



Надія ФЕРЕНЦ

**СУЧАСНІ
МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА**

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК

Ужгород - 2021

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД
«УЖГОРОДСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ»
ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Надія ФЕРЕНЦ

СУЧАСНІ МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Навчально-методичний посібник

Для студентів філологічного факультету

Галузі знань: 01 Освіта / Педагогіка
Спеціальності: 014.01 Середня освіта.
Українська мова та література
Освітній рівень: магістерський



УДК 82.0(076)

Ф 43

Навчально-методичний посібник «Сучасні методологічні засади літературознавства» містить розділи, які мають теоретичний характер, у них з'ясовуються питання методу, методології, розглядаються особливості різних літературознавчих напрямів та шкіл. Він включає тематичний план лекцій і плани практичних занять, теми рефератів, тестові завдання.

Посібник розрахований на студентів-філологів.

Рецензенти:

Ребрик Наталія Йосипівна, кандидат філологічних наук,
доцент кафедри культури та соціально-
гуманітарних дисциплін, проректор з науково-
педагогічної роботи Закарпатської
академії мистецтв

Кузьма Оксана Юріївна, кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української літератури УжНУ

Відповідальна за випуск:

Барчан В. В., доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри української літератури УжНУ

*Рекомендовано до друку
вченою радою філологічного факультету
Протокол № 9 від 19 березня 2021 року*

© Н. Ференц, 2021

© Видавництво «Гражда», 2021

ЗМІСТ

Пояснювальна записка _____	4
Мета і завдання навчальної дисципліни _____	5
Програма навчальної дисципліни «Сучасні методологічні засади літературознавства» _____	8
Тематичний план лекцій _____	12
Тематичний план практичних занять _____	13
Самостійна робота _____	24
Шкала оцінювання знань студента (національна та ECTS) _____	27
Критерії оцінювання навчальних досягнень студентів за шкалою ECTS та національною шкалою _____	28
Методологія як теорія методів аналізу художнього тексту _____	30
Наукові методи і школи _____	33
Філологічний метод _____	33
Міфологічна школа _____	36
Біографічний метод _____	38
Культурно-історичний метод _____	40
Компаративізм _____	41
Соціологічний напрям _____	46
Психологічна школа _____	48
Психоаналіз _____	52
Феноменологія _____	60
Структуралізм _____	63
«Нова критика» _____	67
Екзистенціалізм _____	70
Герменевтика _____	72
Рецептивна естетика _____	74
Фемінізм _____	77
Постколоніальна критика _____	81
Автор і читач _____	84
Інтертестуальність _____	106
Наратологія _____	109
Тестові завдання _____	128
Модульна контрольна робота _____	132
Питання з курсу _____	134
Література до курсу _____	136

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

Дисципліну «Сучасні методологічні засади літературознавства» вивчають студенти-магістранти 1 року навчання (денної та заочної форм навчання). Курс включає лекційні, практичні заняття, тестові завдання та самостійну роботу студентів.

Навчально-методичний посібник укладено на основі рекомендованих Міністерством освіти і науки України підручників, методичних посібників:

1. Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики. Київ, 1998.

2. Білоус П. В. Теорія літератури. Навчальний посібник. Київ : Академвидав, 2013.

3. Васьків М. С. Матеріали з історії літературознавства та генології для самостійної роботи студентів (освітньо-кваліфікаційного рівня спеціальності «магістр»): Навчальний посібник. Київ : Академвидав, 2013.

4. Наєнко М. Історія українського літературознавства і критики. Навчальний посібник. Спільний проект із видавництвом «Академвидав». Київ : ВЦ «Академія», 2010.

5. Зборовська Н. Психологія і літературознавство. Київ, 2003;

6. Самоотожність письменника. До методології сучасного літературознавства. Київ, 1999.

7. Літературна компаративістика. Навч. посібник. За ред. Р. Гром'яка. Тернопіль, 2002.

8. Ковалів Ю. І. Абетка дисертанта: Методологічні принципи написання дисертації. Посібник. Київ : ЛТД «Твім інтер», 2009.

9. *Studia hermeneutica*. Герменевтика тексту: між істиною і методом. Дрогобич, 2003.

10. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. За ред. М. Зубрицької. Львів, 1996.

МЕТА І ЗАВДАННЯ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

МЕТА навчальної дисципліни: ознайомити студентів із особливостями наукової методології, науковими методами дослідження художнього твору, зокрема, біографічним, міфологічним психологічним, психоаналітичним, порівняльно-історичним, філологічним, герменевтичним, феміністичним, структуралістським, архетипним тощо.

Курс «Сучасні методологічні засади літературознавства» покликаний активізувати базові знання студентів, набуті при вивченні курсів вступ до літературознавства, теорія літератури і основи естетики, історії української літератури, історії світової літератури, загального мовознавства, філософії.

ЗАВДАННЯ дисципліни:

1. Ознайомити студентів із ключовими термінами і поняттями сучасного літературознавства.
2. Прищепити навички аналізу художніх текстів із позицій сучасної літературознавчої методології.
3. Виробити у студентів навички методологічного підходу до інтерпретації художніх текстів.
4. Навчити робити системні дослідження художніх творів на основі певних методологічних підходів.
5. Формувати у літературознавців-початківців навички самостійної наукової роботи та активізувати їх дослідницькі інтереси.

У результаті вивчення навчальної дисципліни студент повинен

ЗНАТИ:

- теоретичні дослідження про методологічні засади літературознавства;
- методи дослідження художніх творів, різних за родовою, жанровою стильовою природою.
- засоби і прийоми аналізу творів української літератури (XIX – XX ст.) з позицій сучасної методології;
- зв'язок теорії літератури з іншими дисциплінами, зокрема з філософією і лінгвістикою;

- основні художні досягнення світової літератури кінця ХХ – першої половини ХХІ століття.

У результаті вивчення навчальної дисципліни студент повинен

УМІТИ:

- володіти термінологічним апаратом методології літературознавчих студій ХХ ст.

- проводити науково-дослідну роботу на основі сучасних методологічних підходів;

- аналізувати текстуальний і контекстуальний параметри художнього тексту;

- аналізувати сучасні наукові досягнення в галузі літературознавства;

- використовувати сучасний понятійний і категоріальний апарат у процесі вивчення теоретичних праць;

- інтерпретувати інформацію з різних джерел, генерувати нові ідеї для вирішення наукових і практичних завдань;

- робити системне дослідження творів, різних за родовою, жанровою, стильовою художньою природою на основі різних методологічних підходів;

- брати участь у дискусії, коректно відстоювати власну думку.

Предметні компетентності та результати навчання.

Курс «Сучасні методологічні засади літературознавства» передбачає формування і розвиток у здобувачів вищої освіти компетентностей і програмних результатів навчання відповідно до освітньої програми спеціальності 014 Середня освіта «Українська мова і література».

Загальні компетентності:

- здатність аналізувати наукові досягнення в галузі літературознавства;

- здатність здійснювати пошук, систематизацію, контекстуалізацію та інтерпретацію наукової інформації з різних джерел, генерувати нові ідеї для вирішення наукових і практичних завдань у міждисциплінарних галузях;

- здатність працювати з бібліотечними фондами, критично ставитися до отриманої інформації.

Фахові компетентності:

- здатність використовувати базові знання про теоретичні засади і методологічні принципи;
- здатність до духовно-ціннісних орієнтацій та формування естетичних потреб особистості на основі вивчення художніх творів;
- здатність здійснювати аналіз і синтез різних ідей, літературознавчих явищ у їх взаємозв'язку і взаємозалежності;
- здатність розрізняти явища і тенденції сучасного літературного процесу, визначати їх особливості в контексті критичних оцінок представників різних шкіл сучасного літературознавства.

Методичне забезпечення:

- конспекти лекцій;
- плани практичних занять;
- завдання модульної контрольної роботи;
- контрольні завдання (тести) для проведення проміжного модульного контролю;
- підручник і посібник, розроблений викладачем кафедри української літератури [Н. Ференц] для роботи зі студентами.

ПРОГРАМА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Тема 1. Вступ. Предмет і завдання дисципліни. Питання про методологію літературознавчих досліджень, методологія, філософія, теорія літератури та методика. Перевага індуктивного шляху літературознавчих інтерпретацій над дедуктивним. Обов'язковість принципів історизму та системності, володіння навиками операцій аналізу і синтезу.

Аналіз сучасних досліджень, присвячених проблемам методології літературознавства. Праці М. Наєнка («Історія українського літературознавства і критики. Навч. посібник. – К., 2010»), Ніли Зборовської («Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. – К., 2008., «Психоаналіз і літературознавство». Посібник. – К., 2003), М. Ільницького, В. Будного («Порівняльне літературознавство»: у 2-х ч. Навч. посібник. – Ч. I: Лекційний курс, Ч. II: Практичні заняття. – Львів, 2007), Літературознавча компаративістика. Навч. посібник / Наук. редактор Р. Гром'яка. – Тернопіль, 2002.

Тема 2. Філологічний метод. Формування філологічної школи в епоху античності. Роль філологічного семінару у Київському університеті, його роль в утвердженні філологічної школи в Україні. Здобутки філологічного методу. Синкретизм українського філологізму.

Тема 3. Специфіка біографічного методу. Психобіографія як відгалуження біографічного методу.

Тема 4. Особливості культурно-історичного, соціологічного методів. Теоретичні засади культурно-історичного методу, здобутки і недоліки. Функціонування методу в українському літературознавстві. Соціологічне літературознавство.

Тема 5. Міфологічна школа та її еволюція. Формування міфологічної школи, напрями. Міфологічні дослідження в Україні пов'язані з працями Я. Поліщука, О. Турган, В. Пахаренка, І. Бетко, В. Сулими, В. Антофійчука, А. Нямцу. Здобутки неоміфологізму. М. Костомаров про природу міфу («Слов'янська міфологія»). К. Леві-Строс про міф як двоїсту структуру – водночас історичну і позаісторичну. Результативність неоміфологічних підходів у працях Я. Поліщука, О. Турган, І. Бетко, В. Сулими, В. Антофійчука, А. Ням-

цу. «Казка і міф у драмі Лесі Українки «Лісова пісня» Л. Скупейка, «Природа художніх символів Василя Стефаника» Р. Піхманця, «Міфологічний горизонт українського модернізму» Я. Поліщука.

Тема 6. Порівняльно-історичний метод. Формування методу. Теодор Бенфей як засновник методу. Роль О. Веселовського у розвитку порівняльного літературознавства. Компаративні студії в Україні. Досягнення порівняльного літературознавства (праці Д. Чижевського, Л. Новиченка, Н. Крутікової, М. Ільницького, В. Будного, Д. Наливайка). Компаративні студії дослідників діаспори (Д. Чижевський, Г. Грабович, М. Ласло-Куцюк). Поняття імагології.

Тема 7. Психологічна школа в літературознавстві. О. Потебня як засновник школи. Особливості літературознавчої методології О. Потебні. Психологічні дослідження І. Франка. Роль О. Потебні в розбудові психологічної школи. О. Потебня про зовнішню і внутрішню форми слова. Внесок Овсянико-Куликовського у розвиток психологічного напрямку. Психологія творчості як підрозділ психологічного методу. Питання психології творчості: натхнення, фантазія, осяяння, перевтілення, персоніфікація, талант, геній. Становлення і розвиток психології творчості. Погляди Платона, Аристотеля, Новаліса, Гегеля, Ломброзо на психологію творчості. І.Франко, Леся Українка, В. Стефаник про творчий процес. Праці М. Арнаудова, Л. Виготського, В. Роменця, Р. Піхманця про творчу лабораторію. Використання психологічною школою надбання інтуїтивізму.

Тема 8. Психоаналіз. Розвиток психоаналітичної теорії у літературознавстві. Зигмунд Фроїда як основоположник психоаналізу. Фройдівська теорія сексуальності і сублимації. Комплекс Едіпа як код психоаналітичної теорії. Психоаналітичне тлумачення сновидінь. Основні положення психоаналізу (позасвідоме, вчення про дитячу сексуальність, теорія сновидінь). Застосування психоаналізу в працях «Достоевський і батьковбивство», «Леонардо да Вінчі і його спогад про дитинство». Теорія архетипів. Аналітична психологія К.-Г. Юнга. Тенденції психоаналізу в Україні. І. Франко і дофранківська психоаналітика. Методологія психоаналізу у працях. І. Франка. Психоаналітичні дослідження С. Балея, А. Халецького, С. Павличко, Л. Левчук, Н. Зборовської, А. Печарського.

Тема 9. Формалістичні методи. Концепція формальної школи. Формальна школа в українському літературознавстві. Формаліс-

тичні методи дослідження художнього тексту. Теоретичні засади літературного формалізму. Внесок О. Потебні у розвиток формалістичних методів дослідження художніх текстів. Наукова концепція структуралізму. Передумови виникнення структуралізму в працях швейцарського лінгвіста Фердінанда де Соссюра. Основні положення праці Фердінанда де Соссюра «Курс загальної лінгвістики». Поняття «мова», «лінгвістичний знак», «синхронія», «діахронія». Російська формальна школа та Празьке лінгвістичне крило. Російський формалізм 20-х років, ОПОЯЗ (1916). Празький лінгвістичний гурток (1926). Роман Jakobson і його внесок у розвиток лінгвістичних методів в літературознавстві. Головні способи організації дискурсу і головні риторичні фігури: «метафора», «метонімія». Теорія семіотики Умберто Еко. Структуральна семіотика Ю. Лотмана. Структуралізм і постструктуралізм та деконструктивізм.

Тема 10. Структуралізм: етапи розвитку, основні принципи та поняття. Головні концептуальні засоби, представники та етапи розвитку. Клод Леві-Стросс і його соціальна антропологія. Застосування методології до літературознавства. Ролан Барт і його роль у розвитку структуралізму.

Постструктуралістські та деконструктуралістські методи дослідження. Мішель Фуко та його роль у розвитку постструктуралістських ідей. Філософські засади реконструкції і творчість Жака Дерріди.

Тема 11. Теоретичні засади літературної герменевтики. Герменевтика як система принципів тлумачення тексту. Початки герменевтики, становлення. Принципи та методи, за якими повинно здійснюватися розуміння текстів:

- 1) принцип діалогічності гуманітарного мислення;
- 2) принцип єдності граматичної і психологічної інтерпретацій;
- 3) принцип діалектичної взаємодії частин та цілого під час розуміння текстів;
- 4) принцип залежності розуміння від знання внутрішнього і зовнішнього життя автора твору;
- 5) принцип співтворчості (конгеніальності автора та інтерпретатора).

Герменевтична теорія Гадамера. Гайдегґерівське розуміння ролі поета («Навіщо поети?», «Гельдерлін і сутність поезії»). Гай-

деґґерівська модель онтології розуміння. Герменевтичний аспект мови у збірнику праць М. Гайдеґґера «Дорогою до мови».

Істина і метод у літературній герменевтиці Г.-Г. Гадамера. Мова як носій розуміння традиції. Поняття «горизонт розуміння» та «злиття горизонтів» автора й інтерпретатора.

Рікерівська концепція «конфлікту інтерпретацій».

Тема 12. Рецептивна естетика: основні теоретичні положення та ідеї. Формування рецептивної естетики читача. Твір як арена, де автор і читач беруть участь «у грі уяви». Нові інтерпретації тексту в різні часи. Проблема читача у працях Вольфганґа Ізера та Ганса Роберта Яусса. Застосування ідей рецептивної естетики у працях О. Потебні, І. Франка, Л. Білецького. Констанцька школа рецептивної естетики: теоретичні засади. Рецептивна естетика та літературна герменевтика Г.-Р. Яусса. Теорія читання та рецепції художнього тексту В. Ізера. Зв'язок естетики рецепції з теорією семіотики Умберто Еко. Теорія діалогізму М. Бахтіна. Літературна критика як вид рецепції.

Тема 13. Фемінізм. Формування ідеології фемінізму. Концепція фемінізму. Школи феміністичної критики. Формування і розвиток школи (французька, американська, англійська). Дослідження Юлії Крістєвої. Гінокритика. Предмет феміністичних студій. Феміністичний напрям в українському літературознавстві. Розвиток фемінізму в Україні. Праці С. Павличко, О. Забужко, Н. Зборовська, В. Агеєвої.

Новітні методології у вивченні української літератури кінця XIX – XX ст. (феміністичні підходи, імагологія). Ідеологія фемінізму в працях Сімони де Бовуар, Ю. Крістєвої, Соломії Павличко.

Тема 14. Інтертекстуальність. Формування інтертекстуальності у працях компаративістів. Інтертекстуальність як властивість твору асоціюватися з іншими. Інтертекстуальність як діалог тексту з текстом. Інтертекстуальність як нове прочитання твору з погляду міжтекстових зв'язків і виявлення різних форм письма (ремінісценція, алюзія, плагіат, стилізація, наслідування). Форми інтертекстуальності: цитування, травестія, монтаж, колаж.

ТЕМАТИЧНИЙ ПЛАН ЛЕКЦІЙ

(кількість годин – 28)

Тема 1. Предмет і завдання дисципліни.

Тема 2. Філологічний метод.

Тема 3. Специфіка біографічного методу. Психобіографія як відгалуження біографічного методу.

Тема 4. Особливості культурно-історичного і соціологічного методів.

Тема 5. Міфологічна школа і її еволюція.

Тема 6. Порівняльно-історичний метод.

Тема 7. Психологічна школа.

Тема 8. Психоаналіз.

Тема 9. Формалізм і структуралізм.

Тема 10. Екзистенціалізм.

Тема 11. Теоретичні засади літературної герменевтики.

Тема 12. Рецептивна естетика. Постколоніальна критика.

Тема 13. Фемінізм.

Тема 14. Інтертекстуальність. Наратологія.

ТЕМАТИЧНИЙ ПЛАН ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТЬ

(кількість годин – 20)

Тема 1. Міфологічна школа

План

1. Методологія міфологічної школи.
2. Становлення міфологічної школи у західно-європейському літературознавстві.
3. Теорія архетипів К. Г. Юнга.
4. Архетипна критика Н. Фрая. Стаття «Архетипний аналіз: теорія міфів»:
 - а) Н. Фрай про способи організації міфів;
 - б) теорія архетипних значень;
 - в) теорія архетипного значення: демонічна образність;
 - г) теорія архетипного значення: аналогічна образність;
 - д) теорія міту: вступ.
5. Міфологічна школа в українському літературознавстві.
6. Неоміфологічний напрям.

Література:

1. Васьків М. С. Матеріали з історії літературознавства та герменевтики для самостійної роботи студентів (освітньо-кваліфікаційного рівня «спеціаліст» і «магістр»: Навчальний посібник. Кам'янець-Подільський: ПП «Медобори», 2006, 2010. С. 25-27.
2. Ковалів Ю. І. Абетка дисертанта: Методологічні принципи написання дисертації: Посібник. К. : ЛТД «Твім інтер», 2009. С. 187-209.
3. Костомаров М. Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики і літературознавства. К., 1994.
4. Леві-Стросс К. Міт і значення // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996.
5. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе: Курс лекций «Теория литературы и историческая поэтика». М., 2001.
6. Наєнко М. К. Історія українського літературознавства і критики: Навчальний посібник. Спільний проект із видавництвом «Академвидав», 2010. С. 64-67.
7. Потебня А. Слово и миф. М., 1989.
8. Скупейко Л. Казка і міф у драмі Лесі Українки «Лісова пісня» // *Слово і час*. 2000.

9. Фрай Н. Великий люд: Біблія і література. Львів : Літопис, 2010.

10. Юнг К. Г. Психологія та поезія // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996.

Тема 2. Культурно-історичний метод

План

1. Методологічні засади культурно-історичного методу.
2. Теорія Іпполіта Тена.
3. Культурно-історична школа в українському літературознавстві.
4. Соціологічний напрям.
5. Вульгарний соціологізм як напрям соціологізму в літературі.

Література:

1. Васьків М. С. Матеріали з історії літературознавства та генології для самостійної роботи студентів (освітньо-кваліфікаційного рівня «спеціаліст» і «магістр»: Навчальний посібник. Кам'янець-Подільський: ПП «Медобори», 2006, 2010; С. 25-27).

2. Воробйов В. До питання про соціологічне вивчення літератури (Полемічні нотатки). *Рад. літературознавство*, 1985. № 12.

3. Гарасим Я. Культурно-історична школа в українській фольклористиці: Львів : Львівський держуніверситет ім. І. Франка. 1999. 144 с.

4. Гнатюк М. І. Літературознавчі концепції в Україні II пол. ХІХ-поч. ХХ ст. сторіччя. Львів, 2002.

5. Гнатюк М. І. Іван Франко і проблеми теорії літератури. Навч. посібник. К., 2011.

6. Грушевський М. Історія української літератури. Частина перша. К.-Львів, 1923. Т. 1.

7. Єфремов С. Історія українського письменства. К.: Femina. 1995.

8. Ковалів Ю. І. Абетка дисертанта: Методологічні принципи написання дисертації: Посібник. К. : ЛТД «Твім інтер», 2009. С. 178 – 186.

9. Наєнко. Історія українського літературознавства і критики. К.: Видавничий центр «Академія», 2010. С. 91-141.

10. Тэн И. Философия искусства. М., 1996.

Тема 3. Компаративізм

План

1. Методологія компаративізму.
2. Художня література в системі мистецтв і видів художньо-творчої діяльності.
3. Складові компаративістики.
4. Внесок В. Веселовського у розвиток порівняльного літературознавства.
5. Порівняльно-історична методологія в дослідженнях українських літературознавців.

Література

1. Білецький О. Українська література серед інших літератур світу // Від давнини до сучасності. Київ, 1960. Т. 2.
2. Білецький О. Проблема синтезу в літературознавстві // О. Білецький (збір. праць у 5 т.). К.: Наукова думка, 1966. Т 3. С. 505-526.
3. Веселовский А. И. Историческая поэтика. М., 1989.
4. Ильин И. П. Современные концепции компаративистики и сравнительного изучения литератур. М., 1987.
5. Ільницький М., Будний Д. Порівняльне літературознавство. Підручник. – Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008.
6. Касперський Е. Про теорію компаративістики // Література. Теорія. Методологія. К., 2006.
7. Ласло-Куцюк М. Велика традиція: Українська класична література в порівняльному висвітленні. Бухарест, 1983.
8. Лессінг Г. Е. Лаокоон, або Про межі малярства й поезії. К., 1968.
9. Література в системі мистецтв. Ленінград, 1982.
10. Літературознавча компаративістика / За ред. Р. Гром'яка. Тернопіль, 2002.
11. Нямцу А. Основы теории традиционных сюжетов. Черновцы: Рута, 2003.
12. Наливайко Д. Спільність і своєрідність: Українська література в контексті європейського літературного процесу. Київ, 1988.
13. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства // *Слово і час*. 2003. № 5. С. 10-18; *Слово і час*. 2003. № 6. С. 7-19.
14. Наливайко Д. Компаративістика й історія літератури. К. : «Анта». 2007.

15. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. Київ, 2006.

16. Ковалів Ю. І. Абетка дисертанта: Методологічні принципи написання дисертації: Посібник. К. : Твім інтер, 2009. С. 111-165.

17. Колощук Н. Порівняльне літературознавство. Посібник для вищих навчальних закладів. Київ: ТОВ «Видавничий дім «Кондор».

18. Рисак О. Найперше – музика у слові: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. Луцьк: Вежа, 1999.

19. Папуша І. До методології літературознавчої компаративістики // *Слово і час*, 2002. № 3.

20. Неупокоева И. Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1976.

21. Традиційні сюжети та образи: Монографія / Автор тексту й упорядник А. Р. Волков. Чернівці : Місто, 2004.

22. Франко І. Із секретів поетичної творчості. Київ, 1969.

23. Чижевський Д. Порівняльна історія слов'янських літератур: у двох книгах. Київ, 2005.

24. Шахова К. Образотворче мистецтво і література: Літературно-критичний нарис. Київ : Дніпро, 1987.

Тема 4. Психоаналіз

План

1. Місце позасвідомого в структурі психоаналізу. Концепція Фрейда і Юнга.

2. Теорія дитячої сексуальності в структурі психоаналізу та її критики (З. Фрейд, К. Юнг, Альфред Адлер, Мелані Кляйн).

3. Тлумачення сновидінь З. Фрейдом і К. Г. Юнгом в контексті психоаналізу.

4. Патологічні дослідження Фрейда.

5. Становлення психоаналітичного літературознавства в Україні (Студії С. Балея А. Халецького, Я. Яреми).

6. Психоаналітичні студії у посттоталітарній Україні.

Література:

1. Балея С. З психології творчості Шевченка. Львів, 1916.

2. Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство. К., 2003.

3. История психоанализа в Украине. Харьков, 1996.

4. Ковалів Ю. І. Абетка дисертанта: Методологічні принципи написання дисертації: Посібник. Київ : Твім інтер, 2009. С. 229-249.
5. Ламброзо Ч. Гениальность и помешательство. Параллель между великими людьми помешанными. Київ, 1995.
6. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ ст. Київ, 1997.
7. Левчук Л. Т. Психоданаліз: історія, теорія, мистецька практика. К., 2002.
8. Левчук Л. Т. Українські письменники в контексті патографічних досліджень. Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. К., 2001.
9. Моклиця М. Покритка у творчості Шевченка (психоданалітична інтерпретація) // *Слово і час*. 2007. № 3.
10. Павличко С. Ще один сюжет. Психопатичний і психоданалітичний дискурс як компонент модерності // *Модернізм в українській літературі*. Київ, 1999. С. 237-278.
11. Печарський А. Я. Психоданалітичний аспект української белетристики першої третини ХХ століття. Монографія. Львів: Видавництво Львівського університету ім. І. Франка. 2011.
12. Печарський А. Я. Психоданаліз і художня творчість (на матеріалі української класичної літератури: навчальний посібник. Державний вищий навчальний заклад «Ужгородський національний університет». Ужгород: ТІМРАНИ, 2018.
13. Фрейд З. Очерк истории психоданализа. Тбілісі, 1991.
14. Фрейд З. Психоданаліз. Релігія. Культура. М., 1991.
15. Юнг К. Г. Психологія та поезія. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів, 1996.
16. Юнг К. Г. Архетип і символ. М., 1991.

Тема 5. Формалізм і структуралізм

План

1. Концепція формальної школи.
2. Формальна школа в українському літературознавстві.
3. Ян Мукаржовський про літературну і поетичну мову (ст. «Мова літературна і мова поетична»).
4. Наукова концепція структуралізму.
5. Метод Леві-Стросса (стаття «Міт та значення»).
6. Концепція структуралізму Р. Якобсона («Лінгвістика і поетика»).
7. Ідеї та концепції Р. Барта (ст. «Від твору до тексту»).

8. Теорія семіотики Умберто Еко (Фрагмент із книги «Відкритий твір», «Поетика відкритого твору»).

9. Структуральна семіотика Ю. Лотмана (ст. «Текст у тексті»).

Література:

1. Барт Ролан. Від твору до тексту // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 378-384.

2. Білоус П. В. Теорія літератури. Київ : Академвидав, 2013. С. 273-280.

3. Голомб Л. Методологія та методика студентських наукових досліджень з українського літературознавства. Навчально-методичний посібник. Ужгород, 2012.

4. Еко Умберто. Поетика відкритого тексту // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 406-419.

5. Ковалів Ю. Абетка дисертанта. Методологічні принципи написання дисертації. Київ : ЛТД «Твім інтер», 2009. С. 304-344.

6. Леві-Стросс Клод. Міт і значення // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 343-356.

7. Лотман Юрій. Текст у тексті // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів : Літопис, 1996. С. 428-441.

8. Якобсон Роман. Лінгвістика і поетика // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 357-377.

Тема 6. Теорія рецептивної естетики

План

1. Методологічні засади рецептивної естетики.

2. Теорія Вольфганга Ізера (ст. «Процес читання: феноменологічне наближення»).

3. Ганс Роберт Яусс про рецепцію тексту (ст. «Естетичний досвід і літературна герменевтика»):

а) поетичний текст у зміні горизонту розуміння;

б) діалогічне розуміння у літературній комунікації;

в) горизонт сподіваного та естетична функція.

4. Теорія діалогізму М. Бахтіна (ст. «Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування», «Проблема тексту в лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках»).

5. Літературна критика як вид рецепції.

Література:

1. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 308-317.

2. Бахтін М. Проблема тексту в лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 318- 323.

3. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 261-277.

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

5. Ковалів Ю. Абетка дисертанта. Методологічні принципи написання дисертації. К. : ЛТД «Твім інтер», 2009. С. 289 – 303.

6. Уліцька Д. Феноменологічна філософія літератури // Література. Феноменологія. Методологія. К., 2006.

7. Червінська О., Зварич І., Сажина А. Психологічні аспекти актуалізації рецепції тексту: Теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури: науковий посібник. Чернівці : Книги. ХХІ. 2009. 284 с.

8. Яусс Ганс Роберт. Естетичний досвід і літературна герменевтика // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 278-307.

Тема 7. Феміністична теорія та критика

План

1. Концепція фемінізму.

2. Предмет і завдання феміністичних студій.

3. Проблеми фемінізму у праці Ю. Крістєвої «Stabat Mater».

4. Елейн Шовалтер про гінокритику і жіночий текст (ст. «Феміністична критика у пущі»).

5. Феміністичний напрям в українському літературознавстві. Проблема фемінізму у праці С. Павличко «Фемінізм».

Література:

1. Агеєва В. Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму. Київ, 2005.
2. Агеєва В. Антологія феміністичної філології. Київ, 2006.
3. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. Київ, 2005.
4. Зборовська Н. Жіноча сповідь на тлі чоловічого «герметизму» // *Слово і час*. 1996. № 8-9 (2014-№2).
5. Крістева Ю. *Stabat Mater* // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької / Львів : Літопис, 1996. С. 495-508.
6. Павличко Соломія. Фемінізм. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002.
7. Ференц Н. Фемінізм / Ференц Н. С. Теорія літератури і основи естетики. Київ : Знання, 2014. С. 89-94.
8. Шовалтер Елейн. Феміністична критика у пущі // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 510-527.

Тема 8. Постструктуралізм і деконструктивізм

План

1. Концепція постструктуралізму.
2. Стаття Мішеля Фуко «Що таке автор?»
3. Концепція деконструктивізму.
4. Стаття Жака Дерріди «Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук».

Література:

1. Дерріда Ж. Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 460-472.
2. Ильин И. П. Постструктуралізм. Деконструктивізм. Постмодернізм. М., 1996.
3. Косиков Г. К. От структурализма к постструктурализму. М., 1998.
4. Ман П. Опірність теорії // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 478-493.

5. Мругальський М. Деконструкція – постструктуралізм – деконструктивізм // Література. Теорія. Методологія. Київ, 2006.

6. Французкая семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000.

Тема 9. Концепція інтертекстуальності

План

1. Поняття інтертекстуальності.
2. Становлення категорії інтертекстуальності. Вчення М. Бахтіна про діалогічне мовлення.
3. Концепція Юлії Крістевої і Ролана Барта.
4. Форми інтертекстуальності.

Література:

1. Арнольд И. В. Читательское восприятие интертекстуальности и герменевтики: (в интерпретации художественного текста). Лекции к спецкурсу. СПб, 1995.

2. Барт Р. Від твору до тексту // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2006. С. 491–496.

3. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 245–255; 281–300.

4. Будний М., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: підручник для студентів вищих навчальних закладів. Київ : Києво-Могилянська академія, 2008.

5. Ильин И. Л. Стилистика интертекстуальности: Теоретические аспекты. Проблемы современной стилистики. М., 1989.

6. Ковалів Ю. І. Інтертекстуальність // Абетка дисертанта: Методологічні принципи написання дисертації. Посібник. Київ : ЛТД «Твім інтер», 2009. С. 399–415.

7. Крістева Ю. Полілог. Київ, 2004.

8. Кузьменко Д. Сучасні підходи до тлумачення поняття «інтертекстуальність». Літературознавчі студії. Випуск 21. Частина 1. Київ : ВЦП «Київський університет», 2008. С. 347–351.

9. Потапенко С. Інтертекстуальність та її фольклористичні обрії. *Слово і час*, 2009. №1. С. 45–59.

10. Смирнов И. П. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. С. Пастернака. СПб., 1995.

11. Сокол Л. Гіпертекст і постмодерністський роман. *Слово і час*. 2002. №1. С. 76–80.

12. Чирков О. Текстуальний, інтертекстуальний, контекстуальний аналізи. *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України*. Щомісячний науково-методичний журнал. 2004. № 6. С. 42–44.

Тема 10. Метаморфози Лебеда: зв'язок сонета
М. Драй-Хмари «Лебеді» з поетичними текстами
світової поетичної класики

План

1. Історія сонета «Лебеді» М. Драй-Хмари та його літературознавче вивчення.

2. Зв'язок сонета українського неокласика із творами Горація (20-а ода), Ш. Бодлера («Лебідь»), Р. М. Рільке («Лебідь» та «Поет»).

3. Образний зміст та підтекст сонета «Лебеді» у зіставленні з текстами європейських сонетів.

Художні тексти:

1. Драй-Хмара М. П. Вибране / Михайло Драй-Хмара; упоряд. Д. Паламарчука, Г. Кочура; передм. І. Дзюби; приміт. Г. Кочура. – Київ : Дніпро, 1989. 544 с.

2. Рільке Р. М. Темні плачі: поетичні твори: у двох томах. Т. 1 // Райнер Марія Рільке: передм. Є. Волощук, упоряд., приміт. Б. Шавурський. – Нім. мовою з паралельним укр. пер. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2007. 497 с. (Серія «Шедеври світової поезії»).

Література:

1. Будний В. Порівняльне літературознавство: підручник / Василь Будний, Микола Ільницький. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 137–179.

2. Дзюба І. «Він хотів "жити, творити на своїй землі..."» / Іван Дзюба // Драй-Хмара М. П. Вибране / Михайло Драй-Хмара; упоряд. Д. Паламарчука, Г. Кочура; передм. І. Дзюби; приміт. Г. Кочура. – Київ : Дніпро, 1989. С. 5–39.

3. Заславський І. «Лебеді» і їх творча історія / Ісай Заславський // Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. (у 3 кн.). К. І. – Київ : Рось, 1994. – С. 507–513.

4. Іванисенко В. Михайло Драй-Хмара / Віктор Іванисенко // Письменники Радянської України 20–30 роки : нариси творчості. Вип. 14. К. : Радянський письменник, 1989. С. 235–263.

5. Колощук Н. Г. Метаморфози Лебеда: образно-символічний зв'язок сонета М. Драй-Хмари «Лебеді» з «Лебедем» Р. М. Рільке / Колощук Н. Г. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки*. Випуск 19. Кам'янець-Подільський : ПП Буйницький О. А., 2009. С. 98–103.

6. Крижанівський С. Михайло Драй-Хмара, поет і перекладач / Степан Крижанівський // Драй-Хмара М. А. Вибране (Поезії та переклади) // Михайло Драй-Хмара; упоряд. та приміт. В. П. Іванисенка, перед. С. А. Крижанівського. Київ : Рад. письменник, 1969. С. 3–12.

7. Мифы народов мира: энциклопедия в двух томах. Т. 2: К – Я / гл. ред. С. А. Токарев. 2-е изд. М. : Науч. изд-во «Большая Российская Энциклопедия», 1998. 720 с.

8. Шерех Ю. Поезія Михайла Драй-Хмари / Юрій Шерех // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. (у 3 кн.). Кн. I. Київ : Рось, 1994. С. 499–506.

Тема 11. Гайдеггерівська концепція мови

План

1. Мова і мислення в герменевтиці Гайдеггера.
2. Мова як «дім буття» і спосіб індивідуальної самосвідомості.
3. Поетизуюче мислення у герменевтиці Гайдеггера.
4. «Література – як – поезія» у життєвому світі в М. Гайдеггера.
5. Роль поезії і поета в герменевтичній концепції М. Гайдеггера.

Література

1. Гайдеггер М. Навіщо поети? // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Л., 1996. С. 180–197.

2. Гайдеггер М. Гельдерлін і сутність поезії // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Л., 1996. С. 198–207.

3. Гайдеггер М. Дорогою до мови. Л., 2007.

4. Хайдеггер М. Искусство и пространство // Самосознание европейской культуры ХХ века. М., 1991.

САМОСТІЙНА РОБОТА

Навчальний час, відведений для самостійної роботи студента, визначається навчальним планом і становить 50% загального обсягу навчального часу, виділеного для вивчення дисципліни. Співвідношення обсягів аудиторних занять, самостійної роботи студентів визначається з урахуванням специфіки та змісту навчальної дисципліни, її місця, значення й дидактичної мети в реалізації освітньо-професійної програми.

Зміст самостійної роботи над конкретною навчальною дисципліною визначається робочою навчальною програмою дисципліни та методичними рекомендаціями викладача.

Мета самостійної роботи студентів полягає у вивченні, закріпленні та поглибленні теоретичних знань; осмисленні навчального матеріалу загалом:

- опрацювати дослідження з проблем методології сучасного літературознавства;
- підготовка до семінарських занять;
- пошук у комп'ютерних мережах додаткового навчального матеріалу;
- написання доповідей (реферати).

ТЕМИ РЕФЕРАТІВ:

1. Трактат І. Франка «Із секретів поетичної творчості та його роль у дослідженні підсвідомих джерел творчої діяльності (із проекцією на поезію Лесі Українки, В. Самійленка, А. Кримського, О. Олеся, В. Пачовського та ін.).

2. Психобіографізм у методології Лесі Українки (на матеріалі листів).

3. Психобіографічні засади лірики Лесі Українки.

4. Психоаналіз у методології М. Євшана (на матеріалі статей про Лесю Українку, І. Франка, поетів «Молодої Музи»).

5. Методологічні засади монографії Л. Мірошниченко «Над рукописами Лесі Українки: нариси з психології творчості та текстології» (К., 2001).

6. Психоаналіз у монографії С. Павличко «Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: складний світ Агатангела Кримського» (К., 2000).

7. Інтерпретація образу Прометея у зарубіжній літературі та у творчості українських письменників (Т. Шевченка, Лесі Українки, А. Малишка).

8. Лірична драма І. Франка «Зів'яле листя»: психоаналітична інтерпретація.

9. Новела М. Коцюбинського «Сон» (філологічний та психоаналітичний підхід).

10. Драми Лесі Українки «Блакитна троянда» і В. Винниченка «Пригвожені» (спроба типологічного аналізу).

11. Біблійні перекази про Мойсея та поема І. Франка «Мойсей».

12. Жанр веснянок у творчості П. Грабовського («Веснянки»), Б. Грінченка («Весняні сонети»), І. Франка («Веснянки»), Лесі Українки («Мелодії»).

13. «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського у світлі неоміфологізму.

14. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки.

15. Архетип місяця в новелі О. Кобилянської «Місяць».

16. Архетип землі в новелістиці В. Стефаника.

17. Поема В. Самійленка «Гея» з позицій імагології.

18. Міфопоетика міфічної поеми О. Олеся «Щороку».

19. Міфопоетика вогню в ліриці Г. Чупринки.

20. «Захар Беркут» І. Франка крізь призму теорії архетипів.

21. Біблійні поеми про Мойсея та поема І. Франка «Мойсей».

22. Міфологема шляху в новелістиці В. Стефаника.

23. Типологія мотиву цінності людського життя в новелах «Страшна помилка» Л. Плюща та «Невідомий» М. Коцюбинського.

24. «Царівна» О. Кобилянської в світлі феміністичної критики.

25. Підсвідоме в новелах І. Франка «Терен у нозі» та «Як Юра Шикманюк брів Черемош».

26. «Камінна душа» Г. Хоткевича та «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського: компаративний аналіз.

27. Драма В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь»: спроба психоаналізу.

28. Драма В. Винниченка «Між двох сил» як художня проекція духовного світу автора.

29. Лірика Христини Керити крізь призму феміністичної критики.

30. Біблійні мотиви в ліриці В. Стуса.

31. Образи-екзистенціали в поезії В. Стуса.

МЕТОДИ НАВЧАННЯ

Основними методами є:

- лекція (лекція – доповідь, лекція – бесіда, лекція – дискусія). В ході лекції за характером логіки впроваджується аналітичний, синтетичний, індуктивний та дедуктивний методи;
- написання реферату і його виголошення;
- участь в обговоренні рефератів.

МЕТОДИ КОНТРОЛЮ

Методи контролю: опитування, написання самостійних робіт, відповідь на практичному занятті; перевірка матеріалів, опрацьованих самостійно; реферати); модульна контрольна робота; екзамен.

Контроль за різними видами діяльності студентів здійснюється шляхом поточного оцінювання контрольних і самостійних робіт, знань на практичних заняттях та періодичного (модульного) контролю після засвоєння першого, а потім другого модуля.

РОЗПОДІЛ БАЛІВ, ЯКІ ОТРИМУЮТЬ СТУДЕНТИ

Згідно з вимогами кредитно-модульної системи навчальна дисципліна розрахована на 4 кредити.

Зміст дисципліни поділений на змістові модулі. Протягом семестру проводяться модульні контролі. Також при визначенні модульної оцінки враховуються результати поточного контролю з практичних занять, результати захисту індивідуальних завдань, передбачених робочою навчальною програмою. Кожен модуль оцінюється за 100-бальною шкалою. За результатами двох модульних контролів визначається підсумкова семестрова оцінка успішності студента (середній бал за два модульні контролі) за 100-бальною шкалою та виставляється державна традиційна оцінка відповідно до шкали переведення.

Допуском до іспиту вважається успішне виконання модульної контрольної роботи та зарахований реферат.

Оцінювання знань студентів проводиться за 100-бальною шкалою. Підсумкове оцінювання (максимальні 100 балів) студента проводиться на іспиті.

Загальний бал, який студенти можуть отримати протягом семестру, розподіляється таким чином:

Модуль 1

Відповіді на практичних заняттях – 30 балів (максимум).

Самостійна робота студента (реферати та конспект статей, інших матеріалів) – 20 балів.

Модульна контрольна робота – 50 балів.

Модуль 2

Відповіді на практичних заняттях – 30 балів (максимум).

Самостійна робота студента (реферати та конспект статей, інших матеріалів) – 20 балів.

Модульна контрольна робота – 50 балів.

Підсумкова оцінка

Загальні результати модулю 1 (максимум 100 балів) + загальні результати модулю 2 (максимум 100 балів): 2 = підсумкова оцінка (максимум 100 балів).

Очікувані результати навчання: студент повинен знати теоретичний матеріал, чітко висловлювати думку, виробити навички опрацювання теоретичної літератури та здійснювати аналіз праць.

ШКАЛА ОЦІНЮВАННЯ ЗНАНЬ СТУДЕНТА (НАЦІОНАЛЬНА та ECTS)¹

Оцінка за 100-бальною системою (сума балів за всі види навчальної діяльності)	Оцінка за шкалою ECTS	Оцінка за національною шкалою
		для екзамену
90 – 100	A	«відмінно»
82 – 89	B	«добре»
74 – 81	C	
64 – 73	D	«задовільно»
60 – 63	E	
35 – 59	FX	«незадовільно» з можливістю повторного складання
0 – 34	F	«незадовільно» з обов'язковим повторним вивченням дисципліни

¹ Див. Наказ МОН № 384, від 29.03.2012 року.

КРИТЕРІЇ ОЦІНЮВАННЯ НАВЧАЛЬНИХ ДОСЯГНЕНЬ СТУДЕНТІВ ЗА ШКАЛОЮ ECTS ТА НАЦІОНАЛЬНОЮ ШКАЛОЮ

Оцінка **A** (90–100 балів) або **«відмінно»** виставляється за відповідь, яка містить вичерпне за сумою поданих знань розкриття всіх запитань, розгорнуту аргументацію кожного з положень, побудована логічно й послідовно, розкриває питання від його нижчих до вищих рівнів, а також містить приклади з практики – з історії чи сучасності, – які дозволяють судити про повноту уявлень студента з поставленого питання. Відповідь повинна бути викладена гарною, багатою мовою, відзначатися точним вживанням термінів, містити посилання на засвоєну навчальну літературу.

Оцінка **B** (82–89 балів) або **«добре»** виставляється за відповідь, яка містить повне, але не вичерпне за сумою виявлених знань висвітлення усіх запитань, що містяться в білеті, скорочену аргументацію головних положень, допущено порушення логіки й послідовності викладу матеріалу, а розуміння теоретичних питань не підкріплює ілюстраціями з практики. У відповіді допускаються стилістичні помилки, неточне вживання термінів, довільне витлумачення фактів.

Оцінка **C** (74–81 бал) або **«добре»** виставляється за відповідь, яка містить недостатньо вичерпне за сумою виявлених знань висвітлення запитань, що містяться в білеті, відсутня аргументація головних положень, допущено порушення логіки й послідовності викладу матеріалу, а наведені приклади з практики не відповідають теоретичним моментам даного курсу. У відповіді допускаються стилістичні помилки, неточне вживання термінів, довільне витлумачення фактів. Крім того, таким балом може бути оцінений студент, який протягом семестру не виявляв відповідних знань з цього курсу, але на іспиті успішно відповів на поставлені теоретичні та практичні завдання.

Оцінка **D** (64–73 бали) або **«задовільно»** виставляється за відповідь, яка містить неповне за сумою виявлених знань висвітлення усіх запитань, поверхово аргументує положення відповіді,

у викладі допускає композиційні диспропорції, порушення логіки й послідовності викладу матеріалу, не ілюструє теоретичні положення прикладами з практики. Мова відповіді рясніє помилками, наявне неправильне слово- й терміновживання.

Оцінка **E (60–63 балів)** або «**задовільно**» виставляється за відповідь, яка містить неповне за сумою виявлених знань висвітлення усіх запитань або за незнання окремого питання із загальної кількості поставлених. У викладі студента допущені композиційні диспропорції, порушення логіки й послідовності викладу матеріалу. Студент не може відтворити основні теоретичні положення, але наводить окремі приклади з практики. Мова відповіді рясніє помилками, наявне неправильне слово- й терміновживання, немає розуміння окремих літературознавчих термінів.

Оцінка **FХ (35–59 балів)** або «**незадовільно**» виставляється у разі, коли студентом протягом навчального семестру набрано недостатню кількість балів за змістові модулі, він не може бути допущеним до складання іспиту. У випадку, якщо студент допущений, але його відповідь на іспиті містить неправильне висвітлення заданих питань, помилкову аргументацію, допускаються помилкові умовиводи, неправильне посилення на факти та їхнє витлумачення, мова близька до суржику, він також може бути оцінений незадовільно.

Оцінка **F (0–34 балів)** або «**незадовільно**» виставляється у разі, коли студентом упродовж навчального семестру набрано недостатню кількість балів за змістові модулі, він не може бути допущеним до складання іспиту. У випадку, якщо студент допущений, але відповісти на поставлені запитання на іспиті не може або відповідає неправильно, а також не може дати відповідь на жодне із поставлених додаткових запитань, така відповідь оцінюється незадовільно.

МЕТОДОЛОГІЯ ЯК ТЕОРІЯ МЕТОДІВ АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Грецьке *methodos* – спосіб пізнання, *logos* – вчення, слово. Методологія – це система принципів побудови теоретичної і практичної дослідницької діяльності у теорії літератури. Вона визначає стратегію і практику пізнання художнього твору.

Гегель зазначав, що метод – це теорія, повернута до практики. Точне визначення методології дав В. Курилов: «Методологія функціонує і як система методів, правил, норм, зафіксованих у наукових текстах, і як сукупність вихідних установок, що дають напрям пізнавальній діяльності вченого. Положення теорії літератури виступають як принципи, що визначають загальну орієнтацію вченого в об'єкті свого дослідження».¹ Він відрізняє методологію від теорії літератури.

Не можна ототожнювати методологію і методіку, яка є сукупністю прийомів аналізу художнього тексту. «Методологічні прийоми, – зауважує О. Бушмін, – це той інструментарій науки, яким учені різних методологічних напрямів можуть користуватися для досягнення своїх завдань. Наукова методика пов'язана з ідейними та методологічними позиціями дослідника... В кожній спеціальній науці є своя професійна майстерність, своя технологія, що володіє певною самостійністю»².

Відомий літературознавець Іван Дзюба радить співвідносити «свою методіку з досліджуваним матеріалом і власним інтерпретаційним вибором». Для вивчення ліричних творів не можна послуговатися сюжетно-композиційним методом. Аналізуючи поезію праської школи, необхідно враховувати націозахисний і націоцентричний характер творчості її представників.

Методи формуються в процесі вивчення творів. Метод як шлях пізнання вчені почали осмислювати ще в епоху античності, а теоретичного обґрунтування він набув у XVII ст. у праці Рене Декарта «Міркування про метод». За словами Декарта, метод – це

¹ Курилов В. Теория и методология в науке о литературе. Изд-во Ростовского университета, 1985. С. 73.

² Бушмин А. Методологические вопросы литературоведческих исследований. М., 1969. С. 24.

«здатність правильного судження та розрізнення істини і хибі, яку ми й називаємо здоровим глуздом або розумом»¹.

Основним атрибутом методу І. Кант вважав естетичну красу, предметом якої є форма. Це зобов'язує дослідника зосереджувати увагу не на ідеях, а на естетичних цінностях. Однак завдання методу осмислювати і зміст, і форму мистецьких явищ.

Кожен метод має свій термінологічний апарат, дослідницьку стратегію, правила тлумачення і прийоми аналізу. Жоден не може претендувати на універсальність, «всеохопність думки» про художній твір. Кожен репрезентує лише один варіант тексту.

Західні методології не варто використовувати без критичного осмислення. В. Дончик застерігав літературознавців від нестримного прагнення «урівнятися з Європою» і «геть усе перенести до нас вільним чи невільним зневаженням особливостей національного розвитку».² Сьогоднішню ситуацію у літературознавстві І. Дзюба називає «штовханиною на методологічному полі», М. Наєнко «розгулом методологій». І. Фізер слушно зазначає, що діаспорні праці Л. Білецького, І. Огієнка, Д. Донцова, Є. Маланюка, Ю. Клена, В. Яніва, І. Качуровського сприяли розкріпаченню мистецької думки та творчості. Однак деякі дослідники, остерігаючись рецидивів комуністичної ідеології, відмовилися від вивчення ідейного складника мистецтва, основну функцію мистецтва почали зводити до естетичної, нехтуючи його онтологічним феноменом.

І. Дзюба акцентує на обов'язкових для літературознавчої методології принципах історизму та системності, на перевагах індуктивного шляху літературознавчих інтерпретацій над дедуктивними. Застерігає від потуг підігнати свої спостереження під якусь схему.

Серед недоліків літературознавчих праць є намагання замінити літературознавчі терміни термінами з філософії і психології, які не збагачують термінологічний арсенал літературознавства.

«Так з'являються в літературознавчих розвідка, – зазначає А. Ткаченко, – міркування про діалектичний зв'язок у художньому творі перервного і безперервного, загального й окремого, яви-

¹ Дзюба І. Метод – це насамперед розуміння. *Слово і час*. 2001. № 7. С. 6.

² Дончик В. Про історію літератури, якої досі не було. *Слово і час*. 2002. № 4. С. 6-19.

ща і суті тощо. Це має як певне позитивне значення (пошук спільних вимирів, узагальнень), так і негативне (нехтування самотності літературно-мистецького образу, загалом художньої творчості).¹ До речі, деякі вчені називають модні терміни вірусами підвищеної агресивності.

Багато літературознавчих методологій сформувалося у ХІХ ст. Тоді з'явилися еволюційний, культурно-історичний, порівняльно-історичний, міфологічний, біографічний методи. У ХХ ст. набули популярності психоаналіз, структуралізм, екзистенціалізм, такі новітні напрями як фемінізм, рецептивна естетика, постколоніальна критика, постструктуралізм, деконструктивізм. Більшість із них є в арсеналі сучасного літературознавства.

Курс «Сучасні методологічні засади українського літературознавства» розрахований на студентів-магістрантів першого року навчання. Він покликаний ознайомити з методами дослідження художніх творів у ХХ столітті, літературознавчими напрями, популярними школами, актуалізувати знання студентів, яких вони набули при вивченні вступу до літературознавства, теорії літератури і основ естетики, історії світової літератури, історії української літератури, філософії, загального мовознавства.

¹ Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. 2-ге вид. випр. і доповн. Київ : ВЦП «Київський ун-т», 2002. С. 48.

НАУКОВІ МЕТОДИ І ШКОЛИ

ФІЛОЛОГІЧНИЙ МЕТОД

Важливе місце в літературознавчих працях займає філологічний метод. Він сформувався в епоху античності у III ст. до н. е. в Александрійській школі. Тогочасні філологи писали біографії письменників, аналізували їх твори, вивчали літературні роди, особливості мови і віршування.

Зміст філологічного методу впливає із поняття філологія (гр. *philologia*: любов до знань, *methodos*: шлях пізнання). «Філологічну школу в літературознавстві, – зазначає М. Наєнко, – слід розуміти в тому значенні, яке впливає з первісного змісту, закладеного в понятті «філологія», – любов до слова. Йдеться про слово, яке не тільки виконує номінативну функцію, тобто називає предмет і явище, а виражає внутрішню їхню сутність, за якою починається художнє, естетичне узагальнення. Любити художнє слово означає наближатися до краси його, пройтися його внутрішнім вогнем і знаходити джерела, першопричини його вогню».¹

Довгий час у літературознавстві основна увага приділялася суспільній користі слова, його краса була на другому плані. На красу слова літературознавці почали звертати увагу лише в середині XIX століття. Першими про красу у мистецтві заговорили французький літературознавець Ш. Сент-Бев, письменник Теофіль Готье і поети групи «Парнас».

Недооцінка, нехтування естетичною функцією слова веде до спрощених оцінок художнього твору. Визначальне місце у філологічному методі належить текстології. Текстологи декодують спотворені частини твору, відновлюють пропуски, аналізують рукописи, машинописи, різні редакції текстів, послуговуючись досвідом археографії, джерелознавства, порівняльно-історичного методу. Вивчаючи творчу лабораторію письменників, літературознавці звертаються до щоденників, споминів, листів, чернеток, першодруків.

В Україні формування філологічної школи припадає на кінець XIX ст. Це був період утвердження модернізму, представники якого заявили про необхідність нових форм у мистецтві. Характери-

¹ Наєнко М. Історія українського літературознавства і критики. Навчальний посібник. К. : ВЦ «Академія», 2010. С. 176.

зуючи нову поетичну техніку неоромантиків, І. Франко писав: «Для них головна річ – людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах... Звідси брак довгих описів та трактатів у їх творах і та непереможна хвиля ліризму, що розмита в них. Звідси їх несвідомий наклін до ритмічності й музикальності як елементарних об'явів зворушень душі. В порівнянні до давніших епиків їх можна би назвати ліриками, хоча їх лірика зовсім не суб'єктивна; навпаки, вони далеко об'єктивніші від давніх оповідачів, бо за своїми героями вони щезають зовсім, а властиво переносять себе в їх душу, заставляють нас бачити світ і людей їх очима. Се найвищий тріумф поетичної техніки, ні, се вже не техніка, се спеціальна душевна організація тих авторів, виплід високої культури людської душі».¹

В утвердженні філологічної школи помітну роль відіграв філологічний семінар у Київському університеті під керівництвом професора Володимира Перетца. Характеризуючи відомі на той час методології, вчений розділив їх на об'єктивні і суб'єктивні. До суб'єктивних відніс такі методи: естетичний, етичний, публіцистичний. Ці критерії, покладені у назви методологій, не відзначаються чіткістю. Як зауважує М. Наєнко, «публіцистика однаково може стосуватися і естетичного, і етичного методів, оскільки йдеться про власне форму чи навіть жанр»². До того ж ідеали краси постійно змінювалися. В. Перетц згодом переконався, що естетичний метод не можна використовувати в історії літератури. І етичний метод не може бути придатним, бо і етичні оцінки не є постійними, тому не можуть бути визначальним критерієм. Природа публіцистичного методу подібна до етичного, тільки, зазначає В. Перетц, на місці моральних з'являються суспільні ідеали і твори митців оцінюють із партійних чи групових позицій.

Суб'єктивні підходи, вважав В. Перетц, виключають об'єктивні методи, серед них історико-ідеологічний, культурно-історичний, есто-психологічний, порівняльно-історичний. Згадані методи виключають суб'єктивні підходи і дають можливість вивчати

¹ Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі. Збір. творів: У 50 т. / Упорядкув. та коментарі Н. О. Вишневської, М. С. Грицюти. Київ : Наук. думка, 1982. Т. 35 : Літ.-критич. праці (1903-1905). С. 91-111.

² Наєнко М. Історія українського літературознавства і критики. Навчальний посібник. К. : ВЦ «Академія», 2010. С. 192.

художні твори у зв'язку з історичними подіями, відомостями з психології, фактами культури інших народів. Тому для історика літератури провідним методом має бути філологічний. В. Перетц не сприймав ідеологічного літературознавства В. Белінського і М. Добролюбова, стверджував, що воно не має значення для історії літератури.

Предметом філологічного методу є, на думку В. Перетца, перш за все форма, тобто обробка змісту, трактування сюжету, композиції, жанрів. Синонімом форми є стиль, який змінюється в різні періоди розвитку літератури. Еволюція стилю, писав російський літературознавець, прихильник компаративізму О. Веселовський, свідчить про еволюцію поетичної свідомості. На думку О. Веселовського, історія літератури – це історія форм: у літературі важливо не що (зміст), а як (форма). Однак вивчення форм включає і вивчення змісту.

Деякі літературознавці у 20-х рр. ХХ століття філологічний метод обмежували суто технічними засобами.

Відомими прихильниками філологічного методу були Л. Білецький, М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара. У 30-ті роки багато представників філологічного методу стали жертвами політичних репресій, серед них М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара. Керівник філологічного семінару В. Перетц був заарештований, за «Делом славистов» відбував покарання у Саратова, його позбавили звання академіка.

Філологічний метод пропагували послідовники В. Перетца, які виїхали за межі Радянського Союзу. Колишній слухач семінару Л. Білецький присвятив В. Перетцу свою наукову працю «Основи літературно-наукової критики» (1926).

Сьогодні у межах філологічного методу працюють такі відомі літературознавці як В. Агеєва, П. Білоус, Т. Гундорова, М. Ільницький, Б. Мельничук, М. Моклиця, В. Моренець, Т. Салига, Л. Сенік, В. Смілянська, Л. Тарнашинська, С. Хороб.

У межах філологічного напряму можна виділити окремі концепції і методики, зокрема концепцію естетичних категорій (трагічне, комічне), поетики творчості, теорію напряму чи стилю, теоретичну поетику, генологію. Прикметні з цього погляду праці «Комічне в сучасній українській прозі» П. Майдаченко, «Поетичний світ Максима Рильського» Л. Новиченка, «Світло українсько-

го бароко» А. Макарова, «Феномен українського романтизму» Т. Бовсунівської, «Українське віршування ХХ століття» Н. Костенко, «Лірика української еміграції: еволюція стильових систем», О. Астаф'єва.

Філологічний аналіз дослідники історії літератури пов'язують із прийомами інших методів, зокрема психологічного, культурно-історичного, соціологічного, міфологічного, наратологічного, біографічного, типологічного, з філософією екзистенціалізму. Українському філологізму властивий синкретизм.

МІФОЛОГІЧНА ШКОЛА

Грецьке *mithos* – оповідь, *logos* – вчення. Міфологія як наукова дисципліна сформувалася в Давній Греції в епоху еллінізму у III ст. до н. е. У формуванні міфологічної школи помітну роль відіграла праця Г. Ф. Крейцера (1771-1858) «Символіка й міфологія давніх народів, особливо греків». Автор стверджував, що міфи символізують астрономічні й фізичні явища, в різних народів ця символіка подібна, цю схожість Крейцер пояснював походженням зі спільної східної мови.

Міфологічна школа з'явилася на початку ХІХ ст. у німецькій фольклористиці та літературознавстві. Вона ґрунтувалася на естетиці Ф. В. Й. Шеллінґа та братів А. і Ф. Шеллінґів, які дотримувалися думки, що міф – єдине джерело розвитку уяви і основне джерело поезії.

У міфологічній школі було два напрями:

- 1) демонологічний (порівняння подібних за змістом міфів);
- 2) етимологічний (лінгвістична реконструкція міфу за допомогою «палеолітичної» методології).

У 1835 р. Я. Грімм опублікував наукову розвідку «Німецька міфологія», в якій стверджував, що європейські та азіатські народи походять з одного індоєвропейського кореня, а міфи – з індоєвропейського праміфу. З міфів сформувалися казки, легенди, епос. Письменники прагнуть наблизити міфологію до сучасної людини, так з'являться нові твори на основі відомих. Мета дослідника встановити первісний зміст міфу і те, що вніс до цього письменник.

Прихильники міфологічної школи вели дослідження в етимологічному (встановлювали первісний міф) і аналогічному (порів-

нювали міфи і твори різних народів) напрямах. Методологія Гріма сприяла розвитку фольклористики й етнографії, але виявилася не продуктивною, бо значна частина аналогій між німецькою і скандинавською міфологіями не була переконливою.

У ХІХ ст. було дві теорії походження міфів – метеорологічна і солярна. Метеорологічна спиралася на обожнення природи, солярна – на обожнення світил. Першу розробив німецький філолог А. Кун, який твердив, що міфи виникають унаслідок обожнення сил природи, другу англієць М. Мюллер, вона спиралася на обожнення світил: сонця, місяця, зірок.

Міфологічна школа трактувала міф як усесвітню істину, Шеллінг писав, що «міфологія – це образ життя». Російський учений О. Афанасьєв підкреслював, що образність має міфологічний характер. Міфологія – це форма людського мислення.

О. Веселовський писав, що міф сформував образну поетичну мову у формах психологічного паралелізму. Згодом з'явилися епітети, порівняння, метафори. У міфі є філософія і релігія.

Образна творчість – це міфотворчість, кожен образ – це фрагмент міфу. Такої думки дотримувалися Якоб та Вільгельм Грімм, М. Мюллер, О. Афанасьєв. Французький етнолог К. Леві-Стросс писав, що міф завжди належить до подій минулого, але значення міфу витікає з того, що події, які відбувалися у якийсь проміжок часу, утворюють постійну структуру, яка належить до подій минулого, теперішнього і майбутнього. Міф – це альтернативна реальність, неусвідомлено суб'єктивне, усі ми дивимося на світ по своєму. Результативність міфу зумовлена його універсальністю, міф має позачасовий характер і двоїсту структуру, за словами Леві-Строса, історичну і позаісторичну. З міфології творяться авторські міфи, прикладами авторських міфів є «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського, «Лісова пісня» Лесі Українки.

Під впливом міфологічної школи перебували М. Костомаров, М. Сумцов. Досвід школи використовував О. Потебня – автор праці «Про міфологічне значення деяких звичаїв та повір'їв». У ХХ ст. міфологічну теорію розвивав швейцарський учений Карл Густав Юнг, який уважав, що в людській психіці виникають першообрази або архетипи, вони мають вплив на формування естетичних поглядів людини.

Продовженням міфологічної школи у літературознавстві та фольклористиці став неоміфологічний напрям, який оновив інст-

рументарій міфологічних студій. Сучасні дослідники використовують здобутки психоаналізу, теорії архетипів Юнга, результати антропологічних досліджень Дж. Фрейзера та К. Леві-Стросса, досвід архетипної критики Н. Фрая, який стверджує, що, відмежовуючись від міфу, література знову повертається до нього.

Здобутки сучасного міфологізму пов'язані з вивченням проблеми біблія і література у працях І. Бетко «Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії кінця XIX – поч. XX ст.», В. Сулими «Біблія і українська література», Р. Піхманця «Природа художніх символів Василя Стефаника», О. Забужко «Шевченків міф України».

Компонентами міфу є міфологеми (вогонь, сонце, вітер), міфеми (назви богів, міфічних персонажів), які є предметом уваги дослідників.

Міф був провідним чинником у поезиці модернізму, про це свідчать праці Я. Поліщука, В. Пахаренка. Продуктивним він виявився в дослідженнях Г. Грабовича («Шевченко як міфотворець»), О. Забужко («Шевченків міф України»), Л. Скупейка («Казка і міф у драмі Лесі Українки «Лісова пісня»).

БІОГРАФІЧНИЙ МЕТОД

Специфіка біографічного методу полягає у вивченні творчості письменника у зв'язку з його біографією. Цей метод уперше застосував давньоримський письменник Плутарх у «Порівняльних життєписах». Обґрунтував його французький поет і критик Шарль-Огюстен Сент-Бев (1804-1869). Він уважав, що на творі завжди позначається авторська особистість, зокрема її характер, психіка, походження, факти інтимного життя. Така інформація про письменника є в листах, спогадах, автобіографіях. Відомою працею О. Сент-Бева є тритомник «Літературно-критичні портрети» (1836-1839). Сент-Бев написав портрети всіх відомих французьких письменників із точки зору їх біографії. Послідовники Сент-Бева – Г. Брандес (Данія), Р. де Гурмон (Франція), Ю. Айхенвальд (Росія). Біографічний метод дає можливість розкрити соціо-психологічний характер таланту.

Яскраві літературні портрети, в яких біографія вдало поєднується з глибоким естетичним аналізом, містяться в «Історії літератури руської» О. Огоновського, у статтях І. Франка про Лесю Українку, М. Зерова про І. Франка, В. Стуса про П. Тичину.

На думку Г. Сивоконя, біографічний метод слугує «поясненню, поглибленню інтерпретованої творчості, розкриттю соціо-психологічних характеристик таланту». Це не просто «життєвий шлях, а всі складники генезису й реалізації таланту».¹ Упродовж тривалого часу письменницька особистість нівелювалася, був фактор «типізування», «уподібнення». Розкрити індивідуально-авторську особливість творчості може, зазначав Г. Сивокінь, категорія «самототожності». «Йдеться про методологічну пропозицію, котра б гарантувала ідентичне і доцільно багатогранне читання літератури як текстобіографії» твору і творчості – не відчужених від особи творця, живої, цікавої, значної особистості, а, навпаки, трактованих у цілісності своїй і неповторності»².

Продуктивність біографічного методу яскраво виявилася в інтерпретації «текстобіографії» В. Стуса, який здійснила М. Коцюбинська. Вона акцентує увагу на актуальності Стусового поняття «самособоюнаповнення». За спостереженням дослідниці, неологізми поета з початковим «само» – («самовтрата», «самовтеча», «самобіль» і головне, підсумкове», – «самособою наповнення»), ці словесні матеріальні свідчення напруженого й безнастанного процесу екзистенційного осягнення світу і «свого місця в ньому» були для В. Стуса запорукою духовної суверенності, порятунком, давали змогу піднятися над обставинами. «Віднайдення повною мірою власної особистості, своєї духовної орбіти, чіткої лінії, завершеної мелодії – того, чого українська культура, вимушена утверджуватись в умовах колоніальної скутості, не знала – вважав життєво важливим для української культури. Адже українські митці були здебільшого позбавлені радості «розкошування як особистості» і обставинами вимушені брати на себе функції публіциста, вчителя, громадського діяча, проводиря, притлумлюючи так чи так, мимоволі чи й свідомо, своє «я» в його самооцінці». З 30-х років ХХ століття біографічний метод був оголошений буржуазним». Письменників оцінювали з класових позицій.

¹ Сивокінь Г. «Самототожність письменника» як методологічна пропозиція // Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства. К., 1999. С. 14.

² Коцюбинська М. Поетове «самособоюнаповнення» (Василь Стус) // Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства. К., 1999. С. 29-30.

Відгалуженням біографічного методу є психобіографія. Відомі такі різновиди біографії: про надзвичайних осіб, видатних, діячів епохи, нації, вчених, письменників і художників.

З'явилася біографія як жанр («Тарасові шляхи» О. Іваненко), автобіографічна поема («Мандрівка в молодість» М. Рильського), белетризована біографія («Романи Куліша» В. Петрова). Набули популярності автобіографії, близькі до щоденників, листів, спогадів. Вони можуть бути інтровертивними і екстравертивними. Наслідком дослідження жанру біографії є автобіографістика.

Сучасний біографічний метод використовує концепції герменевтики, рецептивної естетики, психології, психоаналізу, архетипної критики.

У наш час продовжують повертатися у літературу вилучені в часи тоталітарного режиму письменники, діячі науки і культури, тому біографічний метод набуває важливого значення.

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ МЕТОД

Теоретичні засади культурно-історичного методу сформулював французький історик, мистецтвознавець Іпполіт Тен (1828-1893). Метод базувався на філософії позитивізму, основоположником якого був Огюст Конт (1798-1857). Під впливом позитивізму І. Тен методи точних наук переносив на гуманітарні науки, вимагав точності оцінок мистецтва, яке, на його думку перебуває у прямій залежності від суспільства.

За Теном, людський тип формують три фактори: раса (спадковість, риси національного характеру, психологічні, соціально-побутові особливості), середовище (природа, клімат, економіка, соціальні умови, політичні обставини) та момент (епоха, її традиції, смаки, ознаки духовного життя і рівень культури). І. Тен зосереджував увагу переважно на змісті творів, особливостях відображення епохи, національних характерів, суспільних відносин, встановленні зв'язків між реальною дійсністю і твором, мало уваги приділяв художній формі. Такі дослідження мали переважно соціологічний характер.

Прихильники культурно-історичного методу в Україні (С. Єфремов, М. Возняк, М. Грушевський) в оцінці творів додали ідеологічні, політичні критерії. Радянське літературознавство підганяло літературну творчість під марксистсько-ленінську методологію.

Заслуга І. Тена в тому, що він намагався пояснити особливості мистецтва об'єктивними соціальними умовами, недоліком є те, що вчений обмежував літературу відображенням, ігнорував специфіку мистецтва, його естетичну своєрідність, часто прирівнював художні твори до історичних джерел.

Послідовниками І. Тена були Ф. Брюнетьер, Г. Лансон (Франція), В. Шерер, Г. Гетнер (Німеччина), О. Пипін, М. Тихонравов (Росія).

Культурно-історичний метод функціонував і в працях українських літературознавців. М. Костомаров за кілька десятиліть до Тена вживав поняття «нація – національний характер», «історичний час», «географічне середовище». П. Куліш у післямові до роману «Чорна рада» (1857) розглядав формування української літератури «як процес, обумовлений середовищем, що трактується в найширшому значенні цього слова».¹ Ці факти І. Михайлин називає болючими парадоксами, якими рясніє наша історія. Він зауважує: І. Тен запропонував по-своєму блискучі формули для тих понять і процесів, що вже вимальовувалися в європейській критиці й, зокрема, в українській. Як представник розвинутої удержавленої культури, він був одразу ж помічений і сприйнятий. Українські ж автори – представники усіма засобами знищеної літератури – не змогли пробитися на європейський простір ідей, а також вивершити свої концепції стрункими побудовами та яскравими формулами».² У ХХ столітті культурно-історичний напрям, зазначає Ю. Ковалів, «втратив свої масштаби, профанувався соціологічним літературознавством..., поступившись перед новими, часто антитетичними методологіями, пов'язаними з естетикою модернізму, авангардизму, постмодернізму. Однак можливості культурно-історичного методу не вичерпані» (24, 185).

КОМПАРАТИВІЗМ

Компаративізм (порівняльно-історичний метод) спершу з'явився у I половині ХІХ ст. у лінгвістиці. Його засновниками були данський мовознавець Р. Раск, німецькі – Б. Бопп, Я. Грім, чех Я. Домбровський, росіянин О. Востоков, словенець Ф. Міклошич. Компа-

¹ Михайлин І. Методологічні пошуки в українській критиці та історії літератури ХІХ ст. Літературознавство: «Міжнародний конгрес україністів». Київ, 1996. С. 58.

² Там само.

ративісти, за словами Ю. Коваліва, «зводять дослідження до з'ясування фонетики й морфології, лишаючи поза увагою лексику, семантику, синтаксис. Сьогочасні науковці прагнуть розмежувати лінгвістичний компаративізм як діахронний аспект, що вивчає історичну типологію, та порівняльно-історичне (контрастивне, конфронтативне) мовознавство як синхронний аспект, що висвітлює формально-структурну типологію, характерологію й ареальну лінгвістику»¹.

Завдяки порівняльно-історичному методу у лінгвістиці сформувалася міфологічна школа. Досвід порівняльного мовознавства і фольклористики врахувало порівняльне літературознавство або літературна компаративістика.

Засновником порівняльного літературознавства став Теодор Бенфей (1809-1881). Досліджуючи давньоіндійську літературу, він помітив, що мотиви багатьох казок, байок, притч є у літературі різних народів Європи. У передмові до збірника індійського фольклору «Панчатантра» Теодор Бенфей писав, що подібні мотиви і сюжети в творах різних літератур є наслідком запозичень, міграції ідей, образів, фабул.

«Висліди Бенфея, – писав Л. Білецький, – показали вченому світові, що те, що міфологи вважали за дуже давнє, ще доісторичне й ісконне, властиве тому чи іншому народові, є по-перше, далеко пізніше й відноситься до епохи історичної, а, по-друге, воно є чуже і заперечне, і що, таким чином, будувати на ньому увлення про національність, як це гадали патріоти-романтики, у великій мірі небезпечно». Відкриття Бенфея активізувало порівняльні студії у вивченні національних літератур.

Помітну роль у розвитку порівняльного літературознавства відіграли праці російського літературознавця Олександра Веселовського (1838-1906). Він вважав, що кожен поет формується на тому матеріалі, який залишили його попередники, і завдання літературознавця – визначити його особистий внесок в історію літератури. О. Веселовський зауважував, що подібність мотивів, сюжетів, образів є не тільки результатом запозичень, а й результатом подібних життєвих обставин.

На думку О. Веселовського, кожна епоха комбінує відомі прийоми, засоби, наповнюючи їх новим змістом, нове виростає із ста-

¹ Ковалів Ю. Абетка дисертанта: Методологічні принципи написання дисертації: Посібник. К. : Твін інтер. 2009. С. 185.

рого. Новий зміст значно частіше базується на комбінуванні старих форм, ніж на створенні нових, це є збереженням сили. Запозичення і впливи не є хаотичними, література вибирає те, у чому відчуває потребу. Він стверджував, що немає жодної ізольованої нації і літератури, необхідно застосувати порівняння на рівні однієї національної літератури і на рівні загальноєвропейської.

О. Веселовський підкреслював, що кожен поет зв'язаний матеріалом, який отримав у спадщину від попереднього періоду. До нього щось було зроблено, він пов'язаний інтересом до певних літературних родів, сюжетів. На ранніх стадіях розвитку мистецтва поети є виразниками колективу, на наступних – суспільних груп, а згодом індивідуального. Щоб визначити ступінь особистого почину поета, необхідно досліджувати мову, стиль, сюжети і завершити питанням про історичну послідовність поетичних родів. Поет народжується, але матеріали і настрої його поезії приготувала група. «В цьому значенні можна сказати, що петраркізм давніший від Петрарки. Особистий поет, лірик чи епік, завжди груповий...».¹ З часом слабкі твори забуваються, талановиті нагадують ізольованих пам'ятників, які нібито зобов'язані особистому почину геніальних одинаків. Треба пам'ятати, що до величних статуй Данте, Сервантеса, що підносяться на площах, торували дороги тисячі робітників, щоб зрозуміти великих поетів треба вивчати життя їх епохи, літературне оточення, яке включає не лише зірок першої величини. Нелегко, писав Веселовський, визначити внесок кожного. Він радив дослідникам при вивченні творчості письменника з'ясувати, як залежить його світогляд від того соціального середовища, яке він представляє. Виділити сюжети, образи, стилістичні формули, які він успадкував і відзначити особистий внесок. Словник, символи тропи письменник отримує від народження в готовому вигляді, як рідну мову, необхідно зосереджувати увагу не на індивідуальній своєрідності поетів, а на типологічній тенденції у їх творчості.

В українській науці компаративістику як галузь літературознавства започаткували М. Драгоманов та І. Франко. З-поміж українських учених у вивченні української літератури в контексті загальноєвропейської та світової помітних результатів досягли

¹ Веселовский О. Три главы из исторической поэтики. Историческая поэтика. М. : Высшая школа, 1989. С. 215.

М. Дашкевич, І. Гнатюк, І. Огієнко, В. Перетц, М. Возняк, М. Гудзій. У 30-і роки ХХ ст. порівняльно-історичне літературознавство досліджувало вплив російської літератури на українську. Суттєві зміни в українській компаративістиці відбулися в другій половині ХХ століття. Досягнення порівняльного літературознавства пов'язані з працями Л. Новиченка, Н. Крутікової, Є. Кирилюка, Г. Вервеса, Д. Чижевського, Г. Грабовича. У 80-і рр. з'явився п'ятитомник «Українська література у загальноукраїнському й світовому контексті».

У Парижі з 1955 р. діє «Міжнародна асоціація літературної компаративістики». В Інституті літератури ім. Т. Шевченка НАН України функціонує відділ світової літератури і компаративістики.

Деякі вчені розрізняють компаративістику і порівняльне літературознавство. Компаративістика, на їх думку, вивчає літературу у її взаємозв'язках, а порівняльне літературознавство – жанри літературно-критичних та історико-літературних праць.

Компаративістика вивчає зв'язки літератури з іншими видами мистецтва. У трактаті І. Франка «Із секретів поетичної творчості» є розділи «Поезія і музика», «Поезія і малярство». Зв'язок малярства і літератури помітний у періоди бароко, імпресіонізму, у творах символістів, футуристів, сюрреалістів. Ф. Ніцше знайшов підґрунтя драматургії у музиці («Походження трагедії з духу музики»). Музичністю визначається стиль П. Тичини, названий кларнетизмом.

Помітні зв'язки літератури з архітектурою і балетом. Компаративістика досліджує зв'язки літератури з міфологією, філософією, релігією, політикою, психологією. Видами зв'язків є впливи, запозичення, переспіви, переклади, переробки.

Має рацію Ю. Ковалів, що не треба занадто перейматися пафосом теорії запозичень «Взаємозалежнення одного письменника від іншого, – зауважує він, – не завжди викликає розуміння у творчому середовищі»¹. Так експресіонізм В. Стефаніка з'явився на межі ХІХ-ХХ ст., а сам термін утвердився у 1911 р. Комедія Квітки-Основ'яненка «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе» з'явилася у 1827 р., а комедія М. Гоголя «Ревізор» – у 1936.

¹ Ковалів Ю. Абетка дисертанта: Методологічні принципи написання дисертації: Посібник. К. : Твін інтер, 2009. С. 142.

У другій половині ХХ ст. генетико-контактний метод, зазначає Ю. Ковалів, «поступився перед порівняльною типологією»¹. Змінився понятійний апарат, замість звичних термінів «контакти», «впливи», «рецепція» з'явилися нові «літературна комунікація», «література в контексті». Типологічний метод допомагає встановити аналогії. Типологія реалізується на тематологічному (тема, мотив), морфологічному (структура, трансформація творів), жанрово-стильовому рівні. Його доцільно використовувати при дослідженні подібних стилів, жанрів, зокрема байки і притчі, бароко і неobaroko.

Компаративістика – наука розгалужена. Її складовими є порівняльне віршознавство, вивчення національної версифікації встановлення типологічної схожості, вивчення генетико-контактних зв'язків, порівняльна типологія на тематичному, морфологічному, генетичному рівнях, імагологія – вивчення образів різних літератур, література в системі мистецтв.

Сьогодні, коли українське літературознавство надолужує втрачене і повертає знищене, доцільно згадати виступ В. Пачовського на Першому українському педагогічному конгресі в листопаді 1935 року. Він заявляв, «що всі течії європейської творчості слова знайшли відгомін в українській літературі, хоч і були дещо припізнені. Тому можна висунути ряд тем, що ілюструють ті взаємини або спільність мотивів. Ось вони: мотив Марка Проклятого в українській літературі і «Агасфер» Євгена Сю, «Летючий голандець» Вагнера і «Фавст» Гетого; «Слово о полку Ігоревім» і «Пісня про Роланда»; людві оповідання Марка Вовчка і людві оповідання Жорж Санд; сентименталізм оповідань Основ'яненка і Річардсона; жіноче питання в Жорж Санд і Кобилянської, «Скупар» Мольєра і «Хазяїн» Тобілевича; Камоєнс і Шевченко в історіях своїх народів. Многогранність поета Віктора Гюго і Івана Франка; вартість рідної літератури проти блиску світової, «Слово о полку Ігоревім» – модерний стилем твір проти нудної епіки світової слави літератур середньовіччя»². Отже, в українському літературознавстві були спроби імагологічних досліджень.

¹ Ковалів Ю. Абетка дисертанта: Методологічні принципи написання дисертації: Посібник. К. : Твін інтер, 2009. С. 143.

² Пачовський В. Українознавство у вихованні молоді (Доповідь на Першому українському педагогічному конгресі 2-3 листопада 1935 р.) Львів. Т-во «Рідна школа»: історія і сучасність. Науковий альманах. Л., 2000. Кн. 2. С. 233.

Сучасна компаративістика залучає такі методології як феноменологічна, психоаналітична, семіотична, постструктуралістська, рецептивна естетика, інтертекстуальність, неоміфологія. Найновішим відгалуженням компаративістики є порівняльна наратологія. У ХХ столітті набула популярності порівняльна поетика, започаткована лідерами констанцької школи рецептивної поезики. Компаративістика звертається і до генетичного методу, який з'ясовує еволюцію літературного процесу. Ознаки генетичних методів з'явилися в епоху романтизму.

Близьким до генетичного методу є еволюційний (лат. *evolutio*, від *evolve* – розгортаю). Він сформувався під впливом дарвінізму у 60-80-х роках ХІХ ст. Першим до нього звернувся І. Тен («Історія англійської літератури»). Принцип еволюційного методу застосував його послідовник Ф. Брунетьер у дослідженні «Еволюція жанрів в історії літератури». Він стверджував, що літературні жанри у своєму розвитку проходять такі стадії як рослинні і тваринні організми: народження, дитинство, юність, зрілість і смерть. В Україні як живий організм розглядав художні твори автор шкільних підручників П. Сиповський. Деякі положення цього методу використовував І. Франко, але він, як зазначає Ю. Ковалів, «критично ставився до механічного перенесення природознавчих моделей на літературу»¹.

СОЦІОЛОГІЧНИЙ НАПРЯМ

Соціологізм у літературознавстві бере початок від тріади Тена (раса, середовище, момент). Принцип соціологічного аналізу обґрунтував С. Єфремов. У передмові до підручника «Історія українського письменства» він писав, що історія літератури – це історія ідей, в українській літературі на перший план виходить визвольна ідея, «елемент свободи» для кожної людини; по друге національно-визвольна ідея, і по-третє, поступова течія народності в змісті і формі, насамперед у літературній мові² (19, 21). Цю тезу М. Гнатюк назвав «проявом соціологічної концепції в українсько-

¹ Ковалів Ю. Абетка дисертанта: Методологічні принципи написання дисертації: Посібник. К. : Твін інтер, 2009. С. 143.

² Єфремов С. Історія українського письменства. Вид. четверте. Фотопередрук О. Горбача. Мюнхен, 1989. С. 21.

му літературознавстві»¹. Слід зазначити, що Єфремов послуговувався прийомами естетичного і біографічного методів.

Соціологізм був складовою частиною методології І. Франка, М. Драгоманова, М. Грушевського, М. Возняка. Л. Білецький вважав соціологізм ідеологічною інтерпретацією художніх творів.

Вульгарні соціологи ігнорують специфіку літератури, для них література – ілюстрація дійсності. На вульгарно-соціологічних позиціях стояли ті літературознавці, які періодизували літературу за суспільно-економічними формаціями. Так, В. Коряк писав, що історія літератури має поділятися відповідно до змін матеріальної бази кожної ідеології. Він виділяв такі періоди в літературному процесі: доба родового побуту, доба раннього феодалізму, доба середньовіччя, доба торгового капіталізму, фінансового капіталізму, пролетарської диктатури. За його словами, доба Ренесансу – це доба розвитку крамового господарства, в цю добу з'являється драма. В. Коряк називав такі види образності: селянська, буржуазна, пролетарська.

Вульгарний соціологізм підтримували такі літературні організації як «Плуг», «Гарт», «Молодняк», ВУСПП.

Андрій Ковалівський у статті «Питання економічно-соціальної формули в історії літератури» намагався обґрунтувати залежність мистецтва від форм господарювання і класової свідомості.

Радянське літературознавство II пол. 30-х рр. ХХ ст. було пройняте вульгарним соціологізмом. Його ідеї пропагували О. Білецький, М. Гудзій, Є. Кирилюк, П. Волинський, С. Шаховський, П. Колесник.

У другій половині 30-х рр. ХХ ст. вульгарні соціологи представляли літературний процес як боротьбу реалізму з нереалістичними течіями. Реалізм тлумачили як ілюстрацію історичних процесів у класовому розумінні. Про Лесю Українку і М. Коцюбинського писали, що вони були вихідцями з «буржуазно-інтелігентських кіл», переборювали нереалістичні впливи. І. Котляревський і Квітка-Основ'яненко – виразники дрібномаєтних поміщиків, Л. Толстой – виразник інтересів дворянства, Мальєр – ідеолог буржуазії.

Ідею вчитися у класиків розуміли як вчитися професійної майстерності, зміст старої літератури протиставляли змісту су-

¹ Гнатюк М. Проблема «національної літератури» в історико-літературних працях початку ХХ століття (Б. Лепкий, С. Єфремов, С. Возняк). Літературознавство: Другий Міжнародний конгрес українців. Львів, 1993. С. 11.

часної. У літературний процес вульгарні соціологи механічно переносили з філософії боротьбу ідеалізму з матеріалізмом.

Радянське літературознавство стало знаряддям ідеологічної боротьби. На письменницьких з'їздах звучали заклики по-марксистськи оцінювати літературу. У літературі цінували лише пізнавальну функцію, а пізнання залежить від класової свідомості. З літературного процесу вилучали твори модерністів.

О. Білецький писав, що у письменників епохи феодалізму світогляд був нижчим, ніж в епоху капіталізму, а у пролетарських вищим, ніж у період капіталізму.

Однак такі літературознавці радянської доби як Ю. Барабаш, Л. Новиченко, С. Крижанівський у межах класової партійності відкидали вульгарний соціологізм. В. Воробйов у статті «До питання про соціологічне вивчення літератури» (1985) писав: «Сам по собі соціологічний аналіз, узятий поза зв'язком із розкриттям естетичної суті цих явищ, не є аналізом власне літературознавчим (навіть якщо ми будемо називати, це соціологією літератури). Впадає в око, що ті, хто відстоює необхідність спеціальної соціології літератури, що виходить за межі найзагальнішого «тематичного аналізу» літературних творів».¹

М. Наєнко відносить соціологічні дослідження до «народницького» літературознавства як останнього етапу розвитку історичної школи. Продуктивність соціологічного методу забезпечує поєднання його з прийомами інших методів. Л. Білецький відносив його до ідеологічних інтерпретацій.

ПСИХОЛОГІЧНА ШКОЛА

Психологічна школа (гр. *psyche*: душа, *logos* – слово) – це напрям, заснований у 80-90-х рр. ХХ ст.

Психологією творчої особистості цікавилися представники біографічного методу і культурно-історичної школи. Засновником напряму вважають німецького філософа, фольклориста, психолога В. Вундта (1832-1920), який зазначав, що у творчому процесі провідну роль відіграє психічний стан митця. Погляди Вундта позначилися на французькій естопсихологічній школі, фрой-

¹ Воробйов В. До питання про соціологічне вивчення літератури (Полемічні нотатки). *Рад. літературознавство*. 1985. №12. С. 51.

дизмі та аналітичній психології. Термін естопсихологія належить французькому вченому Е. Еннекену, естопсихологія – це різновид психологічного методу, який поєднує принципи психології, естетики і соціології.

В Україні психологічну методологію обґрунтував випускник Харківського університету професор Олександр Потебня (1835-1891). Він поєднав психологічний аналіз із лінгвістичним. Своє розуміння проблеми О. Потебня виклав у працях «Мысль и язык», «Из лекций по теории словесности», «Из записок по теории словесности». Він писав, що письменник творить спершу для себе, а потім для читача. Художній образ – багатозначний, є засобом вираження внутрішнього світу митця, він не має постійного змісту, це символ, у який читач вклав свій суб'єктивний зміст. Сутність твору у тому, як він діє на читача, відтак у невичерпно можливому змісті, у гнучкості образу, здатності форми збуджувати різноманітні змісти.

Психологічна школа прагнула розкрити душевні мотиви, які привели до появи художнього твору. О. Потебня поділяв думку Гумбольта про єдність мови і мислення. Він вважав, що мова – явище індивідуальне, кожним реципієнтом слова сприймаються неоднаково, тому можливе різне тлумачення тексту, яке залежить від особливостей людської психіки.

Сприйняття твору О. Потебня вважав продовженням процесу творчості, особливості якого залежать від досвіду, рівня і своєрідності культури, психічних якостей, поглядів і смаків реципієнта.

Літературознавство, на думку вченого, повинно зосереджувати увагу на питаннях психології творчості і психології сприйняття. «Мистецтво, – писав О. Потебня, – є мовою митця, – і як за допомогою слова не можна передати іншому своєї думки, а можна тільки пробудити в ньому його власну, так не можна її повідомити й у творі мистецтва; зміст цього останнього (коли вже закінчений) розвивається не в мистецтві, а в тих, хто розуміє»¹.

О. Потебня вважав читача співтворцем автора. Він акцентував на нетотожності задуму автора і рецепції художнього твору. «Слухач може, – писав О. Потебня, – значно краще мовця зрозуміти, що приховано за словом, і читач може краще самого поета досягнути

¹ Потебня О. Думка й мова // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 30.

ідею його твору. Суть, сила такого твору не в тому, що розумів під ним автор, а в тому, як він діє на читача або глядача, отже, в невичерпно можливому його змісті...Оповідання живуть цілими століттями не заради свого буквального змісту, а заради того, який у них може бути вкладений»¹.

Згідно з концепцією О. Потебні, слово є окремим образом і твором. Воно включає три елементи: зовнішню форму (звук) і внутрішню (значення). Внутрішня форма вказує на одну ознаку предмета, є символом, за яким домислюємо значення слова, уявляємо предмет, що має різні ознаки.

Внутрішня форма є засобом передачі значення, вона пов'язана з етимологічним значенням слова. Забуття внутрішньої форми зводить слово до чистої форми, перетворюючи зовнішню форму на єдиного носія значення.

О. Потебня стверджував, що мова є праобразом творчої діяльності, слово містить «таємницю» творів мистецтва. Художній твір – це єдність образу та ідеї, оскільки слово є єдністю образу та ідеї. Наша думка за змістом є або образ, або поняття. Створення думки він порівнював з виготовленням тканини, а слово – з ткацьким човником. О. Потебня називав слово органом думки, зазначав, що воно живе тоді, коли його вимовляють. Мова є не тільки матеріалом поезії, це сама поезія. «Без слова, – писав О. Потебня, – людина залишилася б дикуном серед найвитонченіших творів мистецтва, серед машин, карт тощо».

Наприкінці ХІХ ст. до методології О. Потебні долучився молодий колега з Харківського університету Дмитро Овсянико-Куликовський (1853-1920). У радянські часи їх вважали представниками російського академічного літературознавства. Учні О. Потебні створили «харківську групу»: Д. Овсянико-Куликовський, А. Горнфельд, В. Харциєв, Т. Райнер, Б. Лезін. Вони розробляли проблеми мови, психології, художньої і наукової творчості.

О. Потебня на відміну від Канта, Шеллінга, прихильників біографічного методу, які заявляли, що творчість має ірраціональний характер, вважав, що мистецтво є мислительною діяльністю. Без знання життя письменнику не допоможе ні уява, ні фантазія.

¹ Потебня О. Думка й мова // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 30-39.

На думку О. Потебні, творчість не може бути скутою ідеологічними рамками, догматами і релігійними страхами. Критик не повинен нав'язувати свою позицію, він має готувати читача до власного трактування змісту, схарактеризувати зовнішню і внутрішню форму, на основі яких читач сформує своє бачення.

Найпомітніший вплив на розвиток психологічного напряму мав найвідоміший учень О. Потебні Дмитро Овсяннико-Куликовський. Він вважав, що духовний світ людини має дві сфери: сферу почуттів і сферу думок. Почуття завжди індивідуалізовані, приємні або неприємні, в однієї людини виявляються з більшою інтенсивністю, в іншої – по-іншому. Кожен по-своєму переживає біль, гнів, любов. Думка універсальна, вона відчужена від суб'єкта. Чуттєва сфера – егоцентрична. Думки оцінюються за критерієм істинності. Розумова праця неможлива без пам'яті, у пам'яті зберігаються не почуття, а зв'язані з ними обставини, Не можна вдруге пережити те, що уже було пережите. Пам'ять – арена розумової діяльності.

Процеси у підсвідомості, на думку Д. Овсяннико-Куликовського, – підсвідомі. У взаємодії двох сфер людської психіки – свідомого і підсвідомого – вирішуються складні завдання. Людина обдумує рішення, витрачає розумову енергію свідомості, потім перестає думати, воно переходить у підсвідому сферу, а згодом знову впливає у свідомості у вигляді готового рішення. Роль свідомого тут визначальна.

Процеси підсвідомого, писав Д. Овсяннико-Куликовський, економлять розумові сили, які виникають у свідомості. Без цього людство було б змушеним витрачати набагато більше розумової енергії в процесі життєдіяльності. Це загальмувало б прогрес мислительної діяльності.

Розтрачають духовну енергію почуття. Не викликає заперечення твердження Д. Овсяннико-Куликовського, що думки узагальнюються, а почуття таким узагальненням не піддаються, вони неповторні, індивідуальні. Не можна, стверджував учений, узагальнити 100 почуттів кохання. Індивідуальні, неповторні почуття відтворює лірика.

Д. Овсяннико-Куликовський розділив почуття на:

- а) органічні (біологічні) – голод, спрага, статеве почуття;
- б) над-органічні – любов;
- в) соціальні (родинні, суспільні, правові, політичні);

г) над-соціальні – релігійні і моральні.

Завдання літературознавства, на думку Д. Овсянико-Куликовського, – досліджувати психологію письменника. Вона визначається національним середовищем, класом, соціальним станом, до якого він належить, професійною підготовкою, особливостями характеру, естетичними станами і прагненнями. Особливого значення вчений надавав над-соціальним, зокрема релігійним і моральним почуттям, яким належить важлива роль для еволюції особистості.

У статті «Спостерігальний і експериментальний методи в мистецтві» Д. Овсянико-Куликовський писав про методи зображення життя в мистецтві. До спостерігального виду творчості він відніс тенденційне і дидактичне мистецтво (байку, сатиричні твори). Спостерігальний метод базується на об'єктивному зображенні. Вчений надавав перевагу експериментальному методу.

У посібнику «Теорія поезії і прози» Д. Овсянико-Куликовський розділив творчість на ліричну і образну, образну на дві форми: епічну і драматичну. Епос і драма, на його думку, перебувають в одній площині, лірика – в іншій. Не можна погодитися з Овсянико-Куликовським що лірика безобразна, відтворює не образи, а почуття, настрої, емоції. Думка вченого про безобразність лірики – помилкова, лірика також є образним відтворенням.

О. Овсянико-Куликовський називав два види ліризму: слуховий, характерний для музики, ліричної поезії і зоровий, властивий живопису хореографії й архітектурі.

Помітний слід в утвердженні психологічного напрямку в українському літературознавстві залишив І. Франко (1856-1916). Він акцентував, що особливості літератури зумовлені психологією людини, нації і загальнолюдською психологією.

Психологічні проблеми інтерпретації художньої творчості були в полі зору Л. Білецького. Метод психологічного аналізу передбачає знайомство з психічним складом і структурною особистості, психофізіологічними властивостями, темпераментом. В полі зору дослідника повинні бути фантазія, натхнення, талант, особливості мислення.

Психологічна школа часто використовує надбання інтуїтивізму. Особливостям творчого процесу присвячені праці «Психологія літературного творчествa» М. Арнаутова, «Психологія творчості» В. Роменця, «Психологія художньої творчості» (теоретичні

і методологічні аспекти) Р. Піхманця, «Психология искусства» Л. Виготського. «Творче мислення письменника»: Дослідження» Г. В'язовського.

ПСИХОАНАЛІЗ

Психоаналіз – популярний напрям світового літературознавства ХХ століття. Psyche з грецької – душа, аналіз – розкладання, почленування. Без психоаналізу неможливо збагнути художню творчість. Наприкінці ХІХ ст. теоретики літератури переконалися, що відомі літературознавчі школи, зокрема культурно-історична, компаративістська себе вичерпали і неспроможні пояснити особливості літературної творчості. І. Франко писав про обмеженість культурно-історичної школи, яка нехтує психологією і технікою творчості. У статті «Із секретів поетичної творчості» він зауважував, що літературознавство повинно порушувати такі проблеми: а) роль несвідомого і свідомості; б) зв'язок творчості з психічними аномаліями; в) закони асоціації ідей; г) сонна і поетична фантазія, названі проблеми допоможуть збагнути таємниці художньої творчості. Ці проблеми згодом порушив основоположник психоаналізу австрійський лікар-психіатр і психолог Зигмунд Фройд (1856-1939). Досліджуючи істеричні і невротичні симптоми своїх клієнтів, він виявляв у них наслідки колишніх психологічних травм і робив висновок, що ними керують сили, які не залежать від їх волі. Особливого значення Фройд надавав статевому потягу, стверджував, що надлишкова сексуальна енергія породжує мистецтво, кожен твір має сексуальне джерело.

Фройд вважав, що всі процеси психічного життя людини мають позасвідомий характер, позасвідомими є почуття, бажання, мислення, уява. Свідомість, на його думку, займає незначну частку життя, вона агресивна і консервативна. Придушення позасвідомого – причина неврозів, різних аномалій людської психіки, основа позасвідомого – сексуальний потяг.

Психоаналіз Фройда базується на трьох положеннях: 1) поза-свідоме, 2) вчення про дитячу сексуальність, 3) теорія сновидінь. Психоаналітичний метод він прирівнював до літературної діяльності, писав, що історії хвороб читаються, як новели, а фантазії невротиків схожі на «сімейний роман».

Письменник для Фрейда – найцікавіший пацієнт, який інтерпретує свій невротичний симптом у формі художнього твору. Він сподівався, що колись в університетах будуть факультети психоаналізу, на таких факультетах будуть викладати психіатрію, сексологію, міфологію і релігію.

Неофрейдист Еріх Фромм (1900-1980) у книзі «Місія Зигмунда Фрейда. Аналіз його особистості і впливу» писав, що джерела психоаналізу є у біографії Фрейда. Його батько – небагатий єврей-торговець, родина жила у злиднях. Батько був причиною різних фобій: бідності, голоду, приниження. 12-літній Зигмунд став свідком приниження батька як єврея одним перехожим. Тоді відчув відразу до слабодушого батька і свого походження. Сором за батька, який не зумів відстояти свою гідність, породив зневагу до своєї нації. Фрейд вигадує собі іншу сім'ю, уявляє батька знаменитим чоловіком, з яким мати мала зв'язок. Такі фантазії виникають під впливом едипового комплексу. Основною фігурою в родині для Фрейда стала мати, він вірив лише в єдину любов – матері і сина, а взаємини між чоловіком і жінкою зводив тільки до сексуального задоволення або незадоволення.

Фрейд обґрунтував ідею дитячої сексуальності, так званого «Едипового комплексу». Він інтерпретував дії героя давньогрецької міфології Едипа, який убив батька і одружився з матір'ю, як «здійснення бажань нашого дитинства». Хлопчик відчуває бажання позбутися батька і стати сексуальним партнером своєї матері.

Фрейд надавав предметам сексуальних конотацій, вежі, драбини вважав фалічними символами.

В основі світогляду Фрейда – раціоцентризм, атеїзм, елітаризм, патріархальність і песимізм. Він абсолютизував силу розуму у пізнанні. Раціоцентризм пов'язаний із атеїзмом, Фрейд вважав релігію невротичним захворюванням, атеїзм – ознакою духовного розвитку. Метою життя – сублимацію (лат. *sublimation* – піднімаю) – перетворення сексуальної енергії на творчу.

Фрейд поділив людство на чернь (нецивілізовану масу), яка не може жертвувати інстинктами і задовольняє їх, і на інтелектуальну еліту, яка сублимує інстинкти на пізнавальну і творчу діяльність. Пригнічення природних інстинктів, на його думку, формує витончений характер. Фрейд накладав на себе жорстокі сексуальні обмеження, підкорення інстинктів вважав ідеалом.

У праці «Майбутнє однієї ілюзії» він поділив людей на підкорених і вождів, вірив у диктатуру еліти. Фройд був прихильником патріархальної сім'ї, панування чоловіка і підкорення жінки, стосунки у сім'ї вибудовував на зверхності чоловіка. До речі, єврейська традиція має антифеміністичний характер. Жінка у психоаналітичній теорії недосконала, слаборозвинена інтелектуально.

Песимізм у теорії Фройда базується на відчуттях приреченості життя, неминучості смерті. Він зневажав емоції, любов, вищою інстанцією особистості вважав розум, не вірив у Бога, у людську солідарність. Принцип людина людині вовк, на думку Фройда, відповідає людській природі, агресивну поведінку вважав логічною і сексуальною.

Сексуальність, стверджував Фройд, – джерело сорому, моралі, відрази. Говорячи про сексуальність дитини, зауважував, що маленький чоловік один хоче володіти матір'ю, обурюється, коли батько дозволяє собі ніжність до матері, висловлює задоволення, коли батько відсутній. До речі, К. Юнг на початковому етапі інтересу до психоаналізу обґрунтував сексуальний потяг дочки до батька (комплекс Електри). Фройд вважав, що ненависть сина до батька, дочки до матері може привести до комплексу «батьковбивства», «матеревбивства».

У працях «Достоевський і батьковбивство», «Леонардо да Вінчі і його спогад про дитинство» Фройд сформулював психобіографічний метод. Жанром психобіографії є патографія.

Першою спробою застосування психоаналізу до художньої творчості була праця Фройда про Леонардо да Вінчі (1452-1519). Леонардо часто бачив у снах шуліку, у давньоєгипетській міфології – це символ матері. Фройд робить висновок, що сексуальний потяг Леонардо до матері сублімувався у творчу активність. До речі, батько П'єтро не вважав Леонардо законним сином. У зборках одягу на картині «Свята Анна» Фройд бачив приховане зображення шуліки – символу дитячих снів. Фройд стверджував, що всі твори митця – проекція його дитячих років.

В полі зору Фройда була біографія Гете. Гете згадував, що в ранньому дитинстві викидав посуд у вікно, таку поведінку викликала поява брата Якова. Фройд зробив висновок, що у нього було бажання викинути брата. Коли брат помер, Гете не плакав. Мотивом агресивності Гете до молодшого брата Фройд пояснював любов'ю до матері, і страх втратити її прихильність.

Цікавим матеріалом для психоаналізу Фройд вважав трагедію Шекспіра «Гамлет». Одноіменний герой знає, хто вбив його батька, але зволікає з помстою тому, що сам хотів зробити щось подібне. У нього є Едипів комплекс. Дядько зробив те, чого прагнув Гамлет, тому йому складно вбити дядька, який реалізував його дитяче бажання. Гамлет страждає від почуття вини, докорів сумління, вони нагадують йому що він не кращий від того, кого хоче покарати.

Предметом інтерпретації Фройда була творчість Достоевського. Фройд вважав, що невротичність, неврівноваженість, імпульсивність, схильність до істерії Достоевського була стимулом його творчості. Він ідентифікував Достоевського з його героями. Такі мотиви творів як потяг людини до жорстокості, насильства, вбивства, егоцентризму Фройд пояснював намаганням нав'язати читачам власний світогляд, стверджував, що пояснити феномен Достоевського може лише психоаналітик. Садизм Достоевського виявився в ставленні до батька.

Складовою частиною психоаналізу є тлумачення сновидінь. Праця Фройда «Тлумачення сновидінь» (1900 р.) витримала 6 видань. Фройд писав, що сновидіння бере матеріал із дійсності, з душевного життя людини. Джерелом сновидінь є дитячі роки. Забування сновидінь він пояснював слабкістю тих відчуттів, які викликали сновидіння. Сновидіння – це найчастіше – заборонені бажання, любов, ненависть, злочинні нахили, манія величчя, страх смерті. У снах з'являються конкретні люди: діти, батьки, друзі, знайомі, любов, тварини, побутові події. Важливе місце у сновидіннях, писав Фройд, належить кольору. Правда, важко погодитися з Фройдом, що зорові образи у сновидіннях є символами сексуальної енергії. Символіку сновидінь Фройд пов'язував із такими почуттями, як страх, провина, совість. Письменники, художники часто зверталися до сновидінь як художнього засобу. Вони поділяли думку Фройда, що сон – засіб «розкріпачення» інстинктів, позасвідомого, прихованих бажань. Фройд пов'язував сон із незадоволеною сексуальністю. К. Юнг, намагаючись звільнити психоаналіз від сексуального підходу, зауважував, що сон – це насамперед джерело інформації.

Критику концепції сексуальності підтримав Альфред Адлер, який замінив фрейдівську сексуальність прагненням до влади. Адлер вважав невроз реакцією на складність утвердження особистого, яка викликана фізичними і моральними причинами. Він

використав термін «компенсація», яка є засобом подолання неповноцінності, меншовартості. Глухий Бетховен став композитором, а заїка Демосфен відомим оратором.

Фройд вважав, що поезія є продовженням і заміником дитячих ігор, поет, на його думку, поміщає нас у стан, в якому ми насолоджуємося своїми фантазіями. Поет, як і дитина, що грається, витворює світ фантазії, часто далекий від дійсності. Дорослий соромиться своїх фантазій, бо серед бажань дорослих є такі, які треба приховувати. Невдоволені бажання, на думку Фройда, є рушійними силами фантазії, кожна фантазія – це здійснення бажань.

Бажання залежить від статі, характеру, обставин життя людини, яка фантазує. Фройд групує їх за двома напрямками: марнославні; які служать для вивищення особи, й еротичні. У молодій жінки домінують еротичні бажання, оскільки її марнославно... «знищує» любовне прагнення. У молодого чоловіка, поряд з еротичними, важливими, є егоїстичні та марнославні бажання... Пристойно вихованій жінці дозволено тільки якийсь мінімум еротичних потреб, а молодий чоловік повинен вчитися тамувати той надлишок марнославно, який приносить з розніженого дитинства, щоб влити у суспільство...»¹.

Бажання завжди звернене у майбутнє Фройд розглядає такий приклад: бідному сироті дали адресу працедавця. Дорогою він віддався мріям про те, як може змінити на краще своє життя. Ось зміст його фантазій: «його беруть на роботу, він подобається своєму новому шефові, на роботі він незамінний, його приймають у сім'ї господаря, він одружується з його гарненькою донькою і потім сам, спочатку як співвласник, а згодом як спадкоємець, веде справи фірми. При цьому наш мрійник відшкодовує собі те, чим він був одержимий у щасливому дитинстві: дім, захисток люблячих батьків і перші об'єкти своєї ніжної прихильності. На цьому прикладі ви бачите, як бажання використовує певну сучасну причину, щоб за зразком минулого створити картину майбутнього».²

Фройд твердив, що поезія, як і мрія, є продовженням та заміником давніх дитячих ігор, поет поміщає нас у стан, в якому ми насолоджуємося своїми фантазіями.

¹ Фройд З. Поет і фантазування // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. С. 97.

² Там само.

Нові підходи до співвідношення свідомого і підсвідомого запропонував учень Фройда, автор аналітичної психології Карл Густав Юнг (1875-1961), який критикував свого учителя за перебільшення сексуально-еротичного інстинкту. Він спеціалізувався з психіатрії і психології, працював у клініці для психічних хворих, лікував шизофренію. Юнг прийшов до висновку, що в душі кожного є велика кількість особистостей, кожна має своє «я». Він обґрунтував теорію колективного позасвідомого, архетипних образів, які зберігаються у підсвідомих сферах психіки, описав архетипи Великої Матері, Вічної Дитини, Старого Мудреця, Тіні, Аніми, Анімуса.

Фройд вважав творчість неусвідомленого, для Юнга – це єдність свідомого я і колективного несвідомого (архетип). Він відкрив два типи творчості: психологічний і візіонерський.

«Матеріалом для змісту твору психологічного типу є те, що обертається всередині впливів людської свідомості, наприклад, життєвий досвід, зворушеність переживань, страждання, людська доля взагалі – все, що звичайній свідомості відоме або принаймні є для неї можливим. Цей матеріал був сприйнятий душею поета, потім піднятий з буденності до висот свого переживання і зображений так, що його вияв з надзвичайною силою рухає те, чого соромляться, чи що залишилось незауваженим в ясній свідомості читача... Зміст психологічного твору, писав Юнг, – мистецтво завжди походить з царини людського досвіду, душевного підґрунтя найсильніших переживань».¹

У візіонерському типі творчості «все перевертається з ніг на голову, матеріал або переживання, що стають змістом зображення, зовсім невідомі, їх сутність незвичайна, їх природа глибока, вони ніби походять з глибини віків від первісної людини або з царства світла і темряви, царства надлюдської природи»² На думку Юнга, візіонерський тип творчості відтворює «пра-переживання», «пра-візії», «справжні прадавні переживання», цей вид свідомості породжує великі твори.

На початку ХХ століття психоаналітичні дослідження з'явилися в різних країнах Європи. У 1916 році у Львові вийшла публікація С. Балея «З психології творчості Шевченка». С. Балея писав,

¹ Юнг К. Г. Психологія та поезія // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. С. 96.

² Там само.

що жінка у творчості українського поета – об'єкт естетичного і релігійного культу, який концентрується навколо тем дівочої цноти і материнства. Зганьблені дівчата асоціюються у його творчості зі зганьбленням власного життя. Шевченко рано втратив матір, не зазнав щасливої любові.

С. Балей, за словами С. Павличко, «безпомилково вказав на ті точки, які піддаються психологічному підходові, навіть вимагають його в Шевченка (дитячий еротизм, самоідентифікація з жінкою), хоча розглянув їх поверхово. Він уникнув глибшого, власне фрейдівського розгляду проблеми сексуальності – головного причинного поля всіх учинків і мотивів. Він так само досить мало вживає термінологію та методіку психоаналізу».¹

У 1926 році з'явилося дослідження А. Халецького «Психоаналіз особистості і творчості Шевченка». Його автор зосереджує увагу на ситуації «інтроверсії»: невитрачені лібідні прив'язаності в дитинстві конденсують сексуальну енергію, відірваність лібідо від об'єкта любові стає причиною повернення сексуальної енергії на позицію суб'єкта. Через драматичні життєві обставини в дитинстві любовна потреба набула мазохістського характеру. А. Халецький стверджував, що Едипів комплекс і комплекс неповноцінності Шевченко переніс у творчість. Він був ображений на батька, який після смерті матері одружився. Поет створив «огидні образи батьків розпусних, похитливих, мстивих та егоїстичних і не дав у протилежність цьому образу доброго батька». Свою ідентифікацію він пов'язував з «можливістю злитися знову зі своєю матір'ю, любити прекрасних дівчат, проявляти себе у відношенні до них їх спасителем».

Прикладом психоаналітичного дослідження є остання праця С. Павличко «Націоналізм, сексуальність, орієнталізм. Складний світ Агатангела Кримського» (2000). «Герої Кримського, як і він сам, – писала С. Павличко, – люди з надламанною хворобливою психікою. Їх роздирають пристрасті».²

Помітним внеском у психоаналіз є монографії С. Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі» (1999), Л. Левчук «Психоаналіз і літературознавство» (2003), посібник «Психоаналіз і

¹ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. К. : Либідь, 1999. С. 253.

² Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм. Складний світ Агатангела Кримського. К., 2000. С. 57.

літературознавство» (2003) Н. Зборовської, «Пять етюдів: Підсвідомість і мистецтво, нариси психології творчості» (1990) А. Макарова, «Психологізм і художня творчість (на матеріалі української класичної літератури: навчальний посібник (2018), А. Печарського.

Що може бути предметом психоаналізу? 1. характери, де розглядаються питання соціальної адаптації, психологічний захист, який відображений у думках, снах, учинках, відносини героя з батьками і членами родини, ситуації з дитинства. II. Система образів: а) дитячі конфлікти («едипів комплекс»); б) контрастні характери. III. Структура. Сюжети і позасюжетні елементи: а) події і колізії, які переходять від твору до твору; б) образи-символи (у новелах О. Кобилянської часто зустрічаються образи хижих птахів: орли, яструби). IV. Художні деталі, які розкривають несвідому частину душі. Психоаналітики розглядають твір, як форму маскування підсвідомого.

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ

Феноменологія (грец. *phainomen* – те, що з'являється, *logos* – слово, вчення) – філософська течія, в основі якої дескриптивний (описовий) метод. За його допомогою феномен розглядається на підставі його іманентної сутності поза контекстом. Феноменологію обґрунтував німецький філософ Едмунд Гуссерль (1859–1938). Вона закорінена у філософію Платона, Рене Декарта, Імануїла Канта, Клеменсо Brentano, має спільні ознаки з екзистенціалізмом.

Е. Гуссерль вважав, що свідомість людини має інтенційний характер, шлях до пізнання предметів йде від абсолютної суб'єктивності до абсолютної об'єктивності, знання про предмети, правда про сутність їхнього буття досягається за допомогою феноменологічної, ейдетичної і трансцендентної редукції. Феноменологічна редукція звільняє свідомість від історичних, суспільних, культурних навантажень, зводячи предмет нашої перцепції до його тотожності. Ейдетична редукує цю тотожність до її сутності. Трансцендентна усуває із свідомості усе те, що їй, як суб'єкту невластиве. Зосередивши увагу на трансцендентальній свідомості, «трансцендентальному я», Е. Гуссерль наділяє його апріорністю щодо реального світу, робить його свого роду передумовою існування чи не – існування цього світу. Це змінює первісне розуміння інтерсуб'єктивності. Інтерсуб'єктивну правдивість Е. Гуссерль

вважає комунікативним «порозумінням». У такій іпостасі проблема інтерсуб'єктивності втрачає епістемологічну вагомість.

Філософія Е. Гуссерля, за спостереженням І. Фізера, «не породила єдиної феноменологічної естетики, бо сама пройшла складний і суперечливий шлях становлення, тому говорити про феноменологічну естетику як дериватив його філософії не доводиться. Натомість елементи цієї філософії наявні в естетичних трактатах багатьох філософів і теоретиків мистецтва»¹. Послідовниками Е. Гуссерля були М. Гайдеггер, Ж.-П. Сартр, М. Мерло – Понті. Відомим послідовником і ревізіоністом Е. Гуссерля став його учень польський філософ і літературознавець Роман Інґарден (1893–1970). З його іменем пов'язують феноменологічний напрям у світовому літературознавстві ХХ століття.

Основним завданням Р. Інґардена було довести існування не ідеального, а реального світу. Він зосередив увагу на мистецьких, тобто «інтенційних» творах. Р. Інґарден стверджував, що є чотири форми буття: абсолютне, ідеальне, реальне та інтенційне. Інтенційне, до якого належать всі твори мистецтва, – деривативне, гетерогенне, нефактичне. Інтенційні предмети визначаються інтенційними актами реципієнта. Художній твір, за Р. Інґарденом, об'єкт свідомості поза реальними взаємозв'язками, він трансформується в естетичний твір у процесі реценції. Твір постає як багаточарова (багаторівнева) формація, у ній виокремлюються чотири рівні: 1) звучання (фонічна оркестрація) тексту і синтаксичні конструкції вищого ряду; 2) значення; 3) рівень усхематизованих аспектів; 4) рівень представлених предметів і дійсність. Окрім названих шарів, твір має і метафізичні якості, зокрема трагічність, демонічність, гротесковість, патетичність, підступність, які виражають самотність людського існування.

«Сутнісною» особливістю художнього твору, на переконання Інґардена, є специфічний характер речень, з яких він створений. Логічні судження в творах є квазісудженнями (удаваними судженнями), які не можна оцінювати в категоріях істини, бо вони не є ні фальшивими, ні правдивими. Речення художнього твору стосуються не реальних, а інтенційних предметів – витворів свідомості.

¹ Фізер І. Феноменологічна теорія та критика // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. С. 136.

В процесі прочитань твору відбувається його конкретизація. Конкретизація є одним із елементів можливих прочитань тексту. Читач мусить погодитися з інтенціями тексту, рахуватися з його інформацією, дбати про відповідність конкретизації атмосфери тієї епохи, яка змальована у творі. Отже, конкретизація визначається як твором, так і реципієнтом. Конкретизації відрізняються одна від одної, їх стільки, скільки прочитань. Перше прочитання, за спостереженням Р. Інгардена, «має ту перевагу над усіма пізнішими, що від нього залежить, чи перцепція цього твору взагалі вийде влучною... Факт, що літературний твір може виявлятися тільки у низці послідовних і перехідних виглядів, а не може сприйматися за раз в одному акті – цілком так, як скульптуру не можна бачити відразу зусібіч – може, найліпше доводить, що літературний твір є трансцендентним як до розмаїтих актів перцепції, що виконуються під час читання, так і до численних виглядів, в яких він презентується. Він є тим, на що скеровані наші акти свідомости, що намагаються схопити, у що цілять чи промахуються і що одначе завжди залишається поза цими розмаїтими процесами свідомости».¹

Інгарден розрізняє два типи прочитання. Перший спрямований на розпізнання твору в схематичному вигляді, на реконструювання естетичного предмета, другий – до витворення естетичного предмета, який наділений естетичною цінністю. Перше вчений називає прочитанням «споживача», друге – дослідника. Р. Інгарден надає перевагу дослідницькому прочитанню, яке має на меті ідентифікувати всі наявні у творі недовизначення. Має рацію польська дослідниця Данута Уліцька, яка відзначила, що таке «суперпрочитання» навряд чи може бути можливим, бо «інтенційність є відносною, а не безумовною категорією».²

Цікавою є Інгарденова концепція літературознавства. Феноменолог на найвищу сходинку ставить філософію літератури. За його спостереженням, філософія літератури відіграє найважливішу функцію, функцію «першої науки» щодо всіх інших.

Завдання філософії літератури описати «загальну сутність» твору (спосіб існування), специфічні риси і будову мовного тек-

¹ Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. С. 161.

² Уліцька Данута. Феноменологічна філософія літератури // Література. Теорія. Методологія. К., 2008. С. 129.

сту. Цю «сутність» встановлюють на основі «вдивляння», яке полягає «в абстрагуванні предмета пізнання від конкретних властивостей і обставин і у визначенні дослідницької позиції, вільної від попереднього знання про об'єкт пізнання, від упереджень власних емоцій і уподобань».

Філософію літератури не цікавлять окремі твори, ними займається літературознавство, його завдання – описати сутність окремих творів, це завдання літературної характерології. Друга частина літературознавства вивчає сутність певних видів творів, які пов'язані між собою родовими, жанровими або стилістичними подібностями.

До літературознавчого обігу Р. Інгарден залучає історію конкретизації, її мета – реконструкція та аналіз рецепції твору в різні епохи. Збіги з концепцією конкретизації Р. Інгардена можна знайти в працях представників рецептивної естетики Ганса Роберта Яусса, Вольфганга Ізера та італійського семіотика Умберто Еко. «В останні роки, – відзначає Д. Уліцька, – мотив Р.Інгарденової філософії літератури, пов'язаний з можливостями різноманітного конкретизування твору, з'являється також у працях деконструктивістів».¹

Можна погодитися з Д. Уліцькою, що важко точно визначити ступінь і сферу впливу концепції Р. Інгардена на дослідницьку практику. А для тих, хто не поділяє онтологічні та епістемологічні погляди феноменології, вона зостається малопереконливою або неприйнятною, такою що має незначну прагматичну цінність.

СТРУКТУРАЛІЗМ

Структуралізм (лат. *structura*: будова, розміщення) почав формуватися у 20-30-х роках ХХ століття. У його становленні відіграла важливу роль концепція швейцарського лінгвіста Фердинанда де Соссюра (1857-1913), який розглядав мову як упорядковану від найпростіших до найскладніших зв'язків систему із взаємозв'язками різних складників.

У ХІХ ст. лінгвісти цікавилися переважно історичними аспектами мови (питаннями історичного розвитку мов, зв'язками між

¹ Уліцька Д. Феноменологічна філософія літератури // Література. Теорія. Методологія. К., 2008. С. 132.

ними, походженням мови). Соссюр зосередився на моделях і функціях сучасної мови, на виникненні і розвитку значень, на функціонуванні граматичних структур. Він наголошував, що значення, які ми даємо словам, довільні, підтримуються лише певною традицією.

На його думку, не існує жодного необхідного зв'язку між словом і тим, що воно означає, мова не відображає світ і досвід. Значення слів відносне. Визначення кожного слова залежить від його зв'язків з іншими «прилеглими» словами. Наприклад, не було б поняття «дня» без пов'язаного з ним поняття «ночі», «добра» без ідей «зла». Ця «відносність» у мові стала свого роду приводом для Соссюрівського підтвердження, що у мові існують лише відмінності без фіксованих понять. Для Соссюра мова не тільки відображає світ, вона його формує. Мова, за його спостереженням, є довільною, відносною і конструктивною. Така концепція мови мала значний вплив на структуралістів, «вона дала їм, – за словами Баррі, – модель замкнутої системи, в якій окрема одиниця співвідноситься з іншою, і так формується більша структура».¹

Передувала структуралізму формальна течія у російському літературознавстві 20-х років, що мала назву ОПОЯЗ («Общество изучения поэтического языка»). Російські літературознавці В. Шкловський, В. Жирмунський, Б. Ейхенбаум, Б. Томашевський, Ю. Тинянов пропагували думку, що художній твір – це насамперед формальні засоби, мистецтво – гра.

Для формалістів художній твір – це лінгвістичний витвір, організована мова, семіотичне явище, а теорія літератури – це теорія мови.

Не стояло осторонь проблеми формалізму і українське літературознавство. Журнал «Червоний шлях» (№ 7–8. 1926) опублікував статтю Б. Ейхенбаума «Теорія формального методу». А. Шамрай у статті «Формальний метод» поставив за мету дати відсіч прихильникам методу з позицій марксистсько-ленінської методології. Рецензія Шамраєвої статті вельми цікава. «З недавнього часу, з часу виходу у світ книжок «Общества изучения поэтического языка», надто після виходу 1919 р. збірника «Поэтика», де вміщено було статті програмового значіння проводирів ОПОЯЗу, скрізь, навіть по затишних і далеких від центрів провінціальних закут-

¹ Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія. С. 56.

ках, почали виникати гуртки «формалістів», почали дебатоватися й обговорюватися модні питання про стиль, ритміку, метрику, в обхідній мові інтелігента появилася кілька нових термінів, що раніше були неподільною властивістю підручників «теорії словесності»... Одно слово «формалізм» став людним, вийшовши на широкий кін літературно-критичного життя. Обсяг і зміст означення «формалізму», як критично-літературної течії, не є тотожний до формального методу, як системи прийомів при науковому досліджуванні явищ літератури – під означення «формалізму» як його тепер розуміють, підходить не тільки певний підхід до літературних творів, але й певні літературні угруповання, що за маніфестом Плугу кажучи, «дбають про витонченість форми в своїх творах, не надаючи більшого значіння ідейному їх змістові»¹.

І. Айзеншток у статті «десять років «ОПОЯЗУ» («Вапліте, 1927. № 1) назвав формалізм новою якістю, новим стандартом, новою перспективою у літературознавстві, а ОПОЯЗ – революційним явищем у літературознавстві, бо він звільнив мислення від старих штампів, сприяв появі нового спілкування з літературою. Формалізм в українському літературознавстві не став повнокровним явищем.

Після розгрому формальної школи проблеми формалізму розробляє Празький лінгвістичний гурток, до якого, крім чехів, (В. Гавранек, Л. Матейка, Ян Мукаржовський) входили відомі російські формалісти Р. Якобсон, П. Богатирьов і українець Д. Чижевський. «Для представників цієї школи, – відзначає М. Зубрицька, – література є формою мовної комунікації, у якій переважає естетична функція. Для детальнішого вивчення структури літературного твору представники Празької школи виділили два основні рівні: мовну структуру (звуки та значення) і тематичну структуру (мотиви, світ уяви).²

Французький етнолог-структураліст, засновник структурної антропології Клод Леві-Стросс, якого вважають основоположником структуралізму, переніс метод структурної лінгвістики на культурологію. У праці «Міт та його значення» він писав: «Структуралізм або те, що розуміємо під цим словом, сприймають як щось цілковито нове і водночас революційне. Це, гадаю, подвійна помилка. Насамперед тому, що навіть у гуманітарній сфері це зовсім не

¹ Шамрай А. «Формальний» метод у літературі // Червоний шлях. 1926. № 7–8. С. 233.

² Зубрицька М. Термінологічний словник // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. С. 616.

новинка. Цей напрямок мислення добре прослідковується від часів Ренесансу до XIX ст. і до сьогоднішніх днів. Таке твердження є помилковим і з інших міркувань: те, що ми називаємо структуралізмом у сфері лінгвістики або антропології, чи ще десь інде, є не що інакше, як дуже бліда та слабка імітація того, що завжди проробляли «класичні науки»¹. На думку Леві-Стросса, у науці є два шляхи дослідження: редукціоналістський та структуралістський.

«Редукціоналістський він тоді, коли вдається виявити, що дуже складні явища одного рівня можуть бути зведеними до простіших явищ інших рівнів... А коли ми стикаємося з явищем надто складним для того, щоб звести його до явищ нижчого порядку, то можемо підступити до цього з позицій аналізу його взаємовідношень. Тобто намагатись збагнути, якого ґатунку своєрідну систему вони витворюють».² Структуралістський підхід антрополог Леві-Стросс застосував до інтерпретації міфу. Він стверджував, що окрема розповідь з циклу міфів не має самостійного значення, її можна збагнути, врахувавши позицію в цілому циклі, спільне й відмінне між нею та іншими елементами.

Інтерпретуючи міф про Едипа, Леві-Стросс включив його у широкий контекст циклу міфів про Фіви, відшукав повторювані елементи, антитези. У цьому методі, – як зазначає П. Баррі, – оповідь і цикл, частиною якого вона є, відтворюються в термінах базових опозицій: тварина / людина, свій / чужий, чоловік / син. Певні деталі оповіді розглядаються в контексті більшої структури, а вона сама – як глибока мережа базових «парних опозицій», що мають символічний, тематичний і архетипний резонанс (контраст між життям і мистецтвом, чоловічим і жіночим, містом і селом, розповіддю й зображенням...)»³.

Основну увагу структуралісти звертають на поетику твору. Застосовуючи такі поняття, як «знак», «код», «означник», «означуване», «система», «функція», «опозиція», вони прагнуть уникнути суб'єктивних оцінок, наблизити літературознавство до точних наук.

У радянський період досягнення структуралізму припали на 70-і роки XX століття. Тоді сформувалася Тартуська школа на чолі з

¹ Леві-Стросс К. Міт та його значення // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. С. 345.

² Там само. С. 345–346.

³ Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія. К., 2008. С. 59.

Юрієм Лотманом. В українському літературознавстві цей метод використовували представники донецької школи М. Гіршман і В. Федоров. Відзначаючи здобутки цього напрямку, Ю. Барабаш слушно зауважував, що структуралісти недооцінюють творчу індивідуальність письменника, формальний підхід до художнього твору «висушує» аналіз, руйнує поетичність, цілісність враження, внаслідок чого «твір на наших очах із живого, трепетного організму перетворюється в суму безликих граматичних категорій».¹

Залучення семіотики до літературознавчих досліджень не спроможне само по собі забезпечити глибокого, повноцінного аналізу художнього твору.

На сучасному етапі розвитку літературознавства структуралісти використовують методи постструктуралізму, деконструктивізму та наратології (науки, що вивчає сукупність загальних наративних, тобто розповідних жанрів, систематизацію типів наративів та структуру сюжету).

«НОВА КРИТИКА»

Це один із напрямів західноєвропейського літературознавства. Історію «нової критики» починають з 1910 року з публікації статті американського літературознавця Дж. Спінгарна «Нова критика». «Нова критика увібрала в себе ідеї і погляди різних авангардистських течій. На формування «нової критики» значний вплив мали імаженісти, які стояли на позиціях формалізму, критикували лібералізм і демократію. Естетику імаженізму розробили Т.-Е. Г'юм (1883–1917) і Езра Паунд (1885–1970), Г'юм – учень Бергсона і Гуссерля, називав себе консервантом, який не вірить у прогрес людства, заявляв, що в сучасному світі втрачені духовні цінності. На його думку, нова література вимагає нової техніки. Сучасному світові з його хаосом і дисгармонією відповідає вільний вірш. Езра Паунд, прагнучи до інтернаціоналізації поезії, радив писати вірші одночасно на кількох мовах.

Американський професор Джоел Спінгарн у лекції «Нова критика», прочитаній у 1910 році, запропонував новий підхід до твору: критик повинен відкинути традиційний підхід до тексту, не пов'язувати його з соціальними, біографічними факторами, з ка-

¹ Барабаш Ю. Алгебра и гармония: о методологии литературоведческого анализа. М., 1977. С. 77.

тегоріями жанр, метр, сюжет. Увагу слід зосередити на конкретному творчому акті, на якості твору як такого.

Теорію «неокритики» підтримав метр американського декаденства, поет, драматург і есеїст Т. С. Еліот (1888–1965). Він розглядав художній твір як «річ в собі», автономну структуру, ізольовану від особи автора і суспільного життя. У статті «Традиція і індивідуальний талант» (1917) Еліот писав, що жодного поета не можна зрозуміти повністю, його значення, в якій мірі він зв'язаний з іншими поетами і художниками. Критик повинен за контрастом помістити його в компанії мертвих. На думку Еліота, теперішнє прив'язане до минулого і звернене не до завтрашнього, а до вчорашнього дня. У світі панує влада традицій і мертвих догм. Традицію Еліот не вважав джерелом художнього досвіду, який збагачує мистецтво, називав його силою, яка дегуманізує і знеособлює. Поет не повинен намагатися виразити своє суб'єктивне «я», він має аскетично самообмежуватися, самопоборюватися. Долаючи «деспотизм емоцій», імпульсивність, письменник досягає «вічне», загальнолюдське.

На думку Еліота, поезія не пов'язана з політикою, мораллю, релігією, епохою, психологією. Поет відособлюється від історико-психологічних фактів, а критик допомагає йому засобами формального аналізу відділити погану поезію від вдалої. Важливою особливістю поетичної свідомості Еліот вважає «об'єктивізовану емоцію».

На початку 20-х років ХХ століття у місті Нешвілі, що на півдні США, почав виходити журнал «Ф'юджитивіст» («Утікач»; 1922–1925). Серед його співробітників були поети і критики Джон Кроу Ренсом, Клінт Брукс, Аллен Тейт, Р.-П. Уоррен, Дональд Девідсон. Свою естетичну програму вони виклали у маніфесті «Я посяду свою позицію» (1940). В 1935 році «утікачі» почали видавати журнал «Сазерн рев'ю». Один із його редакторів Аллен Тейт у статті «Сучасна функція критичного щоквартальника» (1935) заявляє, що завдання журналу дати читачеві стандарти смаку. «Ф'юджитивісти» запозичили у імаженістів неприязнь до романтичного мистецтва, прихильність до «класицистичної» строгості, від Езри Паунда – антидемократизм, від Т.-С. Еліота – концепцію консервативної літературної традиції, від англійського філолога Айвора Річардса – методи семантико-лінгвістичного аналізу, основою їх теорії був формалізм.

Американська «нова критика» заявляла про розрив із старим літературознавством. Її представники намагалися довести, що звертаючись до епохи, біографії письменника, психології, історії не можна правильно зрозуміти текст. «Нові критики» відстоюють ідею автономності мистецтва, називають його сферою «чистого духу». Відомий представник культурно-історичної школи Ван Вік Брукс у книзі «Письменник в Америці» звинуватив «нових критиків» у тому, що вони відривають літературу від живої письменницької критики: з їх точки зору «книги породжуються книгами за допомогою непорочного зачаття» Він порівнює «нових критиків» із середньовічними схоластами, які запровадили в навчальних закладах дух догматизму і класовості.

Альфред Кейзін відзначив, що «нові критики» звели літературу до рівня алгебри, вихолостили з неї усе людське, пророче, історичне.

Предметом аналізу «нової критики» є здебільшого поезія. Джон Кроу Ренсом ставить поезію в один ряд з міфотворчістю і релігією. У статті «Конкретний світ. Замітки про розуміння поезії» він називає своїм учителем і предтечею «нової критики» Імануїла Канта. Ренсом ділить поезію на три категорії – фізичну, платонічну і метафізичну. Перша «реалістична», її предмет світ речей, реалізм, на його думку, не викликає зацікавлення. Друга – платонічна, її предмет – «абстрактні ідеї», третя – метафізична базується на риторичному принципі, на грі метафор, її методом є супернатуралізм, міракулізм (miracle – чудо). Цю поезію Ренсом цінить найвище.

Ідеї Ренсома поділяє Клінт Брукс. Реалістичну поезію Брукс звинувачує у привітивізмі і вульгарності. Він акцентує на алогічності поезії, яка впливає не думками і почуттями, а сукупністю речень, метафор, символів. Свої критичні студії Брукс опублікував у книзі «Прекрасно витончена урна». Як і урна, вірш мовчить, вражає нас насамперед формою, узором ліній. Алітерація, синтаксичні фігури, метри – частина змісту. Кожне покоління по-своєму розуміє зміст твору, тому немає кінцевої істини, а форми вічні для всіх часів і народів. «Нові критики» говорять про самотійну роль «чистої форми» поза змістом. Простоту і ясність «нові критики» вважають суттєвим недоліком поезії, а затемненість, неясність, зашифрованість – здобутком. Аллен Тейт джерелом поезії називає віру, він відводить їй функцію виражника вищої релігійної правди, ототожнює творчість з церковним «ритуалом».

У середині 50-х років ХХ століття «нова критика» набуває популярності у Франції. Вона опиралася на досвід російської формальної школи і англо-американської «нової критики». Французьку «нову критику» представляють Гастон Башляр, Жорж Пуле, Жан-П'єр Рішар, Жан Поль Вебер. Щоб виробити чіткі критерії аналізу художнього твору, представники французької «нової критики» звертаються до методів структурної лінгвістики, антропології, «глибинної психології», пов'язаної з психологізмом.

У 70-х роках ХХ століття «нова критика» втратила свою популярність.

ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМ

Термін екзистенціалізм (лат. *existentia* – існування) запровадив данець К'єркегор (1813-1855). Він визначив три рівні на шляху до справжнього існування: етичний (акцентування обов'язку), естетичний (настанова на насолоду), релігійний (страждання, прилучення до долі Христа як принцип життєвої діяльності).

Концепція екзистенціалізму була обґрунтована в Німеччині після Першої світової війни у працях М. Гайдеггера (1889-1976) і К. Ясперса (1883-1969). Помітний внесок у розробку екзистенціалізму зробили французькі вчені Жан-Поль Сартр (1905-1980), Альбер Камю (1913-1960), Габріель Марсель (1889-1973), Сімона де Бовуар (1915-1986), італієць Ніколло Аббаньяно (1901-1977), іспанець Хосе Ортега-і-Гассет (1883-1955). Прихильники екзистенціалізму є в Америці, Японії, країнах арабського Сходу.

Екзистенціалісти твердять, що людина ХХ століття переживає абсурдність існування, невдоволення, перебуває у відчаї. Вони зосереджують увагу на таких відчуттях, які є каталізаторами людської дієвості: відчутті невдоволення, неспокою, загрози смерті. «На думку багатьох філософів-екзистенціалістів, – зазначає Л. Онишкевич, – для повного осягнення сенсу свого існування, людина повинна пройти такі етапи: етап відчуття своєї вкинутості у цей світ і своєї покинутості в ньому, етап «межової ситуації» – усвідомлення конфлікту зі світом та свого невдоволення, що й приводить до самоаналізу, пізнання та вибору власних життєвих вартостей, і етап вільного та свідомого вибору дотримуватися цих вартостей у своєму житті. Якщо не існує конфлікту між

існуючим становищем та бажаними вартостями, людина вдається до самонегації. На першій стадії людина незадоволена відсутністю повноти свого існування, і якщо вона хоче бути справді собою, то перед нею відкриваються дві перспективи: вибір автетичності або неавтетичності».¹ Гайдеггер, аналізуючи структури екзистенції, зосереджує увагу на таких модусах людської екзистенції, як страх, передчуття смерті. Буття людини до смерті, за Гайдеггером, – це страх. Ясперс зазначав, що людина усвідомила свою екзистенцію ще в період античності, вже тоді зрозуміла, що світ страшний, а вона самотня і безсила.

Теоретичні основи екзистенціалістської концепції розробив Жан-Поль Сартр, який вважав, що сутністю людського існування є свобода. Письменник досягає успіху лише тоді, коли ідентифікує себе з «вільними» людьми. Коли він змальовує знущання над свободою, тоді пробуджує свідомість людей, закликає їх до боротьби. Свобода, за Сартром, – це розрив з необхідністю, незалежність від минулого. Сучасне, на його думку, не пов'язане з минулим, майбутнє не є продовженням сучасного.

Важливе місце в естетиці екзистенціалізму займає Альбер Камю. Визначальною у його філософії є категорія абсурдності людського існування. Позбутися абсурдності існування, на його думку, можна, вчинивши самогубство.

Ідеї абсурду знайшли художню реалізацію у творах С. Беккета та Е. Іонеско. Концепція екзистенціалізму позначилася на творчості багатьох українських письменників. Серед них – В. Стефаник, В. Винниченко, М. Хвильовий, І. Багряний, Т. Осьмачка, В. Стус, І. Світличний, І. Калинець, Б. Антоненко-Давидович.

Екзистенціалізм – підґрунтя української філософії. Автори посібника, «Філософія. Курс лекцій» зазначають: тривале проживання на межі ворожого кочового степу виробило в українців специфічне «екзистенціально-межове» світовідчуття – гостро емоційне переживання сьогодення життя, життєлюбність, поетичне, лірико-пісенне сприйняття природного та соціального оточення, «пріоритет «серця» над головою». Тим-то світоглядні орієнтації української ментальності є не просто екзистенціальними (укоріне-

¹ Онишкевич Л. Екзистенціалістська модель у теорії літератури // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 243.

ними в людському існуванні – екзистенції), а екзистенціально-кордоцентричними (від лат. *cordis* – серце).¹

Метод екзистенціалізму застосовують М. Коцюбинська, С. Андрусів, Л. Сенік, О. Пахльовська, Н. Михайловська.

ГЕРМЕНЕВТИКА

Герменевтика (з грецької *hermeneutikos*: поясню, тлумачу) – це система принципів тлумачення художнього тексту, яка з'явилася в епоху античності, вчені Александрійської школи тлумачили твори Гомера «Іліаду» та «Одіссею». Свої можливості герменевтика найповніше розкрила в епоху середньовіччя у християнській екзегетиці (гр. *eksegesis*: тлумачення). В Київській Русі набули поширення патристика і гомілетика, які тлумачили сакральні тексти і вчення отців церкви. Початки філологічної герменевтики знаходимо у працях євангелістського теолога Фрідріха Ернста Даніеля Шляєрмахера (1768-1834). Становлення герменевтики відбувалося упродовж XIX–XX ст. Помітний внесок у герменевтику зробили послідовники Шляєрмахера В. Дільтей (1833-1911), О. Потебня (1835-1891), М. Гайдеггер (1889-1976), Ганс-Георг Гадамер (1900-2002), П. Рікер (1914-2005).

Найбільш популярним представником герменевтики є Г.-Г. Гадамер, автор книг «Метод й істина» (1960), «Текст та інтерпретація» (1984). У його теорії важливе місце займають категорії реконструкції (відновлення первісного змісту) та інтеграції (входження його в читацьку свідомість). У цих процесах відбувається взаємодія минулого з сучасним, «злиття горизонтів», народження нового досвіду. Розвиваючи думку про функціонування твору поза історичною добою, Гадамер зазначає: «Герменевтика буде міст у просторі, що існує між одним духом та іншим і зменшує відчуженість чужого духу. Проте зменшення відчуженості означає не лише реконструкцію світу, в якому твір мистецтва отримував своє первинне значення й функцію»², не менш важливим є те, що несе твір майбутнім поколінням читачів, адже герменевтика названа іменем Гермеса, «тлумача послань, які надсилались людям богами».

¹ Бичко І. В., Осічнюк В. Г., Табачковський В. Г. Філософія: Курс лекцій. К., 1994. С. 230.

² Гадамер Г.-Г. Естетика і герменевтика // Г.-Г. Гадамер. Герменевтика і поетика. Вибрані твори. Пер. з нім. К., 2001. С. 12.

Гадамер писав, що твір – невичерпальний, до кожного він промовляє індивідуально, отже «для реципієнта зрозуміти мистецький твір означає неминуче зустрітися з самим собою, ...інтегрувати мистецтво в систему власного орієнтування в світі і в систему розуміння самого себе»¹. Позачасова цінність художнього твору, підкреслює Г.-Г. Гадамер, зумовлена його естетичними вартостями, «і в цьому відношенні естетика стає важливим елементом загальної герменевтики»².

Для тлумачення тексту герменевтика залучає різні теорії: семіотики, структуралізму, постструктуралізму, деконструктивізму, текстології. Вона звертається до феноменології, рецептивної естетики, наратології, психоаналізу, феміністики, екзистенціалізму, соціології.

Актуальним елементом теорії розуміння є герменевтичне коло. Текст ми розуміємо через зміст його частин, з частин складається ціле. Герменевтичне коло вчить бачити загальне і конкретне і навпаки. Окремий образ дає можливість схопити весь твір, напрям, ідіостиль, рухаючись від загального до конкретного, від уявлення про напрям, епоху розуміємо конкретний образ, стильові особливості митця.

Особливе значення герменевтичному колу надавав Шляєрмахер. Він вважав, що прямий і зворотний рух думки взаємодоповнюють один одного. Теорія розуміння не обмежена одним колом. Гадамер говорить ще про мегаколо, яке забезпечує рух між традицією і новаторством.

У герменевтичних дослідженнях сходяться різні інтерпретаційні аспекти, закономірним є різнобій у тлумаченні тексту – «аж до обстоювання діаметрально протилежних позицій». Аналізуючи таку ситуацію, А. Ткаченко зазначає: «З одного боку стверджується необхідність максимально достеменної реконструкції стилю, емоційно-мислительної атмосфери доби, недопустимості привнесених проблематики сучасності, особистих смаків та уявлень тлумача тощо. З другого боку, цілком правомірним вважається активний вияв індивідуальності тлумача. Кожен із цих підходів має свої вади і переваги, до того ж залежить від багатьох чинників (методики, психічного стану, рівня фахової підготовки

¹ Гадамер Г.-Г. Естетика і герменевтика // Г.-Г. Гадамер. Герменевтика і поетика. Вибрані твори. Пер. з нім. К., 2001. С. 13.

² Там само. С. 14.

інтерпретатора, загальної інтелектуально-емоційної атмосфери, конкретного часу та простору тощо)»¹.

У герменевтичних дослідженнях важливо урівноважити об'єктивні і суб'єктивні інтерпретаційні підходи, уникати недооцінки авторських інтенцій твору, розмивання наукових критеріїв. Доцільно враховувати думку Гадамера, що твір, володіючи «позачасовою актуальністю», має певну історичну основу. «саме ця обставина, – писав Гадамер, – узаконює те положення історичної герменевтики, що мистецький твір, хоч би як обмежено він поставав в історичному аспекті і хоч би як повно проектувався на аспект сучасний, не може дозволяти довільної інтерпретації. Навпаки, при всій відкритості й безмежжі інтерпретаційних можливостей, твір встановлює масштаб адекватності, навіть вимагає такого масштабу. При цьому може навіть постійно залишатись невирішеним питання, чи правильно буде щоразу намагатися досягти адекватності сприймання тексту».²

РЕЦЕПТИВНА ЕСТЕТИКА

Рецептивна естетика пов'язана з проблемою читача. Її розробили німецькі літературознавці з Констанцького університету Ганс Роберт Яусс і Вольфганг Ізер. Формуванню рецептивної естетики сприяли теорія М. Бахтіна про поліфонізм слова і психологія творчості Л. Виготського. Професор англійської літератури і компаративістики В. Ізер зазначав, що кожен текст наповнений значенням, яке конкретизує рецепція читача, значущість тексту породжує реципієнт. Твір – це щось більше, ніж текст, бо «текст оживає тільки тоді, коли він реалізується, і, крім того, ця реалізація в жодному разі не є залежною від індивідуальних рис читача... Сходження в одній точці тексту і читача започатковує екзистенцію літературного твору, і це сходження ніколи не можна точно передбачити, але завжди воно повинне залишатися можливим для здійснення, оскільки не ідентифікується ні з текстуальною дійсністю, ні з індивідуальними уподобаннями читача».³ Твір, за

¹ Ткаченко О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). К., 1998. С. 12.

² Гадамер Г.-Г. Естетика і герменевтика // Г.-Г. Гадамер. Герменевтика і поетика. Вибрані твори. Пер. з нім. К., 2001. С. 8.

³ Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. С. 263.

словами В. Ізера, «нагадує арену, де читач і автор беруть участь у грі уяви», «потенційний текст незмірно більший, ніж будь-яка його індивідуальна реалізація. Причиною цього, на думку В. Ізера, є зміна власних обставин читача.

Рецептивна естетика спростовує думку про те, що художній твір є відображенням дійсності. Р. Яусс (1921-1997), професор романістики Констанцького університету, вважає, що текст має віртуальний зміст. Рецепційні переживання – множинні, вони ніколи не збігаються з переживаннями автора. Твір – подразнював, який у кожного читача збуджує море думок і емоцій, зумовлених його досвідом. Читання має суб'єктивний характер, в уяві кожного читача постають такі образи і поняття, які не були закладені автором твору, інтерпретація не має дна, єдиної інтерпретації твору не існує.

У різні часи історії рецепції зміст тексту постає в нових інтерпретаціях. Письменник постійно запрошує кожного читача до гри уяви. В. Ізер вважає, щоб втягнути читача у текст, автор має уникати повноти і докладності зображення. «Автор тексту повинен, звичайно, напружувати силу читацької уяви, і для цього він має у своєму розпорядженні повне озброєння розповідною технікою, але він нічого не вартий, якщо намагається розгорнути повну картину перед очима читача, бо тільки засобом активізації читацької уяви автор може втягувати читача у текст і так реалізувати потенції тексту».¹

Німецький філософ Ганс Георг Гадамер (1900-2002) відзначає, що в процесі читання окреслюється горизонт розуміння світу, тексту і себе, а значення народжується в процесі злиття горизонту тексту і горизонту читача.

За Гадамером, твір невичерпальний, до кожного читача промовляє індивідуально, інтимно, «для реципієнта зрозуміти мистецький твір означає неминуче зустрітися з самим собою.., інтегрувати мистецтво в систему власного орієнтування в світі і в систему розуміння самого себе».² Гадамер стверджував, що художній твір, володіючи «позачасовою актуальністю», має певну історичну основу. «Саме ця обставина, – писав Гадамер, – узаконює

¹ Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. С. 268.

² Гадамер Г.-Г. Естетика і герменевтика // Герменевтика і поетика. Вибрані праці. С.13.

нює те положення історичної герменевтики, що мистецький твір, хоч би як обмежено він поставав в історичному аспекті, і хоч би як повно проектувався на аспект сучасний, не може дозволяти довільної інтерпретації. Навпаки, при всій відкритості й безмежжі інтерпретаційних можливостей твір встановлює масштаб адекватності, навіть вимагає такого масштабу. При цьому може навіть постійно залишатись невирішеним питання, чи правильно буде щоразу намагатися досягти адекватності сприймання тексту».¹

Співвітчизник Гадамера Ю. Габермас слушно відзначав, що зміна будь-яких горизонтів сподівань, у тому числі літературних, наукових, пов'язана з конституюванням нового способу життя суспільства і нового світогляду. Кожна нова ідея, метод вивчення впливають на горизонти сподівань, радикально змінюють їх або заперечують уже знане.

Оскільки текст має віртуальний зміст, до нього треба ставитися критично. Некритичне сприйняття твору може привести до таких драм, яких зазнали Дон Кіхот і Емма Боварі.

Візія читача як співтворця твору не нова, її заклав О. Потебня. Елементи рецептивної теорії є в естетиці Аристотеля, Лессінга, Шиллера, у працях феноменологічної критики, постструктуралізму, деконструктуралізму, послідовників онтологічної герменевтики.

З естетикою рецепції споріднена теорія семіотики італійця Умберто Еко (1932-2016). У праці «Відкритий твір» він поєднує естетику творчості і естетику рецепції. Еко ділить твори на відкриті – такі, що заохочують читача до творення тексту з автором, і завершені, які підлягають розмноженню. Ступінь відкритості збігається зі свободою інтерпретації. «Незавершені твори, – відзначає У. Еко, – «пропонують інтерпретаторові подібне до іграшкового коняструктора, і їхнє «завершення» є вже поза увагою автора».² Читач і критик розглядають літературний твір як постійну можливість відкриття, невичерпний резерв значень. У кожному прочитанні виявляється особистий світ, який прагне співвідноситись у дусі згоди зі світом тексту. Всі інтерпретації – екзистенціалістські, теологічні, клінічні, психоаналітичні вичерпуються лише сферою можливостей твору.

¹ Гадамер Г.-Г. Естетика і герменевтика // Герменевтика і поетика. Вибрані праці. Пер. С. 8.

² Умберто Еко. Поетика відкритого тексту // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. С. 409.

Вияв усвідомленої поетики «відкритого» твору У. Еко знаходить у символізмі другої половини ХІХ ст., зокрема у вірші Верлена «Поетичне мистецтво».

Для розуміння суті рецептивної естетики багато дають праці М. Бахтіна. Російський літературознавець твердив, що істинна сутність твору розгортається на кордоні двох свідомостей: «це зустріч двох текстів – готового і створюваного реагуючого тексту, отже, зустріч двох суб'єктів, двох авторів».¹

В українському літературознавстві проблему читача розробляли Г. Сивокінь, Р. Гром'як, В. Дончик, В. Смілянська, Г. Клочек, М. Зубрицька

ФЕМІНІЗМ

Ідеологію фемінізму (лат. *femina* – жінка) в Європі обґрунтували Мері Волстонкрафт у праці «Виправдання прав жінки» (1792), Персі Біші Шеллі, автор «Визволеного Прометейя» (1820), Керолайн Нортон у «Природному праві матері на опікуванні своєю дитиною» (1837), Маргарет Фулер у книзі «Жінка в дев'ятнадцятому столітті» (1845), Джон Стюарт Міл у статті – маніфесті «Поневолення жінок» (1861), Сімона де Бовуар у книзі Друга стаття» (1946).

Центральний напрям феміністичної критики започаткувала книга Сімони де Бовуар, зокрема та частина, яка аналізує творчість п'яти письменників – чоловіків – Монтерлана, Лоуренса, Клоделя, Бретона, і Стендаля. «Вперше Сімона де Бовуар, – зазначає С. Павличко, – спробувала поглянути на художній твір очима жінки, особливо звернути увагу на жіночі образи...

Виявилося, що Монтерлан намагається повсякчас підкреслити інтелектуальну другорядність жінок, що Лоуренс послідовно обстоює вищість чоловіка у фізичному коханні, вважаючи, що чоловік пов'язаний з космічним ладом, а жінка потребує для цього посередництва чоловіка, що Клодель оспівує всіляку патріархальну, особливо і сімейну ієрархію, що Бретон твердить: жінка є таємницею, поезією, красою і спасінням (для чоловіка, звичайно: ким вона є сама для себе, Бретона не цікавить), і що навіть фемініст і поборник рівноправності Стендаль, котрий не раз наполя-

¹ Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: Опыт философского анализа // Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 477.

гав, що жінка – така ж людина, як і чоловік, все ж вважає її більш вразливою до почуттів і пристрастей».¹

Мері Елман прийшла до висновку, що часто погляд на художній твір критика – чоловіка «спотворював істинне значення тексту». Завдання феміністичної критики не у протиставленні себе «фалічній критиці», а в об'єктивній оцінці твору.

Феміністична критика враховує національну специфіку художньої літератури, вона представлена трьома школами: французькою, психоаналітичною за своїм змістом, американською, по суті текстологічною, англійською, по суті марксистською.

Основоположником французької феміністичної критики є Юлія Кристева – авторка праць «Влада жаху: есе про приниження», «Чужинці щодо себе». У своїх дослідженнях вона розглядає питання «жіночої ідентичності», процес приниження жінки у суспільстві, переглядає міфічні уявлення про любов.

Неофройдистка Люсі Ірегерей («Хірургічне люстро про жінку», 1974; «Ця стаття, що не одна», 1977) Сара Кофман («Загадка жінки: жінка у текстах Фрейда», 1980) заперечували фрейдівську концепцію жінки як неповноцінного чоловіка, акцентували на перевагах природи жінки.

Відома американська дослідниця, професор англійської літератури у Принстонському університеті Елейн Шовалтер (1941) увела в літературний обіг категорію «гінокритика». На думку Шовалтер, феміністична критика зосереджує увагу на жінці як читачеві текстів письменників-чоловіків, вона має обмежені властивості, бо розглядає жінку в історичному та суспільному контексті. Гінокритика зосереджується на жінці-письменниці, шукає конструктивні засоби для аналізу жіночої літератури. У статті «Феміністична критика у пущі» (1981) авторка розглядає чотири моделі гінокритики: біологічну, лінгвістичну, психологічну і культурну. Для характеристики жіночої культури як маргінесу чоловічої Шовалтер використовує термінологію англійських антропологів «дика зона». За її словами, жіноча культура є «німою» на тлі пануючої чоловічої, феміністична критика повинна розкрити історію жіночої літератури, нагальні проблеми феміністичної критики, обґрунтувати необхідність освітньо-педагогічних реформ для руйнування стереотипів і деканонізації канонів.

Вірджинія Вульф переконана, що стаття зумовлює особливості мови. Проза чоловіків-романістів природна, стрімка, емоційна, але

¹ Павличко С. Фемінізм. К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 22.

недбала. Ознака жіночого стилю – ослаблений зв'язок між частинами речення. Елен Сіксу у книзі «Сміх і медузи» особливості жіночого письма пояснює «унікальним продуктом жіночої психології». «Жінки повинні, – за словами Сіксу, – писати крізь своє тіло».¹

Що ж є предметом феміністичних студій? Це всі твори, зокрема:

1) тексти, написані письменниками-чоловіками (фантазії чоловіків про жіночі ролі, які втілюють глибинні психологічні структури);

2) література, «створена» письменницями, яка, за визначенням Вірджинії Вульф, показує «відмінність погляду», відмінність стандарту;

3) особливості читання літератури жінками.

«Такий підхід, на думку С. Павличко, повинен поєднуватися з сучасними методиками текстуального аналізу – психоаналітичним, структуральним, постструктуральним (реконструкція), навіть неомарксистським, якщо останній комусь до вподоби».² Результатом таких досліджень буде руйнування багатьох міфів про становлення жінки в суспільстві і в українській літературі.

Першим із них, на думку С. Павличко, є міф про те, що жінка займала визначну, навіть визначальну роль у суспільстві в часи козаччини, гетьманщини, у ХІХ столітті у Російській імперії, в Австро-Угорщині, навіть у Радянській Україні. Насправді жінка могла себе виявити лише у мистецтві, свідченням цього є такі імена, як Марко Вовчок, Леся Українка, Ольга Кобилянська, Ганна Барвінок, Олена Пчілка, Наталя Кобринська у ХІХ столітті, у ХХ столітті Олена Теліга, Докія Гуменна, Ліна Костенко. «В ХІХ столітті все інше було для них закрито, в ХХ столітті – формально відкрито».³

Другим міфом С. Павличко вважає думку, що українська культура жіноча, фемінізована, а тому слабка, неінтелектуальна, нерациональна. Третій міф – жінка ідеал, об'єкт поклоніння, натхнення, героїня поезії і прози. Для спростування третього міфу С. Павличко посилається на незакінчену повість Олекси Стороженка «Марко Проклятий», яка містить жахливу кількість злочинів, спрямованих проти жінок. Тема помсти жінці повторюється в долях кількох героїв твору. «Спочатку наречена Марка не дочекалася його із Січі і одружилася з іншим. Марко засудив її за зраду і сам звершив свій суд, убивши і її, і її чоловіка. Пізніше він вступить у

¹ Баррі П. Вступ до літературознавства і культурологія. С. 60.

² Павличко С. Фемінізм. К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 32.

³ Там само.

кровозмісний зв'язок із власною сестрою, а коли злочинне кохання розкриється, то вб'є власну матір, яка стане йому на перешкоді, і сестру, котра під впливом матері відмовиться грішити далі».¹

Аналіз багатьох творів української літератури дав підставу С. Павличко зробити висновок, що жінка у літературі завжди була представлена з погляду чоловіка. «Її позитивні риси були такими, які подобалися чоловікові, вона була його додатком, насолодою його бажань, втіленням його мрій або в інших випадках – об'єктом його агресії, ненависті, особою винною в його невдачах і комплексах, але не людиною самодостатньою, наповненою власним змістом».²

Специфіку жіночої творчості в Україні намагалися означити письменниці-модерністки Леся Українка і Ольга Кобилянська. Леся Українка здійснює перепрочитання відомих світових сюжетів і міфологем. Цю реінтеграцію Оксана Забужко назвала культурною революцією. Леся Українка, за словами О. Забужко, «переписала» серцевинну для європейської культури частину античної та юдео-християнської міфології таким робом, що кожен класичний сюжет постав оберненим із міфу патріархального – на повноформатний – «жіночий».

Історія падіння Трої розгортається в неї довкола постаті Касандри – протагоністки однойменної драматичної поеми, і прочитується відтак як трагедія непочутого жіночого голосу; історія Христа постає віддзеркаленою в історіях двох його, зафіксованих Євангеліями, послідовниць – Міріам (правдоподібно Марії Магдалини) та Йоганни, чії особисті драми кидають на постать обожнюваного ними Учителя цілком несподіване «апокрифічне на світлення; нарешті, в її версії Дон Жуан, дотепер унікальний для світового письменства, реверсія «гендерних ролей» сягає вже демонстративно-викличної, гранично вивершеної форми: архетипального спокусника побивають послідовно дві жінки, одна з них – Долорес – звитяжить над його душею, друга – Донна Анна – над чоловічою силою... По суті, драматургія Лесі Українки являє собою не що інше, як грандіозне «перепрочитання європейської культурної історії з альтернативних позицій – з точки зору «другої статі...»³.

¹ Павличко С. Фемінізм. К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 35.

² Там само. С. 174.

³ Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстка 90-х. К. : Факт, 1999. С. 174-175.

Хоча на жінок тиснули патріархальні обмеження, вони нерідко були значно сміливішими від чоловіків.

В Україні фемінізм не набув широкої популярності. «Українська культура і політика, – зазначає С. Павличко, – оперує в рамках патріархальних правил і норм... Особисто я хочу вірити в те, що фемінізм в Україні невідворотний, як частина демократії і модернізації суспільства та його інтелектуальної думки».¹ Українська література лише починає ставати об'єктом феміністичних студій. Феміністичні ідеї сьогодні викликають, за словами С. Павличко, неоднозначну реакцію. Найчастіше це поблажлива насмішка або агресивне заперечення... Фемінізм поки що виявляється в усних дебатах людей вузького академічного кола, а заперечення проти нього мають побутовий, знижено-вульгарний характер»². Українську феміністичну критику представляють О. Забужко, Н. Зборовська, В. Агеєва, Т. Гундорова.

ПОСТКОЛОНІАЛЬНА КРИТИКА

Постколоніальна критика сформувалася у 70-х роках ХХ століття в літературознавствах народів Африки, Азії, Америки, Австралії і Європи, які звільнилися від колоніалізму. У її формуванні помітну роль відіграли психоаналіз, деконструктивізм, фемінізм. Постколоніальну критику представляють дві течії: 1) постмодерна (Е. Саїд, Г. Співак, М. Павлишин), для неї характерна боротьба з культурним імперіалізмом; 2) націозахисна (націоцентрична, антиколоніальна) (Е. Саїд, С. Слемон, Г. Б. Габга, Е. Томпсон), в основі якої боротьба з імперіалізмом, утвердження культури власної нації, національної ідентичності.

У формуванні постколоніальної критики значну роль відіграла праця американського вченого, уродженця Палестини Едварда Саїда «Орієнталізм» (1978). Саїд розвінчує думку про Схід як культурно нижчий від Заходу, а його населення як анонімну масу, його поведінку як таку, що керується лише емоціями та інстинктами (страх, шаленство), а не раціональним рішенням. Європейська колонізаторська політика розглядала минуле націй, за словами П. Баррі, «як доцивілізовану невідомість або навіть як історичну лакуну».³

¹ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. К. : Либідь, 1999. С. 69.

² Павличко С. Фемінізм. К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 29.

³ Баррі П. Вступ до літературознавства і культурологія. С. 229.

Дітей, як білих, так і чорних, переконують, що історія і та культура з'явилися лише з приходом європейців. Постколоніальні письменники відновлюють доколоніальну версію своєї нації, вони переконані, що мова колонізаторів для них неприйнятна, писати нею означає погоджуватися з колоніальною політикою.

Спершу постколоніальна культура успадковує європейські моделі. Цей період називають запозиченням. На етапі культурної незалежності африканські митці пристосовують європейські форми до своїх національних особливостей. Цей етап називають періодом адаптації. На третьому етапі колоніальні письменники перестають бути, за словами П. Баррі, «користувачами другого рівня», нехтують європейськими нормами, стають незалежними від них. Цей етап називають періодом майстерності.

Політологи розглядають колоніалізм як сукупність заходів, завдяки яким колонізатор перебирає і реалізує владу над колонізованим, примушуючи його діяти в інтересах колонізатора. На думку М. Павлишина, виникнення політичного і культурного колоніалізму є поступовим процесом, який складається з багатовимірних і неодночасних змін у поглядах і діях людей та груп.

Колоніалізм ліквідував пам'ять про особи й події в історії культури, які заперечували провінційність і вторинність українськості. Антиколоніалізм повернув «Історію русів», розстріляне відродження, дисидентську культуру 60-70-х років разом із поезією В. Стуса, І. Калинця і культуру діаспори.

Постколоніальні дослідження умовно ділять на три групи. Першу становлять студії, в яких є спроби відповісти на питання: «Що таке постколоніальність?» Другу – деконструктивні прочитання колоніальних дискурсів, третю – дослідження колись колонізованих культур. Постколоніальна критика, зазначає М. Зубрицька, «порушує проблеми етнічності, національної ідентичності, культурної універсальності, проблеми мови, історії».¹

В українському літературознавстві постколоніальна критика виникла недавно. Її представляють Соломія Павличко, Тамара Гундорова, Віра Агеева, Ростислав Чопик, Роман Голод. Вони переглядають оцінки радянським літературознавством творчості відомих митців, ламають штампи, про що свідчать назви праць «Франко – не Каменярь» Т. Гундорової, «Не – Стефаник, «Русів – (Не – Торговиця») Р. Чопика.

¹ Зубрицька М. Передмова // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. С. 19.

Особливістю постколоніальної критики є, за словами Олександри Федунь, «реабілітація розмаїття письменницького стилю». Так, творчість І. Франка пов'язували з критичним реалізмом, а постколоніальна критика досліджує в його творчості особливості імпресіонізму, натуралізму. О. Федунь відзначає, що українську постколоніальну критику «характеризує подолання комплексу меншовартості».¹ Свідченням цього є такі теми сучасних досліджень: національна самокритика, проблеми виховання національної самосвідомості, риси української ментальності, світовий контекст українського письменства, рецепція Святого письма, біблійна образність текстів, інтерпретація біблійних мотивів, образи демонічних сил. В обширах сучасного українського літературознавства постколоніальна критика здійснює різнобічну інтерпретацію текстів, розвінчування і дешифрування літературних міфів.

В основі української постколоніальної критики національно-екзистенціальна методологія, яка базується на національній ідеї. Основоположником національно-екзистенціальної методології є Т. Шевченко. Цю методологію розвивали М. Костомаров, П. Куліш, І. Нечуй-Левицький, І. Франко, Леся Українка, Д. Донцов, Є. Маланюк, Олег Ольжич, О. Теліга, сьогодні – С. Андрусів, О. Баган, М. Жулинський, П. Іванишин, М. Наєнко, О. Пахльовська, Л. Сенік, Т. Салига.

«Визначальним у національно-екзистенціальній методології, – зазначає В. Іванишин, – є національний імператив: усе, що утверджує буття нації в часі і не суперечить релігії, є добром, а все, що шкодить нації і релігії – злом. У гуманітарній царині, зокрема у літературознавстві, це означає, що позиція дослідника має бути верифікована (звірена) з релігійними нормами та ідеєю свободи народу; науковець зобов'язаний осмислювати дійсність (у т.ч. текстуальну) передусім у контексті захисту, відтворення і розвитку нації».²

Прикладом національно-екзистенціального мислення є методологічний принцип Івана Франка: «Все, що йде поза рами нації, се або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді би прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хворобливий сентименталізм фантастів, що раді би широкими «вселюдськими» фразами покрити своє відчуження від рідної нації».³

¹ Федунь О. Постколоніальна критика в українському літературознавстві // *Слово і час*. 2001. № 10. С. 12.

² Іванишин В. Нариси з теорії літератури. К. : ВЦ «Академія», 2010. С. 68.

³ Франко І. Поза межами можливого // Франко І. Збір. творів: У 50 т. К. : Наук. думка, 1986. Т. 45. С. 284.

АВТОР І ЧИТАЧ

АВТОР ТВОРУ

Термін автор (лат.auctor) має кілька значень. По-перше, це реальна особа, що має відповідну біографію, талант, творець мистецтва, джерело твору. По-друге, **образ автора** – це зображення письменником, скульптором, художником самого себе. По третє, це художник слова, митець присутній у творі, іманентний твору, який осмислює, відображає, оцінює, виявляючи себе як об'єкт художньої дійсності.

На думку В. Виноградова, автор є складною формою співвідношення між інтенцією автора і персонажами, його не слід отожднювати з реальним письменником. Б. Корман і М. Бахтін використовують категорію «концепційний автор». Він не входить у твір, це певний погляд на дійсність, «суб'єкт свідомості».

На різних стадіях розвитку мистецтва авторство розуміли по-різному. У фольклорних творах (казках, легендах) виділяли автора-творця і виконавця – інтерпретатора. Автор – творець був втіленням колективної свідомості, а виконавець – інтерпретатор – людиною, яка передає думки та ідеї твору, тлумачить їх. Автор міг бути і виконавцем тексту. Авторами і виконавцями є кобзарі і барди.

В епоху Середньовіччя автора вважали виконавцем волі Бога.

Думка про авторство суттєво змінилася в добу Відродження. Автора почали вважати творцем тексту. Індивідуально-авторське начало почало утверджуватися вже в епоху античності, про це свідчать твори Есхіла, Софокла, Еврипіда, Аристофана.

В епоху класицизму письменник був обмежений канонами нормативної естетики. «Літературна свідомість була, за словами В.Халізева, традиціоналістською».¹

Сентементалісти і романтики вважали автора центральною категорією поетики, а твір – утіленням «духу авторства». Для прихильників біографічного методу творчість письменника можна збагнути, знаючи його біографію, біографія – визначальний чинник творчості.

¹ Халізев В. Теория литературы. М., 2000. С. 55.

Основоположник культурно-історичної школи І.Тен доповнив автобіографізм категоріями раса, середовище і момент. Представники психологічного методу розглядали біографію митця як зміну психологічних станів, які позначаються на вчинках, поведінці і творчості. Для романтиків автор – уособлення креативних сил, він визначає волю персонажів, від нього залежить розвиток подій, він пророк і провідник. Як виразник і носій певної позиції постає автор у творчості реалістів. Для екзистенціалістів – особистість виявляє свою екзистенцію у конфлікті зі світом, відчуженості і покинутості у ньому.

Образ автора не слід ототожнювати з образом оповідача, розповідача чи дійовою особою. «Цей образ зовсім особливий, – відзначає О. Бонецька, – його природа відмінна від природи образів героїв твору. Насамперед він не має ні пластичної оформленості, ні характерологічної закінченості. З художнього твору ми не можемо не лише дістати якихось відомостей про зовнішній вигляд його автора, а й зробити більш-менш певні висновки про його емпіричний характер. І усе ж образ автора, який розкривається у творі, співвідноситься з авторською особистістю, мабуть, більш тісно, ніж його портрет або характер. У процесі творчості особистість відповідає собі в найбільшій мірі, тому в художньому творі присутня сама суть автора, і глибина твору, так би мовити вертикаль його, відповідає глибині авторської особистості».¹ Отже, образ автора є образом «внутрішньої особистості» автора твору, «відображеність автора у творі відбувається поза його волею». Читаючи твір, ми не бачимо, не чуємо автора, образи самостійні, відокремлені від нього, але відчуваємо його присутність, він наш співрозмовник і складова естетичного переживання. З часом забуваються герої і події, але зостається у нашій пам'яті духовний образ автора, «авторська активність». Знайомство з новими творами автора сприяє конкретизації і поглибленню його образу. Повний образ автора не може постати з одного твору.

Не можна ототожнювати біографічну особу автора і його творчу особистість. Акцентуючи на різниці між біографічною особою автора і його мистецькою особистістю, М. Каган відзначає: «Мова іде тут про своєрідне «роздвоєння» особистості худож-

¹ Бонецкая Н. К. Образ автора как эстетическая категория // Контекст. – 1985. Литературно-теоретические исследования. М., 1986.

ника, яка в творчості постає суттєво іншою, ніж у звичайному житті. Зрозуміло, між емпіричною даністю особи поета – простої «людини серед «людей» – і поетичною даністю його особи нема непрохідної безодні, навпаки, обидві іпостасі його особи органічно взаємозв'язані, переплетені і одна одну опосередковують. Але немає між ними повної тотожності. Поетична особистість, яку Пушкін іменує «душею поета», тобто особистість, яка виражає себе у творчості, ніби піднімається над конкретно побутовою особистістю з усіма її житейськими суєтними турботами, інтересами і втіхами, очищується від усього дріб'язкового, побутового, як носій кращих людських якостей»¹.

М. Каган підкреслює, що детальний біографічний аналіз, яким захоплюються деякі літературознавці і мистецтвознавці, дає можливість відтворити достатньо повно побутову, емпіричну особистість митця, але не спроможний сам по собі реконструювати поетичну особистість, яка живе в його творчості.

ТИПИ ВИРАЖЕННЯ ОБРАЗУ АВТОРА

Серед типів вираження авторської свідомості теоретики літератури називають соціальний (оціночний, критичний), психологічний (інтровертний, екстравертний) і естетичний (організація художнього матеріалу).

Для німецького філософа Мартіна Гайдеггера автор – це насамперед мовлення. Мова – основа, дім, буття, вона збувається лише у мовленні, це спосіб індивідуальної самосвідомості. Слова мови індивідуалізуються лише у мовленні.

М.Бахтін вважає автора учасником діалогу з читачем. Він стверджує, що наша думка «народжується і формується у процесі взаємодії і боротьбі з чужими думками, і не може не знайти свого відображення нашої думки. Висловлювання з самого початку базується з урахуванням можливих реакцій – відповідей, заради яких воно, по суті, і створюється. Роль **іншого**, для якого будується висловлювання, ... особливо важлива. Мовець з самого початку чекає від нього відповіді, активного належного розуміння. Всі висловлювання будуються ніби назустріч цій відповіді.

Суттєвою (конститутивною) ознакою висловлювання є його звернення до когось, його **адресованість**. На відміну від одиниць

¹ Каган М. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. М., 1971. С. 416.

мови, слів та речень, які є безособовими, нічийми і нікому не адресованими, висловлювання має і автора (відповідно й експресію), і адресата».¹ Адресат може бути учасником, співбесідником діалогу, колективом спеціалістів із відповідної сфери спілкування, може бути публікою, народом, супротивниками і ворогами, начальником, підлеглим, невизначеним, неконкретизованим. Мовець і той, хто лише відчуває своїх адресатів.

М. Бахтін переконаний, що автора можна знайти у кожному творі, але ми його не бачимо так, як бачимо ті образи, які він створив. Ми відчуваємо його «як чисте зображувальне начало (зображувальний суб'єкт), а не як видимий зображений образ. «Так званий образ автора – це справді образ особливого типу, відмінний від інших образів твору, але це образ, і він має автора, який створив його»².

М. Бахтін розрізняє чистого автора і автора частково зображеного. На його думку, письменник – «це носій, хто володіє даром непрямого говоріння». «Побачити і зрозуміти автора твору, – відзначає М. Бахтін, – означає побачити і зрозуміти іншу, чужу свідомість та її світ, тобто інший суб'єкт. При **пояснюванні** тільки одна свідомість, при розумінні – дві свідомості, два суб'єкти. До об'єкта не може бути діалогічного відношення, тому пояснювання позбавлене діалогічних моментів (крім формально-реторичного). Розуміння певною мірою завжди діалогічне»³.

В образ входить ставлення автора до зображеного. Це ставлення, стверджує М. Бахтін, складне, його не можна зводити до прямолінійної оцінки. Побачити і усвідомити щось означає вступити з ним у діалог. Мова персонажів відрізняється від авторської, персонажі говорять як учасники зображеного життя, автор є поза зображеним світом. Він осмислює світ з якісно відмінних позицій. Персонажі є об'єктами авторського відношення. Мова автора і мова персонажів можуть перетинатися, «між ними можливі діалогічні відносини». М. Бахтін відзначає, що «на відміну від реального автора, створений ним образ автора позбавлений без-

¹ Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленевого спілкування. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. С. 315.

² Бахтін М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. С. 319.

³ Там само. С. 320.

посередньої участі у реальному діалозі (він бере в ньому участь тільки через увесь твір), проте він може брати участь у сюжеті твору і виступати у зображеному діалозі з персонажами (розмова «автора» з Онєгіним). Мова зображеного (реального) автора, якщо вона є, – мова принципово особливого типу, яка не може перебувати в одній площині з мовою персонажів»¹.

М. Бахтін переконаний, що кожне висловлювання має свого адресата, якого автор твору шукає і передбачає. Але крім того адресата автор висловлювання передбачає вищого **нададресата** (третього). «У різні епохи та при різному світовідчужанні цей нададресат і його ідеально правильне відповідне розуміння набувають різних конкретних ідеологічних виражень (Бог, абсолютна істина, суд безпристрасної людської совісти, народ, суд історії, наука тощо)... Кожний діалог відбувається на тлі відповідного розуміння незримо присутнього третього, який стоїть над усіма учасниками діалогу. Цей третій зовсім не є чимось містичним чи метафізичним (хоча при певному світовідчужанні і може набути подібне вираження) – це констативний момент цілого висловлювання».² Слово, акцентує М.Бахтін, завжди хоче бути почутим, шукає розуміння. Для слова, як і для людини, немає нічого страшнішого, ніж «без – відповідальність», почутість – це діалогічне відношення. Слово завжди хоче бути почутим, відповідати на відповідь. «Воно вступає в діалог, який не має **сміслового** завершення»³.

Отже, автор є структурним елементом твору, його присутність виявляється і в змісті, і в формі твору. Це категорія естетична, автор реалізується в мовленні. Авторські функції він реалізує в процесі творення тексту. Автор – учасник діалогу з читачем, він є ініціатором діалогу.

«КОНЦЕПЦІЯ СМЕРТІ АВТОРА»

Концепція смерті автора набула поширення у ХХ столітті, її вважають виявом кризи культури і гуманітарної думки. На думку

¹ Бахтін М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. С. 321.

² Там само. С. 322.

³ Там само.

М. Зубрицької, у дискурсі «смерті автора» доцільно виділити «три семантичні моделі поняття кризи: 1) криза як перманентний характер творчості; 2) криза як радикальний перехід від однієї епохи до іншої; 3) криза як остаточна кінцева фраза будь-якої творчості. Наприкінці ХІХ і ХХ сторіч домінувала третя семантична модель»¹.

Теоретико-літературна думка ХХ ст. надавала першорядного значення мові, започатковуючи феномен «зникнення» автора. Представник феноменологічної критики Р. Інґарден відзначав, що автора не можна ототожнювати з ліричним суб'єктом. До речі, про відособлення автора від тексту писав і Ю. Липа: «Досі письменник є лише глядачем, обсерватором, божком, що творить свій світ і шукає виразу для нього, – тепер у хвилинах безсилости найглибше кличе в ньому до боротьби: почування гніву, бажання перемогти, розширення своєї влади. Найглибша власна афірмація будиться в ньому. Він уже не обсерватор створеного ним мертвого світу, він стає актором у цьому світі... Взагалі особа письменника – читачеві не потрібна»².

Основним джерелом ідеї «смерті автора» стала криза концепції мімезису. Крім кризи концепції мімезису літературознавці називають ще три: кризу суб'єкта, кризу знака, що стала причиною ревізії семіологічної моделі, кризу герменевтики, до якої, за словами П. Рікера, призвів «конфлікт інтерпретацій».

Ідея зникнення суб'єкта у творах з'явилася майже за півстоліття до появи праць Р. Барта і М. Фуко в «Теорії естетики» Т. Адорно. Він писав, що ще Гегель передбачив зникнення суб'єкта у художньому творі.

Концепція смерті автора сягає корінням формальної школи, прихильники якої вважали автора виробником тексту, що має навика майстра.

Ідеї смерті автора підтримали французи Р. Барт, М. Фуко, Ж. Дельоз, німець Т. Адорно. Р. Барт у статті «Від твору до тексту» спробував обґрунтувати різницю між твором і текстом: «Автора вважають батьком і господарем свого твору, отожд літературознавство вчить нас поважати автограф і відкрито засвідчені наміри автора, а суспільство юридично визнає зв'язок автора зі своїм

¹ Зубрицька М. Homo Legens: читання як соціокультурний феномен. С. 127.

² Там само.

твором, – це і є «авторське право»... Стосовно ж Тексту, то у ньому відсутній запис про батька... Привид автора може, звісно, з'явитися у Тексті, у своєму тексті, але вже тільки як гість, автор роману фіксується не тільки як один із персонажів, фігурою, що виткана на килимі посеред інших, він більше не отримує тут ніяких батьківських прав чи переваг, а тільки свою роль у грі, він, так би мовити, «автор на папері»¹.

Автор, на думку Барта, може лише «вписатися» у текст, текст сплітається з різних інтертекстів, контекстів, із різних мов. Право співприсутності в тексті – єдине право в автора тексту. Стаття Р. Барта «Смерть автора» стала, за словами М. Зубрицької, «квінт-есенцією постструктуралістських рефлексій над категорією автора як «джерела», «початку», «творця», «батька» або, інакше кажучи, теоретичною інстанцією, покликаною регулювати і контролювати інтерпретаційний прогрес».²

Р. Барт зізнавався, що об'єктом його критики є не автор, а «повна залежність (висловлювання) від суб'єкта. Категорія автора, на його думку, – це знеособлена фігура, позбавлена тілесності. Р. Барт, як і М. Фуко та Ж. Дерріда, позбавляють автора, за словами М. Зубрицької, «контрольно-регулятивних функцій в інтерпретаційному процесі»³.

Р. Барт писав, що письмо є сферою «невизначеності, неоднорідності й уникання», в ньому губляться сліди суб'єктивності, в ньому зникає всіляка самототожність і перш за все тілесна тожність того, хто пише. Сучасний скриптор, за Р. Бартом, не має жодного буття до письма і поза ним.

З проблемою зникнення суб'єкта у тексті Р. Барт пов'язує проблему читача. «Визволення тексту з-під авторитетної авторитарної опіки Батька, – відзначає М. Зубрицька, – відкриває простір для кардинально відмінного типу реципієнта, здатного змінити критиків, коментаторів та інтерпретаторів і спроможного прочитати текст в абсолютно несподіваному ракурсі».⁴

¹ Барт Р. Від твору до тексту // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. С. 494.

² Зубрицька М. Номо Legens: читання як соціокультурний феномен. С. 139.

³ Там само. С. 143.

⁴ Там само.

Статтю про смерть автора Р. Барт завершує словами: «Щоб забезпечити майбутнє письма, потрібно зруйнувати міт про нього – за народження читача доводиться платити смертю автора»¹.

Про те, що твір вбиває авторську індивідуальність писав відомий французький культуролог Мішель Фуко у статті «Що таке автор?». «Писання, – стверджував він, – почали пов'язувати з жертовністю, навіть із жертовністю життя. Твір, який колись мав обов'язок забезпечити безсмерття, сьогодні володіє правом на вбивство, правом бути вбивцею свого автора... І це ще не все: такий зв'язок письма зі смертю спостерігаємо також у затиранні індивідуальних характеристик суб'єкта письма. Використовуючи все, що встановлюється між ним і тим, що він пише, суб'єкт письма затирає ознаки власної індивідуальності. Тому оцінювання письменника зводиться ні до чого іншого, як до оригінальності його відсутності, і він повинен входити в роль мертвої людини у грі письма»².

М. Фуко стверджує, що автор «не виражає себе» у письмі, він – функціональний принцип. Суб'єкт, за словами М. Фуко, – порожнє місце. «Автор, – зауважує М. Фуко, – не є невичерпним джерелом значень, якими наповнений твір, автор не йде попереду твору, він є певним функціональним принципом, який у нашій культурі дає змогу обмежити, вилучити і змінити, або інакше кажучи, який перешкоджає вільній циркуляції, вільному маніпулюванню, вільній композиції, деконпозиції чи рекомпозиції уяви. Справді, якщо ми звикли до автора як генія, як нескінченного потоку фантазування, то це тому, що ми робили його функцією опозиційного зразка. Можна сказати, що автор є ідеологічним продуктом, допоки ми представляємо його як опозицію до його історично реальної функції (коли історично ця функція представляється фігурою, що є її інверсією, то вона має ідеологічну структуру). Отже, автор – це ідеологічна фігура, що може характеризувати стиль, у якому ми побоюємося розмноження значення».³

М. Фуко стверджує, що функція автора не є простим посиланням на реальну постать, бо «вона може одночасно породжувати кілька «я», кількох суб'єктів і позицій, які можуть зайняти різні групи людей.

¹ Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. М., 1989. С. 388.

² Фуко М. Що таке автор? // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. С. 445.

³ Там само. С. 454-455.

Концепція «смерті автора» призвела до появи у II пол. XX ст. категорії інтертекстуальності. Її обґрунтувала Ю. Кристева. Інтертекстуальність базується на принципі, що текст зітканий із різних цитат, кодів, голосів, дискурсів, у яких зникає голос автора.

«Постструктуралістська та деконструктивістська літературна критика, – слушно зауважує М.Зубрицька, – довели до кульмінаційної точки ідею смерті автора, що поліг на полі вільної гри знаків і значень тексту, і тільки підсилили дискурс смерті суб'єкта в постмодерній філософії»¹.

ЧИТАЧ І ЧИТАННЯ

Проблема читача і читання – одна з актуальних проблем літературознавства другої половини XX ст. Як слушно зазначає М. Зубрицька, текст реалізує себе «лише на підставі результату зустрічі та контакту двох світів: світу тексту, простір якого просвітлює світ автора, і світу читача». «Рецепція, – за словами М. Зубрицької, – це текст-реакція, текст-відгук, текст-доповнення, які дають можливість говорити про сприйняття як про тісне переплетення процесів самоотожнювання, пізнання та оцінювання, що попри виразний індивідуалізований вимір міцно вкорінені у певний історичний та загальний соціокультурний контекст. Рецепція – це і мітологізація, оскільки читач вибудовує власну систему образів: автора і літературних персонажів»². У монографії «Ното Legens: читання як соціо-культурний феномен» М. Зубрицька розкрила проблеми дискурсу читача і читання, які сформувалися у літературознавстві XX ст. Ця перша в українському літературознавстві праця з проблем комунікування Читача з Текстом.

На формування літературознавчого дискурсу читача значний вплив мала стаття І. Франка «Із секретів поетичної творчості» та ідеї О. Потебні. І. Франко писав: «Краса лежить не в матеріалі, що служить її основою, не в моделях, а в тім, яке вражіння робить на нас даний твір і якими способами артист зумів досягнути те вражіння»³.

О. Потебня відзначав, що суть і сила твору, «як він діє на читача або глядача, отже в невичерпному можливому його змісті»⁴.

¹ Зубрицька М. Ното Legens: читання як соціокультурний феномен. С. 100.

² Там само. С. 8.

³ Франко І. Із секретів поетичної творчості. С. 179.

⁴ Потебня О. Думка й мова // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. С. 30.

Зміст твору розвиває читач, його ініціатива безмежна. Художній твір, виражаючи думки автора, є стимулятором читацького сприйняття, яке зумовлене його досвідом, духовною біографією, естетичними смаками, культурою.

Ю. Лотман писав, що читач «вносить у текст свою особистість, свою культурну пам'ять, коди й асоціації. А вони ніколи не збігаються з авторськими».¹ Під час зустрічі читача і тексту відбувається злиття горизонту сподівань читача і автора.

Читання уможливорює життя художнього тексту. «Непрочитані тексти, як і тексти ненадруковані, – за словами М. Зубрицької, – чимось нагадують безпритульних дітей, що приречені на процес вільного блукання. Текст – блукання без адресата може бути цікавим як феномен речі – в – собі, як факт оригінального літературного експериментування»².

Твір розкривається перед реципієнтами у різних конкретизаціях, особливості таких конкретизацій зумовлює епоха, естетичні смаки читача, його чутливість, уява. Кожен читач – учасник комунікаційного процесу, він не пасивний реципієнт, а гравець на полі літературної гри, співтворець тексту.

Р. Інгарден стверджує, що переживання реципієнта і автора ніколи не збігаються, рецепційні переживання читача множинні. Р. Барт висловив думку, що література є грою, яка забезпечує плюралістичне буття тексту. Отже, текст має стільки значень, скільки реципієнтів.

На переконання французького філософа, основоположника деконструктивізму Ж. Дерріди, «існує дві інтерпретації інтерпретацій структури, знаку, вільної гри. Одна тяжіє до розшифрування, прагне розшифрування істини чи джерела, які вільні від вільної гри і від порядку знаку і живуть, ніби вигнанці, потребою інтерпретацій. А друга, яка вже не спрямована до джерела, сприяє вільній грі і пробує вийти поза межі людини і гуманізму, а назва людини є назвою істоти, яка протягом усієї історії метафізики чи онтології, або інакше кажучи, в історії усієї своєї історії, мріяла про певну присутність, про заспокійливу основу, джерело, про кінець гри».³

¹ Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. М., 1999. С. 112.

² Зубрицька М. Homo Legens: читання як соціокультурний феномен. С. 27.

³ Дерріда Ж. Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. С. 471.

М. Зубрицька вважає, що кожен текст можна оцінювати або з позиції таких матеріальних явищ, як звук, зір, подих, ритм, образ, слово, або з позиції значення думок, ідей, емоцій.

У феноменологічному розумінні художній текст є мережею інтенційних актів, взаємозв'язків, інтенційність тексту реалізується в процесі читання. Носієм інтенційності є голос оповідача, а реалізація інтенційності відбувається через розгортання від голосу оповідача до відгуку читача. Концепція інтенційності є основою феноменологічної критики. Рецептивна естетика застосовувала її для аналізу процесу читання, розглядаючи його як інтенційний акт, а текст як інтенційний об'єкт.

«Проблема інтенційності художнього тексту, – відзначає М. Зубрицька, – спровокувала численні літературознавчі дискусії, стрижнем яких стали три проблематичні погляди: що таке **інтенція автора?**, що таке **інтенція тексту?**, що таке **інтенція читача?**»¹

Інтенції тексту, на переконання постструктуралістів, ніколи не обмежуються інтенціями автора. Текст і читач взаємно активні. У тексті є сигнали, підказки, які полегшують орієнтацію у часовому просторі. «В процесі читання, ми, читачі, – відзначає М. Зубрицька, – змушені долати опірність тексту й доходити до тієї кульмінаційної точки, коли настає узгодження «чужої», не – нашої семантики тексту з нашими семантичними уявленнями, чи «злиття горизонтів» читача і тексту»².

Твір набуває значення лише у стосунках із читачем. «І, самозрозуміло, – писав Д. Гусар – Струк, – це значення мінливе, воно залежить від симбіози, яка твориться, коли читач читає твір... Хоча твір існує само собою, але цей зміст міняється відповідно до індивідуального сприймального апарату, яким володіє даний читач, тобто діапазоном його відчуття, багатством його особистих переживань, його «начитаністю і, вкінці, його знанням поетичної мови».³

У. Еко, Ю. Лотман, М. Мерло – Понті використовують поняття «рух тексту». М. Мерло – Понті вважає, що значення існує лише в русі. У праці Ю. Лотмана «Внутри мыслящих миров» є розділ «Текст в процессе движения: автор – аудитория, замысел – текст».

¹ Зубрицька М. Homo Legens: читання як соціокультурний феномен. С. 27.

² Там само. С. 90.

³ Гусар-Струк Д. Як читати поезії Емми Андієвської // *Сучасність*. 1982. № 12. С. 18.

Згідно з деконструктивістською концепцією тексту єдиної інтерпретації не існує. Інтерпретаційна свобода забезпечує плюралістичність сприйняття тексту. Ернест Кріс вважає рецепцію повторним творенням. Виходить, що читач робить із твору автора новий твір. На переконання Е.Кріса, концепція сприймання твору змушує читача бути активним, твір змушує нас жити в атмосфері уяви поета, але наша уява творить власну поезію. Для комунікації необхідна подібність переживань письменника і читача.

Е.Кріс вважає, що комунікація може бути адекватною лише за таких трьох правил:

1. Правило відповідності. Воно вимагає, щоб інтерпретація того чи іншого фрагменту не заперечувала тих легенд і міфів, на які спирається фрагмент.

2. Правило інтенції. Воно вимагає читати твір, знаючи автора і період, відтворений у ньому.

3. Правило когеренції. Воно вимагає узгодження інтерпретації одного фрагменту з іншими.

Усі ці три правила, взаємодоповнюючись, гарантують цілісність інтерпретації.

КАТЕГОРІЇ ЧИТАЧА

Теоретики літератури виділили різні модуси категорії читача, запровадивши таку термінологію: «імпліцитний», «реальний» читач (В. Ізер), «зразковий читач» (У. Еко), «архічитач» (М. Ріффатер), «поінформований читач» (С. Фіш). Імпліцитний читач, за В. Ізером, є елементом текстуальної структури, реальний – одна з іпостасей соціальної структури читацької аудиторії. В. Ізер вважає, що «один текст потенційно здатний на кілька різних реалізацій і жодне читання ніколи не може вичерпати всіх потенційних можливостей, оскільки кожен індивідуальний читач заповнюватиме прогалини в тексті на свій смак, вилучаючи багато інших можливостей; у процесі читання він робить власний вибір способу заповнення лакуни... Роблячи вибір, читач відкрито визнає невичерпність тексту, водночас це є саме та невичерпність, що спонукає його зробити власний вибір».¹

¹ Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. С. 267.

Імплицитний читач прогнозує різні реакції реального читача, реальний вибирає одну із пропонованих перспектив або зводить їх воєдино. Реальний читач сприймає літературний текст як естетичний об'єкт. Концепція імпліцитного читача, за В. Ізером, не тільки в тому, що письменник орієнтується на реципієнта, а в тому, що в перспективі кожна історична доба висуває певні естетичні домінанти, зумовлені культурним контекстом, у який однаково входить автор, текст і читач.

Італійський професор-семіотик У.Еко вважав, що письменник повинен орієнтуватися на зразкових читачів, плекати культуру читання. Зразковий читач – це освічений, добре поінформований реципієнт. У. Еко розрізняє два типи зразкового читача: семантичного й естетичного, або зразковий читач першого і другого рівнів. Для того, щоб стати зразковим читачем другого рівня, необхідно читати твір багатократно, а окремі тексти – безконечно. Для зразкового читача першого рівня достатньо навіть одного прочитання. Зразковий читач може передбачити розвиток подій, вгадати хід думок письменника, виявити міжтекстуальні зв'язки.

Суголосною до семіотичної теорії «зразкового читача» є концепція «поінформованого читача» американського літературознавця С.Фіша. Якого ж читача С.Фіш вважає «поінформованим»? «Поінформований читач» – це той, хто добре володіє мовою, якою створений текст, семантичним значенням, що дає можливість зрозуміти професійні терміни, лексичні конструкції, знайомий із літературними традиціями. На думку С. Фіша, немає різниці між інтерпретацією твору і самим процесом творчості, інтерпретація не є поняттям тексту – це його конструювання.

Французький літературознавець М. Ріффатер зосереджує увагу на звичайному читачеві. На позначення статистично середнього читача він увів термін «архічитач». Це термін для групи читачів з абсолютно різною концепцією, які можуть актуалізувати потенційні значення твору. М.Ріффатер виділяє дві стадії процесу читання: евристичну і ретроактивну. На етапі евристичного читання починається декодування тексту. Сприймати аграматикалії дає можливість лінгвістична компетентність читача. Під терміном «аграматикалії» М. Ріффатер розуміє такі слова і вирази, які відхиляються від нормативної лексики і граматики, а також використання іншого тексту без цитування і посилання. З цього

приводу М. Зубрицька слушно зауважує, що «читач у семіотичній моделі М. Ріффатера в процесі евристичного читання є «в'язнем» мовного матеріалу».¹ Набагато цікавішим і оригінальнішим вона вважає Ріффаторове розуміння другої стадії повторного чи багатократного читання, яке, «мабуть», усупереч волі автора, а можливо, і цілком закономірно, частково відкриває перспективному поєднанню семіотики та феноменології в інтерпретаційному процесі»².

Друга стадія читання – це, за Ріффатером, додаткове переосмислення прочитаного. На цій стадії з'являється глибока інтерпретація, тому її можна назвати герменевтичним читанням. Його ефектом є виявлення значення наприкінці тексту. Одиницею значення, за М. Ріффатером, може бути тільки весь текст.

М. Ріффатер уводить термін інтерпретант, розрізняє інтерпретанти лексичні і текстуальні. До лексичних відносить слова – посередники, які є у двох текстах: текст, який читаємо і текст, написаний автором раніше. Зразками подвійного знака можуть бути пародії, епіграми, каламбури з посиланнями на іншого автора чи назви творів. Текстуальний інтерпретант – це фрагмент тексту, який цитується в іншому творі. Текстуальний інтерпретант дає можливість читачеві зосередити увагу на інтертекстуальності, по-друге, він є моделлю для створення інших текстів.

М. Ріффатер вважав, що автор свідомо використовує літературні та лінгвістичні коди, а читач пізнає результати інтертекстуальності. М.Ріффатер, за словами М. Зубицької, «створив образ такого світу літератури, де все взаємопереплетено і взаємопов'язано і де існує єдиний кровообіг літератури, тобто текст породжує значення, відсилаючи від одного тексту до іншого».³

Ідея про народження нового тексту з попередніх суголосна з ідеями М. Бахтіна, У. Еко, С. Фіша.

ЧИТАННЯ ЯК ГРА

Важливим принципом організації художнього тексту і його взаємодії з читачем є гра. Можна говорити про гру письменника з читачем і гру читача з художнім текстом. «Поняття гри, – заува-

¹ Зубрицька М. Номо Legens: читання як соціокультурний феномен. С. 231.

² Там само. С. 233.

³ Там само.

жує М. Зубрицька, – розмите і багатозначне, що засвідчують численні дослідження філософів, культурологів, мовознавців, літературознавців. Зрозуміло, що така міждисциплінарність підходу до гри, з одного боку, призвела до того, що це поняття не набуло чіткого усталеного термінологічного значення, оскільки ніхто так і не наважувався розв'язати проблеми меж гри, зважаючи на її універсальний феноменологічний характер».¹

Феномен гри – предмет філософії, мовознавства, літературознавства і культурології. Проблема читача, процес читання і гра без якої годі уявити собі творчість, зацікавила таких письменників, як Ж.-П. Сартр, В. Набоков, У. Еко. «Письменника можна оцінювати з трьох поглядів: як оповідача, як учителя, як чарівника. – писав В. Набоков. – Усі троє – оповідач, учитель, чарівник – сходяться у великому письменникові, але великим він стане лише тоді, коли гру на першій скрипці відведено чарівникові».²

Гра для творчості багатьох письменників-модерністів і постмодерністів має універсальне значення. Термін «гра» присутній у назвах творів: «Гра в бісер» Г. Гессе, «Гра очей» Е. Канетті, «Невдала гра в автостоп» М. Кундери. Німецький письменник Г. Гессе, автор статей «Про читання книг», «Читаючи роман», писав, що в кожному творі «присутня та утаєна, прихована під поверхнею, безіменна багатозначність, яку новітня психологія називає наддетермінованістю смислів. Без здатності бодай раз розпізнати її в безконечній повноті та невичерпності сенсу ми зможемо лише вузько сприймати як ціле лише його частину, будемо вірити тлумаченням, які ледь захоплюють поверхню».³

Ставлення читача до гри Г. Гессе вважав показником здатності читача бути причетним до співтворчості з письменником. Він виділяє три типи читача: наївний, поміркований і читач, для якого текст є збудником чи пунктом відправлення. Наївний читач ставиться до книги не як особистість до особистості, а як кінь до вівса, чи точніше як кінь до кучера: читач іде вслід за книгою. Для такого читача твір не є стимулом до роздумів чи імпульсом для

¹ Зубрицька М. Номо Legens: читання як соціокультурний феномен. С. 236-237.

² Набоков В. О хороших читателях // Лекции по зарубежной литературе. Остен, Диккенс, Флобер, Джойс, Кафка, Пруст, Стивенсон. М., 1998. С. 28.

³ М. Зубрицька. Номо Legens: читання як соціокультурний феномен. С. 242-243.

задоволення потреби у спілкуванні з твором. Другий тип читача подібний до майстра гри, він прочитане проектує на свою уяву. Цей тип читача, за образним мисленням Гессе, іде за письменником, як мисливець – за слідом. Для такого читача вислів або образ викликають несподівані асоціації і глибокі рефлексії. Цей читач вступає в гру з автором. Такий читач поміркований у відчутті меж гри з твором. Третій тип читача використовує читання як збудник, як пункт відправлення. Цей читач «володар у царстві читання», Г. Гессе розмістив його на вершині читацької ієрархії. «Коли наша фантазія та асоціативна спроможність перебувають на цій вершині, – писав Г. Гессе, – ми все одно читаємо не те, що написано на папері, а купаємось в потоці осяяння і збуджування, які ллються на нас із прочитаного».¹

Г. Гессе стверджував, що між типами читачів немає чітких меж. Він вважав гру засадою комунікування, заклав у своїх творах модель такого читача, який спроможний сприйняти умови пропонуваної гри.

Італійський письменник Умберто Еко переконаний, що читачеві необхідно дати свободу вибору. Текст повинен бути «відкритим твором». У роман «Маятник Фуко» він включив багату інформацію філософсько-культурологічного характеру, яка проектується на простір уяви читача. Письменник обирає стратегію вільної гри з читачем. У.Еко орієнтується на Зразкового Читача, про що свідчить епіграф, написаний івритом і поданий без перекладу, алюзії, аналогії, символічні фігури. Такого типу твори наводнені різноманітними інформаціями, з яких читач може вибирати різні «траєкторії гри у мандрівці своєї уяви».

Ефективним різновидом гри є залучення читача до розмови. З цією метою використовуються діалоги оповідача з уявним читачем у формі «питання – відповідь». Автор намагається викликати у читача подив, співчуття, співпереживання, звертається до нього як до другої особи на «ти». Письменники ХХ ст. вводять у свої твори символічні образи Бібліотеки, Лабіринту, Музею.

«Феноменологічна ідея відкритості кожного тексту, – відзначає М. Зубрицька, – буквально означає те, що кожен літературний твір водночас належить усім і нікому. Попри композиційну завер-

¹ М. Зубрицька. Homo Legens: читання як соціокультурний феномен. С. 246.

шеність, палітурне обрамлення книжки, єдиним суб'єктом, який водночас є конкретним та гіпотетично потенційним і який розмикає її на вічність, уможливлуючи її мандрівку в часі, є читач».¹

Художня література ХХ–ХХІ ст. використовує різні види гри з читачем. Але експериментуючи, письменник повинен враховувати присутність читача, розраховуючи на співтворчість, не забувати про горизонт читацьких сподівань.

Книга, гра є основою художньої комунікації. Твір повинен бути доступним, зрозумілим, будити уяву, думку. Зрозуміло, що один і той же текст по-різному впливає на кожного читача. Особливість рецепції зумовлюють знання, естетичні смаки, культура читача, його вік, освіта, світогляд, гендерні ознаки.

Як зазначає М. Зубрицька, «радикально відмінні візії щодо гри та механізмів її текстуального втілення» має класична і модерна доба. «Цю відмінність можна сформулювати як бінарну опозицію: нормована, контрольована гра *versus* вільна, нічим не обмежена гра. Класична доба тривалий час формувала свої літературні канони, традиції та стереотипи, в яких поняття гри мало одні, чітко встановлені і регульовані правила, норми та принципи. Якщо основними засадами класичної літератури вважали гармонію, цілісність, прозорість, симетрію, пропорційність, рівновагу та однорідність, то визначальними принципами модерністичної й постмодерністичної літератури стала фрагментарність, монтажність, асиметричність, множинність та розмаїтість значень, що й призвело до тісного переплетення різних стилів і жанрів».² Класична література, за словами М. Зубрицької, «створювала читачеві всі умови для затишного, спокійного, розважливого читання: зрозумілість, певну правдоподібність і легкий подив, що поєднувався з приємністю від несподіваних асоціацій та аналогій».³ Ця література «завжди вписувалася в горизонт сподівань своїх реципієнтів, тобто вони знали, які можуть і які мають бути читацькі та глядацькі очікування». Класична література не вдавалася до епатажних експериментальних новацій. У структурі творів класичної літератури був такий читач, який розумів «рамки гри».

¹ Зубрицька М. Homo Legens: читання як соціокультурний феномен. С. 258.

² Там само. С. 265.

³ Там само. С. 266.

Модерністичні і постмодерністична література ускладнює структуру текстів, вдається до гри, яка може задовільнити лише обмежене коло читачів, обирає стратегію епатажності, перекодування мотивів, вражає читача непристойними об'єктами і вульгарною мовою.

У ХХ ст. з'являється концепція «гри без меж», яка привела до появи «інтерпретації без дна» і теорії «відкритого тексту». Гру починають сприймати як форму організації тексту, принцип його побудови, така гра включає однозначне прочитання твору, сприймає читача як «співучасника текстуального дійства», який має велику свободу.

Для модерної і постмодерної літератури твір – взаємодія «художніх і нехудожніх типів комунікування». В текстах, які нагадують мозаїку, включаються реклама, газетні інформації, немає цілісності, вони легко розпадаються на окремі фрагменти. М. Зубрицька відзначає: «Якщо розглядати принцип фрагментарності як ознаку нового духу часу, як модус сприйняття дійсності та модус екзистенції, то він передусім мав символічно засвідчувати неоднорідність, мінливу багатозначність, що позбавлена прозорості і якості, внутрішнього світу людини, а отже, не мав би бути нездоланим бар'єром для рецепційного процесу».¹

Читання постмодерних текстів – це залучення читача до гри різних жанрів, розв'язування композиційних задач, які руйнують горизонти читацьких сподівань. Обираючи жанрову форму, постмодерніст враховує можливі рецепції читачів. «Жанрова розмитість, що призводить, – за словами М. Зубрицької, – до появи жанрових гібридів, з погляду комунікаційних стратегій може мати два визначальні пріоритети: творчий і функціонально-прагматичний. Перший пріоритет зводиться до творчого перетворення цілісності тексту в мозаїчну гру, а тим самим і до вможливлення різних комбінацій значенневої структури. Другий пріоритет має суто прагматичний характер – намагання охопити якнайширше коло потенційних читачів. Тобто можна сказати, що в буквальному розумінні кожний текст належить водночас усім і нікому».²

Ознакою модерної і постмодерної літератури є фрагментування мовних ігор, урізноманітнення засобів унаочнення. Пись-

¹ Зубрицька М. Homo Legens: читання як соціокультурний феномен. С. 269.

² Там само. С. 273.

менники прагнуть створити умови для синхронного сприйняття простору і часу. Ці пошуки нагадують кінематографічні принципи організації художнього тексту: монтаж, кадровість, зміну перспективи бачення, використання візуальних ефектів. Прагнення синтезувати звук, образ і знак привело до появи у літературі ХХ ст. таких гібридних жанрів як «поезофільм», «поезомалярство», до яких вдавався футурист М. Семенко.

Фрагментування, за словами М.Зубрицької, «уможливлює множення і розмноження інтерпретаційних перспектив та можливостей, прехтуючи на простір уяви реципієнта безконечну гру, яка має початок, однак не має кінця. Завдяки фрагментуванню окремі сегменти текстуального простору можуть існувати як автономно, так і в структурній єдності з іншими сегментами – тут гра відбувається у різних площинах текстуальної структури. Довільна зміна тем, дискурсів, стилів, нашарування і переплітання різних сюжетів, повтори – це ознаки своєрідної форми запрошення до очевидної гри з потенційними читачами».¹

Ця гра може бути різною на композиційному рівні (повторення, ретардація), текстуальному (алюзії, цитування) і жанровому (пародія, пастиш). Авторські технології ХХ ст. базувалися на використанні фраз, фрагментів, посилань на інші тексти, які відомі обмеженому колу реципієнтів.

Фрагментування зобов'язує до багатократного читання тексту. Перше, «лінійне», зводиться до відчитування сюжетів і мотивів, наступне до виділення текстуальних сегментів, визначення стилістичних відмінностей. Розбивання тексту на елементарні значущі елементи, фрагментація привертала увагу структуралістів, постструктуралістів, деконструктивістів і феноменологів. «Досвід такого читання, – писав Г. Гессе, – відкриває щось таємне і велике: що детальніше ми подрібнюємо матеріал, то витонченіше відчуваємо і розуміємо багатство взаємовідношень у прочитаному, то ясніше бачимо неповторність, індивідуальність і точну зумовленість кожної думки, кожного вірша».²

Якісно новий вид читання, що ґрунтується на грі, фрагментарності й повторенні пропонує Р. Барт, для якого читання – не-

¹ Зубрицька М. Homo Legens: читання як соціокультурний феномен. С. 280.

² Там само. С. 287.

обмежена гра, гра без початку і кінця, сповнена свободою. Р. Барт радить розпізнати два види текстів, які створює читач: «тексти для читання» і «тексти для писання». На думку Р.Барта, читач з багатою уявою, ерудицією здатний перетворити «текст для читання» на текст «до писання», читання має бути множинним, таким, «що не дотримується правил входження в текст». У теоріях читання ХХ ст. фрагментарність є основним засобом пізнання повного тексту. Р.Барт називає дві форми фрагментування тексту: «розсипаний текст» і «роздрібнений текст». Розсипаний текст Р. Барт порівнює з небосхилом – бездонним, безкрайнім, гладким. До речі, французький літературознавець використовує у своїх працях й інші цікаві порівняння. Порівнює текст з плетивом, мережею, візерунком, розмежовує текст – насолоду і текст задоволення. Для французьких літературознавців Ю. Кристевой, Ж. Дерріди, М. Мерло – Понті текст – любовна гра.

У статті «Від твору до тексту» Р.Барт писав: «Одна річ читання у розумінні споживання, а зовсім інша – гра з самим текстом. Слово «гра» тут слід розуміти в усій його багатозначності. Гра – це сам текст (так говорять про вільний хід дверей, механізму), і читач також грає, причому подвійно: він грає у Текст (як у гру), потім він ще й грається Текстом».¹

Бартову модель читання, яка базується на грі з текстом, М. Зубрицька вважає ілюстрацією зразкового, ідеального читання, на яку не здатний звичайний читач. Правда, до технології «розсипування та роздроблення» тексту вдаються і звичайні читачі. Відчитуючи окремі частини уже читаного тексту, вони створюють у пам'яті і свідомості своєрідну текстуальну мозаїку відчуттів і вражень. «Мета фрагментування і розбивання тексту на елементарно значущі сегменти в процесі читання, – як зазначає М. Зубрицька, – не зводиться до пошуку якоїсь єдиної значеннєвої структури, а навпаки до множинності структур. Тому текст аж ніяк не є цілісною структурою значеннєвих пластів, а радше поштовхом і підставою до подальшого структурування, тобто до постійного руху, до перетворення тексту в процес, в якому правила та умови гри постійно змінюються, а читачі як співгравці вкладають у цю гру можливостей всю свою майстерність, ерудицію та творчу свободу».²

¹ Барт Р. Від твору до тексту // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. С. 383.

² Зубрицька М. Homo Legens: читання як соціокультурний феномен. С. 292.

Р. Барт стверджує, що текст-процес «розкріпає» уява читача. Читачі, як відзначає М.Зубрицька, «реальні чи віртуальні.., приречені почергово виконувати роль то іграшок, то гравців цієї гри. Третього вибору в текстуальному світі й у світі літературної гри просто не дано...»¹

Кожне нове входження до комунікативної гри приводить до нових результатів спілкування з текстом. «Читацька одісея, – за словами М. Зубрицької, – перетворює кожний окремих акт пізнання в момент багатовимірної процесуальності, в якій значущими є і розвиток самого homo legens, і система пізнавальної діяльності, соціокультурна проблематика, тематика, умови і можливості».² Текст-письмо, за Р.Бартом, – «це ми самі в процесі письма». Текст здатний творити велику кількість значень. Такий рух тексту Ж. Дерріда назвав розсіюванням значень.

Рецепційна розмаїтість тексту створює широкий простір для гри, таким чином читач має можливість вибрати фрагментарне або цілісне сприйняття текстуальної структури. Перечитування і переосмислення текстів іноді приводить до протилежних висновків. Одні і ті ж твори Шевченка давали підставу різним літературознавцям говорити про атеїзм і релігійність митця. Як відзначає М. Зубрицька, читач в процесі гри, «тобто під час читання, «руйнує» текст, розташовуючи його в горизонті власних сподівань, який закладають саме його, а не авторські – загальна ерудиція, літературна компетентність, багатство і гнучкість уяви...»³

Читання може бути грою активності або пасивності. Пасивність – особливість розважальних жанрів, у яких віртуальний читач є звичайним споживачем. У такому тексті техніка письма проста, реакції реципієнта продумані. Розважальні жанри представляє масова література, твори фольклору, зокрема казки. Бажання читача увійти у казковий світ можна пояснити намаганням відпочити від життєвських проблем із катастрофами, стихійними лихами, трагедіями за допомогою **читання-заспокоєння, читання-відпочинку, читання-втечі**. Таке читання, як відзначає М. Зубрицька, є одноразовим, композиційно й інтерпретаційно завер-

¹ Зубрицька М. Homo Legens: читання як соціокультурний феномен. С. 294.

² Там само. С. 298.

³ Там само. С. 302.

шеним, «оскільки метою літературної гри як комунікування була розвага, а це автоматично вилучає можливість багаторазового входження в текст... Одноразове читання, на яке орієнтована масово-розважальна література, позбавлене рефлексивного виміру, інтелектуального ускладнення, будь-якої семантичної глибини, оскільки тут спрацьовують принципи перцепційної редукції та спрощеності, безпосередньої наочності, прозової архітектоніки і текстуальної тотальності. У процесі такого читання визначальною є гармонія, а не конфліктивність авторських та читацьких інтенцій».¹

Такому одновимірному читанню американський літературознавець П. де Ман протиставляє важке або фігуральне читання.

Спонукою до читання може бути звичайна цікавість, потреба розважитися, відпочити, отримати естетичні відчуття, здобути нову інформацію.

Французький літературознавець Г. Башляр розмежовує читання за гендерною ознакою: читання типу *animus* і читання типу *anima*.

Кожен текст – це схема для мандрівки читацької фантазії. Ф. Шиллер в «Листах про естетичне виховання» писав: «Я граю, отже, існую».

Художні твори дають можливість читачеві самоідентифікуватися. П. Рікер писав: «Коли читач читає книгу, він читає себе». Твір дає можливість читачеві «відчитувати» себе через дію його впливу.

«*Nomo legens*, – за словами М. Зубрицької, – це особливий рух без початку і кінця, де кожний кінець має бути початком, а кожна післямова – передмовою. *Nomo legens* – це безконечна зміна лаштунків та акторів на сцені комунікативного дива, яким, поза всіляким сумнівом, є художня література. Коли б справдилася літературна теорема, що будь-який текст має одне-єдине значення, і відповідно, існує тільки одне правильне його прочитання, то ця подія водночас стала б літературною катастрофою, початком кінця літератури як мистецтва комунікування, оскільки тоді потреба у творчому відчитуванні, у ланцюговій реакції читацьких відгуків просто відпала б. Читання за своєю природою і сутністю – це відкритий процес»².

Єдиної всеохопної теорії читача не існує, мабуть, не з'явиться вона і в найближчий час.

¹ Зубрицька М. *Nomo Legens*: читання як соціокультурний феномен. С. 305.

² Там само. С. 326.

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ

Термін інтертекстуальність (французьке *intertextualite* – міжтекстовість) увела Юлія Кристева у статті «Бахтін, слово, діалог, роман». Традицію інтертекстуальності започаткували компаративісти, у її утвердженні важливу роль відіграла праця М. Бахтіна «Проблеми змісту матеріалу і форми у словесній художній творчості» (1924).

Інтертекстуальність – це властивість твору асоціюватися з іншими і викликати в пам'яті реципієнта відповідні асоціативні ряди. Вона заперечує сприйняття і трактування твору як такого, що існує автономно, сам по собі. Автономність тексту заперечують постструктуралісти, які трактують світ як загальний єдиний текст, який включає нагромадження цитат, алюзій, ремінісценцій із минулого. За Р. Бартом, інтертекстуальність – це літературознавча категорія, яка забезпечує безмежність, множинність продукування нових творів у різні історико-літературні епохи. Вона вводить твір в історико-літературний контекст.

Інтертекстуальність є ознакою твору, це діалог тексту з текстом, елементи одного тексту в іншому. У читача вона асоціюється з іншими текстами і культурно-історичними епохами. Інтертекстуальність полягає у новому прочитанні твору з погляду міжтекстових зв'язків і виявленні різних форм письма (цитата, ремінісценція, пародія, алюзія, плагіат, трансформація, стилізація в одній текстовій площині), наслідуванні чужих стильових властивостей (окремих письменників, напрямів, течій).

Інтертекстуальність – це літературний прийом і метод прочитання тексту. Народження нового тексту М. Бахтін пояснював характером його взаємин із попередньою літературною традицією, внутрішньою діалогічністю «свого» і «чужого». У середині ХХ століття бахтінська діалогічність отримала наукове обґрунтування у працях Ю. Кристевої.

Під інтертекстуальністю літературознавці розуміють:

1. Особливість усіх видів мистецтва, незалежно від епохи. Кожен текст є інтертекстом, зітканим зі старих цитат, він поглинає уривки культурних кодів. Таке розуміння ґрунтується на працях М. Бахтіна, Ю. Кристевої, Р. Барта.

2. Інтертекстуальність – синонім постмодернізму, весь світ ототожнюється з єдиним текстом – інтертекстом.

3. Інтертекстуальність – особливість поетики постмодернізму, яка має виражену ігрову природу на відміну від інтертекстуальності минулих епох.

4. Інтертекстуальність – спосіб аналізу тексту, який полягає у виявленні зв'язків на різних рівнях художнього твору, визначення джерел ремінісценції, смислових зсувів, що відбуваються при переході з одного контексту в інший. Російська дослідниця Н. Фатеева вважає, що інтертекстуальність – це механізм метатекстової рефлексії, котра дає змогу автору простежити генезис текстів, а читачеві досягти глибинних рівнів інтерпретації за рахунок виявлення зв'язків з іншими текстами.

5. Засіб тексту повністю або частково формувати свій зміст шляхом посилань до інших текстів.

6. Взаємодія внутрішньо-текстових дискурсів: дискурсу оповідача з дискурсами персонажів, одного персонажа з іншим.

7. Співприсутність в одному тексті двох або більше текстів.

8. Особливий літературний прийом, від побудови тексту, коли він будується з цитат і ремінісценцій.

Представник Женевської школи феноменологічної критики Ж. Жаннетт звужує термін інтертекстуальність до цитування, алюзій і плагіату. Він уводить поняття «палімпсест», бо нове письмо неможливе без нашарувань, твір не може бути «автохтонним», «чистим листком». У кожному тексті наявне відсилання читача до минулих чи наступних текстів.

Інтертекст є системою комунікацій, яка зв'язує різні тексти в єдиний смислосумовлений контекст. Це те, що художньо об'єднує множинність мистецьких явищ в єдине ціле.

Інтертекстуальна термінологія включає прототекст – більш ранній текст, метатекст – текст, темою якого є інший текст, це набір пов'язаних з якимось твором інших текстів, що допомагає зрозуміти текст, і гіпертекст – пізніший текст. Гіпертекстом є «Одіссея» Гомера, «Енеїда» Вергілія, цикл романів О. Бальзака «Людська комедія».

Гіпертекстуальність – це часто пародіювання одного тексту іншим.

Ж. Жаннетт до цієї класифікації інтертекстуальних зв'язків додає архітекстуальність, в основі її жанровий зв'язок.

У ширшому розумінні інтертекстуальність охоплює не лише художні тексти, але й літературно-критичні статті, театральні вистави, твори кіномистецтва, образотворчого мистецтва.

Виділяють різні форми інтертекстуальності. Серед них:

1. Цитати – це пряме використання першоджерел із посиланням на них. Цитати можуть бути передтекстовими (епіграфи). Внутрішньотекстовими (цитуювання мовлення персонажів в авторській мові), міжтекстовими, чужими висловлюваннями, які вводяться з посиланням на джерело (явна цитата), без посилань (прихована цитата), у змінній формі (невласне пряма мова – алюзія, ремінісценція, пародія, травестія).

2. Топос (гр. *topos* – місце) – повторювані тематичні елементи, схеми побудови думки, стійкі звороти типу: світ – це театр, усі люди смертні.

3. Алюзія – (лат. *allusio* – жарт, натяк) – натяк на історичний або літературний факт, міфологічний сюжет чи образ.

4. «Ремінісценція» – (лат. *reminiscentia* – спогад) – запозичення мотивів, образів, окремих деталей з відомого твору іншого письменника.

5. Авторемінісценція – цитування самого себе з метою підсилення конкретної думки.

6. Парафраза (гр. *paraphasis* – опис, виклад) – переказ своїми словами чужих думок.

7. Стилізація – форма мовностильової алюзії, що творить стиль поетичного висловлювання на взірць іншого відомого тексту.

8. Пародія (гр. *parodia* – жартівлива переробка) – різновид парафрази, що виконує гумористичну або сатиричну функцію, створюючи комічний образ. Роман Сервантеса «Дон Кіхот» – пародія на рицарські романи.

9. Травестія – перенесення героїв і сюжетів у невласливу для них обстановку для створення комічного ефекту. Перелицювання твору з героїчного змісту на «сміховий» лад («Енеїда» І. Котляревського).

10. Монтаж (фр. *montage* – збирання) – зведення в одне ціле сцен, епізодів, які зберігають свою фрагментарність. Прикладом монтажу є поєднання епізодів і різних сюжетних ліній у романі «Диво» П. Загребельного.

11. Колаж (фр. *Collage* – наклеювання) – текст, склеєний з різних фрагментів, справжніх або імітованих документів, алюзій, цитат.

Постмодерні теоретики Ролан Барт, Мішель Фуко, Умберто Еко, Жак Дерріда тлумачать світ сучасної культури як всеохопний інтертекст, а кожен текст, як мереживо, зіткане з попередніх текстів – символів, міфем, мотивів, образів, знаків, фразем, афоризмів.

НАРАТОЛОГІЯ

Наратологія (лат. *narrare*: розповідаю, грец. *logos*: слово) досліджує специфіку і функціонування розповіді, моделювання фабул. Термін «наратологія» увів Цветан Тодоров. Як наукова дисципліна наратологія сформувалася на Заході наприкінці 60-х років ХХ ст. Значний вплив на її формування мали російські формалісти (В. Шкловський, Б. Томашевський, В. Пропп) і теоретики Московсько-тартуської школи (Ю. Лотман, Б. Успенський).

Історія наратології починається з Аристотеля, який головними елементами оповіді називає героя та дію, відзначаючи, що герой повинен розкриватися через дії, тобто через сюжет. У сюжеті вчений виділяє три центральні елементи: гамартію, анагнорисис і перепетію.

Гамартія – це провина або гріх. У трагедії вони пов'язані з «трагічною помилкою», фатальною подією. Анагнорисис – впізнання, усвідомлення, це той момент в оповіді, коли протогоніст відкриває правду, найчастіше – це момент самоусвідомлення. Перепетія означає поворот або зміну долі, у класичній трагедії перехід від багатства до бідності, коли герой втрачає владу.

«Наратологію, – відзначає Ю.Ковалів, – вважають межовою дисципліною між структуралізмом, що тлумачить художній твір як автономне явище, та рецептивною естетикою, схильною розчиняти його у свідомості читача».¹

У розвитку наратології можна виділити три фази. Перша розпочалася в середині ХІХ ст. у Європі і США. Вона відзначалася акумуляцією знань про наратив, джерелами яких була нормативна теорія і поетика. Цей період тривав до середини ХХ ст.

У другий період розвитку наратологія стала окремою дисципліною. Жерар Женетт надав їй чітко означених концептуальних особливостей. У його інтерпретації наратологія проіснувала до кінця 80-х років ХХ ст.

Третя фаза розпочалася у 90 роки ХХ ст. і триває до сьогодні. Вона характеризується широкою експансією наратології в інші науки – історію, право, психологію, соціологію, теологію.

Між класичною і новими наратологіями є суттєва різниця. Головним предметом класичної наратології є оповідний текст

¹ Ковалів Ю. Абетка дисертанта: Методологічні принципи написання дисертації: Посібник. К. : Твін інтер. 2009. С. 346.

(нарратив), його будова і особливості. Посткласична нараторологія зосереджує увагу на процесі читання нарративу. Класична нараторологія віддає перевагу бінарним опозиціям і дуальним парам, посткласична – загальнокультурній інтерпретації і цілісному опису.

Ангар Нюнніг виділяє вісім напрямів розвитку посткласичної нараторології: 1) контекстуальні, тематичні та ідеологічні підходи (контекстуалістська нараторологія і тематика, порівняльна нараторологія, прикладна, феміністська, марксистська, етнічна, постколоніальна, соціонараторологія); 2) трансжанрові і трансмедіальні підходи до нараторології: нараторологія і жанрова теорія, нараторологія і поезія, нараторологія і драма, кіно, нараторологія і музика, нараторологія і візуальні мистецтва; 3) прагматичні і риторичні різновиди нараторології, етнічна і риторична нараторологія; 4) когнітивні і рецептивні різновиди нараторології: психологічна, когнітивна, побутова нараторологія; 5) постмодерні і посткласичні деконструкції класичної: динамічна постмодерна, постструктуралістська нараторологія; 6) лінгвістичні підходи до нараторології: лінгвістична, соціо-лінгвістична, стилістична, дискурс – аналіз і нараторологія; 7) філософські нарративні теорії: теорія можливих світів, нараторологія і теорії фікційності, феноменологічні нарративні теорії; 8) інші інтердисциплінарні нарративні теорії: нараторології і доба високих технологій, когнітивна психологія, антропологія, теорії історіографії, теорія систем.

Різновидами класичної нараторології є семантична, синтаксична, дискурсивна, риторична. До різновидів посткласичної нараторології відносять когнітивну, натуральну і феміністичну.

В основі згаданих теорій нарації є комунікація, рецепція і пізнання. Спосіб, яким ми вивчаємо нараторології, зумовлений тим, що вважає дослідник відправним пунктом: структуралізм, герменевтику чи конструктивізм.

Деякі літературознавці вважають, що нараторологія не повинна займатися інтерпретацією окремих текстів, її завдання визначити характер нарративу («автономістська теорія»). Більш поширеною є думка, що нарративна теорія може долучатися до інтерпретації художніх текстів.

Одні літературознавці переконані, що нараторологія може бути повноцінним інтерпретатором творів, інші вважають її допоміжною дисципліною. Прихильники першої позиції підтримують

контекстуалістську наратологію, вважають, що необхідно звертати увагу не лише на тексти самі по собі, але й на їхні контексти. Якщо говорити про наратологію як допоміжну дисципліну в інтерпретації, то необхідно виділити дві позиції. Перша полягає в тому, що наратологія не здатна забезпечити всебічного аналізу тексту, але може досягти базової інтерпретації (фундаменталістська позиція). Суть другої позиції: наратологія є не теорією, а евристикою інтерпретації. Вона спроможна забезпечити корелятивні точки для проблематизування, стимуляції, структурування (евристична позиція).

Поняття наративу і наративності. Основою наратології є наратив, це розповідання, спосіб буття оповідного тексту, повідомлення про події, яке здійснюють наратори. Наратор – це оповідач. Завдання наратолога сформувати об'єкт розповіді, художній світ, він може дистанціюватися від персонажів, виконувати функцію персонажа, бути учасником, свідком подій, або не брати у них участі. У творі може бути один (І.Багряний «Тигролови»), або кілька нараторів (А. Любченко «Вертеп»). В античній драмі роль наратора виконував хор.

Наратор може по-різному ставитися до створеного письменником художнього світу.

Категорію «натор» використовують для розмежування термінів персонаж і герой. Завжди наратабельними є епічні твори. Менш властива нарація ліриці і драмі.

Вольф Шмід вважає, що наративність не обмежується словесною творчістю. Значить, наративними є не лише романи, повісті, оповідання, але й п'єси, кінофільми, балет, пантоміма, картина, скульптура, бо все, що в них зображено, має часову структуру. З наративності він виключає твори, у яких описані статичні стани, малюється картина, соціальне середовище, подається портрет або класифікується природне чи соціальне середовище за типами, класами.

Межі між наративними і описовими творами не завжди чіткі. Кожен наратив може мати описові елементи, які надають творові статичності, а в описових творах можуть бути динамічні елементи, подієві структури.

Відомі різні види виявлення наративу: мовлення, рухомі або нерухомі зображення, жести, міміка, музика. Наратив може бути хронологічним, нехронологічним, фабульним, послідовним, не

зв'язним, набувати різноманітних жанрових форм (оповідання, новела, повість, роман, казка, легенда, балада, репортаж, літературний портрет, біографія).

Стержнем розповідного тексту є подієвість. Подієвість – це переміщення зовнішнє або внутрішнє (вчинки, духовні акти, подорожі в просторі і часі). Подієвість повинна відповідати фактуальності, з фактуальністю пов'язана вимога результативності: подія повинна відбуватися до закінчення нарації. Подія може бути більш або менш подієвою.

В. Шмід називає п'ять критеріїв градації розмовної подієвості. Перший – *релевантність* змін: якщо зміна, що відбулася, є присутньою для даного фіктивного світу. Другий критерій – *непередбачуваність*: подієвість змін підвищується, якщо зміни відбуваються всупереч очікуванням і несподівано. Подія в якійсь мірі є парадоксальною. Релевантність і непередбачуваність В.Шмід називає основними критеріями подієвості. Третій критерій – *консекутивність*: подієвість підвищується, якщо зміни справили особливий вплив на мислення і свідомість персонажа, бо це змінює його дії. Четвертий – *незворотність*: підвищується, якщо зміни, які відбулися, є незворотними і новий стан уже не можна анулювати. П'ятий – *повторюваність*: повторювані зміни події не народжують.

Наративи у художніх творах В. Шмід називає фікційними, бо художній світ у тексті не реальний, а вигаданий. Фікціональними є не лише вигадані персонажі, але й ті, які мають своїх реальних прототипів, зокрема історичні постаті. Отже, у фікціональному творі фіктивними є персонажі, місце, час, дії, мова, думки, конфлікти. У цей змальований світ входить і наратор і розповідь.

Антонім до фікціональності – реальність, Ж. Женетт використовує термін фактуальність.

Категорія авторська і читача. Серед конкретних інстанцій твору літературознавці виділяють конкретного автора – це реальна особа, яка написала твір. Він не належить до самого твору, існує незалежно від нього. «Образ автора – це, – за словами В. Шміда, – не простий суб'єкт мови, частіше всього він навіть не названий у структурі художнього твору. Це концентроване втілення суті твору, що об'єднує всю систему мовних структур персонажів у їх співвідношенні з оповідачем, розповідачем, чи розповідачами і через них є ідейно-стилістичним осердям, фокусом цілого».¹

¹ Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 43.

В наратології часто використовується поняття **імпліцитний** автор. Імпліцитний (абстрактний) автор на відміну від наратора не є учасником комунікації, він не ідентичний з наратором. «У нього, – відзначає В.Шмід, – немає свого голосу, свого тексту. Його слово – це весь текст у всіх його планах... Абстрактний автор є тільки антропоморфною іпостасю всіх творчих актів, уособленням інтенціональності твору».¹ Абстрактний автор, стверджує В. Шмід, – реальний, але не конкретний, у творі він існує не експліцитно, а імпліцитно, віртуально і потребує конкретизації з боку читача. Будучи віртуальною схемою симптомів, він залежить від суб'єктивного прочитання. Це конструкт, створений читачем на основі осмислення тексту.

У кожному творі є свій абстрактний автор. Абстрактні автори різних творів одного автора створюють абстрактний суб'єкт творчості.

У наратології використовується поняття абстрактний (імпліцитний) читач. Він не збігається з фіктивним, тобто з адресатом наратора. Абстрактний читач – це передбачуваний, до якого звернений твір, це образ ідеального реципієнта.

Експліцитне та імпліцитне зображення наратора. Наратор може бути сконструйований як всезнаюча інстанція, що живе в різні епохи, проникаючи у таємні сторони персонажів. Він може постати з підкреслено зниженою, в порівнянні з абстрактним автором, компетентністю.

Експліцитне зображення наратора базується на самопрезентації. Наратор може називати своє ім'я, описувати себе як розповідаюче «я», розповісти історію свого життя, повідомляти про особливості свого мислення.

В імпліцитному вираженні наратора використовуються всі прийоми побудови розповіді. В.Шмід вважає, що імпліцитний образ наратора – результат взаємодії таких шести прийомів розповідання:

1. Підбір елементів (персонажів, ситуацій, дій, думок персонажів);
2. Конкретизація, деталізація підібраних елементів;
3. Композиція розповідального тексту;
4. Мовна (лексична та синтаксична) презентація підібраних елементів;

¹ Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 53.

5. Оцінка підібраних елементів.

6. Роздуми, коментарі і узагальнення наратора.

Наратор може характеризуватися 1) особливостями розповідання (усне, письмове), спонтанне або несподіване; 2) наративною компетентністю (усвідання, здатність до інтроспекції в свідомості героїв), всюдисущність або відсутність таких здібностей; 3) соціально-побутовий статус; 4) географічне походження (присутність регіональних і діалектних ознак мови); 5) освіченість і розумовий кругозір; 6) світогляд.

Нараторами можуть бути не лише люди. В романі Апулея «Золотий Осел» наратор постає в образі осла, в якого перетворений за надмірну допитливість. Нараторами можуть бути речі, геометричні фігури (у творі англійського письменника Едвіна Аббота «Лінійна країна» розповідь ведеться від імені Квадрата).

Типологія наратора. Детальну характеристику типів наратора подають німецький літературознавець Вольф Шмід і французький структураліст Жерар Женетт. В. Шмід називає такі типи нараторів: 1) експліцитний (явний) – імпліцитний (прихований); 2) дієгетичний – такий, що розповідає про себе як про фігуру в дієгезисі, тобто вигаданому світі і недієгетичний – такий, що розповідає не про себе, а про інших, він може оцінювати розповідуване, не називаючи себе; 3) первинний, вторинний, третинний; 4) сильно-слабо виявлений; 5) індивідуальний – неіндивідуальний; 6) антропоморфний – неантропоморфний; 7) єдиний – розсіяний; 8) об'єктивний – суб'єктивний; 9) всюдисущний – обмежений за місцем знаходження; 10) професійний – непрофесійний; 11) надійний – ненадійний.

Ж. Женетт для вирізнення наративних типів запропонував чотиричленну типологію. Він відзначав, що розповідний текст може містити дві базові наративні позиції: або розповідь може вести один із персонажів або оповідач сторонній до цієї історії. Перший тип Женетт назвав гомодієгетичним, другий – гетеродієгетичний. У межах гомодієгетичного виду Женетт виділив два підтипи: а) оповідач є героєм власної розповіді (автодієгетична нарація); б) коли він виконує лише супутню роль, будучи свідком або спостерігачем. Серед них виділяють рівень історії (дієгетичний) і рівень розповіді (екстрадієгетичний). Комбінація згаданих концептів творить чотиричленну типологію: 1) екстрадієгетич-

ний наратор у гетеродієгетичній ситуації; 2) інтрадієгетичний у гетеродієгетичній ситуації; 3) екстрадієгетичний наратор у гомодієгетичній ситуації; 4) інтрадієгетичний наратор у гомодієгетичній ситуації.

Гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації розповідає історії, в яких не виконує функції персонажа. Такого типу наратора ми бачимо в творах М.Хвильового «Пудель», «Силуети», «На глухім шляху», «Мати». В оповіданні М.Хвильового «Пудель» події змальовані з точки зору Сайгора. Цей персонаж близький автору ідеологічно. В оповіданні «Мати» наратив оповідача поданий у третій особі минулого часу. «Смисл тексту, – за спостереженням Марти Руденко, – розкривається у зіставленні іронічної точки зору оповідача та глибоко співчутливої позиції автора. Оповідач будує текст як усну розповідь. Нараторові доступні лише думки матері... Наратор відзначає свої джерела інформації – «як пам'ятають старожили».¹

Гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації: оповідач другого ступеня, який розповідає історію, де він, як правило, відсутній. Цей підтип, породжений ускладненою наративною ситуацією, який називають конструкцією «текст у тексті». Виділяють внутрішній і зовнішній види тексту. Зовнішній – не обрамлена розповідь, внутрішній – це прийом вставної новели. «Текст у тексті», – за спостереженням В. Рунєва, – це своєрідна гіперриторична побудова, котра полягає в тому, що основний текст несе завдання опису чи написання іншого тексту, що і є змістом всього твору. Відбувається гра на межах прагматики внутрішнього і зовнішнього текстів, конфлікт між двома текстами за володіння більшою достовірністю».² Такий тип наратора є в творах М. Хвильового «Санаторійна зона» і «Прелюдія».

У гетеродієгетичній формі подається виклад тексту в повісті І. Чендея «Казка білого інею». Наратор тут прихований (імпліцитний). У розвитку сюжету головну роль відіграють персонажі, зокрема матір, її почуття і переживання. Гетеродієгетичний наратив І. Чендей використовує і в повісті «Іван». Її герої розкриваються

¹ Руденко М. Наративна структура художньої прози Миколи Хвильового. Тернопіль, 2003. С. 48.

² Рунев В. П. Прочь от реальности. Исследования по философии текста. М., 2000. С. 461.

засобами внутрішньої фокалізації (монологами, діалогами). В гетеродієгетичній формі ведеться виклад і в повісті письменника «Іванові журавлі». Розкриваючи образ талановитого майстра Івана, І. Чендей показує, як він перед смертю згадує своє життя, коли будував хати, вирощував сади, виховував дітей.

Гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації – оповідач другого ступеня, який розповідає власну історію. Такий тип наратора у творі М.Хвильового «Мисливські оповідання добродія Степчука», у повістях І.Чендея «Луна блакитного овиду», «Кринична вода». У «Луні блакитного овиду» є модель триєдиного образу – митця. Чендей – автор – наратор – герой. У наративі повісті «Кринична вода» письменник використав дискурсивну модель багатоголосся. Тут роль наратора як носія домінуючої точки зору зменшена.

Експліцитне й імпліцитне зображення фіктивного читача. Нарататор (особа, якій адресується розповідь наратора), як і наратор, може бути змальований двома способами – експліцитно і імпліцитно. Експліцитне зображення здійснюється за допомогою граматичних форм другої особи або відомих формул звертання, як «шановний читачу», «люб'язний читачу». Створений таким чином образ читача може бути наділений більш або менш конкретними рисами. Термін нарататор запропонував Дж.Прінс (1971). Нарататор може бути самотійним персонажем, пасивним слухачем, відігравати певну роль у подіях і ситуаціях. Такий нарататор трансформується в експліцитного читача. Іноді нарататор використовує першу особу множини, щоб підкреслити спільність середовища і досвіду з адресатом. Імпіцитне зображення нарататора базується на тій експресивній функції, що й зображення наратора. Вияв нарататора залежить від вияву наратора. У кожному наративі є фіктивний читач.

Наратор, який шукає визнання з боку слухача або читача, залишає в тексті різні ознаки апеляції і орієнтації. Апеляція – це найчастіше заклик до адресата зайняти певну позицію у ставленні до наратора, до його розповіді. Орієнтація полягає у передбаченні поведінки уявного реципієнта. Наратор може уявляти собі адресата пасивним слухачем, послухним виконавцем своїх директив або активним співрозмовником, здатним самотійно оцінити розказуване, таким, що задає питання, виражає сумніви і заперечує.

Таку розповідь, де наратор уявляється як активний співрозмовник, М. Бахтін відносить до активного типу. Коли наратор звертається до уявного читача (адресата), який має протилежну позицію, діалогізована розповідь стає напруженою.

Точка зору. Точка зору – центральна категорія наратології, її ввів Г. Джеймс. У «Наратологічному словнику» О.Ткачука відзначено, «що точка зору – це «перцепційна чи концептуальна позиція, за допомогою якої представляються наративні ситуації й події, фокалізація, перспектива, погляд».¹ Точка зору може належати всезнаючому нараторові (У. Самчук «Волинь»), розміщуватися в дієгезисі й через персонажа (В. Шевчук «Спалах»), змінною (вибирається перспектива кількох персонажів, щоб представити різні послідовності подій (Докія Гуменна «Діти Чумацького шляху»), множинною – та сама подія наратується щоразу за допомогою іншої перспективи (Дж Фаулз «Колекціонер».

Австрійський літературознавець Франц Штанцель запропонував тріаду розповідних ситуацій: 1) аукторіальна, якій властивий всезнаючий наратор; 2) персональна наративна ситуація – гетеродієгетичний наратор із внутрішньою точкою зору; 3) першоособовий наратив. Його типологія стала теоретичною основою академічних праць, присвячених аналізу розповідних текстів.

Ф. Штанцель моделює розповідну ситуацію на основі трьох опозицій:

1. Опозиція особи: ідентичність – неідентичність сфер існування наратора і персонажа.

2. Опозиція перспективи: «внутрішня» – «зовнішня» точка зору.

3. Опозиція модусу: «наратор» – «рефлектор».

У кожній ситуації переважає один із членів названих опозицій:

а) розповідна ситуація від першої особи: перевага ідентичності сфер існування наратора і персонажа;

б) ауторіальна розповідна ситуація: перевага зовнішньої точки зору;

в) персональна розповідна ситуація: перевага модусу рефлектора.

Ж. Женетт наголошує, що точку зору («хто бачить») треба відрізнити від голосу («хто говорить») і хто оповідач. Пославшись на термін «фокус нарації», запропонований К. Бруксом і Р. Уорреном, Женетт розробив типологію перспективи, використовуючи

¹ Ткачук О. Наратологічний словник. Тернопіль, 2002. С. 136.

термін «фокалізація». Фокалізація – це перспектива, позиція, з якої представляються наратовані події і ситуації.

Женетт виділяє три види фокалізації (нульову, внутрішню і зовнішню), яким, на його думку, відповідають такі типи точки зору: нульова, внутрішня, зовнішня. Нульова фокалізація властива традиційному або класичному наративу (Панас Мирний «Повія») і пов'язана з усезнаючим наратором, який говорить більше, ніж знає будь-який персонаж. Коли позиція реалізується на одному з персонажів й тягне за собою концептуальні або перцептивні (перцепція – понятійна система, концептуальна точка зору, з погляду якої розглядається подія чи ситуація) обмеження, наратив має внутрішню фокалізацію. Особливість внутрішньої фокалізації в тому, що розповідь ведеться з точки зору персонажа. У разі внутрішньої фокалізації оповідь сфокусована на тому, що герої відчувають і думають.

Внутрішня фокалізована репрезентація героя відображає думки, відчуття, які не були висловлені, про які читач не здогадався б. Якщо оповідь ведеться через внутрішню фокалізацію, героя можна назвати «фокалізатором» оповіді.

Відомі чотири види внутрішньої фокалізації: а) фіксована – коли вибирається одна перспектива; б) змінна – коли вибираються різні перспективи, щоб представити різні події і ситуації (В. Підмогильний «Невеличка драма»); в) множинна – коли ті події і ситуації представляються кілька разів і щоразу в іншій перспективі (В. Фолкнер «На смертному ложі»); г) колективною – коли події відображаються з погляду множинного наратора (Ю. Яновський «Байгород»).

У випадку зовнішньої фокалізації фокалізатор (суб'єкт фокалізації, утримувач точки зору, що керує фокалізацією) розповідь ведеться з точки зору об'єктивного наратора, який не має доступу до свідомості персонажа. При зовнішній фокалізації оповідна позиція перебуває поза зображеним героєм, нам розповідають те, що герої кажуть і багато такого, що ми могли б побачити самі, якби спостерігали описані події.

Борис Успенський у книзі «Поетика композиції», спираючись на праці формалістів, а також В. Виноградова, М. Бахтіна, Г. Гуковського збагатив наратологію новою моделлю точки зору. На відміну від традиційної наратології, яка однопланово моделює точ-

ку зору, Б. Успенський розрізняє чотири плани її вияву: а) план оцінки або план ідеології, де виявляється «оцінна» або ідеологічна точка зору; б) план фразеології; в) план просторово-часової характеристики; г) план психології.

У кожному з цих планів автор (Б. Успенський частіше всього під автором розуміє наратора) може викладати свою позицію з двох точок зору – зі своєї власної, «зовнішньої» по відношенню до викладених подій точки зору, або з «внутрішньої», тобто приймаючи оцінку, фразеологічну, просторово-часову і психологічну позицію одного або кількох персонажів, зображених у творі. Як відзначає В. Шмід, Б. Успенський зробив значний внесок в наратологію, «поставив питання про точку зору як явище багатопланове». Його теорія дала поштовх для інших багаторівневих моделей.

Н. Фрідман розробив восьмичастинну класифікацію за порядком наративної рельєфності: 1) редакторське всезнання (гетеродієгетичний, всезнаючий і втручальний наратор: Ю. Яновський «Чотири шаблі»); 2) нейтральне всезнання (гетеродієгетичний і всезнаючий, але безособовий невтручальний: О. Гончар «Собор»); 3) як свідок (наратор є другорядним персонажем у подіях і ситуаціях, які зображаються й розглядаються з периферії: Вал. Шевчук «На полі смиренному»); наратор є протогоністом в оповідуваних ситуаціях і подіях, які розглядаються із центру: Ю. Андрухович «Московіада»; 5) множинне вибіркоче всезнання (гетеродієгетичний наратор із змінною внутрішньою точкою зору: Емма Андієвська «Роман про добру людину»); 6) вибіркоче всезнання (гетеродієгетичний наратор із фіксованою внутрішньою точкою зору: Вал. Шевчук «Десять кілометрів навчання»); 7) драматичний модус (гетеродієгетичний наратор із зовнішньою точкою зору: Вал. Шевчук «Чарівник»); 8) камера (припускається, що ситуації і події наратуються так, як тільки що трапилися перед нейтральним фіксатором, спостерігачем і передаються без організації чи вибірки (К. Ішервуд «Прощай, Берліне»).

Модель і плани точки зору. В наратологічному значенні точка зору – це поняття, що створює внутрішніми і зовнішніми факторами умови, які впливають на сприйняття і передачу подій. У визначенні точки зору, на думку В. Шміда, необхідно розрізняти два аспекти: сприйняття і передачу подій. Точка зору застосовується не до готової історії, а до подій, які є її основою. Не може

бути історії до тих пір, поки наративний матеріал не стає «об'єктом зору». Історія створюється відбором матеріалу, у відборі керуємося певною точкою зору.

Сприйняття і передача подій зумовлені як зовнішніми, так і внутрішніми факторами. В.Шмід приводить такий приклад: люди, які були свідками автомобільної аварії в суді пропонуватимуть свої версії того, що сталося, бо вони сприймають події по-різному, виділяючи різні фактори.

Різниця у сприйнятті подій і фактів залежить від просторового, ідеологічного, часового і перцептивного планів. Від просторової точки зору спостерігача залежить, що він помітив і чого не подивився. У свідків може бути одна і та ж просторова точка зору, але їх сприйняття можуть відрізнитися внаслідок відмінності в ідеологічній точці зору. Ідеологічна точка зору включає фактори, які визначають суб'єктивне ставлення спостерігача до явищ: знання, особливості мислення і світогляду. Людина, яка розуміється на автомобілях, знає правила дорожнього руху, побачить інші деталі й аспекти на відміну від тієї, яка не була водієм.

На бачення впливає і оцінка. Люди можуть знати особливості машин, правила дорожнього руху, але мати різні думки про машини взагалі. Сприйняття аварії власником машини, як правило, відрізняється від бачення людини, яка не любить техніки.

На сприйняття подій і явищ впливає часова точка зору – відстань між першим і пізнішим сприйняттям. З часом відбуваються зміни в знаннях і оцінці подій. Розуміння причин і наслідків того, що відбулося, може привести до їх переоцінки. Свідок, який не знав правил руху, може переглянути свої покази, надавши нового значення деталям, роль яких спершу не зрозумів. Крім того, свідок з часом може забути окремі факти. Час є тим фактором, який впливає на сприйняття, оцінку і передачу подій. Наратор може передавати події своєю мовою (наративна точка зору) і мовою одного з персонажів (персонажна точка зору).

Наратор може прийняти чужу перцепційну точку зору, тобто сприймати світ очима персонажа. Він може описувати свідомість персонажа, сприймати його не з точки зору даного персонажа, а зі своєї власної. Перцепційну точку зору не слід ототожнювати з інтроспекцією. Інтроспекція відноситься до свідомості персонажа як об'єкта, а перцепція до сприйняття.

«Перцепційна точка зору, – відзначає В. Шмід, – може збігатися з просторовою, однак цей збіг не є обов'язковим. Наратор може займати просторову позицію персонажа, не сприймаючи світ його очима, не відбираючи факти згідно з ідеологічною позицією і внутрішнім емоційним станом».¹

Наратор має дві можливості передавати події: використовувати точку зору наративну або точку зору одного чи кількох персонажів (персональну). Термін наративний увів Рой Паскаль, термін персональний – Ф. Штанцель. В результаті маємо бінарну опозицію. Бінарність впливає з того, що в зображуваному світі розповідного твору дві інстанції, які по-різному сприймають і оцінюють факти, події – наратор і персонаж. Наративна і персональна точки зору зустрічаються як в недієгетичному, так і в дієгетичному розповіданні.

Наративні рівні. В. Шмід виділяє чотири наративних рівні: події, історію, нарацію і презентацію нарації. **Події** – це сукупність ситуацій, персонажів, дій у розповідному творі, матеріал для наративної обробки, тобто сировина. **Історія** – це результат відбору ситуацій, осіб, дій, елементів і їх властивостей. Вони подаються у природньому порядку. **Нарація** є результатом композиції, яка організовує елементи подій у природньому порядку. Презентація нарації – це наративний текст. Основним прийомом презентації нарації є вербалізація, тобто передача нарації засобами мови.

«Відбір елементів і їх властивостей створює, – зазначає В. Шмід, – не тільки історію, але й перцептивну, просторову, часову, ідеологічну і мовну точку зору, з якої сприймаються і осмислюються події».² Коли для того чи іншого епізоду відбирається багато елементів і ці елементи конкретизуються, час дискурсу стає більшим, ніж час історії. Зображення розтягується. Репрезентація дії займає більше часу, ніж сама дія. Розтягненню сприяє описовість. Прикладом розтягнення є кінофільми О. Довженка «Арсенал» і «Земля».

Коли підбираються для історії окремі елементи і властивості, зображення стає стислим, розповідь швидкою, лаконічною. Лаконізм, стислість характерні для новелістики В. Стефаніка. Письменник на кількох сторінках розповідає історію життя Гриця Летючого

¹ Шмід В. Нарратология. М., 2003. С. 126.

² Там само. С. 164.

(«Новина»), Івана Дідуха («Камінний хрест»). При доборі елементів і властивостей ситуації і дії розчленовуються на дрібніші частини, здійснюється контекстуалізація з доповненням оточення (часового – передісторія, просторового і логічного. Розтягуючи і стискаючи епізоди, наратор розставляє на подіях свої акценти.

Оповідь може повертатися назад або забігати вперед, тоді послідовність викладу не відповідає тому, як відбуваються події. Іноді в оповіді є ретроспекції, у яких мовиться про події, які сталися в минулому, і ті події пов'язують з теперішніми. Такі елементи П. Баррі називає **аналептичними** (від *аналепсис* – нагадування). Оповідь може випереджати події, щоб натякнути на те, що станеться пізніше. Такі її частини П. Баррі називає **пролептичними** (від *пролепсис* – передбачення).

Текст наратора і текст персонажа. Наратор може виступати в ролі посередника, який налагоджує комунікацію між автором і читачем. Намагаючись точно відтворити мовлення героїв, він наслідує народного оповідача. Таку усноповідну манеру викладу називають **оповіддю**.

Оповідь ведеться здебільшого від першої особи, рідше від третьої. Інтонація оповіді жива, вона часто переривається ретроспекціями, асоціаціями, звертанням до наративного, морально-дидактичними оцінками. Важливу роль у цьому наративі відіграють вигуки, емоційні запитання, повторення слів.

Стиль оповіді орієнтований на читача-співбесідника, до якого постійно звертається оповідач. Вся розповідь є монологом, який адресований кожному читачеві, і читач, за словами Ю.Тинянова, «входить у розповідь, починає інтонувати, жестикулювати, посміхатися, він не читає оповідання, а грає його»². В.Виноградов у статті «Проблема оповіді в стилістиці» визначає оповідь як настанову на усний монолог розповідного типу, це, за його спостереженням, художня імітація монологічної мови, яка втілює оповідну фабулу, ніби базується у формі її безпосереднього мовлення.

На думку М. Бахтіна, «оповідь вводять заради чужого голосу, голосу соціально визначеного, який приносить із собою ряд точок зору і оцінок, які потрібні автору».¹

В. Шмід розрізняє два типи оповіді: *характерний і орнаментальний*.

¹ Бахтин М. Проблемы творчества Ф. Достоевского. М., 1994. С. 84.

Характерний мотивує образ наратора, чия точка зору керує всією розповіддю.

Орнаментальний відображає цілу гаму голосів і масок.

Характерними ознаками оповіді В. Шмід вважає наративність, обмеженість розумового горизонту наратора, двоголосість, усність, спонтанність, розмовність, діалогічність.

1. Наративність. Оповідь – це текст наратора, а не персонажа, персонаж може виступати як вторинний або третинний наратор.

2. Обмеженість розумового горизонту наратора. Особливість класичної оповіді у помітній інтелектуальній віддаленості наратора від автора, обмеженість розумового кругозору. Наратор класичної оповіді – непрофесійний, це людина з народу, його розповідь наївна. Він неспроможний контролювати відтінки своєї мови, говорить більше, ніж хотів би сказати.

3. Двоголосість. Віддаленість наратора від автора веде до двоголосості розповідного тексту. В ньому водночас виражаються наївний наратор і автор. «Двоголосість, – відзначає В. Шмід, – знаменує двофункціональність: розповідне слово є водночас зображуючим і зображуваним».¹

4. Усність. Неможливо говорити про оповідь поза усною стихією.

5. Спонтанність. Оповідь – не підготовлена мова, а спонтанна.

6. Розмовність. Спонтанна усна мова має розумовий характер. Це мовна ситуація, яка, крім літературного стилю, може включати просторіччя, неграмотні вирази.

7. Діалогічність. Оповіді властиве спрямування того, хто говорить, на слухача і його реакцію. Наратор передбачає, що слухач є «своєю» людиною, аудиторія – доброзичливою. Діалогічність виявляється у поясненнях і передбачених питаннях з боку публіки.

Перечислені ознаки можуть бути більш або менш вираженими. Необхідними В. Шмід вважає перші три (нاراتивність, обмеженість кругозору, двоголосість), без яких поняття оповідь втрачає смисл.

Орнаментальна оповідь В.Шмід вважає гібридним явищем, яке базується на парадоксальному поєднанні двох принципів, які виключають один одного – характерність і поетичність. Орнаментальна оповідь зберігає сліди оповідача, але її характерологічні риси властиві не одному образу наратора, а цілій гамі різних

¹ Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 191.

голосів. Він «об'єднує принципи наративної і поетичної структури тексту і тому представляє собою явище на межі наративного тексту».¹

Текст орнаментальної оповіді формувався у літературі ХІХ ст., синтезуючи романтичні, реалістичні, натуралістичні особливості. Перша пропонувала простого оповідача з народу, друга, за словами М. Ткачука, «доповнювала її ознаками авторства, що виражалось, зокрема, складністю синтаксичних, поетичних конструкцій, книжними й фольклорними елементами».² В орнаментальній оповіді хоч і була наратором проста людина з народу, але історія, викладена нею, могла належати, як відзначає В. Шмід, «цілій гамі різнорідних голосів, які не вміщуються в єдність особистості та психології».³

На принципах орнаментальної оповіді ґрунтується наративна структура оповідань Г. Квітки – Основ'яненка і Ю. Федьковича. Р. Міщук писав, що «оповідь у творах Ю. Федьковича ведеться безпосередньо від автора, який живе разом із героями і в той же час активно домислює певні ситуації, імпровізує, узагальнює, тобто поєднує в собі прикмети героя, спостерігача, автора».⁴

О. Ткачук виділяє у тексті наративу Ю. Федьковича кілька ознак, які підтверджують думку про його усномовний характер. Оповідач в художньому наративі «виступає у власній ролі, тому наповнюється конкретними характеристиками соціального, вікового, психологічного плану. Такі атрибути наратора вказують на його місце в зображуваному світі, а тому є засобом надання достовірності оповідній історії. Не менш важливою інформацією для читача є висловлення таким наратором свого ставлення до подій, вияв його зацікавленості, оцінки та міри обізнаності стосовно викладеної історії».⁵

Особливістю наративу орнаментальної оповіді є те, що оповідач не зобов'язаний вживати форму першої особи, бо деталі тво-

¹ Шмід В. Нарратология. М., 2003. С. 193.

² Ткачук О. Наративна свідомість творів Юрія Федьковича // *Українська мова і література в школі*. 2006. № 8. С. 60.

³ Шмід В. Нарратология. М., 2003. С. 193.

⁴ Міщук Р. С. Українська оповідна проза 50-60-х років ХІХ століття, 1978. С. 208.

⁵ Ткачук О. Наративна своєрідність прозових творів Юрія Федьковича // *Українська мова і література в школі*. 2006. № 8. С. 60.

ру окреслюють його особу. Такого типу наратор є гомодієгетично-екстрадієгетичним.

Інтерференція тексту наратора і тексту персонажа. Дві стихії розповідного тексту. Розповідний текст включає текст наратора і текст персонажів. Про двостихійність розповідного тексту писав Платон. Характеризуючи епос, він підкреслював, що це змішаний рід, який включає розповідь (дієгезис) і наслідування (мімезис). У дифірамбах говорить сам поет, в драмі розповідає наслідуванням, в епосі змішує перше і друге, вкладаючи промови героїв, говорить, як у драмі, а в проміжках між промовами, як в дифірамбах, тобто розповідаючи від себе. Самостійність мови персонажів, за Платоном, є удаваною (уявною), в мові персонажів інстанцією, яка говорить, є автор, точніше наратор.

Включення мови персонажів у розповідний текст не завжди веде до аутентичності, об'єктивної передачі наратором тексту персонажів. Наратор може змінювати текст персонажа, особливо, коли передає одну і ту ж мову двічі, використовуючи при цьому різні вирази, або різні акценти.

Навіть тоді, коли наратор здатний аутентично відтворити чужу мову, добросовісно передає текст персонажа, його текст має суб'єктивний характер. У тексті наратора слова, які задумані героєм як засіб повідомлення, стають засобом характеристики персонажа.

Суб'єктивність розповідання зумовлена суб'єктивністю самого наратора. Персональна суб'єктивність входить у розповідний текст шляхом інтерференції тексту наратора і тексту персонажа. Текстова інтерференція є гібридним явищем, в якому, за словами В. Шміда, «зміщуються мімезис і дієгезис»¹, поєднуються дві функції – передача тексту персонажа і власне розповідь. Це явище властиве художній прозі, де однією з форм є невласне пряма і непряма мова.

За якими ознаками розрізняють текст наратора і персонажа? На думку В. Шміда, такими ознаками є:

1. **Тематичні:** текст наратора і персонажа розрізняють за відбором тем.

2. **Оцінні:** текст наратора і персонажа відрізняються за оцінкою окремих тематичних одиниць і смислової позиції.

¹ Ткачук О. Наратологічний словник. Тернопіль, 2002. С. 33.

3. Граматичні ознаки особи: текст наратора і персонажа відрізняються використанням особи займенників і дієслів. Наратор використовує займенники і форми дієслова 3-ої особи. У тексті персонажа вживається система усіх трьох осіб.

4. Граматичні ознаки часу дієслова: тексти наратора і персонажа розрізняються використанням часу дієслова. В тексті персонажа можливими є три часи дієслова: минулий, теперішній, майбутній. У тексті наратора для означення дій розповідного світу використовується тільки минулий наративний. Однак у висловлюваннях, які стосуються екзегізи, таких, як коментарі, звернення до читача, наратор може використовувати усі три часи дієслова.

5. Ознаки вказівних систем. Для означення простору і часу дій в текстах наратора і персонажа використовуються різні вказівні системи. Для тексту персонажа властиве використання хронотопічних дейтиків, таких як сьогодні, вчора, завтра, тут, там. Дейтик, за «Наратологічним словником» О. Ткачука, це «будь-який термін або вислів, який у висловленні належить до контексту утворення (адресат, адресант, час, простір) цього висловлення: «тут», «зараз», «вчора», «я», «ти».¹ У тексті наратора домінують анафористичні вирази: «у той день», «день тому назад», «на наступний день після описуваних пригод», «у вказаному місці».

6. Ознаки мовної функції. Тексти наратора і персонажа можуть характеризуватися різними функціями мови, зображальною або апелятивною.

7. Лексичні ознаки. Тексти наратора і персонажа можуть відрізнятися різними найменуваннями одного і того ж предмета («Василь Іванович», «Василь», кінь-шкапа).

8. Синтаксичні ознаки. Тексти наратора і персонажа можуть відрізнятися синтаксичними структурами.

Еквівалентність і її типи. У художніх творах, крім часових і причинно-наслідкових зв'язків, мотивів, є мотиви *еквівалентні*. Вони здаються випадковими, бо не мають сюжетного зв'язку з іншими мотивами даного тексту. Принцип еквівалентності частіше зустрічається в поезії, рідше у прозі. Еквівалентність, за В. Шмідом, включає два типи відносин – *подібність і опозицію*.

¹ Ткачук О. Наратологічний словник. Тернопіль, 2002. С. 33.

У розповідній прозі є тематичні і формальні еквівалентності. «Тематична еквівалентність, – за спостереженням В.Шміда, – базується на актуалізованій *тематичній* ознаці, тобто на відібраній для даної історії властивості, яка об'єднує два або більше елементи історії».¹ Формальна – на формальній ознаці.

Тематична еквівалентність розпадається на еквівалентності *персонажів, ситуацій і дій*. Еквівалентність ситуацій і дій ділиться на *ізоперсональні* (ті, що відносяться до того ж персонажа) і *гетероперсональні*. Прикладом ізоперсональної еквівалентності дій є три приїзди наратора на одну і ту ж станцію в оповіданні «Станционный смотритель».

Гетероперсональна еквівалентність дій є у кожній із «Повістей Белкіна» О. Пушкіна. Вона відіграє важливу роль в оповіданнях А. Чехова. Наратор вставної історії з оповідання «Агрус» Іван Іванович утверджує інші життєві цінності на відміну від свого брата Ніколая. Опозиція братів яскраво виявляється в оцінці агрусу, який утілює мрію Ніколая про життя в селі. Ніколай жадібно їсть агрус, хвалить його смак, Іванові він здається квасним.

Різні типи еквівалентності базуються на таких ознаках, як стиль (лексика, синтаксис), передача мови і думок (пряма, непряма, не власне-пряма мова), імпліцитна оцінність назв. На думку В. Шміда, особливо важливу роль відіграє **фонічна** еквівалентність, зв'язок слів на основі звукового повтору. Цьому прийому В.Шмід присвятив окремий розділ. «Елементарна функція звукового повтору, – відзначає В. Шмід, – полягає в тому, щоб тематично скрипити фонічні еквівалентні слова»².

Наративний метод продуктивно використовується в сучасних наукових дослідженнях.

¹ Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 247.

² Там само. С. 254.

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ

1. Філологічний метод з'явився

- А) у Давній Греції;
- Б) у Давньому Римі;
- В) у Франції.

2. В Україні філологічний метод сформувався

- А) у XVII ст.
- Б) у XVIII ст.
- В) у XIX ст.

3. З'ясуйте, кому належать ці слова: «Для них головна річ – людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах... Звідси брак довгих описів та трактатів у їх творах і та непереможна хвиля ліризму, що розлита в них. Звідси їх несвідомий наклін до ритмічності й музикальності як елементарних об'явів зворушень душі».

- А) О. Кобилянській;
- Б) І. Франку;
- В) Д. Донцову.

4. Міфологічна школа з'явилася:

- А) у Давній Греції;
- Б) у XIX ст. у Франції;
- В) у XIX ст. у Німеччині.

5. Укажіть, кому належить вислів «Мистецтво повинно

охоплювати все: бути відбитком власного Я і цілого світу, як його бачить і розуміє поет».

- А) Франку;
- Б) Аристотелю;
- В) Ніцше.

6. Думка «Справжнє значення міфу витікає з того, що події, які згодом відбуваються в якийсь проміжок часу утворюють ще й постійну структуру. І вона одночасно належить до минулого, теперішнього і майбутнього» належить:

- А) М. Костомарову;
- Б) О. Потебні;
- В) К. Леві-Строссу.

7. Укажіть, хто основоположник біографічного методу:

- А) Г. Брандес;
- Б) Ю. Айхенвальд;
- В) Сент-Бев.

8. Назвіть родоначальника культурно-історичної школи:

- А) І. Тен;
- Б) О. Конт;
- В) Ф. Брюнетьер.

9. Укажіть, хто засновник компаративізму:

- А) Т. Бенфей;
- Б) О. Веселовський;
- В) І. Франко.

10. Що є предметом імагології?

- А) генетико-контактні зв'язки;
- Б) порівняльна типологія на тематологічному і генологічному рівнях;
- В) вічні образи.

11. Кому належить думка: «Людський тип формують три фактори: раса, середовище, момент»:

- А) О. Конту;
- Б) І. Тену;
- В) С. Єфремову.

12. Укажіть, засновник еволюційного методу:

- А) І. Тен;
- Б) Ф. Брунетьер;
- В) І. Франко.

13. Назвіть предмет дослідження еволюційного методу:

- А) літературні напрями;
- Б) зміст і форма творів;
- В) літературні жанри.

14. Представникам якого методу належить думка, що літературу слід періодизувати

відповідно до змін матеріальної бази:

- А) культурно-історичного;
- Б) порівняльно-історичного;
- В) вульгарного соціологізму.

15. Укажіть основоположника психологічної школи:

- А) О. Потебня;
- Б) Е. Еннекен;
- В) Д. Овсянико-Куликовський.

16. Укажіть, кому належать слова:

«Слухач може значно краще мовця зрозуміти, що приховано за словом, і читач може краще самого поета зрозуміти, осягнути ідею його твору»:

- А) В. Харцієву;
- Б) Д. Овсянико-Куликовському;
- В) О. Потебні.

17. Слова «Суть, сила [...] твору не в тому, що розумів під ним автор, а в тому, як цей твір діє на читача або глядача, отже, у невичерпно можливому його змісті» належать:

- А) І. Франку;
- Б) О. Білецькому;
- В) О. Потебні.

18. Кому належить думка «Мова є не тільки матеріалом поезії – це сама поезія»:

- А) І. Франку;
- Б) Д. Овсянико-Куликовському;
- В) О. Потебні.

19. Думка: «Завдання літературознавства – досліджувати психологію письменника» належить:

- А) Д. Овсянико-Куликовському;
- Б) О. Потебні;
- В) М. Арнаутову.

20. Назвіть основоположника психоаналізу:

- А) І. Франко;
- Б) З. Фройд;
- В) К. Юнг.

21. Кому належить ідея Едипового комплексу:

- А) І. Франку;
- Б) К. Юнгу;
- В) З. Фройд.

22. Хто прирівнював психоаналітичний метод до літературної діяльності

- А) З. Фройд;
- Б) К. Юнг;
- В) І. Франко.

23. Чия творчість була предметом інтерпретації З. Фрейда?

- А) Вільяма Шекспіра;
- Б) Федора Достоєвського;
- В) Леонардо да Вінчі.

24. Назвіть складові психоаналізу:

- А) позасвідоме;
- Б) теорія сновидінь;
- В) вчення про дитячу сексуальність.

25. Хто автор аналітичної психології?

- А) З. Фройд;
- Б) К. Юнг;
- В) А. Шопенгауер.

26. Хто з теоретиків психоаналізу писав про архетипні образи?

- А) З. Фройд;
- Б) К. Юнг;
- В) Ф. Ніцше.

27. Хто обґрунтував думку про два типи творчості: візіонерський і психологічний?

- А) З. Фройд;
- Б) К. Юнг;
- В) А. Шопенгауер.

28. Хто запровадив термін «екзистенціалізм»:

- А) Г-В. Гегель;
- Б) С. К'єркегор;
- В) Ж. П. Сартр.

29. Кому належить теорія абсурдності людського існування?

- А) Ж. П. Сартру;
- Б) К. Ясперсу;
- В) А. Камю.

30. Кому належить думка: «Потенційний текст незмірно більший, ніж будь-яка його індивідуальна реалізація. Це підтверджується тим, що повторне читання літературного тексту часто викликає враження відмінні від першого прочитання»?

- А) М. Гайдеггеру;
- Б) О. Потебні;
- В) В. Ізеру.

31. Назвіть автора теорії «відкритого твору»:

- А) В. Дільтей;
- Б) О. Потебня;
- В) У. Еко.

32. Структуралізм заснував:

- А) М. Бахтін;

- Б) Ф. Соссюр;
- В) К. Леві-Строс.

33. Постколоніальна критика сформувалася:

- А) у 18 столітті;
- Б) у 19 столітті;
- В) у 20 столітті.

34. Термін «інтертекстуальність» увів (увела):

- А) М. Бахтін;
- Б) Ю. Кристева;
- В) М. Барт.

35. Автором праці «Що таке автор?» є:

- А) Ж. Дерріда;
- Б) Н. Фрай;
- В) М. Фуко.

36. Основоположник феноменології:

- А) І. Кант;
- Б) Р. Декарт;
- В) Е. Гуссерль.

МОДУЛЬНА КОНТРОЛЬНА РОБОТА

Варіант 1

1. Коли і де сформувалася міфологічна школа?
2. Які завдання біографічного методу?
3. На яких факторах базувався соціологізм І. Тена?
4. Як розумієте вульгарно-соціологічну інтерпретацію художніх творів?
5. Філософські й естетичні ідеї Альбера Камю.

Варіант 2

1. На чому базувався еволюційний метод?
2. Концепція міфологічної школи.
3. Хто був засновником компаративізму? В якій праці сформульована концепція методу?
4. Ідеї психоаналізу у статті І. Франка «Із секретів поетичної творчості».
5. Поясніть зміст понять «наратив», «наратор», «наратування».

Варіант 3

1. Теорія семіотики Умберто Еко.
2. Як тлумачили художню творчість З. Фройд і К.-Г. Юнг?
3. Що писав Леві-Стросс про міф і міфотворчість?
4. Що писав І. Франко про ерупцію?
5. Які завдання семіотики?

Варіант 4

1. Якими поняттями оперують структуралісти?
2. Що писав Юнг про типи творчості.
3. Що розумів І. Франко під «верхньою» і «нижньою» свідомістю?
4. У чому суть формального методу?
5. Концепція «нової критики».

Варіант 5

1. У чому суть психологічного напрямку?
2. Назвіть різновиди наратології
3. Як сформувалася літературна герменевтика?

4. Що таке гінокритика?
5. Назвіть складові компаративістики.

Варіант 6

- 1.Феміністичні студії в Україні.
2. Естетика екзистенціалізму.
3. Психологічна теорія Овсянико-Куликовського.
4. Коли і де сформувалися ідеї рецептивної естетики?
5. Постструктуралістська концепція «смерті автора».

Варіант 7

1. Концепція інтуїтивізму.
2. У чому суть філософії серця?
3. На яких положеннях базується психоаналіз З. Фрейда?
4. Естетика екзистенціалізму.
5. Концепція статті Мішеля Фуко «Що таке автор?»

Варіант 8

- 1.Що писав Анрі Бергсон про інтуїцію?
2. Що писав З. Фрейд про сновидіння?
3. Феноменологія.
4. Гансс Роберт Яусс про рецепцію тексту.
- 5.Предмет і завдання наратології.

Варіант 9

1. Психоаналітичні дослідження в Україні.
2. Різновиди наратології.
3. Предмет і завдання постколоніальної критики.
4. Методологічні завдання рецептивної естетики.
5. На яких відчуттях зосереджують увагу екзистенціалісти?

ПИТАННЯ З КУРСУ
«Сучасні методологічні засади українського
літературознавства»

1. Предмет і завдання методології літературознавства.
2. Еволюційний метод.
3. Міфологічна школа. Формування, концепція.
4. Міфологічна школа в українському літературознавстві.
5. Неоміфологічний напрям.
6. Особливості біографічного методу.
7. Біографічний метод в українському літературознавстві.
8. Соціологічний напрям.
9. Вульгарно-соціологічна інтерпретація художніх творів.
10. Зміст поняття «філологічна школа» та її місце в історії українського літературознавства.
11. Культурно-історична школа. Теоретичні засади.
12. Концепція порівняльно-історичного методу.
13. Предмет і завдання компаративістики.
14. Компаративізм в українському літературознавстві.
15. Роль В. Веселовського у становленні порівняльно-історичного методу.
16. Типологічний метод.
17. Психологічний напрям.
18. Психолінгвістична теорія О. Потебні.
19. Психологічна методологія Д. Овсянико-Куликовського.
20. І. Франко про психологічні основи естетики краси у трактаті «Із секретів поетичної творчості».
21. Питання психології творчості у праці О. Потебні «Думка й мова».
22. Роль І. Франка в утвердженні психологічного методу.
23. Ідеї психоаналізу у статті І. Франка «Із секретів поетичної творчості».
24. Особливості класичного психоаналізу.
25. Стаття З. Фрейда «Поет і фантазування».
26. Становлення психоаналітичного літературознавства в Україні.
27. Психоаналітичні студії у посттоталітарній Україні.
28. Психобіографічний метод. Патографічні дослідження Зигмунда Фрейда.

29. Леві-Стросс про міф і міфотворчість.
30. Аналітична психологія К. Г. Юнга.
31. Особливості структурного психоаналізу.
32. Теорія архетипів К. Г. Юнга.
33. Патологізація художньої творчості.
34. К. Г. Юнг про природу і типи творчості.
35. І. Франко і дофройдівська психоаналітика.
36. Інтуїтивізм.
37. Естетика екзистенціалізму.
38. Філософські й естетичні ідеї Ж.-П. Сартра.
39. Філософські й естетичні ідеї Альбера Камю.
40. Формальний метод.
41. Структуралізм.
42. Семіотика.
43. Теорія семіотики Умберто Еко.
44. Герменевтика.
45. Формування і розвиток герменевтики.
46. Рецептивна естетика.
47. Інтертекстуальність.
48. Ганс Роберт Яусс про рецепцію тексту.
49. Різновиди інтертексту.
50. Феміністична теорія і критика.
51. Феміністичний напрям в українському літературознавстві.
52. Гінокритика і жіночий текст. Стаття Шовалтер «Феміністична критика у пущі».
53. Постструктуралізм.
54. Постструктуралістська концепція «смерті автора».
55. Концепція деконструктивізму.
56. «Нова критика»
57. Концепція феноменології.
58. Наратологія. Предмет і завдання.
59. Історія наратології.
60. Різновиди наратології.
61. Постколоніальна критика. Предмет і завдання.
62. Постколоніальна критика в Україні.
63. Національно-екзистенціальна методологія.
64. Гайдегґерівська концепція мови.
65. Архетип як літературознавча категорія.

ЛІТЕРАТУРА ДО КУРСУ

1. Александрова Г. Порівняльні студії в українському літературознавстві кінця XIX ст.: до проблеми зв'язків між теоретичними поглядами Миколи Дашкевича та Івана Франка // Франкознавчі студії. Збірник наукових праць. Дрогобич : Вимір, 2002. Вип. 2.
2. Барабаш Ю. Алгебра и гармонія: о методологии литературоведческого анализа. М., 1977.
3. Баррі П. Вступ до теорії. Літературознавство і культурологія. Київ : Смолоскип, 2008.
4. Бахтин М. Проблемы текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Бахтин М. Литературно-критические статьи. М., 1986.
5. Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики. Київ, 1998.
6. Білоус П. В. Вступ до літературознавства: навчальний посібник. Київ: ВЦ «Академія», 2011. 336 с.
7. Білоус П. В. Теорія літератури. Навчальний посібник. Київ: «Академвидав», 2013.
8. Бойко Ю. Літературознавча та літературно-критична методологія. Серія Єфремова // Ю. Бойко. Вибрані праці. Київ, 1992.
9. Бушмин А. Методологические вопросы литературоведческих исследований. М., 1969.
10. Васьків М. С. Матеріали з історії літературознавства та генології для самостійної роботи студентів (освітньо-кваліфікаційного рівня «спеціаліст» і «магістр»: Навчальний посібник. Кам'янець-Подільський : ПП «Медобори», 2006, 2010, 2013.
11. Веселовский А. Историческая поэтика / А. Веселовский. М. : Наука, 1989.
12. Воробйов В. До питання про соціологічне вивчення літератури (Полемічні нотатки). *Рад. літературознавство*, 1985. № 12.
13. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Вибрані твори. Пер. з нім. Київ, 2001.
14. Галич О. Історія українського літературознавства. Луганськ, 2013.
15. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: підручник для студентів філологічних спеціальностей вищих закладів освіти / за наук. ред. О. Галича. Київ : Либідь, 2001.
16. Гнатюк М. Іван Франко і проблеми теорії літератури. Навчальний посібник. Київ, 2011.

17. Голомб Л. Методологія та методика студентських наукових досліджень із українського літературознавства. Навчально-методичний посібник. Ужгород, 2012.
18. Грушевський М. Історія української літератури. Частина перша. Київ : Львів, 1923. Т. 1.
19. Єфремов С. Критика. Літературознавство. Естетика. Київ, 1998.
20. Зборовська Н. Психологія і літературознавство. Посібник. Київ, 2003.
21. Іванишин В. Нариси з теорії літератури. Навчальний посібник. Київ, 2010.
22. Іванишин В. Критика і метакритика як осмислення літературності. Київ, 2012.
23. Ільницький М., Будний В. Порівняльне літературознавство: У 2-х ч. Навчальний посібник. Ч. 1. : Лекційний курс. Ч. 2. : Практичні заняття. Львів, 2007.
24. Єфремов С. Історія українського письменства. Вид. четверте. Фотопередрук О. Горбача. Мюнхен, 1989. Київ, 1995.
25. Ковалів Ю. Абетка дисертанта. Методологічні принципи написання дисертації. Посібник. К. : ЛТД «Твім інтер», 2009.
26. Ковалів Ю. Літературна герменевтика. Київ, 2008.
27. Костомаров М. Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики і літературознавства. К., 1994.
28. Козій Д. До методології історії літератури Михайла Грушевського // Українська літературознавча думка в Галичині за 150 років. Хрестоматія. Т. 2. Львів, 2002.
29. Леві-Стросс Клод. Структурна антропологія. Пер. з франц. Є. Борисюк. Київ, 1997.
30. Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ століття. К., 1997.
31. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці, 2001.
32. Література. Теорія. Методологія / упорядкув. Д. Уліцької ; пер. з польськ. Київ, 2006.
33. Літературна компаративістика. Вип. 1 / Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України. Київ, 2005.
34. Літературознавча енциклопедія / Автор-упорядник Ю. Ковалів: У 2-х т. Київ, 2007.
35. Матвіїшин В. Український літературний європеїзм. Київ, 2009.

36. Михайлин І. Методологічні пошуки в українській критиці та історії літератури ХІХ ст. // *Літературознавство* : «Міжнародний конгрес українців». Київ, 1996.

37. Михайловська Н. Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософування в українській літературі ХІХ – першої половини ХХ ст. Львів, 1998.

38. Наєнко М. К. Історія українського літературознавства і критики: навчальний посібник. Спільний проект із видавництвом «Академвидав», 2010. с.

39. Оляндер Л. Методологічні засади критичної спадщини Лесі Українки та сучасні концепції // *Леся Українка і сучасність*: збірник наукових праць. Луцьк, 2005. Т. 2.

40. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1999.

41. Печарський А. Я. Психологія і художня творчість (на матеріалі української класичної літератури: навчальний посібник. Державний вищий навчальний заклад «Ужгородський національний університет». Ужгород : ТІМРАНІ, 2018.

42. Пахаренко В. Українська поетика. Вид. 3-тє, доп. Черкаси : Відлуння-Плюс, 2009.

43. Піхманець Р. Природа художніх символів Василя Стефаника // *Нариси з поетики української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст.* Івано-Франківськ, 2000.

44. Піхманець Р. Психологія художньої творчості (теоретичні та методологічні аспекти. Київ, 1991.

45. Піхманець Р. «Кімната сто один», або Дещо про соціологічні аспекти вивчення літератури в школі. Івано-Франківськ, 1999.

46. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ, 1998.

47. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій. Очерки о герменевтике. М., 1995.

48. Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства. Київ, 1999.

49. Сенік Л. «Чого являєшся мені?..» Психологічний аналіз. Франкознавчі студії. Збірник наукових праць. Дрогобич : Вимір, 2002. Вип. 2. С.

50. Сивокінь Г. Біографізм як методологічний інструмент в сучасному літературознавстві // *Літературознавство* : «Другий Міжнародний конгрес українців». Львів, 1993.

51. Скупейко Л. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки. Київ : Фенікс, 2006.

52. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996.
53. Теорія літератури в Польщі : Антологія текстів. Друга половина ХІХ – початок ХХІ століття. Київ, 2008.
54. Ткаченко А. О. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства: підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. 2-ге вид., випр. і доповн. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2003.
55. Ткаченко А. О. Між хаосом і космосом, або У передчутті нео-структуралізму // *Слово і час*. 2002. № 1.
56. Франко І. Із секретів поетичної творчості. Київ, 1969. 190 с. ; Франко І. Я. Зібр. творів : у 50-ти т. / І. Я. Франко ; [упорядкув. та коментарі О. О. Білявської, А. В. Горецького. Київ : Наук. думка, 1984. – Т. 31 : Літературно-критичні праці (1890–1910). С. 45–119.
57. Ференц Н. Основи літературознавства. Київ : Знання, 2011.
58. Ференц Н. Теорія літератури і основи естетики. Київ : Знання, 2014.
59. Фрай Н. Великий код: Біблія і література. Львів : Літопис, 2010.
60. Фрейд З. Психология бессознательного: сб. произведений. М., 1999.
61. Чижевський Д. Деякі проблеми порівняльної історії слов'янських літератур. Чижевський Д. Філолофські твори: В 4-х т. К., 1987. Т. 3.
62. Чижевський Д. Історія української літератури. Від початків доби до реалізму. Тернопіль : Феміна, 1994.
63. Яусс Ганс Роберт. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика. Київ : 2011.
64. *Studia hermeneutica*. Герменевтика тексту: між істиною і методом. Дрогобич, 2005.

Навчально-методичний посібник

Надія ФЕРЕНЦ

СУЧАСНІ МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Для студентів філологічного факультету

Відповідальна за випуск:

Барчан В. В., доктор філологічних наук, професор, завідувач
кафедри української літератури

Комп'ютерний набір Ольги Чижмар

Художньо-технічна редакція та верстка Івана Ребрика
Оформлення обкладинки Олега Хававчака

Підписано до друку 27.05.2021. Формат 60x84/16
Гарн. Cambria. Папір офсетний. Ум.-друк. арк 8,5.
Обл.-вид. арк 8,6. Наклад 100 прим. Замовл. № 47.

Видавництво «Гражда»

Свідоцтво про державну реєстрацію видавців, виготівників і
розповсюджувачів видавничої продукції.

Серія 3т № 22 від 1 вересня 2005 р.

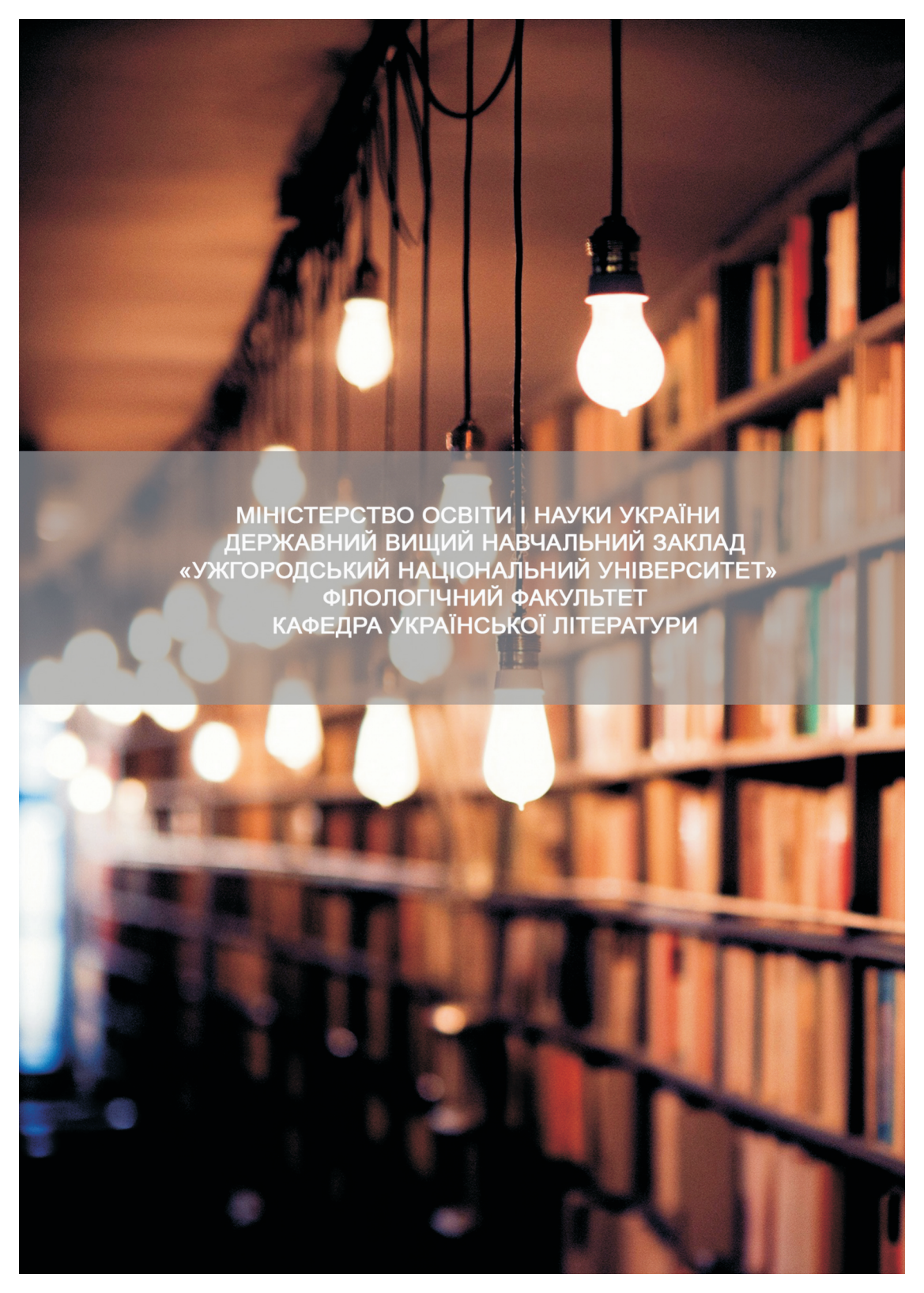
88000, м. Ужгород, вул. Гагаріна, 9, т. 0971604574

Ференц Надія Станіславівна

Ф 43 Сучасні методологічні засади літературознавства: навчально-методичний посібник для студентів філологічного факультету ; Упоряд. О. М. Чижмар ; відповід. за вип. В. В. Барчан. – Ужгород : Гражда, 2021. – 140 с.

Навчально-методичний посібник «Сучасні методологічні засади літературознавства» містить розділи, які мають теоретичний характер, у них з'ясовуються питання методу, методології, розглядаються особливості різних літературознавчих напрямів та шкіл. Він включає тематичний план лекцій і плани практичних занять, теми рефератів, тестові завдання.

Посібник розрахований на студентів-філологів.



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД
«УЖГОРОДСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ»
ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ