
 Вишенський І., 129  
 Вишневський Вс., 28  
 Візгін В. П., 87  
 Віко Дж. Б., 116, 205  
 Вільямс Р., 75  
 Вітмен В., 202  
 Влизько О., 24  
 Во П., 34  
 Вовк Ф. К., 130  
 Вознесенський А., 28  
 Волковиський Г., 191  
 Волстонкрафт М., 79  
 Воннегут К., 34  
 Вордсворт В., 17

Воронський О., 22  
 Воррен О., 45  
 Воруський А., 23  
 Воскрекасенка С., 187  
 Вулф В., 79, 83  
 В'яземський П. А., 47

**Г**

Гайдеггер М., 70  
 Гакен Г., 144  
 Галич М., 22  
 Гаман Р., 49  
 Ганзен-Льове О., 56  
 Гаркнесс М., 19, 112  
 Гаско М., 23  
 Гаспаров М. Л., 20, 48, 61, 70,  
 71, 91, 92, 94, 95, 97,  
 214, 215  
 Гатлен Б., 34  
 Гатчен Л., 34  
 Гашек Я., 201  
 Геббель Ф., 202  
 Геббельс П. Й., 25  
 Гегель Г. В. Ф., 167, 168, 170,  
 185  
 Гелпрін М., 35  
 Гемінгвей Е. М., 176  
 Геннекен Е., 117, 143  
 Герберт Дж., 61  
 Гердер Й. Г., 134  
 Герек Г., 82  
 Герцен О. І., 26  
 Гільдебранд А. фон, 49  
 Гінзбург В. Л., 145  
 Гінзбург Л. Я., 95, 194  
 Гіні Ш. Дж., 79  
 Гіршман М. М., 166–168, 182,  
 199  
 Гітлер А., 25  
 Глобенко-Оглоблин М., 58  
 Гнатишак М., 58

Гоголь М., 35, 41  
 Голеніщев-Кутузов П. І., 47  
 Голл Р., 83  
 Голобородько В., 202, 203  
 Голованівський С., 24  
 Головка А., 22  
 Гольберг М. Я., 5  
 Гомер, 33, 87, 113, 177  
 Гопкінс Дж. М., 202  
 Горбатов Б., 24  
 Гордієнко Д., 22, 24  
 Горнфельд А. Г., 128, 153  
 Горський І. К., 160  
 Горький М., 21, 25, 26, 41, 115,  
 171, 173  
 Гофман Е. Т. А., 35  
 Гофштейн Д., 24  
 Гримайло Я., 22  
 Гройс Б., 104  
 Гром'як Р. Т., 167  
 Граф С., 86  
 Груздев І., 22  
 Грушевський М. С., 121, 130,  
 135  
 Гугнін А., 27  
 Гумбольдт Ф. В. фон, 128  
 Гуменна Д., 22  
 Гундорова Т. І., 37, 82  
 Гуральник У. А., 159  
 Гуссерль Е., 44

## Г

Гадамер Г.-Г., 2, 6, 100, 101  
 Гадзінський В., 23, 24  
 Гедройц Є., 50  
 Гете Й.-В. фон, 112  
 Гжицький В., 22  
 Гілберт С., 80  
 Глотфелті Ч., 84  
 Грінблатт С., 72, 73  
 Губар С., 80

## Д

Далі С., 54  
 Дантес Ж. Ш., 174  
 Даттон Д., 104  
 Дашкевич М. П., 106, 111, 120,  
 129  
 Державин В., 56, 57  
 Дерріда Ж., 69, 81  
 Дефо Д., 15  
 Джеймісон Ф., 30, 34  
 Джеймс Г., 17, 66  
 Джойс Дж., 16, 79  
 Джонсон С., 15, 17, 18  
 Діккенс Ч., 76  
 Дмитерко Л., 23  
 Дмитрієв І. І., 47  
 Дмитрієв О., 163  
 Дніпровський І., 24  
 Довженко О., 23  
 Доленго М., 24  
 Доллімор Дж., 75  
 Домашенко О. В., 108, 194  
 Донн Дж., 61  
 Дончик В. Г., 24  
 Досвітній О., 24  
 Достоевський Ф. М., 41, 47,  
 158, 213  
 Драгоманов М. П., 129, 137,  
 138  
 Драй-Хмара М., 52  
 Дубровський В., 51

## Е

Евріпід, 113  
 Ейхенбаум Б. М., 41, 43, 47, 48,  
 53, 56  
 Еліаде М., 87  
 Еліан К., 170  
 Еліот Дж., 17  
 Еліот Т. С., 18, 99  
 Еллан-Блакитний В., 23



Елюар П., 54  
 Емерсон К., 92  
 Емерсон Р. В., 84  
 Енгельгардт Б. М., 142, 180  
 Енгельс Ф., 19, 79, 112, 113  
 Епiк Г., 22, 24

**Є**

Євтушенко Є., 28  
 Єгоров Б. Ф., 92, 206, 207  
 Єйтс В. Б., 78  
 Єлістратова А. А., 16  
 Єрмілов В., 21

**Ж**

Жаринов Є. В., 190  
 Жданов А. О., 26  
 Женетт Ж., 33, 34, 65, 66  
 Жирмунський В. М., 136  
 Жигецький П. Г., 129  
 Жук М., 51, 52  
 Жуковський В. А., 136, 203  
 Журба Г., 52

**З**

Забіла Н., 24  
 Заблоцький М., 25  
 Загул Д., 23, 24, 51–53  
 Зарудін М., 22  
 Зборовська Н. В., 37  
 Зварич І. М., 13  
 Земляк В., 35  
 Зенкін С. М., 145, 146  
 Зеров М. К., 52, 53, 56, 57  
 Зінченко В. Г., 104–106,  
 143–145  
 Зощенко М., 22  
 Зубрицька М., 6, 37, 47, 63, 71,  
 79, 81, 82, 89  
 Зуєнко М., 60  
 Зусева-Озкан В. Б., 34

Зусман В. Г., 104–106, 143–145

**І**

Іванів-Меженко Ю., 51, 136,  
 137  
 Іванов Вс., 22  
 Іглтон Т., 70  
 Ізер В., 13  
 Ільницький М. М., 127, 138  
 Ільченко І., 189  
 Інбер В., 27  
 Інгарден Р., 13, 45  
 Ірігаре Л., 81  
 Ірчан М., 23  
 Істрін В. М., 135

**Й**

Йогансен М., 23, 24, 35, 58

**К**

Каверін В., 22, 28  
 Кайсаров А. С., 136  
 Калинович М., 52  
 Калінін І., 11, 188  
 Кант І., 44  
 Карамзін М. М., 47  
 Кардін Б., 27  
 Кареев М. І., 121  
 Карпентьєр А., 35  
 Касперський Е., 162  
 Катаєв І., 22  
 Квіт С., 58  
 Кедрін Д., 22  
 Керрінгтон Л., 55  
 Керрол Дж., 35  
 Кириленко І., 22, 24  
 Кириченко Ф., 22  
 Киришон В., 21  
 Кисельов О. С., 173  
 Кірнозе З. І., 104, 106, 143–145  
 Кічура М., 23

- Клен Ю., *див.* Бургардт О.  
 Ключі А., 23  
 Княжнін Я. Б., 47  
 Кобилянський В., 52  
 Коваленко Б., 24  
 Коваленко Л. М., 166  
 Ковалівський А., 58  
 Коген Г., 44  
 Кодвелл К., 29  
 Козлик І. В., 5, 93, 98, 107, 160,  
 192  
 Козоріс М., 23  
 Колесник П., 23  
 Колесса Ф. М., 130  
 Колмогоров А. М., 207  
 Колрідж С. Т., 17  
 Комарович В. Л., 180  
 Кониський Г., 133  
 Конрад Дж., 65, 66  
 Копиленко О., 22, 24  
 Копистняська Н. Х., 192  
 Коржавін Н., 10  
 Корнійчук О., 22  
 Коряк В., 24, 53  
 Косинка Г., 22  
 Косіков Г. К., 1, 2, 7, 103  
 Костенко Н. В., 91  
 Костомаров М. І., 128, 137, 138  
 Котляревський І., 129, 130  
 Котляревський О. О., 106  
 Кошкін В. М., 10  
 Крилов І. А., 47  
 Кримський А. Ю., 135  
 Кристева Ю., 81  
 Кружков Г., 60  
 Кувер Р., 33  
 Кудаш С., 165, 166  
 Кузьмич В., 22  
 Кулик І., 23, 24  
 Куліш М., 23, 24  
 Куліш П., 55, 56, 137  
 Кун Т., 145  
 Кундзіч О., 22, 24  
 Куп Л., 84  
 Курбас Л., 51, 52  
 Куш В., 55
- Л**
- Лавріненко Ю., 50  
 Лазаревський Б., 173  
 Лакан Ж., 31, 32, 81  
 Лансон Г., 111  
 Лафонтен Ж. де, 206  
 Ле І., 24  
 Леббок Дж., 122  
 Лебідь А., 52  
 Левер Дж., 72  
 Леві-Стросс К., 59, 205  
 Левітан Л. М., 183, 195  
 Лежньов А., 22  
 Леманн Р., 83  
 Леммерт Е., 184  
 Ленін В. І., 21  
 Лермонтов М. Ю., 167, 174  
 Летурно Ш., 123  
 Лихачов Д. С., 9, 97, 100, 126  
 Лиходеев Л., 26  
 Лібедінський Ю., 21  
 Лівіс Ф. Р., 17, 18  
 Ліллі М., 83  
 Ліотар Ж.-Ф., 71  
 Локк Дж., 17  
 Лосев О. Ф., 168, 173  
 Лотман Ю. М., 9, 10, 20, 48, 71,  
 81, 91–97, 102, 149,  
 150, 162, 169, 185, 186,  
 199, 200, 204–209, 211,  
 212, 214–216  
 Лотреамон, 202  
 Лунц Л., 22  
 Любовець Н. І., 106  
 Любченко А., 24

Людовік XIV, 113  
 Львов В., 47

**М**

Маґрітт Р., 54  
 Майдан І., *див.* Загул Д.  
 Май-Дніпрович Д., 24  
 Майнер Е., 164  
 Майфет Г. Й., 56  
 Максимович М. О., 128,  
 136–138  
 Маланчук-Рибак О., 37  
 Малицький Ф., 23  
 Малишкін О., 22  
 Малишко А., 50  
 Малларме С., 202  
 Малютіна Н., 58  
 Мамардашвілі М., 3  
 Марвелл Е., 61  
 Маркевич Г., 141  
 Маркес Г., 35  
 Маркс К., 19, 20, 113  
 Марфієвич М., 23  
 Матвієнко С., 57, 58  
 Матезіус В., 42  
 Мацевко-Бекерська Л. В., 67  
 Маяковський В. В., 21, 96, 181  
 Меженко Ю., *див.*  
 Іванів-Меженко Ю.  
 Мейер Т., 180  
 Мейлах Б. С., 11  
 Мелетинський Є. М., 104  
 Микитенко І., 24  
 Михалков С., 27  
 Мізюн Г., 22  
 Мілл Дж. С., 79  
 Міцкевич А., 201  
 Могилянський М., 52  
 Мой Т., 80, 81  
 Момот І., 22  
 Монроз Л., 73

Мукаржовський Я., 58  
 Муравйов М. М., 47  
 Мюнш Ш., 171

**Н**

Набоков В., 33  
 Найман А. Г., 61, 62  
 Наливайко Д. С., 61, 162  
 Наторп П. Г., 44  
 Незвал В., 172  
 Неруда Я., 200  
 Нігматулліна Ю. Г., 11  
 Ніковський А., 53  
 Ніколенко О., 60  
 Нікольський Ю. О., 180  
 Ніффенеггер О., 35  
 Ніцше Ф., 70  
 Новицький М., 52  
 Норвід Ц., 202  
 Нордау М., 111

**О**

Овсяніко-Куликовський Д.,  
 56, 128, 153  
 Огієнко І., 50  
 Оден В. Г., 83  
 Окуджава Б., 28  
 Оніс Ф. де, 71  
 Осовський О. О., 34  
 Островський О., 190  
 Осьмаков М. В., 153, 156–159  
 Осьмачка Т., 22  
 Ошанін Л., 27

**П**

Павич М., 35  
 Павлюк А., 23, 52  
 Палієвський П. В., 170  
 Памук О., 33, 34  
 Панвіц Р., 71  
 Панів А., 22

- Панч П., 22, 24, 166  
 Паньківська А., 61  
 Папуша І. В., 67  
 Паріс Г., 62  
 Пастернак Б. Л., 27, 28  
 Пастернак Є. Б., 28  
 Первомайський Л., 22, 24  
 Перетц В. М., 50, 95, 104, 105,  
     107–109, 111, 113, 114,  
     124–127, 130, 132, 136,  
     145, 147, 205  
 Пермінов В. Я., 160  
 Петров В. М., 10  
 Петров-Домантович В. П.,  
     50–53, 56, 57  
 Петрович Г., 93  
 Пилипенко С., 22  
 Пипін О. М., 95  
 Підмогильний В., 22, 37, 50  
 Пікассо П. Р., 54  
 Пінчон Т., 34  
 Платонов А., 25  
 Плісецька М., 158  
 Плужник Є., 22  
 По Е., 85, 202  
 Полевой Б., 27  
 Поліщук В., 23  
 Поліщук К., 52  
 Потебня О. О., 58, 106, 109, 128,  
     134, 137, 138, 152, 167  
 Пригожин І. Р., 144, 146  
 Пришвін М., 22  
 Прокопович М., 79  
 Прокопович Ф., 133  
 Пропп В. Я., 46, 57  
 Пушкін О. С., 40, 50, 94, 96, 136,  
     167, 174, 188, 203, 210,  
     212
- Р**
- Рабле Ф., 35, 91  
 Радек К., 25, 26  
 Радченко О. А., 185  
 Рембо А., 202  
 Рильський М. Т., 50, 52, 166  
 Річардс А. А., 18  
 Річардсон Д., 83  
 Річардсон С., 15  
 Росалес М. А. А., 34  
 Росовецький С. К., 126  
 Рудяков М. О., 187  
 Рукерт В., 84  
 Рязанцева Т., 61
- С**
- Савченко П., 51  
 Савченко С., 52  
 Савченко Я., 24, 51  
 Сажина А. В., 13  
 Саїд Е., 77, 78  
 Салтиков-Шедрін М. Є., 88,  
     207  
 Саянова А. М., 11  
 Светлов М., 22  
 Сегал Д. М., 34, 47  
 Секвілл-Вест В., 83  
 Семенко М., 51, 53  
 Сенченко І., 22, 24, 175  
 Сервантес Сааведра Мігель де,  
     33  
 Сенокосов Ю. П., 3  
 Сивокінь Г. М., 98  
 Симонов К., 27  
 Синявський А., 28  
 Сідні Ф., 17  
 Сіксу Е., 80, 81  
 Сільман Т., 194  
 Сінфілд А., 75  
 Скварчинська С., 192  
 Слабинський В. Ю., 115  
 Слісаренко О., 24, 51  
 Слободян Г. Д., 190

Сломинський Г., 133  
 Слущкий Б., 27  
 Смаль-Стоцький С. Й., 137  
 Смілянський Л., 22, 24  
 Смолетт Т. Дж., 15  
 Смолич Ю., 24  
 Соболевський О. І., 135  
 Содомора А., 201  
 Сокулер З. А., 75  
 Солошенко О., 61  
 Сопілка М., 23  
 Соссюр Ф. де, 59  
 Сосюра В., 23, 24  
 Спенсер Е., 17  
 Срезневський І. І., 120, 135  
 Стаббз П., 80, 81  
 Стайнер Г., 48  
 Сталін Й., 25  
 Старобінський Ж., 12  
 Стахієва Н. В., 126  
 Степанов Г. В., 199  
 Стерн Л., 15, 16  
 Стернз Е. Т., 18  
 Стороженко М. І., 106  
 Стороженко О., 35  
 Страхов М., 214  
 Султанов Ю. І., 190  
 Сумароков О., 206  
 Сумцов М. Ф., 129, 130

**Т**

Тагор Р., 202  
 Тайлор Е. Б., 122  
 Тамарченко Н. Д., 184  
 Тарнавський Ю., 55  
 Тарновський М., 23  
 Твардовський О. Т., 28  
 Тен Б., 179  
 Тен І., 117, 122  
 Тенета Б., 22  
 Теогнід з Мегари, 201

Теперик Т. Ф., 87  
 Теплінський М. В., 193  
 Терещенко М., 24, 51  
 Терц А., *див.* Синявський А.  
 Тинянов Ю. М., 41, 43  
 Тихонов М., 22  
 Тихонравов М. С., 95, 135  
 Тичина П., 24, 51, 52, 165, 166  
 Ткачук І., 23  
 Толстой Л. М., 16, 158, 169, 170,  
 190, 191, 213, 214  
 Толстой О., 21  
 Томашевський Б. В., 41, 43, 47  
 Торо Г. Д., 84  
 Трикулевська-Дубровська Н.,  
 51  
 Троцький Л. Д., 41, 43  
 Трубецький М., 42  
 Турбін В., 199  
 Тургенев І. С., 136, 189  
 Турчинська А., 23  
 Тютчев Ф. І., 167, 174

**У**

Українка Леся, 56, 129, 200  
 Усенко П., 22, 24  
 Успенський В. А., 207  
 Устинов Д., 163

**Ф**

Фадеев О., 21  
 Фальківський Д., 22  
 Фанон Ф., 77, 78  
 Фаулер Р., 39  
 Фаулз Дж., 34  
 Федін К., 22  
 Фет А., 202  
 Фефер І., 24  
 Филипович П., 52  
 Фізер І. М., 128  
 Філдінг Г., 15

Фіцджеральд Ф. С., 65  
 Фолькельт Й., 143  
 Форман С., 73  
 Форстер Е., 78  
 Фрай Н., 36  
 Франко А. Д., 130  
 Франко І. Я., 10, 119, 120, 129,  
 130, 137, 138, 166  
 Франко О. О., 130  
 Франциск І, 1  
 Фрейденберг О. М., 46, 122  
 Фрейзер Дж., 35  
 Фрізман Л. Г., 10  
 Фріче В. М., 29  
 Фройд З., 29, 35, 70  
 Фромм Г., 84  
 Фромм Е., 4, 217  
 Фуллер М., 84  
 Фурманов Д., 21

**Х**

Хвильовий М., 23, 24, 33, 55  
 Хемніцер І., 206  
 Хмельюк В., 55  
 Холшевніков В. Є., 197  
 Храпченко М. Б., 152, 154  
 Христіансен Б., 180  
 Хрущов, 27

**Ц**

Цилевич Л. С., 183, 195  
 Цитович І., 174

**Ч**

Червінська О. В., 13, 185  
 Чернишевський М. Г., 16, 33  
 Чехов А. П., 130, 172–174, 187,  
 188  
 Чехова М. П., 174  
 Чиж В. Ф., 115  
 Чижевський Д. І., 56, 58, 130

Чичерін О. В., 198, 199  
 Чосер Дж., 33  
 Чудинов Е. М., 159, 160  
 Чучмарьов З., 48

**Ш**

Шабленко А., 22  
 Шайкевич М. О., 114  
 Шайтанов І., 164  
 Шамрай А. П., 48, 52  
 Шаталов С. Е., 190  
 Шатун П., 24  
 Шахматов О. О., 135  
 Шевченко Т. Г., 37, 120, 130,  
 136, 137, 166, 174, 201  
 Шевчук В., 202  
 Шекспір В., 17, 33, 72, 73, 75, 93  
 Шеллі П. Б., 99  
 Шепелюк В. М., 56  
 Шеремет М., 23, 24  
 Шиян А., 23, 24  
 Шіллер Ф., 112  
 Шкловський В. Б., 41, 43, 45, 47,  
 53, 56, 188, 190, 191  
 Шмигельський А., 23, 24  
 Шміт Ф. І., 95  
 Шовалтер Е., 80  
 Шолохов М., 27  
 Шопенгауер А., 180  
 Шоу Б., 25  
 Шрайнер О., 79  
 Штайгер Е., 184, 185

**Щ**

Щедрін Р., 158  
 Щедровицький Г. П., 93, 96, 99,  
 105, 107, 160  
 Щербаков О. С., 26  
 Щупак С., 24

**Ю**

Юнг К., 35, 36

Ющенко О., 203

## Я

Яворський С., 135  
 Языков М. М., 47  
 Якобсон Р. О., 41, 42, 146, 147,  
 188, 211  
 Якубський Б. В., 136  
 Яловий М., 23  
 Яновський Ю., 24  
 Ярошенко В., 51  
 Яусс Г. Р., 13

## А

Aelianus C., *див.* Еліан К.  
 Althusser L. P., *див.*  
     Альтюссер Л. П.  
 Amado J., *див.* Амаду Ж.  
 Apollinaire G., *див.*  
     Аполлінер Г.  
 Aragon L., *див.* Арагон Л.  
 Arnold M., *див.* Арнольд М.  
 Austerlitz R., *див.* Аустерлітс Р.

## В

Barry P., *див.* Баррі П.  
 Barth J. S., *див.* Барт Дж.  
 Barthes R., *див.* Барт Р.  
 Bate J., *див.* Бейт Дж.  
 Baudelaire C., *див.*  
     Бодлер Ш. П.  
 Baudrillard J., *див.* Бодріяр Ж.  
 Bhabha N., *див.* Бхабга Г.  
 Bonnefoy Y., *див.* Бонфуа І.  
 Breton A., *див.* Бретон А.  
 Brontë, *див.* Бронте (сестри)  
 Brownstein R., *див.*  
     Бронстейн Р.  
 Burghardt O., *див.* Бургардт О.

## С

Carpentier A., *див.*  
     Карпентьєр А.  
 Carrington L., *див.*  
     Керрінгтон Л.  
 Carrol J., *див.* Керрол Дж.  
 Christiansen B., *див.*  
     Христіансен Б.  
 Cixous H., *див.* Сіксу Е.  
 Cohen H., *див.* Коген Г.  
 Coleridge S. T., *див.*  
     Колрідж С. Т.  
 Coover R. L., *див.* Кувер Р.  
 Coupe L., *див.* Куп. Л.

## Д

Dali S., *див.* Далі С.  
 Derrida J., *див.* Дерріда Ж.  
 Dickens C., *див.* Діккенс Ч.  
 Dollimore J. G., *див.*  
     Доллімор Дж.  
 Donne J., *див.* Донн Дж.  
 Dutton D., *див.* Даттон Д.

## Е

Eagleton T., *див.* Іглтон Т.  
 Eliade M., *див.* Еліаде М.  
 Eliot G., *див.* Еліот Дж.  
 Eliot T. S., *див.* Еліот Т. С.  
 Éluard P., *див.* Елюар П.  
 Emerson R. W., *див.*  
     Емерсон Р. В.  
 Engels F., *див.* Енгельс Ф.

## Ф

Foucault P.-M., *див.* Фуко М.  
 Fowler R., *див.* Фаулер Р.  
 Fowles J. R., *див.* Фаулз Дж.  
 Frazer J., *див.* Фрейзер Дж.  
 Fromm E. S., *див.* Фромм Е.  
 Frye N., *див.* Фрай Н.

Fuller S. M., *див.* Фуллер М.

## G

Gadamer H.-G., *див.*

Гадамер Г.-Г.

Genette G., *див.* Женетт Ж.

Gilbert S., *див.* Гілберт С.

Glotfelty C., *див.* Глотфелті Ч.

Greenblatt S., *див.* Грінблатт С.

## H

Haken H., *див.* Гакен Г.

Hall R., *див.* Голл Р.

Hamann R., *див.* Гаман Р.

Hansen-Löve A., *див.*

Ганзен-Льове

Natlen B., *див.* Гатлен Б.

Heaney S. J., *див.* Гіні Ш. Дж.

Hegel G. W. F., *див.* Гегель Г. В.  
Ф.

Heidegger M., *див.* Гайдеггер М.

Helprin M., *див.* Гелпрін М.

Hemingway E. M., *див.*

Гемінгвей Е. М.

Hennequin E., *див.* Геннекен Е.

Herbert G., *див.* Герберт Дж.

Herek G. M., *див.* Герек Г.

Hildebrand A. von, *див.*

Гільдебранд А. фон

Husserl E. G. A., *див.*

Гуссерль Е.

Hutcheon L., *див.* Гатчен Л.

## I

Ingarden R. W., *див.* Інгарден Р.

Irigaray L., *див.* Ірігаре Л.

Iser W., *див.* Ізер В.

## J

James H., *див.* Джеймс Г.

Jameson F., *див.* Джеймісон Ф.

Jauss H. R., *див.* Яусс Г. Р.

Johnson S., *див.* Джонсон С.

Jung C., *див.* Юнг К.

## K

Kasperski E., *див.*

Касперський Е.

Kristeva J., *див.* Кристева Ю.

## L

Lacan J., *див.* Лакан Ж.

Lämmert E., *див.* Леммерт Е.

Leavis F. R., *див.* Лівіс Ф. Р.

Lehmann R., *див.* Леманн Р.

Létourneau C., *див.* Летурно Ш.

Lever J. W., *див.* Левер Дж. В.

Lévi-Strauss C., *див.*

Леві-Стросс К.

Lilly M., *див.* Лілі М.

Locke J., *див.* Локк Дж.

Lubbock J., *див.* Леббок Дж.

Lyotard J.-F., *див.* Ліотар Ж.-Ф.

## M

Magritte R., *див.* Маґріт Р.

Markiewicz H., *див.*

Маркевич Г.

Márquez G., *див.* Маркес Г.

Marvell E., *див.* Марвелл Е.

Marx K. H., *див.* Маркс К.

Mathesius V., *див.* Матезіус В.

Meyer T. A., *див.* Мейер Т.

Miner E., *див.* Майнер Е.

Moi T., *див.* Мой Т.

Münch C., *див.* Мюнш Ш.

## N

Natorp P. G., *див.* Наторп П. Г.

Nezval V., *див.* Незвал В.

Nietzsche F., *див.* Ніцше Ф.

Niffenegger A., *див.*

Ніффенеггер О.



**O**

Onis F. de, *див.* Оніс Ф. де  
Ourkiya A., 84

**P**

Pannwitz R., *див.* Панвіц Р.  
Picasso P., *див.* Пікассо П. Р.  
Pynchon T. R., *див.* Пінчон Т.

**R**

Richards I. A., *див.* Річардс А. А.  
Richardson M. D., *див.*  
Річардсон Д.  
Rosales M. A. A., *див.*  
Росалес М. А. А.

**S**

Sackville-West V., *див.*  
Секвілл-Вест В.  
Said E. W., *див.* Саїд Е.  
Saussure F. de, *див.*  
Соссюр Ф. де  
Schopenhauer A., *див.*  
Шопенгауер А.  
Showalter E., *див.* Шовалтер Е.  
Sidney P., *див.* Сідні Ф.  
Sinfield A., *див.* Сінфілд А.

Staiger E., *див.* Штайгер Е.  
Starobinski J., *див.*

Старобінський Ж.

Steiner G., *див.* Стайнер Г.  
Sterne L., *див.* Стерн Л.  
Stubbs P., *див.* Стаббз П.

**T**

Thoreau H. D., *див.* Торо Г. Д.  
Tylor E. B., *див.* Тайлор Е. Б.

**V**

Volkelt J., *див.* Фолькельт Й.  
Vonnegut K., *див.* Воннегут К.

**W**

Walzel O., *див.* Вальцель О.  
Warren A., *див.* Воррен О.  
Waugh P., *див.* Во. П.  
Wellek R., *див.* Веллек Р.  
Wölfflin H., *див.* Вельфлін Г.  
Woolf V., *див.* Вулф В.  
Wordsworth W., *див.*  
Вордсворт В.

**Y**

Yeats W. B., *див.* Єйтс В. Б.

**ЗМІСТ**

Вступ ..... 3

**МОДУЛЬ I: НАЯВНІ МЕТОДИКИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ  
ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЬОЇ ПРОДУКЦІЇ**

<i>Вступні зауваги</i> .....	11
<i>Лекція перша. До-систематичний підхід. Марксистська критика.</i> Психоаналітична критика .....	17
<i>Лекція друга. Лінгвістично орієнтована критика. Формальна</i> школа. Структуралізм. Наратологія .....	41
<i>Лекція третя. Постструктуралізм і деконструкція.</i> Постмодерністська критика. Новий історизм у США. Культурний матеріалізм у Великобританії .....	71
<i>Лекція четверта. Постколоніальна критика. Феміністична</i> критика. Гей-лесбійська критика. Екокритика. Літературознавча оніристика .....	79
<i>Висновки до модуля I</i> .....	90

**МОДУЛЬ II: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ ХУДОЖНЬОГО  
ТЕКСТУ/ТВОРУ У ПЛОЩИНІ АКАДЕМІЧНОЇ НАУКИ ПРО ЛІТЕРАТУРУ**

<i>Вступні зауваги</i> .....	93
<i>Лекція п'ята. Перетцівська класифікація методів дослідження</i> словесного мистецтва. Класифікаційний варіант Л. Т. Білецького	109
<i>Лекція шоста. Академічна класифікація наукових шкіл</i> у східнослов'янському літературознавстві радянських часів. Системно-синергетичний варіант поділу методів вивчення літератури .....	141
<i>Лекція сьома. Методи дослідження літератури у базових</i> галузях академічного літературознавства .....	151
<i>Лекція восьма. Літературно-художній твір як об'єкт аналізу</i> в академічному літературознавстві .....	167
<i>Лекція дев'ята. Літературний текст як об'єкт</i> літературознавчого аналізу .....	201
<i>Висновки</i> .....	219
<i>Покажчик імен</i> .....	221
<i>Зміст</i> .....	233
<i>Obsah</i> .....	234
<i>Contents</i> .....	235

**OBSAH**

Úvod ..... 3

**MODUL I: DOSTUPNÉ METODY INTERPRETACE KRÁSNÉ LITERATURY**

<i>Úvodní poznámky</i> .....	11
<i>Přednáška první. Pre-systematický přístup. Marxistická kritika.</i>	
Psychoanalytická kritika .....	17
<i>Přednáška druhá. Jazykově orientovaná kritika. Formální škola.</i>	
Strukturalismus. Naratologie .....	41
<i>Přednáška třetí. Poststrukturalismus a dekonstrukce.</i>	
Postmodernistická kritika. Nový historismus v USA. Kulturní materialismus ve Velké Británii .....	71
<i>Přednáška čtvrtá. Postkoloniální kritika. Feministická kritika. Gay a lesbická kritika. Ekokritika. Literární oniristika</i> .....	79
<i>Závěry pro modul I</i> .....	90

**MODUL II: LITERÁRNĚVĚDNÁ ANALÝZA LITERÁRNÍHO TEXTU/DÍLA V ROVINĚ AKADEMICKÉ LITERÁRNÍ VĚDY**

<i>Úvodní poznámky</i> .....	93
<i>Přednáška pátá. Peretcovská klasifikace metod výzkumu literárního umění. Klasifikační varianta L. T. Bileckého</i> .....	109
<i>Přednáška šestá. Akademická klasifikace vědeckých škol ve východoslovanské literární vědě sovětského období. Systémově synergická varianta rozdělení metod studia literatury</i> .....	141
<i>Přednáška sedmá. Metody výzkumu literatury v základních oborech akademické literární vědy</i> .....	151
<i>Přednáška osmá. Literární dílo jako objekt analýzy v akademické literární vědě</i> .....	167
<i>Přednáška devátá. Literární text jako objekt literárněvědné analýzy</i>	201
Závěry .....	219
Jmenný rejstřík .....	221
Зміст .....	233
Obsah .....	234
Contents .....	235

**CONTENTS**

Introduction .....3

**MODULE 1: AVAILABLE METHODS OF INTERPRETATION OF BELLES  
LETTRES**

<i>Introductory remarks</i> .....	11
<i>Lecture one.</i> Pre-systematic approach. Marxist criticism. Psychoanalytic criticism .....	17
<i>Lecture two.</i> Linguistically oriented criticism. Formalist literary criticism. Structuralism. Narratology .....	41
<i>Lecture three.</i> Poststructuralism and deconstruction. Postmodernist Critics. New historicism in the US. Cultural materialism in the UK ..	71
<i>Lecture four.</i> Postcolonial criticism. Feminist criticism. Queer theory. Ecocriticism. Literary Oniristics .....	79
<i>Conclusions to module 1</i> .....	90

**MODULE 2: LITERARARY ANALYSIS OF A LITERARYC TEXT / WORK IN  
THE FIELD OF ACADEMIC LITERARY CRITICISM**

<i>Introductory remarks</i> .....	93
<i>Lecture five.</i> Perets's classification of the methods of literary art research. L. T. Biletsky's classification variant .....	109
<i>Lecture six.</i> Academic classification of schools in Eastern Slavonic literary studies of the Soviet era. System-synergetic variant of the classification of the methods of literary studies .....	141
<i>Lecture seven.</i> Methods of literary research in basic fields of academic literary studies .....	151
<i>Lecture eight.</i> A literary work as an object of the analysis in academic literary studies .....	167
<i>Lecture nine.</i> Literary text as an object of critical analysis .....	201
Conclusions .....	219
Index of names .....	221
Зміст .....	233
Obsah .....	234
Contents .....	235

Ігор Козлик

**Літературознавчий аналіз художнього тексту/твору  
в умовах сучасної міжнаукової та міжгалузевої взаємодії**

Sazba v LuaTeXu písmy PT Serif a PT Sans Narrow Zbyněk Michálek

Vychází péčí Středoevropského centra slovanských studií ve spolupráci  
s Českou asociací slavistů a Ústavem slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity.

Vydal Jan Sojnek – Galium

Brno 2020

1. vydání

ISBN 978-80-88296-10-2