

Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка

ВАСИЛЬ ІВАНИШИН

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Курс лекцій

2010

УДК 82.0(075.8)
ББК 83.0

Рекомендовано до друку Вченою радою
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
(протокол № 3 від 20 березня 2008р.)

Іванишин, Василь Петрович.

Теорія літератури: курс лекцій : [навч.-метод. посіб. для студ. ВНЗ] / В. П. Іванишин ; [ред.- упоряд. П. Іванишин] ; ДДПУ ім. І. Франка. - Дрогобич : [РВВ ДДПУ ім. І. Франка], 2010. - 472 с

Пропонований курс лекцій – плід довголітньої викладацької та наукової праці відомого українського вченого Василя Іванишина (1944-2007) у галузі теорії літератури. Фактично, це навчальний посібник, що містить потрібні базові знання із курсу “Теорія літератури”, що повинно допомогти передусім студентам та вчителям самостійно пізнавати художньо-літературні твори, сприймати теоретичний матеріал, осучаснити наукове забезпечення викладання літератури у школі. Книжка написана з урахуванням останніх досягнень українського та світового літературознавства, у першу чергу – національно-екзистенціальної методології, і складається з загальних літературознавчих розділів, присвячених літературній історіографії, літературі як виду мистецтва, літературному творові як естетичній системі, літературному процесові та генології. Посібник доповнений коротким термінологічним словником – тезаурусом, який склали близько чотирьохсот гасел, що розкривають зміст шестисот термінів та понять, які максимально конкретизують викладений у посібнику матеріал.

Посібник, написаний жваво і в доступному стилі, розрахований на широкі кола читачів, рекомендується насамперед фахівцям-філологам – викладачам, аспірантам, учителям, студентам, учням старших класів.

**Редактор-упорядник –
доктор філологічних наук, професор Петро Іванишин**

Рецензенти:

доктор філологічних наук, професор **Квіт С.М.**
доктор філологічних наук, професор **Клочек Г.Д.**
доктор філологічних наук, професор **Салига Т.Ю.**

ISBN 966-384—163-2

З М І С Т

<i>Петро Іванишин. Націоцентричні основи українського теоретичного літературознавства.</i>	8
Передмова	15
РОЗДІЛ I. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО ЯК ФІЛОЛОГІЧНА НАУКА	17
Літературознавство.....	17
Структура літературознавства.....	17
Предмет і функції теорії літератури.....	18
Теорія і методологія.....	18
Методологія, метод та методика дослідження.....	21
Аналіз і синтез.....	23
Аксіологія.....	24
Тезаурус.....	24
Аналітичний контекст.....	24
Методологічна домінанта.....	26
Три аспекти вивчення літературних явищ.....	27
Основні принципи вивчення літератури.....	27
Поетика.....	30
Жанри теорії літератури.....	30
Структура курсу “Теорія літератури”.....	30
РОЗДІЛ II. ІСТОРИОГРАФІЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА	33
1. Генеза і становлення літературознавства	33
Осмислення явищ мистецтва в античну епоху.....	34
Християнська екзегетика в добу Середньовіччя.....	39
Герменевтика Нового часу. Фрідріх Шлейєрмахер.....	40
Естетика епохи Відродження.....	42
Проблеми поетики в працях теоретиків Бароко.....	43
Естетика Класицизму.....	44
Теорія літератури в працях просвітителів. Преромантичні тенденції.....	46
Естетичні теорії в німецькій класичній філософії.	

Романтизм.....	49
2. Основні етапи розвитку давнього та класичного українського літературознавства.....	51
а) Зародження і розвиток національного літературознавства (XI – XVIII ст.).....	51
б) Українське літературознавство перших десятиліть XIX ст.....	55
в) Розвиток українського літературознавства середини XIX ст. Герменевтична традиція Тараса Шевченка.....	63
3. Основні академічні школи літературознавства XIX – XX ст.....	71
Міфологічна школа.....	71
Біографічний метод.....	72
Культурно-історична школа.....	73
Еволюційний метод.....	73
Компаративістика (прівняльно-історичний метод).....	
Психологічний напрям.....	
Психолінгвістична теорія О.Потебні.....	
Естопсихологічний (функціонально-естетичний) метод.....	
Філологічна школа.....	
Духовно-історична (культурно-філософська) школа.....	
Інтуїтивізм.....	
4. Основні методології сучасного світового та українського літературознавства.....	77
Феноменологічна методологія.....	
Онтологічна (філософська) герменевтика.....	
Психоаналітичний метод (фрейдизм).....	
Неоміфологічна інтерпретація:	
<i>Архетипна критика</i>	
<i>Міфо-ритуальна критика</i>	
<i>Семантико-символічна критика</i>	
Структурально-семіотична методологія.....	
Екзистенційна інтерпретація.....	
“Нова критика”.....	
Рецептивна естетика.....	
Постмодернізм (постструктуралізм).....	
<i>Деконструктивізм</i>	
<i>Неофемінізм</i>	
“ <i>Неоміфологізм</i> ”.....	
Теорія інтертекстуальності.....	
Постколоніальна критика.....	
Національно-екзистенціальна методологія.....	
Неопозитивізм. Неотомізм. Неомарксизм.....	

РОЗДІЛ III. ЛІТЕРАТУРА ЯК ВИД МИСТЕЦТВА.....	97
1. Природа, предмет і призначення художньої літератури.....	97
Мистецтво як форма суспільної свідомості і засіб естетичного освоєння дійсності.....	
Структура мистецтва.....	
Література в системі мистецтв.....	
Мистецтво як освоєння світу за законами краси і добра.....	
Суспільна активність мистецтва.....	
Методологія та філософія творчості.....	
2. Критерії художності твору.....	131
3. Образна природа художньої літератури.....	139
Художній образ.....	
Образ і знак.....	
Національні архетипи, екзистенціали, коди.....	
Класифікація образів.....	
4. Види художніх узагальнень.....	152
Ідеалізація.....	
Типізація.....	
Типове та індивідуальне.....	
Умовність та узагальнення.....	
5. Література і життя суспільства.....	160
Функції літератури.....	
Культурологічний потенціал мистецтва.....	
Національна специфіка літератури.....	
Форманти художнього твору і літератури.....	
РОЗДІЛ IV. ЛІТЕРАТУРНИЙ ТВІР ЯК ЕСТЕТИЧНА СИСТЕМА.....	191
1. Художній твір як цілісність.....	191
Творчий процес.....	
Твір як форма буття літератури.....	
Системний характер твору.....	
Текст і твір.....	
Змістоформа літературного твору.....	
2. Зовнішня форма, внутрішня форма, зміст і сенс літературного твору...206	
а) Зовнішня форма літературного твору (художня мова і художнє мовлення).....	
<i>Художня комунікація.....</i>	
<i>Літературна мова і мова художньої літератури.....</i>	
<i>Автоматизація та актуалізація в комунікації та</i>	

образотворенні...

<i>Рівні та прийоми актуалізації та образотворення</i>	
<i>Художнє мовлення</i>	
<i>Версифікація</i>	
<i>Ритміка</i>	
<i>Метрика</i>	
<i>Строфіка</i>	
<i>Теорія рими</i>	
б) Внутрішня форма літературного твору (ейдологічна система).....	
<i>Позатекстуальні елементи композиції</i>	
<i>Текстуальні елементи композиції</i>	
в) Зміст літературного твору.....	
г) Смісл (сенс) літературного твору.....	
3. Художній світ як “друга реальність”	248
4. Інтерпретація художнього твору	251
Наукова інтерпретація.....	
Христологічна інтерпретація.....	
Художня інтерпретація.....	
Політична інтерпретація.....	
Аматорська інтерпретація.....	
Аудіальна інтерпретація.....	
Шкільна інтерпретація.....	

РОЗДІЛ V. ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС І ЙОГО ОСНОВНІ ЗАКОНОМІРНОСТІ.....284

1. Поняття про літературний процес	284
Літературна творчість.....	
Літературне життя.....	
Письменник і читач.....	
Літературний процес.....	
Традиція і новаторство.....	
2. Стиль, творчий метод, тип творчості	299
Стиль як художньо-літературна категорія.....	
Творчий (художній) метод.....	
Тип творчості.....	
3. Літературний напрям. Основні літературні напрями Нового часу	308
Поняття про літературний напрям.....	
Основні літературні напрями Нового часу.....	
<i>Бароко</i>	
<i>Класицизм</i>	

....	<i>Сентименталізм</i>
..	<i>Романтизм</i>
...	<i>Реалізм</i>
...	<i>Модернізм</i>
....	<i>Символізм</i>
	<i>Експресіонізм</i>
	<i>Імпресіонізм</i>
	<i>Авангардизм</i>
	<i>Сюрреалізм</i>
	<i>Футуризм</i>
	<i>Постмодернізм</i>

РОЗДІЛ VI. ГЕНОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРИ.....328

	Епос.....
.....	Лірика.....
.....	Драма.....
.....	Суміжні змістоформи генерики.....

Короткий тезаурус до курсу.....338

Бібліографія.....463

Націоцентричні основи українського теоретичного літературознавства

Докладна розмова про автора цієї книги – Василя Іванишина (1944-2007) – ще попереду. Надто малий термін пройшов від моменту його передчасної смерті, щоб усі грані непересічного, самобутнього таланту – філософського, літературознавчого, політичного, публіцистичного, педагогічного, культурологічного, лінгвістичного тощо – відкрилися ширшим колам української громади. Хоча для тих, хто цікавився в останні півтора десятиліття політикою, хто мав можливість закінчувати філологічний факультет Дрогобицького педуніверситету (попередньо – педінституту) у 1970-х – 2000-х рр., хто брав участь у процесах активного протистояння колоніалістичній радянській владі в Галичині у кінці 80-х, хто відвідував його численні відкриті лекції, презентації, виступи тощо, хто спостерігав за літературним процесом у 1970-1980-х рр., хто читав його гостро-актуальні книги на різну тематику (“Українська Церква і процес національного відродження” (1990), “Мова і нація” (1990, 1991, 1992, 1994, 2004) (у співавторстві із Я.Радевичем-Винницьким), “Нація. Державність. Націоналізм” (1992), “Непрочитаний Шевченко” (2001, 2002), “На розпутті велелюднім...” (2003), “Жерці імпрези” (2003), “Пізнання літературного твору” (2003) (у співавторстві), “Кримський вузол” (2005) та ін.) тощо, – для тих, напевно, ім’я В.Іванишина не залишилось непоміченим. Як не залишилось воно непоміченим, мабуть, для тих його зарубіжних читачів, що мали змогу ознайомитись із перекладеними творами цього автора білоруською, російською, арабською мовами.

У межах наукових інтересів Василя Іванишина завжди було присутнє поглиблене зацікавлення питаннями філологічними та епістемологічними, зокрема, проблемами літературознавства (теорії літератури, літературної

критики, історії літератури XIX-XX століть), лінгвістики (передусім у націоналістичному та націоналістичному контекстах), загальногуманітарної методології тощо. І хоча його власне наукову кар'єру (зокрема й можливість аспірантурного навчання в Інститут літератури НАН України) зупинили переслідування за “антирадянщину”, усе ж, повернувшись до викладацької діяльності, В.Іванишин утврдує свої теоретичні та педагогічні принципи у межах студентських аудиторій. Особливу допомогу (окрім звернення до класичних філософських та наукових досвідів, навіть фізико-математичного) щодо долаання прокрустових принципів “марксистсько-ленінської методології” тодішнім молодим українським інтелігентам давав частково дозволений колоніальною владою структуралізм. Не випадково його принципи доволі часто використовуються автором й у цьому посібнику, а також лягли в основу його власного – *структурно-функціонального* – методу прочитання мистецьких феноменів¹.

Нестримне бажання не лише зсвоювати чужі теоретичні моделі інтерпретації, а творити свої, на основі власного науково-педагогічного, історичного, рецептивного досвіду, приводить В.Іванишина вже у 1980-х роках до поставлення перед собою гносеологічного завдання: випрацювання такої літературознавчої (ширше – суспільно-гуманітарної) методології мислення, яка була б адекватна українській культурній традиції. Фактично, маємо справу із бажанням продовжити власне українську традицію теоретичного мислення, штучно перервану більшовицькою окупацією, про яку влучно сказав ще у 1924 році Леонід Білецький: “...на перше місце висунути наукові ідеї та методологічні принципи українських учених, з’ясувати їх значення не лише в українській науці, але взагалі, й цим дати зрозуміти нашим молодим сучасним і майбутнім ученим, що перш аніж наслідувати західноєвропейські ідеї, треба конче заглянути в нашу наукову скарбницю, яка ці ідеї перетворила своїм українським генієм чи

¹ Детальніше див.: Іванишин В. Непрочитаний Шевченко. – Дрогобич: ВФ “Відродження”, 2001. – 32с.

талантом, видобула звідтам своєрідну українську ідейно-наукову іскру, яка, може, й краще освітила темряву наукової праці, котру молодше покоління ще не так добре знає. Коли в нас є вже високі школи, ми мусимо творити і свою українську науку на попередній українській науковій традиції”².

Так поступово розвивається й утверджується у роботах В.Іванишина **національно-екзистенціальна** гуманітарна методологія – система регулятивних принципів націоцентричного мислення, яка впливає із шевченківської філософії національної ідеї, яка вчить осмислювати дійсність, виходячи із закономірностей національного буття, передусім екзистенції цілої нації та окремої національної людини. Йому йдеться про “універсальну гуманітарну методологію, що впливає з національного імперативу і зобов’язує до осмислення всіх явищ суспільного життя (у тому числі й художньої дійсності) в категоріях захисту, утвердження і розвитку нації”³. Спочатку згадки про цю методологію зустрічаємо в окремих статтях кінця 1980-х, наслідком її застосування стає історико-культурологічне осмислення феномену Української греко-католицької Церкви⁴ та виявлення фундаментальної націотворчої ролі української мови⁵, але без якихось епістемологічних пояснень. Перше неповне окреслення ця методологія отримує у 1991 році в передмові “Голос із вершин духовності”⁶ до збірки творів М.Мариновича, а вже повну експлікацію – в авторській монографії політико-філософського та політолого-публіцистичного спрямування “Нація. Державність. Націоналізм”⁷ у 1992 р. Згодом вона лише доопрацьовувалась і поглиблювалась у подальших працях В.Іванишина та у роботах його учнів та однодумців. Прикметно, що схожий стиль національно-екзистенціального

² Білецький Л.Т. Основи української літературно-наукової критики / Упоряд., авт. іст.-біогр. нарисів та приміт. М.М.Ільницький. – К.:Либідь, 1998. – С.28-29.

³ Іванишин В. Непрочитаний Шевченко. – Дрогобич: ВФ “Відродження”, 2001. – С.9.

⁴ Іванишин В. Українська Церква і процес національного відродження. – Дрогобич, 1990. – 42с.

⁵ Іванишин В., Радевич-Винницький Я. Мова і нація. Методичні матеріали про місце і роль мови в національному відродженні України. – Дрогобич, 1990. – 31с.

⁶ Іванишин В. Голос із вершин духовності // Маринович М. Україна на полях Святого Письма. – Дрогобич: ВФ “Відродження”, 1991. – С.6-18.

⁷ Іванишин В. Нація. Державність. Націоналізм. – Дрогобич: ВФ “Відродження”, 1992. – 178с.

мислення можна спостерегти у значної частини українських учених колоніального та постколоніального періодів⁸.

Актуальність методологічних пошуків на початку незалежності, важливість розпрацювання національно-екзистенціальної гносеології підкреслюють слова відомої української дослідниці Соломії Павличко, яка була однією з тих, що у 1993 році діагностували кризу в літературознавстві та літературі. С.Павличко слушно пропонувала в якості відповіді на кризові явища – “теорію або філософізацію літературознавства” і при цьому мудро застерігала від гетерономних (чужорідних) способів її вирішення, щоправда, їй самій не завжди вдавалося почути власні застереження, наприклад, такі: “Тема сьогоднішньої дискусії є так само досить небезпечною, адже легко штовхає на популярний останніми часами шлях всеохопного, небувалоного роздавання рецептів... В авангарді цього руху йдуть деякі шановні професори українського походження і американського громадянства, в кожному другому реченні своїх статей на цю тему вживаючи сакраментальне слово «потрібно»”⁹. Насправді продуктивною філософізація науки про літературу може бути лише тоді, коли, за глибоким спостереженням одного з провідних теоретиків сучасності Григорія Сивоконя, не забуватиме про “історичну та національну детермінованість літературно-теоретичного знання”¹⁰.

Питання методологічного оновлення новітнього українського літературознавства залишається актуальним ще й досі, хоч ми й отримали цінний досвід певної односторонності та ущербності досліджень, базованих на запозиченні чи імітації виключно політичних (наприклад, соцреалізм) чи виключно західних (передусім постмодерних) методів. Національно-екзистенціальна методологія

⁸ Детальніше див. у: Іванишин П.В. Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти): Монографія. – Дрогобич: ВФ “Відродження”, 2005. – 308с.

⁹ Павличко С. Методологічна ситуація в сучасному українському літературознавстві // Павличко С. Теорія літератури / Передм. М.Зубрицької. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – С.488, 483.

¹⁰ Сивокінь Г.М. Історична й національна детермінованість літературно-теоретичного знання // Сивокінь Г.М. У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій. – К.: Фенікс, 2006. – С. 34-41.

Василя Іванишина пропонує, поруч із іншими (герменевтичним, системним, філологічним, христологічними, постколоніальними тощо) підходами, власну теоретичну модель літературознавчого розвитку. У межах постколоніальної науки вона пропонує також власне бачення одного з програмних філологічних курсів – “Теорії літератури”, – який посутньо формує світогляд молодого філолога.

На тлі схожого типу сучасних, на жаль, не надто численних теоретико-методичних видань авторства відомих учених А.Ткаченка, О.Галича, В.Назарця, Є.Васильєва, В.Пахаренка, М.Моклиці та ін., курс лекцій В.Іванишина не втрачає свого оригінального обличчя. Написаний на основі власного викладацького досвіду в основному протягом 2004-2006 рр., посібник синтезував здобутки українського та світового літературознавства. При цьому автор не лише узагальнює відоме, а й відкриває нове, наповнюючи класичну структуру теоретичного курсу новаторськими спостереженнями та дефініціями (наприклад, коли йдеться про методологічну домінанту, критерії художності, художню комунікацію, види інтерпретацій та ін.). Продуктивним є також і різноаспектне звернення до прикладів на основі глибокого твору Тараса Шевченка – “Садка вишневого коло хати”. У плані формування теоретичного інструментарію особливого значення набуває короткий словник – тезаурус – до курсу, який пропонує реципієнтові ознайомитись із мовою (термінологічним апаратом) національно-екзистенціального літературознавства.

Звичайно, пропонований курс лекцій, під час розгляду із інших методологічних позицій може бути оцінений і в інший спосіб (зокрема, щодо характеристики постмодерної спадщини). У ньому, напевно, можуть бути виявлені і певні недоліки та недоопрацювання. Але тут треба враховувати дві речі. По-перше, це авторський курс, чітко базований на апробованій методологічній домінанті (поруч із використанням герменевтики, семіотики, структуралізму, потебнянства, філологізму, постколоніалізму, христології та ін.

теоретичних моделей). Присутність уже наявних та поява інших, вивірених з методологічної точки зору курсів, підручників, посібників, допоможе педагогові, студентові, дослідникові вибирати між ними той, який найбільше відповідає його уявленням про мистецтво слова та науку про нього. По-друге, цей курс так і просить авторського доповнення, розгортання тем і проблем, розширення дефініцій (наприклад, в розділі “Історіографія літературознавства”). І, напевно, це було б автором зроблено, якщо не в цьому, то в другому чи третьому виданнях. Однак тепер можливі доповнення уже стають лише авторським спонуканням до співтворчості, до спільного розгортання безмежного літературознавчого обрію.

Загалом, пропонований курс лекцій є експериментальним науковим твором, твором, що не лише відповідає на питання, а й спонукає до власних теоретичних пошуків. Як такий, його можна по-різному сприймати, використовувати та оцінювати. Однак навряд чи можна заперечувати, що “Теорія літератури” Василя Іванишина переконливо свідчить про появу в українському літературознавстві чітко вираженого теоретико-методологічного напрямку із власною метамовою, філософсько-світоглядною базою, методами та методиками аналізу та інтерпретації художньо-літературної та наукової дійсності. Пропонований посібник також один із підсумків теоретичного оновлення та становлення українського націоцентричного (національно-екзистенціального) літературознавства – літературології, що постає на основі “української ідейно-наукової іскри” (Л.Білецький), внаслідок “історичної та національної детермінованості літературно-теоретичного знання” (Г.Сивокінь), але при цьому не цурається діалогу із світовим метадискурсом. Якщо теорію взагалі герменевтика окреслює як шанобливу увагу до неприхованості присутнього, як “оберігальну увагу до істини”¹¹, то теорію літератури національно-екзистенціальний досвід учити розглядати як оберігальну увагу до

¹¹ Хайдеггер М. Наука и осмысление // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. – М.: Республика, 1993. – С.243.

істини, виражену в національній літературі. Сподіваємось, що курс лекцій Василя Іванишина допоможе засвоїти цю шанобливу увагу до пошуку істини кожному небайдужому, що усвідомлює вагомість у своєму житті любові до Слова.

Петро Іванишин

ПЕРЕДМОВА

Поява цього посібника зумовлена кількома причинами.

Перша – це перехід українського літературознавства із переважно ідеологічно-політичних засад, на яких воно побутувало в радянський час, на засади суто наукові. Враховуючи, що для тодішнього літературознавства був неможливий постійний і повноцінний контакт із наукою інших країн, а також небувалий ідеологічний тиск та жорстку цензуру з боку тоталітарного режиму, українське літературознавство, донедавна складова частина радянського, змушене тепер долати відставання, пришвидшеними темпами освоювати набутки світової науки і водночас на наукових засадах осмислювати і переосмислювати явища історико-літературного і сучасного літературного процесу – національного і світового. Зрозуміло, що це завдання не є ні простим, ні легким, його виконання супроводжується неминучим суб'єктивізмом сприйняття і трактування освоюваного, що ускладнюється, зокрема, браком відповідної літератури: підручників, посібників, словників, енциклопедій тощо.

Друга причина полягає в тому, що наявний у випускників шкіл запас знань із теорії літератури недостатній для успішного засвоєння теоретичних курсів та спецкурсів і сучасних літературознавчих праць, які має освоїти студент філологічного факультету.

Третя причина: фактична відсутність підручників із теорії літератури змушує студентів на лекціях надто багато конспектувати, що забирає чимало аудиторного часу. З особливою драматичністю ця проблема постає під час викладання теоретичних курсів для студентів-заочників та екстернів.

Четверта причина стосується вже учителів-філологів, які закінчили вузи десять і більше років тому: через новизну термінології, незвичність та ускладненість понятійного апарату для них фактично недоступні не тільки

наукові монографії, але й літературознавчі праці, публіковані в сучасній літературній періодиці, що негативно впливає на рівень науковості викладання літератури в школі.

Усе це визначило також і характер нашої праці, передусім її обсяг, структуру, спосіб викладу.

Пропонований вкінці посібника короткий тезаурус укладався з урахуванням педагогічної специфіки навчання і праці майбутніх філологів. Він містить біля чотирьохсот гасел, що розкривають зміст коло шестисот термінів та понять, засвоєння яких необхідне для сприйняття теоретичних курсів і сучасного науково-теоретичного забезпечення викладання літератури в школі.

РОЗДІЛ I

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО ЯК ФІЛОЛОГІЧНА НАУКА

У професійному формуванні вчителя-словесника та науковця-філолога фундаментальне значення мають два рівнозначні комплекси наукових дисциплін: мовознавство як система наукових дисциплін про сутність та функціонування в суспільстві рідної мови і літературознавство як система наукових дисциплін про сутність та функціонування в суспільстві національної художньої літератури.

В обох випадках ідеться саме про системні явища, кожне з яких має свою структуру, основні та допоміжні елементи, складні відношення ієрархії, взаємозв'язку та взаємозалежності між ними. Тому й вивчати елементи цих систем (окремі наукові дисципліни) і самі системи в цілому слід не вибірково, а комплексно: і в межах самої системи, і в контексті з іншими науками, зокрема – із лінгвістикою, мистецтвознавством, естетикою, філософією, історією, психологією, соціологією, політологією, теологією, етикою, народознавством, фольклористикою та ін.

Філолог у перекладі з грецької – той, що любить науки, “слово”, і це “слово” треба вивчати, знати і любити в обох його формах – і в нормативно-комунікативній, і в образно-художній.

Літературознавство – це система наукових знань про мистецтво слова, тобто про словесне мистецтво – літературу. Тут важливо наголосити саме на науковості літературознавчих суджень про літературу. Звичайно, й аматорські судження та оцінки можуть бути і слухними, й адекватними, і справедливими. І все ж вони залишаються аматорськими, тобто суб'єктивними, а тому – непереконаливими. Професійними, науковими, об'єктивними можуть вважатися тільки ті судження, висновки та оцінки, які обґрунтовані з позицій знання предмета розмови, логічно доведені, аргументовані фактами – у межах системи чи інших, але природних для цього явища аналітичних контекстах.

Літературознавство – явище науки, і його знання про літературу мають не суб'єктивно-інтуїтивну чи пророче-дивінаторну природу (це право митців), а є передусім результатом об'єктивного пізнання і логічного осмислення літературних явищ, а тому мають суто наукову природу. Здобути ці знання, навчитися добувати, використовувати і примножувати їх – це означає підготувати себе до самостійного наукового пошуку, до наукового пізнання художньої літератури у всіх її виявах.

Предметом літературознавства є не тільки художня література, але й уся художня словесність: письмова (наприклад, рукописна давня і середньовічна література) й усна (усна народна творчість – фольклор).

Як і кожна система, літературознавство має власну **структуру** (від лат. побудова, розміщення) – внутрішню будову з певним взаємозв'язком складових частин цілого. Його структурними елементами є основні та допоміжні літературознавчі дисципліни, надзвичайно тісно пов'язані між собою. Це зовсім не означає, що одні з них важливі, а інші – несуттєві, принагідні. Усі вони необхідні для нормального функціонування і розвитку науки про літературу. А цей поділ тільки констатує, що в системі наук про мистецтво слова є дисципліни основні, базові для неї, через які літературознавство виконує свою головну функцію – вивчає, осмислює та оцінює літературу, а є й допоміжні, завдання яких – забезпечувати ефективну діяльність перших.

Основні літературознавчі дисципліни, рівнозначно важливі для наукового освоєння літератури, – це історія літератури, літературна критика і теорія літератури. Кожна з них давно викристалізувалася, сформувалася й розвинулась як окремий вид науково-творчої діяльності. У кожної – власна сфера зацікавлень і свої завдання та функції – і в літературознавстві, і в суспільстві. Так, **історія літератури** займається діахронією, минулим літератури; об'єктом її пізнання є історико-літературний процес – від найдавніших часів до наших днів. Сфера зацікавлень **літературної критики** – синхронія літератури; об'єкт її

пізнання – сучасний літературний процес, усі учасники, явища і закономірності нинішнього літературного життя. *Теорія літератури* займається вивченням сутності літературних явищ і виявленням закономірностей літературної творчості, функціонування і розвитку літератури, узагальненням досвіду історії літератури та літературної критики; вона є ідейно-світоглядною основою та науковим інструментарієм історико-літературної та літературно-критичної діяльності. Без цього, без теорії літератури історія літератури та літературна критика приречені на описовість, поверховість та суб'єктивізм суджень про літературу.

Важливо також усвідомити, що теорія літератури постала не як вимисел, видумка теоретиків, а як результат багатосотлітньої пізнавальної діяльності літературознавців, як відкриття й узагальнення того, що складає специфіку літератури, зумовлює її вплив на людину і суспільство, забезпечує її буття в часі.

У сучасному літературознавстві широко використовується термін „*метакритика*”, який вживається на означення літературознавчих праць, об'єктом аналізу, інтерпретації та оцінки яких є не самі літературні твори, а їхні історико-літературні, літературно-критичні, методологічні та теоретичні дослідження. Тобто, метакритика виступає як „критика критики”.

Допоміжні літературознавчі дисципліни – це бібліографія, біобібліографія, текстологія, літературознавча історіографія, палеографія та ін. Без цих наукових дисциплін вивчення літератури часто було б просто неможливим. Так, ніяке ґрунтовне літературознавче дослідження не може бути повним і плідним без *бібліографії* (літературної та літературознавчої) – цього лоцмана в книжковому морі. *Біобібліографія* полегшує науковий пошук, пропонуючи поєднання біографії з бібліографією творів митця. Часто наукове вивчення якогось літературного твору не може розпочатися без *текстології* – без його попереднього опрацювання текстологами: спочатку текст просто треба прочитати, відновити втрачені місця, встановити канонічний текст,

розшифрувати авторські скорочення та помітки тощо. *Літературознавча історіографія* дає можливість ознайомитись із розвитком літературознавчих ідей, методів, методологій, із наробком і здобутком попередніх дослідників. *Палеографія* робить доступними для сучасних науковців тексти давно минулих епох.

Окремо слід сказати про такі літературознавчі дисципліни, як герменевтика та компаративістика, оскільки час від час спалахують дискусії про їхнє місце в системі наук про літературу.

Герменевтика (від гр. пояснюю) – це теорія і практика інтерпретації літературних творів. Тобто, вона має свою сферу застосування і свої функції в системі наук про художню літературу. Тому деякі вчені пропонують виділити її в окрему наукову дисципліну. З іншого боку, інтерпретація твору – тільки завершальний етап його історико-літературного, літературно-критичного чи теоретичного пізнання й осмислення, а теорія інтерпретації цілком вписується в теорію літератури як одна з літературознавчих методологій. Тому доцільніше, на думку інших, вважати герменевтику складовою частиною теорії літератури.

Подібні дискусії тривають і щодо літературознавчої **компаративістики** – теорії і практики порівняльного вивчення літератур крізь призму художніх запозичень та міграцій і типологічної схожості. Зіставлення і порівняльне вивчення різних літератур – це водночас й окремий вид наукової діяльності, і продовження пізнавального процесу: перехід від вивчення літературного явища в системі національної літератури до пізнання його в рамках регіональної чи світової літератури. Тобто йдеться знову ж таки не про окремий вид пізнання, а про застосування ще одного – іномовного аналітичного контексту.

Дискусії про самодостатність герменевтики і компаративістики корисні, бо вони сприяють глибшому усвідомленню суті та пізнавальних можливостей цих методологій. Бездискутивним є інше: обидві вони успішно використовуються в літературознавстві і є цінними для процесу вивчення літератури та її

функціонування в суспільстві. Проблеми починаються тільки внаслідок безпідставної генералізації цих методологій – коли герменевтикою чи компаративістикою намагаються замінити теорію літератури, витіснити її з літературознавства.

У системі наук про літературу теорія літератури займає особливе місце. *Теорія літератури – це розділ літературознавчої науки, який вивчає специфічні властивості та особливості художньої літератури, її естетичну і суспільну природу, закономірності її розвитку, структуру і сутність літературних творів, рівні, аспекти і принципи, методології, методи і методики їхнього пізнання, інтерпретації та оцінювання.*

Отже, предметом теорії літератури є і методологічні та теоретичні здобутки історії літератури та літературної критики, і література як вид мистецтва, і літературний твір як естетична система, і закономірності літературного процесу, і генерика та генологія літератури. Основна **функція** теорії літератури – постійно зміцнювати й розбудовувати наукові основи літературознавства, передусім історії літератури та літературної критики, узагальнюючи досвід, здобутки практики як національного, так і світового історико-літературного процесу, а також пізнавальні досягнення інших наук (мистецтвознавства, мовознавства, естетики, філософії, психології тощо).

Теорія літератури дуже тісно пов'язана з методологією. І все ж це різні за своєю суттю та функцією явища. Увиразнити і їхній зв'язок, і відмінність допоможе усвідомлення теорії літератури як наукового інструментарію дослідження, тоді як методологія визначає ідеологію, стратегію і тактику пізнавальної діяльності.

Термін “**методологія**” вживається в різних значеннях: 1) сукупність методів дослідження, пізнання; 2) вчення про методи наукового пізнання і діяльності; 3) система регулятивних принципів мислення; 4). ідейно-наукова основа світогляду митця чи дослідника; 5) організуючий, системотворчий центр,

ідейно-світоглядне ядро логічної матриці наукового пізнання та інтерпретації літературних явищ.

Термін “метод” (від гр. шлях дослідження, спосіб пізнання) – теж загальнонауковий, і теж неоднозначний: 1. Спосіб пізнання дійсності. 2. Прийом чи система прийомів для досягнення якоїсь мети. 3. Логічна матриця пізнання та інтерпретації явищ художньої творчості. 4. *Художній (творчий) метод* – цілісна система основних принципів художньої творчості письменника, групи письменників, літературної школи, течії, напряму.

Аналогічно і з терміном “методика”: 1. Узагальнення досвіду, способів, прийомів доцільного здійснення будь-якого завдання. 2. Розділ педагогіки, що вивчає правила і методи викладання якогось навчального предмета чи здійснення виховної роботи (наприклад, методика літератури, методика математики, методика позакласної роботи). Термін “методика літератури” вживається у двох значеннях: а) педагогічному – методика викладання літератури; б) літературознавчому – методика пізнання та інтерпретації літературних явищ та закономірностей.

Більш детально пізнати суть методології в різних її значеннях допоможе подальше ознайомлення з історіографією літературознавства та закономірностями літературного процесу. Так само в наступних розділах можна буде чітко виокремити і конкретизувати такі поняття, як “методи науки (літературознавства)” і “творчі (художні) методи”. Зараз тільки нагадаємо сказане вище: наука і мистецтво – дві різні форми свідомості, два різні (логічно-доказовий і художньо-образний) способи свідомого освоєння дійсності.

Окремою проблемою для дослідника є **вибір** методології, методів і методики пізнання та інтерпретації літературних явищ. Визначальними факторами такого вибору є наступні: характер явища, його художня структура, мета й адресат дослідження (інтерпретації).

Так, наприклад, практика показує, що ігнорування наскрізь

націоцентричного, націозахисного та націокреативного (націотворчого) характеру творчої спадщини Т.Шевченка і застосування методологій із класовою чи демоліберальною домінантою є цілком непродуктивним: вона повністю розкривається перед дослідником тільки з позицій національно-екзистенціальної методології, витвореної самим митцем. Так само марно застосовувати сюжетно-композиційний метод під час вивчення ліричних творів, де сюжет відсутній (“ліричний сюжет” – вираз чисто фігуральний). Важливо враховувати також мету дослідження, бо якщо нам ідеться, наприклад, про віршове розмаїття поетичної збірки, то для його вивчення і систематизації мало допоможе жанровий чи стилістичний аналіз – доведеться використовувати таку версифікаційний. І, звичайно, завжди слід враховувати вимоги і можливості реципієнта, адресата, тобто для якого видання (наукового, навчального, популярного) чи для якої аудиторії здійснюємо інтерпретацію твору: навряд чи п’ятикласники зрозуміють термінологізоване мовлення академічної праці.

Для теорії літератури, для методології як ідейно-наукової основи світогляду дослідника чи митця фундаментальне значення мають такі поняття як **аналіз і синтез, аксіологія і тезаурус, аналітичний контекст.**

Вивчення всякого складного цілого, яким, наприклад, є художній твір, передбачає детальне ознайомлення з його окремими складовими частинами, їхніми якостями, значеннями та функціями, щоб із цього виснувати в кінцевому підсумку власне судження про ціле. Ця загальнонаукова вимога реалізується шляхом аналізу і синтезу.

Аналіз (*від гр.* розклад, розчленування) – це стратегія дослідження, що полягає в мисленому чи практичному розчленуванні цілого на складові частини, тобто у виявленні, виділенні, виокремленні складових частин (компонентів) літературного твору з метою їхнього детального вивчення. Слід також врахувати, що в літературознавчій практиці термін **“аналіз”** вживається й у своєму прямому значенні, і як синонім до слів “вивчення”, “пізнання”, “дослідження”.

Синтез (*від гр. з'єднання, складання*) – стратегія пізнання, що полягає у вивченні предмета дослідження в його цілісності, неповторності, шляхом формування цілісного уявлення про предмет на основі інформації про його частини, аспекти, рівні.

Процес пізнання літературних явищ неминуче супроводжується їхньою оцінкою, а тому й кінцевий результат дослідження безпосередньо залежить, по-перше, від ціннісних орієнтирів (аксіології) дослідника, по друге – від того комплексу попередніх знань про предмет дослідження (тезаурусу), з яким він підходить до його пізнання.

Аксіологія (*від гр. цінність і вчення*) – це система **аксісів**: цінностей, ідеалів, найвищих орієнтирів дослідника, митця, соціальної групи, суспільства, нації. Ниці ідеали роблять людей ницими; хибні, фальшиві ідеали духовно калічать людей і навіть цілі народи (приклад – Німеччина часів Гітлера); на шляху до високих ідеалів люди духовно зростають, переростаючи себе, вчорашніх. Т.Шевченко, витворюючи в художній формі національно-екзистенціальні засади українського мислення, найвищими ідеалами нації поставив три: Бог, Україна, Свобода. Усі решта культивовані ним цінності та його уподобання так чи інакше підпорядковані названим і спрямовані на їхнє утвердження.

Тезаурус (*від гр. надбання, скарб*) – це сукупність понять із певної галузі науки, нагромаджених людиною чи колективом; це передзнання, із яким дослідник підходить до вивчення конкретного явища. Зрештою, увесь наш курс теорії літератури покликаний витворити у свідомості реципієнта (того, хто сприймає: читача, слухача тощо) певний мінімум знань (передзнання), необхідних для самостійного пізнання літературних явищ.

Ще І.Кант зауважив, що „В явищі немає розрізнення дійсності”, тобто, що саме собою явище, помічене як факт у процесі дослідження, ще нічого про себе не говорить і нічого не доводить: його суть розкривається тільки в певному

оточенні (контексті), через виявлення й пізнання (аналіз) його зв'язків із цим оточенням.

Аналітичний контекст – це природне для досліджуваного явища оточення, через характер зв'язків із яким розкривається його зміст і роль. Суть, значення, функція будь-якого явища (наприклад, елемента, твору) проявляється тільки через його зв'язки з оточенням і через його зіставлення з іншими аналогічними об'єктами пізнання, тобто в певному контексті. Мистецтво аналізу внутрішньої будови твору і літературного твору як функціонального цілого якраз і полягає в умінні встановлювати наявні та моделювати власні, але природні для досліджуваного явища оточення, тобто аналітичні контексти, в яких проявляється реальна, а не надумана багатогранна суть та естетична якість цих явищ (елемента твору чи цілого твору) і національно-духовна значимість досліджуваного твору.

У радянські часи в суспільному мисленні, особливо в гуманітарних науках, зокрема в літературознавстві, а також у художній творчості панував **методологічний монізм** (від гр. один, єдиний): була одна і “єдиноправильна” марксистсько-ленінська методологія і єдиний аналітичний та водночас і творчий метод соціалістичного реалізму. Усе решта вважалось буржуазним, хибним чи й злочинним, а будь-які, навіть мимовільні спроби вийти за межі цієї “методології” і цього “методу” суворо каралися – бувало, що й фізичним знищенням винуватця-єретика.

Із здобуттям незалежності та державності України в нас утвердився інший, протилежний до методологічного монізму гносеологічний (епістемологічний) принцип – **методологічного плюралізму** (від лат. множинний). І зараз кожен науковець чи митець вільний сам, на власний розсуд визначати, з яких методологічних позицій аналізувати свій предмет дослідження, яким із численних методів користуватися. Це надзвичайно розширює можливості та підвищує якість і пізнавальної, і творчої діяльності. Однак необхідно

враховувати, що при цьому іноді робота втрачає логічну єдність і стрункість, а часом і головне – в ім'я чого вона виконується. Отже, в умовах методологічного плюралізму кожного разу потрібен якийсь організуючий, системотворчий чинник, яким і виступає те, що у гносеології називається методологічною **домінантою** (від лат. пануючий: головний принцип, ідея, ознака; найважливіша складова частина).

Методологічна домінанта – це основний орієнтир чи принцип, якому підпорядковані всі інші способи і прийоми дослідження чи творчості, на утвердження якого вони “працюють” і який, зрештою, і визначає інтенцію, характер та суть, наукову (чи естетичну) і національну значимість дослідження чи художнього твору.

Так, для марксистсько-ленінської методології визначальними були два принципи: класовості та партійності. І всі суспільники-марксистки, вчені і митці змушені були знаходити ознаки класової боротьби скрізь і всюди, навіть у первісному безкласовому суспільстві, пильно дбаючи при цьому, щоб результати їхньої праці неодмінно відповідали інтересам компартії, до того ж нинішнім, актуальним, які озвучував черговий вождь. Із зміною правителя чи партійної політики ці інтереси могли кардинально змінитися, і тоді праця, часто багаторічна, пропадала намарне – незважаючи на свою класовість і партійність.

Для шевченківської національно-екзистенціальної методології, яка є універсальною гуманітарною методологією і яка широко використовує класичні та модерні методи і методології, методологічною домінантою завжди виступає принцип *націоцентричності*.

Завдання кожної науки – зводити до мінімуму суб'єктивізм дослідника, щоб давати об'єктивні знання про дійсність. Це загальнонауковий закон, обов'язковий для всіх без винятку наук. Щоб мінімізувати неминучий, бо природний, суб'єктивізм ученого, різні науки широко використовують дослідницькі інструменти, прилади, механізми, цілі технічні комплекси. І це при

тому, що предметом їхнього дослідження є об'єктивна реальність, її конкретні об'єкти і явища. Ця проблема особливо загострюється у сфері мистецтвознавства, зокрема літературознавства. Тим більше, що тут дослідник часто стикається аж із потрійною суб'єктивністю: власною – як живої людини; художнього твору, який завжди є суб'єктивним образом зображуваного; предмета зображення, яким може виступати не тільки реальний, тобто об'єктивний, але й суб'єктивний – уявний, видуманий світ чи внутрішній світ людини, її почуття та переживання.

Теорія літератури як наукова дисципліна якраз і покликана давати літературознавству такий науково-інтелектуальний інструментарій (тезаурус), який має допомогти досліднику проникнути у глибини літературного твору, забезпечити його повноцінне вивчення й осмислення і водночас мінімалізувати неминучий дослідницький суб'єктивізм у пізнанні та оцінці явищ літератури.

З цією метою і для забезпечення належної повноти вивчення явищ літератури дослідник має подбати про багатоаспектність пізнавального процесу. А для цього слід розглядати їх у різних ракурсах, із різних точок зору. Теорія літератури націлює дослідника на три **основні аспекти** (точки зору, перспективи сприйняття) **вивчення літературних явищ:**

Історико-генетичний аспект – передбачає вивчення генези (походження, “родоводу”) твору, історичних передумов його задуму і характеру, історії його написання та побутування, можливих змін у сприйнятті твору внаслідок перемін у суспільному бутті та свідомості, авторських чи редакторських змін у творі, місце твору в творчості самого митця тощо.

Структурно-функціональний аспект – передбачає вивчення твору як художнього цілого, як естетичної системи, тобто через виявлення і дослідження всіх його структурних елементів та відношень (ієрархії, взаємозв'язку та взаємозумовленості) між ними і їхніх формотворчих, образотворчих, змістотворчих та смислотворчих функцій.

Історико-функціональний аспект – передбачає вивчення чи

прогнозування (для новотворів) місця і ролі твору в сучасному та історико-літературному процесі, його внесок у розвиток естетичної думки, літератури, культури, духовності народу.

При цьому важлива роль відводиться **основним принципам вивчення літератури**, якими має керуватися дослідник у пізнавальному процесі, щоб уникнути суб'єктивізму. Орієнтовний їхній перелік виглядає наступним чином:

Принцип естетичності – зобов'язує до сприйняття і трактування літератури як явища передусім естетики, мистецтва. В оцінці твору визначальними мусять бути саме естетичні підходи і критерії. Так, якщо твір малохудожній, то жодних інших функцій він виконати не зможе.

Принцип інтенціональності – зобов'язує враховувати, що кожний художній твір спрямований на читача, розрахований на сприйняття іншими та вплив на них. Обов'язок дослідника – виявити й оцінити інтенціональність, ідейну спрямованість, духовнотворчу телеологічність твору відповідно і до ідеї самого мистецтва, і до стану, інтересів та актуальних завдань нації.

Іноді інтенціональність набирає вигляду чітко окресленої, навіть акцентованої ідейності, яка може бути властива не тільки окремому творові чи творчості конкретного письменника, а й цілим літературам. Наприклад, нова українська література, основоположником якої став Т.Шевченко, мала чітку і виразну інтенцію: захист, духовне пробудження, національне звільнення і духовний провід народу на його шляху до свободи і власної державності.

Принцип іманентності – зобов'язує до сприйняття літератури як атрибутивного, неодмінного явища національної духовності і культури, яке має власні естетичні, духовнотворчі, людинотворчі та націотворчі цілі і завдання, а тому оцінювати літературу, її твори слід саме за якість виконання іманентних для неї функцій, а не за пропаганду нею чужих ідей та гасел, не за здатність догоджати невибагливим смакам духовно убогої публіки чи за можливий зиск від продажу художніх книг.

Принцип історизму – зобов’язує дослідника розглядати, вивчати явища літератури в історичному контексті. Тільки так можна належно оцінити оригінальність, новаторство і реальний внесок письменника в літературу.

Принцип структурованості – зобов’язує дослідника враховувати, що літературний твір – це складне ціле, структуроване на різних рівнях. Тільки пізнавши образну структуру твору, його макроструктуру і всі структурні елементи твору у їхніх взаємозв’язках, можна належно оцінити твір як функціональне ціле.

Принцип системності – зобов’язує дослідника враховувати, що художній твір – це складна естетична система, що водночас є елементом системи національної культури, ширше – духовності, а тому стратегія його пізнання вимагає вивчення за принципами системності, комплексності та всебічності дослідження.

Принцип контекстуальності – зобов’язує дослідника враховувати, що структурні елементи твору і твір як ціле можуть бути належно пізнані й оцінені лише контекстуально, через вивчення їх у найрізноманітніших, але природних для них аналітичних контекстах.

Принцип націоцентричності – зобов’язує дослідника аналізувати й оцінювати твір як явище національної свідомості, духовності, культури. Із них твір постає і на них впливає – позитивно чи негативно. І сенс літературознавчої діяльності якраз і полягає в культивуванні першого (позитивного впливу) і протиставленні другому (негативному).

Без врахування цього принципу література втрачає сутнісний орієнтир, пориває з ідеєю мистецтва, звужує свою творчу спроможність, знижує свій суспільний статус і може перетворитися на словесну гру, на самовдоволеного носія чужих правд із “чужого поля” – пустих, хибних, а то й шкідливих для збереження і розвитку як літератури, так і нації.

Ігнорування принципу націоцентричності спустошує й літературознавство,

перетворює його на відстороненого і бездумного реєсторатора і коментатора зробленого та робленого в літературі чи навіть на „адвоката сатани”, який виправдовує, а то й глорифікує (звеличує, прославляє) деструктивне, отруйне, згубне – тільки тому, що воно „нове” або „західне”, а передусім тому, що за його популяризацію можна заробити ласку нового пана і свої тридцять срібняків. З таким літературознавством боролися Т.Шевченко, І.Франко; літературознавство „полохливих патріотів” і „літературних яничарів”, судження про літературу „з точки зору вченого поросяти”, яке тільки й спроможне, що на „скеписис мудруючого раба”, гнівно бичував Є.Маланюк.

Центральне місце у теорії літератури, у літературознавстві взагалі займає вивчення власне літературного твору, його **поетики** (від гр. майстерність творення). Це природно, оскільки твір, сукупність творів національної літератури і є формою буття цієї літератури. Тому увага до поетики цілком виправдана, і не може вважатися філологом, літературознавцем той, хто безпорадний на шляху системного, комплексного і всебічного пізнання літературного твору.

Термін **“поетика”** вживається в науці про літературу з античних часів і в різних значеннях. Основне з них – поетика як складова частина теорії літератури, що вивчає шляхи, засоби й принципи побудови літературних творів, специфіку літературних родів, видів і жанрів, течій і напрямів, стилів і методів, досліджує суть, властивості та закони художнього цілого – літературного твору.

Термін “поетика” означає також окремий жанр теоретико-літературних студій. Є різні типи поетик, із більшістю яких знайомлять історія літератури та історіографія літературознавства: загальна (теоретична або систематична – макропоетика), окрема (поетика якогось конкретного твору – мікропоетика), нормативна, історична та функціональна поетики, рецептивна поетика (поетика сприйняття). Крім того, слово “поетика” вживається і в словосполученнях типу “поетика притчі”, “поетика назви твору” тощо.

Про поетику традиційну та модерну мова піде в наступних розділах цієї праці.

Теорія літератури має свої **жанри**. Основні з них – монографія, стаття, рецензія, огляд, есе.

Вивчення теорії літератури передбачає засвоєння таких основних її **розділів**: історіографія літературознавства, література як вид мистецтва, літературний твір як естетична система, літературний процес і його основні закономірності, генерика і генологія літератури.

Запитання. Завдання

1. Що таке літературознавство? Які його основні та допоміжні дисципліни?
2. Дайте визначення теорії літератури. Окресліть її предмет, функцію, жанри та розділи.
3. Що таке літературознавчі метод, методологія, методика?
4. Яку роль, на вашу думку, для формування ідейно-наукової основи світогляду дослідника чи митця відіграють такі поняття як аналіз і синтез, аксіологія і тезаурус, аналітичний контекст?
5. Охарактеризуйте основні аспекти та принципи вивчення літературних явищ та закономірностей.
6. Що таке поетика?

Література:

Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986.

Білецький Л.Т. Основи української літературно-наукової критики / Упоряд., авт. іст.-біогр. нарису та приміт. М.М.Ільницький. – К.,1998.

Бушмин А. Наука о литературе // Проблемы, суждения, споры. – М., 1980.

Введение в литературоведение / За ред. Г.Поспелова. – М., 1983.

Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. – К., 2001.

Гадамер Г.-Г. Истина і метод: В 2 т. – К., 2000.

Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – К., 2001.

Гром'як Р.Т. Эстетика і критика. – К., 1975.

Эстетика: Підручник / За заг. ред. Левчук Л.Т. – 1997.

Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций. Изд. 2-е. – М.,

2004.

- Іванишин В. Непрочитаний Шевченко. – Дрогобич, 2001.
- Іванишин В., Іванишин П. Пізнання літературного твору. – Дрогобич, 2003.
- Іванишин П.В. Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти). – Дрогобич, 2005.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001.
- Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
- Література. Теорія. Методологія: Пер. з польск. – К., 2006.
- Літературознавчий словник-довідник / Р.Гром'як, Ю.Ковалів та ін. – К., 1997.
- Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. – М., 1978.
- Поспелов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики. – М., 1983.
- Ракитов А.И. Философские проблемы науки. Системный подход. – М., 1977.
- Сивокінь Г.М. У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій. – К., 2006.
- Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов / Авт.-сост. Тамарченко Н.Д. – М., 2001.
- Теория литературы: В 2-х т. / За ред. Н.Д.Тамарченко. – М., 2004.
- Ткаченко А.О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). – К., 1998.
- Фізер І. Онто-екзистенціальна класифікація буття. Література як інтенційний об'єкт // Українські проблеми. – 1995. – Ч. 1.
- Франко І. Краса і секрети творчості. – К., 1980.
- Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М.: Издательство Московского университета, 1987.
- Хализев В.Е. Теория литературы. Учеб. 2-е изд. – М., 2000.
- Słownik terminów literackich / Pod redakcją Janusza Sławińskiego. – Wrocław, 2000.

РОЗДІЛ II

ІСТОРІОГРАФІЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

1. Генеза і становлення літературознавства

Літературознавство, як і кожна з наук, виникло з необхідності розуміння словесних творів. Так, людей уже в сиву давнину цікавила магія слова, особливо художнього, – його здатність відтворювати світ і творити нову дійсність, впливати на людину, виховувати і надихати її. Ця проблема виняткових, часто дивовижних властивостей слова, художнього тексту потребувала осмислення, пояснення, тлумачення. Крім того, уже в античну епоху люди зіткнулися з більш конкретною й актуальною для них проблемою розуміння – релігійних і художніх творів. Витворені в сиву давнину, записані з переказів, їхні тексти, часто суттєво відмінні, рясніли незрозумілими назвами, забутими подіями, поняттями і символами, “темними” місцями. Витлумачити їх, зробити доступними і промовистими для сучасників взялися тодішні мудреці. Ця робота велася у Вавилоні та Єгипті, у Китаї та в Індії, у Греції та Римі, у давньоєврейському релігійному середовищі та в арабо-мусульманському світі. Вона вимагала широкого світогляду, глибоких і різних знань, відповідних навиків. Не завжди тлумачення одного вченого сприймалося іншими, які, своєю чергою, виступали з власними поясненнями, дошукувалися причин невдачі своїх попередників, пропонували свої способи дослідження й осмислення творів.

Так кристалізувались і закріплювались певні підходи і прийоми, методики, методи і методології тлумачення, які давали найбільш ефективні і переконливі результати. З часом стало очевидним, що кваліфікованої інтерпретації потребують не тільки давні тексти, але й новотвори, бо різні люди по-різному сприймають той самий текст, бо твір, виявляється, живе в часі і часто нове покоління відкриває в ньому нові смислові грані, бо кожна епоха по-новому актуалізує зміст твору, бо в нових культурно-історичних умовах той самий зміст

може набирати якісно іншого сенсу – часто дуже далекого від авторського задуму.

Поступово в межах таких наук, як філософія, естетика, мистецтвознавство, герменевтика сформувався специфічний комплекс знань суто літературознавчого – історико-літературного, літературно-критичного та теоретико-літературного – характеру. У ХІХ ст. літературознавство остаточно виділяється з-поміж інших наук як окремий науково-культурний феномен.

Для майбутнього вчителя-словесника чи літературознавця найкращий і професійно необхідний спосіб витворити власну теоретичну базу самостійного пізнання й оцінки літературних явищ – це ґрунтовно ознайомитись із цікавою, драматичною і повчальною історією розвитку літературознавчої думки. Започаткувати цей процес допоможе пропонований розділ “Історіографія літературознавства”.

Осмислення явищ мистецтва в античну епоху

Особливо вагомий внесок у розвиток естетики та літературознавства зробили мислителі Стародавньої Греції, саме тут сформувалася герменевтика як практика, теорія і мистецтво інтерпретації. Виникнувши з необхідності тлумачення давніх текстів, передусім поем Гомера, герменевтика розвивалася сама і збагачувала естетичну та літературознавчу думку в логічних вправах „учителів мудрості” софістів, у працях Стесімбротуса, Феогена, Кратета, Піфагора, Геракліта, Емпедокла, Демокріта, Арістофана, Сократа, Платона та інших, набувши максимальної повноти, системності та довершеності у творах Арістотеля „Поетика”, „Риторика” та “Про інтерпретацію”.

Так, саме давньогрецькі мислителі, зокрема Піфагор та його послідовники, уперше поставили питання про те, що таке мистецтво і яка його природа, що таке прекрасне і має воно якесь об’єктивне підґрунтя чи є наслідком тільки чисто суб’єктивних вражень, яка суспільна вартість та визначальна функція мистецтва і

як можна використати магію мистецтво слова „для виправлення душі” та виховання громадян. Намагаючись збагнути природу мистецтва й об’єктивувати поняття про прекрасне, піфагорійці оголосили мистецтво наслідуванням природи й окреслили сутність мистецтва через термін „мімезис” (*від гр.* наслідування).

Фундаментальне значення для розуміння мистецтва мало уточнення поняття мімезису, яке зробив Геракліт. Осмислюючи проблему співвідношення між об’єктом зображення та його образом, він підкреслював, що художнє зображення не зводиться до копіювання природи, що митець відтворює не всі прикмети зображуваного, а тільки деякі – сутнісні й промовисті і що саме ця вибірковість і відрізняє твір мистецтва від оригіналу. Подібні міркування висловлюють дещо пізніше й Емпедокл та Демокріт. Так античні мислителі виводять естетичну думку на актуальні й досі проблеми художнього узагальнення і типізації, схематизації та умовності зображення, творчого переосмислення реальності тощо.

Демокріт, крім того, привернув увагу до виняткової ролі натхнення як особливого душевного стану митця у творчому процесі, тобто безпосередньо вийшов на проблему психології творчості. А драматург Арістофан у своїй комедії „Жаби” започатковує плідні дискусії про суспільний ідеал особистості та його втілення в образі літературного героя, про ідеальне і реальне в поезії, про ідеалізацію і типізацію в літературі, про суспільну роль мистецтва і його пріоритетні функції тощо.

З оригінальною, але вкрай суперечливою, контроверсійною концепцією мистецтва виступив видатний філософ античності Платон. Він теж поділяв думку про наслідування мистецтвом природи, але, на відміну від своїх попередників, якраз саме через це дуже скептично оцінював суспільну вартість мистецтва.

Цей скепсис філософа впливав із його уявлень про світобудову. Є, мовляв, ідеальний світ, де побутують духовні, вічні ідеї – „види”, які й складають

справжнє буття. Із цього світу приходять у життя душі людей, втрачаючи при цьому пам'ять про нього. Наш же світ, який ми вважаємо реальним, є тільки відбитком, тінню світу ідей. Навіть речі, які створені людьми і які, на відміну від ідей, піддаються чуттєвому сприйняттю, з'являються не в результаті самостійної творчості людей, а внаслідок **анамнезису** – випадкового згадування душею того чи іншого „виду”, спогаду про ідею цієї речі. Отже, краса, прекрасне – не в дійсності чи речах, які є тільки тінню світу ідей, а в самих ідеях. Проникнути в цей світ ідей, осягнути прекрасне можна тільки розумом, а не через чуттєве сприйняття, характерне для мистецтва.

А звідси й заперечення Платоном мистецтва: по-перше, воно є тільки „тінню тіней” і вводить людей в оману, бо пізнати справжній світ, світ ідей, можна тільки розумом, а це – сфера діяльності мислителів, а не митців; по-друге, оскільки мистецтво не спроможне відтворювати світ ідей, який є духовною основою життя, то й належно впливати на формування повноцінного громадянина воно не може. Тому в строго раціональній Платоновій теорії ідеальної держави не було місця для мистецтва з його емоційністю, чуттєвістю й естетичним освоєнням та переживанням дійсності. Виняток він зробив тільки для релігійних гімнів, які, на його думку, здатні залучати людей до світу ідей, а також для гімнастики, яка тоді вважалася одним із видів мистецтва і яка могла бути корисною для фізичного вдосконалення громадян придуманої ним держави.

Цінність цієї теорії Платона – не в його судженнях, оцінках і висновках, а в тому, що вона поставила перед сучасниками і наступними поколіннями дві групи кардинальних питань, суттєвих для розуміння і функціонування мистецтва. Перша охоплює широке коло власне естетичних проблем – сутності, природи, людинотворчої спроможності мистецтва тощо. Друга пов'язана із суспільним буттям мистецтва, його статусом і роллю в державі. Платон був першим, але не останнім із тих, що в теорії чи на практиці займаються проблемами державотворення і при цьому намагаються пристосувати мистецтво виключно до

своїх утилітарних потреб. За такого підходу ігнорується те, що мистецтво – це одна з форм суспільної свідомості і специфічний вид людської діяльності, що воно має власні закони буття, сфери діяльності і властиві тільки йому завдання, можливості та функції. На жаль, не завжди політики враховують цю іманентну сутність мистецтва, не завжди усвідомлюють, що державотворча мудрість полягає не в тому, щоб втиснути мистецтво у штучно створену політичну схему, пристосувати його до потреб держави, насправді – влади, а в тому, щоб пристосувати державний устрій до природних потреб людини і народу, серед яких естетичні потреби – малопомітна, але дуже суттєва і необхідна складова повноцінного національного буття і духовного здоров'я народу. Тож боротьба за іманентність мистецтва, за його належне місце в суспільстві і в людській свідомості продовжується. І літературознавство – постійно на передньому краї цієї боротьби: з часів Платона і до наших днів.

Найбільш ґрунтовним запереченням уявлень Платона про мистецтво було вчення його учня Арістотеля. Передусім він відкинув його „подвоєння світу” як неправомірне і непродуктивне – таке, що нічого не пояснює і не наближає до розуміння суті мистецтва: дійсність не є „тінню” видуманого світу ідей, а мистецтво не є „тінню” цієї „тіні” – наслідуючи реальний світ, мистецтво творить не його копію, а нову, художню дійсність. Тому, підтримуючи ідею мімезису, Арістотель вказує на його суттєву особливість: цей процес наслідування є не механічним, а творчим. Він перший помітив виняткову роль уяви, домислу, фантазії в художньому творі, тим самим перевів увагу з об'єкта наслідування на сам твір і на митецький потенціал автора як суб'єкта творчого процесу. По-іншому він трактує й основну категорію естетики – прекрасне: якщо в Платона воно є результатом більш-менш точного копіювання ідей, „видів”, то в Арістотеля прекрасне розуміється як „порядок”, пропорційність і визначеність, як гармонія і симетрія. Таке трактування прекрасного було більш продуктивним: воно впливало із усвідомлення внутрішньої організації художнього твору,

скеровувало думку в напрямі пізнання зображально-виражальних ресурсів художньої літератури, строгої структурованості явищ мистецтва, що з часом мало привести до усвідомлення твору як складного функціонального цілого – як естетичної системи.

Однак Арістотель не обмежився критикою естетичних поглядів Платона. Він узагальнив і синтезував у цілісне вчення естетичні та теоретико-літературні здобутки античної думки, суттєво доповнив, розвинув і систематизував їх. Так з'явилася його знаменита „Поетика” – перший фундаментальний твір із проблем теорії літератури.

Арістотель окреслив та обґрунтував принципову відмінність між науковим і художнім мисленням, між історією і поезією, поезією та філософією, філософським судженням і художнім образом. Він заклав основи генології, давши наукове обґрунтування генерики літератури – її поділу на три роди: епос, лірику та драму. У „Поетиці”, а також у „Риториці” Арістотель висловлює свої міркування про естетичні ресурси художньої мови, зокрема про тропи, підкреслюючи роль метафори – і як особливості поетичного мовлення, і як характерної ознаки поетичного мислення, таланту.

Міркуючи про призначення поезії, про роль мистецтва в суспільному житті, про виховну функцію мистецтва, філософ вводить та обґрунтовує категорію **катарсису** – „очищення” душі під впливом естетичних переживань, що веде до психологічного розвантаження людини і розкриття її кращих якостей.

„Поетика” Арістотеля мала значний вплив і на сучасників, і на наступні покоління теоретиків літератури (наприклад, Псевдо-Лонгіна), вона стала зразком для багатьох праць із теорії літератури.

Плідне осмислення проблем естетики і теорії літератури відбувалося також і в античному Римі (Сенека, Марк Аврелій, Лукрецій, Цицерон, Гораций, Квінтіліан та ін.). Особливої уваги заслуговує віршований твір-послання Квінта Горация Флака „Наука поезії” („До Пізонів”). Це перший зразок практичної

поетики, ґрунтований на тогочасних естетичних уявленнях. Він містить конкретні поради письменникам, що і як писати, чого прагнути, у чому полягає майстерність поета, як добирати відповідний предметів зображення стиль, як досягти художньої досконалості. Мета мистецтва – „розважаючи, повчати”. Пізніше такі нормативні поетики стануть звичним явищем в історико-літературному процесі.

Християнська екзегетика в добу Середньовіччя

Античну та християнську герменевтики називали ще **екзегезою** (від гр. викладання, роз'яснення, вказівка). Тому термін „екзегеза” вживають іноді як синонім до герменевтики чи інтерпретації. Найвідомішими інтерпретаторами сакральних (священних) текстів у той час були Оріген, Фотій, Ієронім, Григорій Великий, Аврелій Августин (Августин Блаженний), Боецій, Бонавентура, Тома Аквінський, Вільям Оккам, Домінік Сото, Флацій Іллірієць та ін.

Першим християнським герменевтом вважається Оріген (182-251 рр.) – автор ґрунтовного аналізу перекладів біблійних текстів із давньоєврейської мови на грецьку. Плідними для наступних поколінь теоретиків літератури виявилися його думки про духовно-психологічну специфіку рецепції (сприймання) та інтерпретації тексту (обов'язкова наявність “божественного натхнення”); про такий критерій оцінки твору, як його інтенціональність, духовнотворча телеологічність (божественні писання “треба оцінювати не за нікчемністю мови, а за божественністю Святого Духу, котрий надихає до їх написання”); про наявність не тільки змісту, але й сенсу, внутрішнього смислу твору (“Внутрішній смисл як смисл божественний відкривається тільки за посередництвом благодаті”).

Своєрідним підручником біблійної (християнської) герменевтики стала праця Аврелія Августина (354-430 рр.) “Про християнську науку”. Саме йому завдячуємо зародженням семіотичної концепції. Він висунув ідею **знака**

(*signum*) як універсального засобу, на основі якого здійснюється повідомлення будь-якого виду чи рівня, класифікував знаки як власні та переносні, привернув увагу до такої інтерпретаційної проблеми, як однозначність і багатозначність слова, уперше поставив проблему історизму тощо.

Середньовічні уявлення про мистецтво були підсумовані й розвинуті в томізмі – науковій системі Томи (Фоми) Аквінського. Він, як і Августин Блаженний, теж вважав, що людська, тілесна краса не є повноцінною, оскільки справжньою є лише духовна краса, пов'язана з Богом як основою світової гармонії та ясності.

Корисними для розвитку теоретичної думки були критика католицької інтерпретаційної традиції у протестантській герменевтиці Флація Іллірійця, його судження про якість аргументації (апеляція до здорового глузду, а не до церковного авторитету), виділення ним двох видів інтерпретації – граматичної та реальної.

Здобутками середньовічних екзегетів було також виявлення різних смислів у Біблії (буквальний, алегоричний, моральний, анагогічний тощо), перші визначення герменевтичного кола (розуміння частини, виходячи з контексту цілого і навпаки), студії природи знака, дослідження мистецтва як форми пізнання у вірменського вченого Давида Граматика, судження про чотири підвалини мистецтва (слово, серце, майстерність, розум) у грузинського поета Шота Руставелі тощо.

Герменевтика Нового часу. Фрідріх Шлейєрмахер

У XVII-XVIII ст. герменевтика активно розвивається у працях таких вчених, як Джон Поінсот, Томас Гоббс, Джон Локк, Кемпбел, Т.Рід, лорд Монбоддо, Гарріс, Лейбніц, Вольф, Мейєр, Гердер, Ернесті, Аст, Август Бек,

Фрідріх Шлейєрмахер та ін.

Саме в цей час відбувається часткова секуляризація (вихід за межі релігійної проблематики) та структурування герменевтики – її поділ на теологічну, логічну, історичну, філологічну, граматичну тощо, спостерігається переважання семіотичних ідей.

Значний вплив на подальший розвиток герменевтики, теорії літератури взагалі, мали такі здобутки, як дослідження природи знака, а також вихід на філософію мови у Локка, Кемпбела, Ріда, Монбоддо, Гарріса, Лейбніца, Вольфа; розуміння проблеми смислу як проблеми кореляції знак/значення; повернення у психологізмі Локка до схоластичної ідеї про тісний взаємозв'язок пізнання зі словом (значення слова є уявленням ідеї в душі того, хто говорить); мовні звуки як зовнішня форма і значення як внутрішня форма в Гарріса; ідея всезагальної герменевтики у Мейєра; історико-філологічна інтерпретація та два основні завдання герменевтики (розуміння й експлікація /пояснення/), сформульовані Ернесті; розкриття історичної природи слова у Бека; троякість розуміння (історичне, граматичне, духовне) і дух як предмет розуміння (дух – остання реальність, кінцевий принцип і смисл усієї дійсності) в Аста (“Історичне розуміння пізнає, що утворює дух, граматичне – як він це утворює, і духовне зводить ці „що” і „як”, зміст і форму до їх первісного узгодженого життя в духові”); власне науковий (а не теологічний) характер історико-філологічної герменевтики Ернесті тощо.

В Україні елементи герменевтичної традиції простежуються в латиномовних поетиках Феофана Прокоповича та Митрофана Довгалевського, а також, епізодично, у так званому художньому літературознавстві: творах І.Вишенського, Г.Сковороди, І.Котляревського, Т.Шевченка та ін.

Основоположником герменевтики як науки розуміння (зачинателем вважають Ернесті) є німецький релігійний мислитель Фрідріх Шлейєрмахер (1768 – 1834). Після нього герменевтику перестають розглядати як частину

теології, містики, граматики, риторики, логіки чи філософії. Герменевтика перетворюється в комплексну методологію інтерпретації, філологічну дисципліну, що активно використовувала (і використовує) здобутки філософії, історії, психології, естетики тощо.

Шлейєрмахер виділяє два методи інтерпретації: об'єктивно-історичний і суб'єктивно-дивінаторний (інтуїтивний, пророчий). Загалом інтерпретація у німецького вченого має психологічний характер і рухається по "герменевтичному колу" (від цілого до частини і навпаки). "Жоден твір, – пише Шлейєрмахер, – не може бути повністю зрозумілим інакше, як у взаємозв'язку з усім обсягом уявлень, з яких він походить, і через знання всіх життєвих стосунків як письменників, так і тих, для кого вони писали. Будь-який твір належить до сукупного життя, частиною котрого він є, так само, як окреме речення – до всієї промови чи твору". Так герменевтика виходить на усвідомлення необхідності системного, комплексного і всебічного пізнання літературного твору.

Естетика епохи Відродження

Іншим, поруч із герменевтикою, основним річищем розвитку теоретико-літературних уявлень стає естетика. Потужний сплеск у розвитку європейського мистецтва, естетичної і теоретико-літературної думки спостерігається в добу Відродження. Характерна риса цього періоду – своєрідний дуалізм у теорії мистецтва і в художній практиці.

Так, частина вчених, наприклад, Марсіліо Фічіно чи Джордано Бруно, дотримується ще античних, зокрема платонівських, уявлень про мистецтво, його специфіку, природу прекрасного тощо, але поступово утверджується аристотелівський погляд на природу мистецтва, з'являються теоретичні дослідження таких велетнів Відродження, як Данте Аліг'єрі, Джованні Боккаччо,

Леонардо да Вінчі, які виводять мистецтво на якісно інші шляхи і відкривають перед ним нові перспективи. Церква ще зберігає свій вплив на естетичне мислення, але церковний канон із характерним для нього аскетичним теоцентризмом (богоцентризмом) уже зазнає суттєвої трансформації в бік чуттєвого антропоцентризму (людиноцентризму) і титанізму. Поруч із теїстичним звеличенням Бога утверджується гуманістичне звеличення людини як творця духовних надбань. Продовжується християнське заперечення античного язичництва, але в мистецтві, зокрема церковного характеру, відроджується антична увага до людського тіла як ідеалу довершеності і краси. Культ страждань уживається з утвердженням повноти життя.

Визначальний вплив на розвиток усієї європейської культури мало теоретичне обґрунтування Данте в трактаті „Про народну мову” необхідності писати літературні твори не латиною, а національними мовами. Він сам дав чудові зразки рідномовної національної літератури, його послідовниками виступили Петрарка і Боккаччо, скоро цей рух вийшов за межі Італії й охопив усю Європу. Епоха Відродження започаткувала формування національних літератур.

Плідними були міркування визначних діячів Відродження про принципи художнього відображення дійсності, співвідношення віршової та прозової мови, специфіку жанрів літератури та художній потенціал окремих жанрів, природу та суспільне призначення мистецтва, критерії художності, активну роль митця у творчому процесі і його право на власну інтерпретацію прекрасного, про вищість людини над природою і перевагу творів людини над витворами природи тощо.

Проблеми поетики в працях теоретиків Бароко

Бароко – надзвичайно яскраве явище в європейському мистецтві кінця

XVI – XVIII ст. Специфічні риси і принципи цього типу творчості сформувалися спочатку в живописі та скульптурі, згодом поширились на архітектуру та інші види мистецтва, у тому числі й літературу. Бароко як напрям у мистецтві не дало якоїсь цілісної естетичної теорії, але в працях його видатних теоретиків і практиків знаходимо окреслення основних постулатів цього напрямку.

Так, Л.Верніні підкреслював роль величини, розміру предмета як умови прекрасного. Він же вважав, що природа сама наділяє свої предмети якістю прекрасного, а завдання митця – відкрити, розпізнати прекрасне в природі. Більше того, обов'язок генія – не тільки оволодіти здобутками природи, але й творчо перемогти природу. Т.Коррео обґрунтовує думку про виправданість порушення природного порядку речей на користь художності. Це фундаментальне спостереження, яке не тільки дистанціює прототип і його образ, оригінал і художній твір і не тільки утверджує принцип поетичної вільності: воно випереджає час, скеровуючи теоретичну думку в напрямі усвідомлення того, що художній твір, зокрема літературний, якраз і виникає внаслідок послідовних, регулярних, систематичних і цілеспрямованих відхилень і від зразка (прототипу), і від мовної норми. П.Капріо трактує поетичне слово як образ і як поняття, виводячи з цього здатність поезії відтворювати світ реальний і творити світ ірреальний, створений фантазією митця. Ф.Патриці заперечує дидактичну функцію поетичного мистецтва. Він вважає, що „предметом поезії має бути те, у що неможливо повірити”, і постулює незвичайність як головний предмет поезії.

Представники Бароко вважали, що література має не тільки просвічувати маси, але й створювати в них певну ілюзію, дивувати і приголомшувати читачів незвичайними картинами і сценами, каскадом образів, красномовством героїв. Звідси й вишуканість, барвистість, панегіричність поетичного мовлення в їхніх творах. Ілюзорність стає основним принципом естетики Бароко.

Естетика Класицизму

Естетика Класицизму (XVII – XVIII ст.) відзначається строгим раціоналізмом, методологічною довершеністю, суворою регламентацією та елітарністю. Філософською основою цього напрямку стало картезіанство – раціоналізм Рене Декарта („Компендіум”), а основні теоретичні постулати Класицизму сформулював Нікола Буало-Депрео („Мистецтво поетичне”). Теорія Класицизму викладена і розвинута в „Поетиці” Ж.Шаплена, „Поетиці” Скалігера, у вченні М.Опіца, у „Досвіді критичного мистецтва і поезії для німців” Й.-К.Готшеда та ін. У художньо-творчій практиці її втілювали Ф. де Малерб, П.Корнель, Ж.Расін, Ж.-Б.Мольєр, Ф. де Ларошфуко, Ж. де Лабрюєр, Ж. де Лафонтен та ін., пізніше – просвітителі Вольтер, Ж.-Ж.Руссо та ін.

Класичною, ідеальною, а отже, гідною наслідування в художній творчості вважалася антична література, у теорії – антична поетика, зокрема „Поетика” Арістотеля, у строгій ієрархії жанрів найважливішими було проголошено античні: епопею, трагедію, поему, оду, байку, сатиру.

У художній практиці втілювалася ідея Декарта про очищення філософської думки від того чисто людського, гуманістичного, що було привнесено в неї в добу Відродження. Сприйняття краси ототожнювалося з раціональним пізнанням, головним вважався дидактичний потенціал твору, а не його здатність викликати естетичні переживання, приносити естетичну насолоду. Предметом зображення та ідеалом літератури ставала не жива людина в її суспільних зв'язках, а сконструйований митцем узагальнений людський тип – носій якоїсь ідеї чи якості, представник вищих кіл суспільства. Художній образ трактувався як зовнішня оболонка для раціональної, переважно етичної ідеї. Роль натхнення ігнорувалася, зате на перший план виступала норма – і в поведінці героїв, і в організації літературного твору. Звідси – категоричні приписи: відповідність мовлення твору теорії трьох стилів, дотримання в драматургії

правила трьох єдностей – єдності часу, місця і дії тощо. Художність оцінювалася не за естетичною якістю твору, а за його відповідністю нормативним вимогам, головним критерієм був аристократичний „добрий” смак, заснований на певних правилах. Життєва правда приносилась у жертву абстрактним ідеям та уявленням.

Позитивним у Класицизмі була його орієнтація на античне мистецтво та кращі зразки європейської літератури, вимога осмисленості творчого процесу, потреба в літературному навчанні, поглиблене розуміння жанрової специфіки, піднесення художнього рівня творів національних літератур, підкреслення важливості теорії в розвитку мистецтв. Класицизм увиразнив і по-своєму мотивував художньо-творчий процес. Його чіткі, безапеляційні вимоги зробили цей напрям цілісним і впізнаваним, але саме завдяки цьому стали очевидними і ті його засади, які сковували літературу Класицизму, заважали її зближенню з життям, перепиняли рух літератури до свідомості і сердець людей. Це відчували й самі представники Класицизму, і вже Мольєр заявляв, що якщо п'єси, досконалі з точки зору дотримання норм, не подобаються глядачам, то треба змінювати ці теоретичні настанови. І саме з критики Класицизму постали нові напрями в розвитку літератури: Просвітництво, сентименталізм, романтизм.

Теорія літератури в працях просвітителів.

Преромантичні тенденції

Просвітництво як літературний напрям сформувалося в кінці XVII – у XVIII ст. і швидко поширилось в інших країнах Європи. Його філософські основи, методологія й теоретичні засади були випрацювані такими мислителями, як Ф.Бекон, Т.Гоббс, Дж.Локк, Д.Юм, лорд Шефтсбері, Хатчесон, Е.Берк в Англії, Вольтер, Монтеск'є, Гольбах, Гельвецій, Руссо, Дідро у Франції,

Г.Е.Лессінг, Й.Г.Гердер, Й.Й.Вінкельман у Німеччині та ін. Сам термін „Просвітництво” поширився після появи статті І.Канта „Що таке Просвітництво?” (1784 р.), хоча зустрічається перед цим у працях Вольтера та Гердера.

Просвітництво – особливе явище в розвитку естетичної думки, оскільки його ідеї та концепції не обмежувалися митецькою теорією і практикою, а часто безпосередньо виходили на проблеми організації суспільного життя.

Вихідною філософською тезою просвітителів була думка про „розумність світу”. З неї випливала їхня впевненість, що шляхом просвіти і морального вдосконалення людей можна докорінно змінити світ, побудувати суспільство на розумних засадах Справедливості і досягти всезагальної Свободи, Рівності, Братерства. Природно, що Добром ставало тільки те, що сприяло утвердження доктрин просвітителів, а Злом – усе інше: Церква, монархія, окремі „зайві” класи, стани, люди... Інший аспект – декларована Просвітництвом аксіологія, шкала вартостей. Якщо гуманізм епохи Відродження проявлявся в намаганні одухотворити, підняти, зблизити, навіть зрівняти людину з Богом, то в Просвітництві, особливо французькому, спостерігається інша тенденція: через критику Церкви утверджувати явно антирелігійний, атеїстичний гуманізм, який на місце Бога ставить людину, до того ж не природно-конкретну національну особистість, а людину сконструйовану, доктринальну – носія тих ідей, які пропагували творці цього вчення. Гасло П.Тичини „Людині гімн! Людині, а не Богу!” буде проголошене аж у ХХ ст., але формулювалося воно таки в епоху Просвітництва.

У політичній практиці ці ідеї і доктринальний спосіб мислення Просвітництва стали теоретичною базою Французької революції, підготували ґрунт для появи марксизму-ленінізму і дали не плановані і не передбачувані самими просвітителями наслідки, найбільш катастрофічними з яких були яacobinський терор у Франції, більшовизм у Росії, гітлеризм у Німеччині, маоїзм у

Китаї, червонокхмерський геноцид у Камбоджі тощо.

З доктрини про „розумність світу” впливали й основні естетичні засади Просвітництва. Місія літератури, мистецтва – судити вади та зло в суспільстві. Мистецтво має бути зорієнтоване на високі ідеали (Дідро: „Хоч би якою високою була майстерність, без ідеалу немає справжньої краси”). Необхідна демократизація мистецтва, тобто зближення його з народом, – через відображення життя нижчих станів. Основні закони мистецтва – правда та виразність. Літературний герой має бути провідником певних суспільних ідей. Наслідування античних зразків мистецтва недоцільне (Лессінг). Платон не мав рації, стверджуючи, що мистецтво є наслідуванням природи (Дідро).

Просвітители поглибили осмислення специфіки жанрів, особливо драматичних творів, вводили нові жанрові категорії. Так, Дідро пропонує наступні різновиди драми: 1) весела комедія сатиричного характеру; 2) серйозна комедія, яка малює зразки добродетельності й обов’язку; 3) буржуазно-міщанська трагедія чи драма, побудована на побутових сюжетах; 4) висока історична трагедія. Лессінг підкреслює універсальність поезії як виду мистецтва, оскільки вона, з одного боку, може відтворити будь-яке явище дійсності, що непосильне для інших мистецтв; по-друге, вона може і повинна творити своїх героїв у динаміці і розвитку, чого не можуть, наприклад, скульптура чи живопис.

Першими критиками деяких аспектів естетичної системи Просвітництва були німецькі просвітители – учасники суспільно-культурного преромантичного руху „Буря і натиск”. Передусім це стосувалося трактування особистості, потреби в поглибленій індивідуалізації та національній конкретизації літературних героїв, зображення характерів у їхній історичній неповторності тощо, а також у відстоюванні права кожного народу на національну літературу. Так, Гердер вважав літературу виявом національного життя, а оскільки обставини життя кожного народу, природа, державний устрій, менталітет, звичаї, традиції, естетичні смаки, мова різних країн різні, то й літератури їхні різні і

вимагають різних підходів у їхньому дослідженні. Ці ідеї Гердера поділяв і Вінкельман. Він же, пояснюючи унікальний культурно-мистецький феномен античності, зробив глибокий і далекосяжний висновок: „Свобода, що царювала в управлінні та державному устрої країни, була однією з головних причин розквіту мистецтва в Греції”. Гердер також відкидав теорію міметизму, заперечував доктринальну моральну заданість просвітницького літературного героя. Він утверджував засади народності, художньої цінності фольклору та історизм як принцип пізнання. Гердера часто називають „першим літературознавцем”. Його теоретико-літературні ідеї суттєво позначились на розвитку літературознавства і становленні теорії літератури як самостійної наукової дисципліни, у багатьох випадках вони актуальні та продуктивні й досі.

Естетичні теорії в німецькій класичній філософії. Романтизм

Подальшого розвитку теорія літератури набула в кінці XVIII – на початку XIX ст. в естетичних концепціях німецьких митців та мислителів, часто романтичного чи близького до романтичного способу мислення: Й.-Ф.Шіллера, Й.-В. Гете, І.Канта, Ф.Шлегеля, Г.-В.-Ф.Гегеля та ін. Вони заперечували приписи нормативної естетики Класицизму і шукали, обґрунтовували й творчо використовували нові ідеї естетичного освоєння дійсності та літературної творчості.

Так, Шіллер розглядав мистецтво як засіб формування гармонійної особистості, яка спонтанно творить добро. Він вважав, що вимога внутрішньої, духовної свободи є природною для людини і що тільки мистецтво допомагає людині досягти справжньої свободи. Його драматургія і філософська лірика проникнуті людяністю, протестом проти свавілля і відзначаються глибиною зображення почуттів та характерів, а драма „Розбійники” стала зразком для письменників-романтиків у різних країнах Європи.

Великий поштовх для розвитку філософської та теоретико-літературної

думки дала філософія Канта. В етиці він проголосив основним законом безумовне повеління – „**категоричний імператив**”, який вимагає керуватися таким правилом, яке могло б стати загальним законом поведінки, а також висунув принцип самоцінності кожної особистості, яка не повинна приноситись у жертву навіть в ім'я добра цілого суспільства, – це людина сама може жертвувати собою в ім'я вищих ідеалів, а не хтось – жертвувати нею на власний розсуд. В естетиці він осмислює категорію прекрасного і визначає його як „те, що подобається без всякого інтересу”. Прекрасне, за Кантом, зумовлюється тільки досконалістю форми і незалежно від того, існує чи не існує в реальності зображений у творі предмет. Найвищим видом мистецтва він проголосив поезію, оскільки вона здатна підніматися до рівня зображення ідеалу.

Творцем справді всеохопної естетичної системи, заснованої на послідовному застосуванні діалектики, був Гегель („Лекції з естетики”). Основоположним у його філософській системі було поняття абсолюту – духовного і розумного первня, який має у Гегеля різні назви: „абсолютна ідея”, „світовий розум” чи „світовий дух”. Абсолют саморозкривається в трьох формах: спочатку в мистецтві – пізнаючи себе через вільне споглядання, далі в релігії – через благоговійне уявлення, нарешті у філософії – через пізнання в поняттях. Мистецтво виникає, коли духовна сутність життя знаходить своє втілення в зображенні окремих людей. З усіх видів мистецтва Гегель особливо виділяє літературу – і за її універсальність, оскільки вона „має незмірно більше поле, ніж у всіх інших мистецтв”, і як „абсолютно істинне мистецтво духу”, а в самій літературі – поезію. Ідея становить зміст, а образ – форму мистецтва. Художній образ – це ідеал, у якому через зовнішнє явище розкривається дух. Основним предметом художнього перетворення дійсності є характер, який виявляє себе в національній та історичній сутності. Основний закон художнього пізнання життя – узагальнення через типізацію.

Заслугою Гегеля є ґрунтовне опрацювання і систематизація основних

літературознавчих категорій та художньо-творчих ресурсів літератури. Його теоретичні напрацювання залишаються актуальними і в сучасному літературознавстві.

2. Основні етапи розвитку давнього та класичного українського літературознавства

а) Зародження і розвиток національного літературознавства

(XI – XVIII ст.)

Українське літературознавство – складова частина європейського і розвивалося в тісному зв'язку з ним. Його поява була зумовлена кардинальними змінами в суспільному мисленні, передусім релігійному та естетичному, гострою потребою в тлумаченні та адаптації засад християнства, проблемами націокультурного освоєння іномовних творів, розвитком національної світської літератури.

На жаль, найдавніші рукописні книги, які дійшли до нас, походять із XI століття, тому в нас немає документальної бази, щоб судити про наявність і рівень літературного мислення давніших часів. Однак і пізніші літературні твори, й усна народна творчість із передхристиянського періоду засвідчують високий естетичний розвиток наших предків, їхню схильність до поетизації явищ дійсності та різних сфер життя, навіть усталену культуру рукописаного книгописання і книгочитання. І вже перші книжки, що дійшли до нас (Остромирове Євангеліє, 1057; Ізборники Святослава, 1073, 1076; Псалтир Егеберта Трирського; четві; коментарі до Святого Письма; життя святих; різні збірники; найдавніші літописи), не тільки окреслюють реалії тогочасного життя і коло зацікавлень тодішніх читачів, але й вказують на ставлення до книжки як невичерпного джерела знань, мудрих порад і добрих прикладів для наслідування.

Так, в „Ізборниках Святослава” вражає той високий пієтет, із яким автор ставиться до літературного слова, до книжки: „Добро є, братіє, почитання

книжне, паче всякому християнину: блаженні ті, хто всім серцем всищує його. Бо сказано: звідай того... Кажу бо: узда коневі є правитель, а праведнику книги. Не складається бо корабель без гвіздя, ані праведник без почитання книжного. Як окраса воїнові зброя і кораблю – вітрила, так і праведнику – почитання книжне”. Автор уже знайомий з особливостями людського сприйняття, йому відомі закономірності і так званого „другого прочитання”, і „повільного читання”, а тому він дає змістовні практичні поради щодо методики рецепції та глибинного осмислення тексту: „Коли читаєш книги, не поспішай борзо дійти до іншої глави, але порозумій, що глаголять книги і словеса ті, і тричі повертайся до тієї ж глави”. Він наголошує, що метою читання має бути не поверхова ерудиція, а формування високодуховних засад і правильних переконань: „Сказано бо: в серці моєму сокрив словеса Твої да не согрішу проти Тебе. Не сказано: істочи уста, глаголячи, а в серці сокрий – да не согрішу проти Тебе. І розуміючи, що писання істинне, праведними стаємо по цьому”.

Проблемі „істинності” книг автор приділяє особливу увагу, а як критерій істинності використовує релігійну її приналежність: він пропагує духовну літературу з викладом християнського вчення і застерігає від читання неканонічних апокрифів та творів з елементами язичництва – „поганства”.

Про усвідомлення важливості теоретичного підґрунтя для розвитку вітчизняного мистецтва слова свідчить включення у той же „Ізборник Святослава” вільного перекладу трактату Георгія Херабоска „Про образи”. Це перша відома спроба створити на основі античної літературознавчу термінологію давньою українською мовою.

Свідчення про наявність у тогочасній художній практиці різних творчих манер (Боянної та нової), міркування про їхні виражальні можливості та про мотивацію вибору котроїсь із них знаходимо у „Слові о полку Ігоревім”. Це суто теоретичні проблеми, й осмислення їх навіть у художньому творі переконує, що становлення нашої літератури відбувалося не наосліп, а було природним

результатом розвитку теоретико-літературної думки того часу.

Багатющий і різножанровий фольклор, перші письмові твори літописного, дидактичного і художнього характеру, зацікавлення здобутками теоретико-літературної думки інших народів (зокрема, обізнаність із тогочасною європейською філософією) – усе це свідчить про високий розвиток естетичної свідомості та культури словесної творчості наших предків княжої доби.

На жаль, цей процес якщо й не зупинили, то суттєво загальмували й ускладнили жахіття татаро-монгольської навали, втрата державності та незалежності, тривала окупація, неволя народу й маргіналізація його мови і культури. І наш народ, і наша література musili навчитися виживати, бути і розвиватися в умовах бездержавності, окупацій і постійного членування країни. І навчилися.

Уже з 1491 року надзвичайно активно розвивається українське книгодрукування, забезпечуючи духовно-культурні потреби фактично всього православного слов'янства. Друковані по українських братствах і монастирях книжки церковного, шкільного і повчального характеру користуються широким попитом. І тільки в Московії церковні і державні власті всіма можливими способами боролися проти українських книжок – аж до спалення окремих видань і цілковитої русифікації українського книговидання. Ця політика заборон і русифікації українців тривала до кінця існування царської імперії, а з 30-х років ХХ століття була продовжена імперкомуністичним режимом.

Втрата власної державності, постійні окупації, полонізаційний, а пізніше і русифікаторський тиск на українську культуру зробили українське книгодрукування останнім рубежем опору і національного збереження. Саме такий характер має, наприклад, просвітительська діяльність Василя Тяпинського (бл. 1540 – бл. 1604), який переклав „на просту руську мову” Євангеліє і видав його із своєю передмовою, у якій зазначив, що він „не влох, не німець, не доктор, и ниякий поставлений межи попы, а русин, своєї Руси usługуючий”. А для

„науки дітей” він видав короткий катехізис.

Ефективну форму націокультурної діяльності створив князь Василь Костянтинович Острозький, поєднавши в єдиний комплекс – Острозьку академію – створену ним друкарню, школу і працю гуртка інтелектуалів. Ця модель потім була успішно застосована у Львові, Стрятині, Києві.

Новий сплеск зацікавлення проблемами літературознавчого, точніше – літературно-критичного характеру викликала релігійна полеміка, яка породила так звану полемічну літературу XVI – XVIII ст. В центрі уваги опиняються питання аналізу й оцінки змісту твору, його форми, визначення мети та інтенції, ідейно-сислової спрямованості тексту. Найповніше досягнення тодішньої літературно-критичної думки полемістів проявилися в працях Іова Княгиницького.

Поява і поширення в Україні книгодрукування покликали до життя такі літературознавчі жанри, як передмови та післямови до книг. Так, уже Острозька Біблія супроводжується передмовою К.Острозького, І.Федоров написав передмову до Нового Завіту і післямову до „Апостола”. З часом такі супровідні тексти стануть звичним явищем. У них коротко анотувався зміст книги, вміщувалась інформація про автора, давалися поради, що мали сприяти кращому засвоєнню прочитаного тощо.

З’являється потреба у вітчизняній бібліографії, яка б допомагала орієнтуватися в наростаючому потоці книг, і першою з них стала праця Єпіфанія Славинецького „Оглавление книг, кто их сложил”, що містить перелік та анотації коло півсотні книг.

Українські вчені того часу багато уваги приділяють питанням поетики. Так, Лаврентій Зизаній Тустанівський уперше узагальнив досвід українського віршування у своїй „Граматичі”. Пізніше Мелетій Смотрицький розвине ціле вчення про художність та образність, про художню специфіку поетичного слова, а його „Граматика словенскія правильное синтагма” із розділом „Просодія

віршова” стане популярним підручником XVII – XVIII ст.

З’являються численні нормативні поетики, рукописи майже тридцяти з яких дійшли до нас. Усі вони носять відбиток впливу теоретико-літературної думки античності та епохи Відродження. Уже в працях М.Смотрицького та А.Римші помітні Барокові елементи, розвинуті пізніше професорами Києво-Могилянської академії. Бароко міцно утверджується в українській літературній практиці, і цю ситуацію не змінили латиномовні книги Феофана Прокоповича „Мистецтво поетики” та „Мистецтво риторики”, які утверджували класицистичну поетику і мали значний вплив на розвиток російської літератури.

Ця епоха завершується творчістю Григорія Сковороди, якому належить особлива роль в розвитку українського філософського та літературознавчого мислення. Це був останній європейський мандрівний філософ, який, за ще античною традицією, у такий спосіб своїм життям і діяльністю ілюстрував своє філософсько-етичне вчення. Він утверджував „філософію серця”, людиноцентричні просвітницькі засади творчості, духовнотворчу інтенціональність мистецтва, критичний підхід до проблеми мистецьких і теоретичних запозичень, привертав увагу митців до української традиції, орієнтував їх на використання у своїй творчості українських народних елементів.

б) Українське літературознавство перших десятиліть XIX ст.

XIX ст. поставило перед українським літературознавством нові проблеми, і вирішувати їх довелося в нових і далеко не сприятливих умовах. Україна втратила рештки своєї державності і стала тільки „південною окраїною Російської імперії”, а український народ, його мова і культура офіційно вважалися чисто російським історичним казусом, який виник як результат негативних польських впливів і який треба негайно виправити, тобто „знову” зробити чисто російським. Про організоване протиставлення такій ідеології і політиці не могло бути й мови: на той час було знищено всі реальні та потенційні інституції формування української суспільної думки, усі можливі центри

організації опору, усі фактори, а отже, і будь-яку перспективу українського державотворення. Українці залишилися без своїх монархів, наша аристократія була поголовно спольщена, а шляхта – або ополячена, або русифікована, українське православ'я було розгромлене, зросійщене і стало часткою Російської православної Церкви, а Українська греко-католицька Церква знемагала в боротьбі з латинізацією та ополяченням, Запорізьку Січ було зруйновано, а козацтво як українську військову силу знищено, Києво-Могилянську академію було трансформовано в чисто релігійно-освітній російський заклад, унікальну в Європі українську всеохопну систему початкової освіти було ліквідовано, а решту навчальних закладів – русифіковано, українська інтелігенція була знищена або русифікована, селяни потрапили в ярмо кріпацтва.

Не краща ситуація склалася і в Західній Україні, де під брутальною польською окупацією відбувалося заплановане „знищення Русі” – із цілковитою ліквідацією всіх українських інституцій, повним відстороненням українців від державної служби, торгівлі, ремісничих і купецьких цехів, освіти тощо, із повним узалежненням українців від сваволі польських вельмож, їхніх посіпак та хижаків-орендарів, із насильною латинізацією віруючих-„уніатів” та їх полонізацією, із всеохопною системою цілеспрямованого і тотального споювання селянства. У результаті такої політики українці стали тут під кінець XVIII ст. виключно „народом попів і хлопів”, як жартували польські шовіністи.

Над обезкровленим, поділеним кордонами і нещадно гнобленим українським народом нависла цілком реальна небезпека канути в небуття.

І саме в цих умовах мало розвиватися українське літературознавство.

Проте з'явилися й нові можливості. Суттєвою особливістю нового часу стало те, що якщо досі центром теоретико-літературної думки підросійської України була Києво-Могилянська академія, глибоко закорінена в релігійно-православну традицію, то в XIX ст. такими осередками стали спочатку Харківський, а потім і Київський університети – заклади чисто світські і

зорієнтовані на європейську науку. А це відкривало перед нечисленною українською інтелігенцією певні шанси опору в єдино можливій у цих умовах сфері – інтелектуальній.

Однак визначальним фактором розвитку українського літературознавства перших трьох десятиліть XIX ст. було те, що, всупереч усім українським бідам, після появи „Енеїди” І.Котляревського з’явилася і стала бурхливо розвиватися нова українська література – явище в усіх вимірах чисто національне, а тому сутнісно відмінне від імперсько-російського аналогу. Це означало, по-перше, що відтепер для українського літературознавства пріоритетними стають ідейно-світоглядні, філософсько-методологічні проблеми, пов’язані з необхідністю відстоювати й розвивати нову національну літературу, а отже, і саме право українського народу на існування; по-друге, що митецькі та наукові пошуки і розв’язання чисто теоретичних проблем відбуватиметься в силовому полі утвердження національної специфіки цієї літератури.

Харківський університет, відкриття якого так домагалася українська інтелігенція, був, звичайно, закладом не українським, а імперським, покликаним готувати інтелектуальні кадри для потреб гігантської держави, а його професорсько-викладацький і студентський склад відзначався поліетнічністю. Однак, незважаючи на це, йому судилося відіграти винятково важливу роль у розвитку саме української літератури і науки про неї.

Так, уже перший ректор університету І.Рижський, автор низки підручників („Опыт риторики” 1802, 1805; „Наука стихотворства” 1811; „Введение в круг словесности” 1816), написаних із позицій Класицизму, утверджував надзвичайно важливу для української культури, зокрема літератури, думку про пріоритет свого, національного над чужим, якщо воно ні в чому не поступається цьому чужому. Для українських літераторів це був вагомий аргумент у відстоюванні права української літератури на існування. Важливими для них були й судження І.Рижського про ідею мистецтва, його призначення й місію у справі всебічного

ушляхетнення людини і суспільства. Це давало переконливий критерій розрізнення понять „мистецтво” – „не-мистецтво” і теоретичну базу для боротьби з таким явищем, як „котляревщина”, оскільки сліпе і бездарне наслідування знаменитої „Енеїди” не тільки дезорієнтувало українську творчу молодь і створювало негативне реноме новій українській літературі, але й давало її противникам вагомий аргумент для заперечення самої можливості творити серйозну літературу українською мовою. Суттєвим для утвердження права писати рідною мовою, творити власну літературу було і вчення І.Рижського про нерозривний зв'язок людини з „природою”, тобто дійсністю, і її властивість цю дійсність відображати, трансформуючи її за законами мистецтва.

Його учні й послідовники А.Могилевський, І.Срезневський, Є.Філомафітський, М.Пасен де Совіньї, В.Джунковський, А.Гевлич, І.Кронеберг розвивали і доповнювали ідеї свого вчителя і попередника, розбудовуючи теоретичні основи українського літературознавства. Помітними явищами були посібники з риторики А.Могилевського та І.Срезневського, праці В.Джунковського „Об изящных художествах у греков и их влияние на нравственность” та Є.Філомафітського про синтетичний та аналітичний підходи до пізнання художнього твору, судження А.Гевлича про естетичний ідеал та національну специфіку мистецтва слова, критика Класицизму в працях І.Кронеберга, фольклорні студії М.Максимовича тощо. Ці вчені вели активний науковий пошук, критично осмислювали здобутки вітчизняного та європейського літературознавства, творчо використовували продуктивні ідеї європейських мислителів. Особливо плідним було засвоєння німецької класичної філософії, представники якої обґрунтовували національну самобутність народів. А це означає, що теоретичні основи нової української літератури розбудовувалися відповідно до потреб вітчизняної науки про літературу, на справді наукових засадах і з урахуванням досягнень новочасного європейського літературознавства.

Ідеї українських літературознавців перегукувалися з поглядами творців нової української літератури, зокрема І.Котляревського, П.Гулака-Артемівського, Г.Квітки-Основ'яненка, Є.Гребінки та інших, і підтверджувалися їхньою художньою практикою.

Так, небувала популярність „Енеїди”, з одного боку, викликала великий інтерес до української мови, фольклору, етнології, історії, прагнення читати і писати українською мовою, а з іншого – так звану „котляревщину”: рух епігонів, які залюбки переймали версифікацію і поетику „Енеїди”, її гумористичний пафос, побутову атрибутику тощо. Прагнучи будь-що розсмішити читача, своїми писаннями вони утверджували примітивне сміхацтво як нібито невід’ємну рису української мови, літератури, народного характеру. „Котляревщина” стала основним аргументом тих, що доводили неможливість серйозної і повноцінної національної літератури українською мовою. Своїми художніми творами і сам І.Котляревський („Ода князю Куракіну”, „Москаль-чарівник”, „Наталка Полтавка”), і П.Гулак-Артемівський, Є.Гребінка, Л.Боровиковський, поети-романтики заперечували таке твердження, нарощуючи літературно-креативний, художньо-творчий потенціал нової української літератури. Особлива заслуга в цьому Г.Квітки-Основ'яненка, який не тільки суттєво розширив творчі можливості української літератури, утвердивши в ній такий різновид художнього мовлення як україномовну прозу (через жанри оповідання і повісті), але й переконливо довів як невичерпний образотворчий потенціал української мови, так і художньо-креативну спроможність української літератури, успішно виступивши зі своїми повістями, написаними з позицій модного тоді в російській літературі сентименталізму.

Певні, хоч теж дуже обмежені, можливості та перспективи розвитку національної літератури з’явилися в той час і в Західній Україні, передусім у Галичині.

Полонізація Західної України сягнула апогею у другій половині XVIII ст. Але, у порівнянні з Наддніпрянщиною, була тут одна особливість, яка суттєво вплинула на характер національного відродження взагалі і на становлення та розвиток літературного життя зокрема: тут збереглася Українська Греко-Католицька Церква (УГКЦ) – єдина на той час національна інституція українців. У нових політичних обставинах, які склалися після 1772 року – часу першого поділу Польщі і приходу в Галичину Австрії, а з нею – іншого державного укладу, зовсім іншого католицизму і якісно іншої національної і конфесійної політики, – саме УГКЦ стала базою українського національного відродження і визначальним фактором розвитку нової української літератури на західноукраїнських землях.

Австрія почала з того, що безмежну польсько-шляхетську сваволлю було втиснуто в жорсткі рамки австрійських законів. Дикунські знущання над “хлопом”, які раніше були нормою, стали винятком – цісарю потрібен був спокій у краю і регулярні грошові надходження в державну скарбницю. Австрійська влада привела у відповідність із реальними потребами польських віруючих кількість польських костельів і монастирів. Тому значну їх частину, призначену передусім для ополячування українців, було ліквідовано, а їхні землі – конфісковано. На основі конфіскованих земель було створено державний релігійний фонд. Українська Греко-Католицька Церква була зрівняна в правах із римо-католицькою, її духовенство одержало суттєве матеріальне забезпечення – у вигляді щомісячної платні з релігійного фонду, а головне – українцям було відкрито реальний доступ до середньої та вищої освіти через релігійні навчальні заклади. Оскільки поляки не допускали греко-католиків, у тому числі наше духовенство, у свої семінарії та на богословські факультети університетів, австрійці зробили можливим для українців здобуття освіти спочатку в австрійських, а згодом у власних навчальних закладах, де студенти-богослови одержували повне матеріальне забезпечення, що відкривало можливість здобуття освіти для здібної бідняцької молоді. Так заходами австрійської влади і стараннями керівництва УГКЦ було створено систему формування української високоосвіченої інтелігенції – не тільки духовної, але й світської, оскільки частина студентів-богословів не прагла висвячуватися і робити церковну кар’єру.

Звичайно, ніякого благодійництва з боку цісарів тут не було: був тверезий політичний розрахунок на ослаблення польського впливу в Галичині і протиставлення йому місцевого населення та духовенства – “Поділяй і

володарюй”. Але на цей раз реалізація макіавеллівського принципу була виграшна для українців: створилися сприятливі умови для національного відродження.

Слід відзначити, що греко-католицьке духовенство виявилось на рівні вимог часу. Хоч і з натугою, але визнали це й ті, хто після другої світової війни ліквідував унію: “В XIX ст. наша уніатська Церква повільно скинула з себе польське духовне поневолення, і саме вона відродила наш народ національно”¹².

Тому потребує уточнення твердження, що українське відродження в Галичині почалось із середини 30-х років XIX ст. – під впливом нової української літератури, передусім І.Котляревського. Факти свідчать, що насправді цей процес розпочався практично одночасно обабіч кордону, що розтинав тіло України. Так само потребує уточнення роль Маркіяна Шашкевича, Якова Головацького й Івана Вагилевича у цьому процесі, оскільки поява “Руської трійці” і початок нової української літератури на західноукраїнських землях і досі подається як історичний випадок, а їхня діяльність – тільки як початок, але не наслідок конкретно-історичних процесів.

То ж історикам української літератури варто пильніше приглянутись до того, як після 1772 року починалося українське відродження в Галичині, як і хто створював передумови для появи знаменитої “Руської трійці” та її послідовників. Ось лише кілька штрихів.

У 1783 році відкривається україномовна греко-католицька Львівська духовна семінарія, яка стає початком і центром національного відродження в Галичині. У 1784 році відкривається Львівський університет (“всеучилище”), у якому митрополит Ангелович домігся відкриття студій для українців їхньою мовою – із богослов’я та філософії. У 1787 році тут відкривається “Руський науковий інститут”. Священик Іван Могильницький, мовознавець, що відстоював самобутність української мови (1829), засновує перше в Галичині культурно-освітнє товариство.

Митрополит Михайло Левицький у 1816 році утворив “Товариство галицьких греко-католицьких священиків для поширення письмами просвіти і культури серед вірних на основах християнської релігії” – із завданням видавати книжки “мовою простою, уживаною по селах”. У 1817 році, а потім у 1821 і 1836 роках той же М.Левицький видає меморіали “в обороні державного управління і самостійності української мови”. Це він створює ще дві україномовні організації: “Просвітне товариство священиків” та “Інститут для образования дякоучителів”.

¹² Львівський церковний собор. – 1984. – С. 43.

У 1821 році він видав пастирський лист кирилицею й українською мовою, через що поляки підняли такий скандал, аж митрополитові відгукнулося це з Риму.

У той же час його однофамілець ректор Львівської духовної семінарії професор теології Венедикт Левицький видав розпорядження: “Питомцям... займатися читанням рідної історії, наукою руської мови, збиранням словаря сеї мови, випрацьовуванням проповідей в рідній мові та виголошуванням їх до народу, перекладами пожиточних економічних книжок або таких, які потрібні для ужитку парафіяльних шкіл”. В.Щурат, чия праця “На досвідку нової доби” ми щойно процитували, далі додає: “Почато навіть переклади на руську мову творів Томи з Кемпісу про наслідування Христа... Один з-поміж питомців (Маркіян Шашкевич) виготовив читанку для парафіяльних шкіл”.

Так в умовах Австро-Угорської імперії і на церковній основі витворювалася дієва система українського націотворення, відразу набираючи організаційних форм і конкретизуючись у практичній діяльності Церкви, витворених нею структур та окремих людей.

Звідси й виголошений Шашкевичем на іменини цісаря у 1835 році вітальний вірш українською мовою, його ж читанка для дітей, лексикографічна праця Вагилевича, літературні та мовознавчі студії Головацького, збирання і вивчення усної народної творчості та етнографічного матеріалу і, звичайно ж, альманахи “Зоря” та “Русалка Дністровая” (1837).

Слід підкреслити, що становлення нової українській літератури в Західній Україні відбувалось у специфічних умовах: із 1772 і до 1918 року держава тут була австрійською, але місцева влада – фактично суціль польською, відверто шовіністичною і вкрай ворожою щодо будь-яких спроб українського національного самоутвердження на своїй же землі. Польські чиновники і духовенство негайно „сигналізували” в Рим і Відень про український конфесійний чи політичний „сепаратизм”. Цим і пояснюється реакція керівництва УГКЦ на альманахи „Руської трійці”. Український патріотизм, національна соборність, історизм, органічна і глибинна народність, слов’янський солідаризм, національний активізм, культурологічна революційність (І.Франко), явна секуляризація літератури, відверто декларована її націоцентричність, національно інтерпретований романтизм, утвердження провідницької ролі в суспільному житті саме національної літератури, а не Церкви тощо – усе це споріднювало нову українську літературу обабіч Збруча, зробило згадані збірники винятковим явищем у тодішнім житті й обезсмертило імена їх творців, а водночас – давало більш ніж досить підстав польським шовіністам, щоб

дискредитувати в очах цісарського двору і перекреслити всі довголітні україномовні та націотворчі зусилля і досягнення УГКЦ. Звідси й заборона митрополита М.Левицького на оприлюднення цих альманахів.

в) Розвиток українського літературознавства середини XIX ст.

Герменевтична традиція Тараса Шевченка

40-ві – 60-ті роки XIX ст. – це період бурхливого розвитку нової української літератури та літературознавства. Це був час широкого проникнення з Європи в Україну ідей революційного тираноборства, інформації про успіхи національного відродження у слов'янських країнах, захоплення романтизмом із його несприйняттям існуючого ладу і пошуком ідеалу. Українська література жила в передчутті якісних змін, прагнула і наближала їх.

Саме тоді в нашу літературу прийшли М.Костомаров, П.Куліш, Т.Шевченко, Л.Боровиковський, М.Шашкевич, І.Вагилевич, Я.Головацький та інші, чийі імена назавжди залишились не тільки в історії, але й у вдячній пам'яті народу. Саме в цей час було переконливо доведено можливість літератури українською мовою, відстояно право українського народу на власну літературу і визначено мету, принципові засади і шляхи її розвитку. І саме відтоді українська література надовго стала для українців „усім для всіх” – єдиним голосом, захисником і вчителем народу, єдиним всеукраїнським націотворчим фактором, єдиним духовним, інтелектуальним і навіть політичним проводом нації на шляху до свободи, незалежності, власної державності.

Розглядати, вивчати й оцінювати українську літературу і науку про неї поза цим конкретно-історичним контекстом, поза суспільно-політичною історією народу немає смислу: українські літератори і літературознавці рідко мали можливість займатися тим, чим хотіли, бо мусили займатися тим, що диктували суворі умови виживання – і літератури, і нації.

Фундаментальне значення для розвитку українського літературознавства

мали праці **Миколи Костомарова** історико-літературного та літературно-критичного характеру. Проблеми літератури він розглядав у широкому історико-культурному контексті, увів у практику збирання і наукове опрацювання першоджерел, випрацював теоретичні засади історико-генетичного пізнання української літератури та літературно-критичного осмислення окремих творів.

М.Костомаров відстоював національну сутність, самобутність і самодостатність української мови, обґрунтовував генетичну та історичну окремішність українського народу від російського, вказуючи при цьому на український фольклор як джерело пізнання історії народу. Генезу української літератури він виводив із літератури часів Київської Русі. Визначальною ознакою характеру літератури він вважав її народність, ґрунтовану на рідномовній основі. Найповніше втілення принципу народності він бачив у поезії Т.Шевченка. Вона ж була для нього ідеальним поєднання особистісного та національного, національного та універсального, найвищим виявом художності, що й вивело українську літературу на світовий рівень.

Особливу увагу М.Костомаров приділяв проблемі історизму – і як принципу художнього пізнання та відображення дійсності, і як неодмінному принципу наукового дослідження літератури.

Основними критеріями художності М.Костомаров вважав правдивість та оригінальність відображення національного життя та конкретно-історичного національного характеру персонажів твору. Аналізуючи відмінність у поведінці головних героїнь повістей Г.Квітки-Основ'яненка „Маруся” та „Козир-дівка”, він вказував на суспільно-історичну зумовленість змін у традиційному національному характері, а також підкреслював, що для увиразнення тих чи інших рис характеру персонажа слід створювати відповідні обставини твору.

Перу М.Костомарова належить низка історико-літературних та літературно-критичних праць, у яких із наукових позицій підсумовувався

набуток нової української літератури, аналізувалися й оцінювалися її найпомітніші художні явища, узагальнювався творчий досвід. Ці праці суттєво вплинули на подальший розвиток українського літературознавства і послужили зразком для наступних поколінь дослідників.

На ці ж роки припадає надзвичайно плідний період письменницької, літературознавчої та видавничої діяльності **Пантелеймона Куліша**, яка залишила такий глибокий слід в історії української літератури. Він не просто брав активну участь у розвитку української літератури, а й усвідомлював свою виняткову роль організатора літературного життя України і свідомо розбудовував нову українську літературу відповідно до своїх поглядів, на засадах, які вважав доцільними, корисними і перспективними. Він став першим українським професійним літературним критиком. Свої міркування про літературу він викладав у численних працях літературно-критичного та історико-літературного плану, у широкому листуванні та в живому спілкуванні з письменниками, реалізовував у своїх художніх творах і видавничій політиці та практиці. Він намагався залучити до творення української літератури якомога більше здібних людей, дбав про їхнє літературне навчання і творче зростання, редагував, видавав і рецензував їхні твори. Зокрема, об'єктами його постійної уваги й опіки були такі творчі особистості, як Т.Шевченко та Марко Вовчок.

П.Куліш захищав самобутність української мови, відстоював право українців на власну літературу, робив усе можливе для її всебічного утвердження. Успішний розвиток нової української літератури і її вагомі здобутки вже за перші десятиліття існування окрилювали його і переконували в її необхідності та перспективності. А цю її перспективу він бачив не просто в кількісному вимірі, а в постійному розвитку, вдосконаленні і творчому пошуку, у стильовому і жанровому збагаченні.

Закономірно, що саме він – поет, критик, історик, блискучий знавець української та європейської літератури – став основоположником українського

історичного роману, опублікувавши свій твір „Чорна рада”.

П.Куліш усвідомлював винятково важливу роль літературознавства та фольклористики для повноцінного розвитку українського мистецтва слова і переконував у цьому інших. Ці дисципліни він трактував як „науку самовзнання народнього”, формою народознавства. І знову ж таки закономірно, що його літературознавчі погляди стали теоретичною базою для появи в українській літературі наступних десятиліть цілої етнографічно-побутової школи (А.Свидницький, Ганна Барвінок, Митро Омелькович, О.Стороженко, Д.Мордовцев).

У П.Куліша були свої погляди на проблему оцінки художньої якості твору. Основними критеріями досконалості літературного твору він вважав „вірність живопису з природи”, „глибину сердечного почуття”, досконалість і вишуканість форми, органічну єдність форми і змісту. Зразком такої гармонії форми і змісту для нього була поема „Наймичка” Т.Шевченка.

П.Куліш підкреслював визначальну роль митця у художній творчості і трактував талант як неодмінну, але недостатню умову досягнення літературної досконалості. Досконалі художні твори виходять лише з-під пера талановитого письменника, але тільки за умови його невтомної праці – над пізнанням законів творення прекрасного, над розвитком свого таланту, над своєю творчою майстерністю, над своїм твором.

Своєрідний характер, часта і різка зміна позицій, безапеляційність суджень тощо ускладнювали спілкування П.Куліша з письменниками, з інтелігенцією, із громадою. Він не завжди переконував, але постійно будив думку, виявляв проблеми, пробуджував дискусії. Тому і його роль, і його заслуги в розвитку української літератури і літературознавства великі.

Однак центральною постаттю в українському культурному, зокрема літературному, житті того часу був, звичайно, **Тарас Шевченко**. Характерним для нього можна вважати глибинний, буттєво-історичний, тобто герменевтичний

тип художнього й нехудожнього мислення. Але основний корпус теоретико-естетичних ідей віднаходимо передусім у його поетичній спадщині. У свідомості ліричного протагоніста Т.Шевченка поезія постає як *істинне мовлення* (“слово”, “мова”, “думи”, “сльози”, “пісні” та ін.), архіважливе в бутті й окремої людини (в аспекті людинотворення, виховання національної особистості), і цілого народу (в аспекті націотворення). Це видно насамперед у творах, де осмислюється феномен художньої творчості (чиєїсь чи власної), хоч і не лише в них. Так, наприклад, поезія І.Котляревського (як спів “*кобзаря*”, спів “*про Україну*”, що веселить, утішає, “*добру навчає*”), порівнювана із традиційним і глибоко символічним в українській народній культурі “*щебетом*” соловейка, ушляхетнює всіх – і доглянутого долею “*багатого*”, і нещасного “*сироту*”, і закохану “*дівчину*”, і навіть жорстокого, “*лютого злодія*”, даруючи красу (сйво буття як сйво вічної “*слави*”) і наближаючи до по-християнськи священного: “*І світ Божий як Великдень, / І люди як люди!*” (“На вічну пам’ять Котляревському” (1838)).

У різних аспектах появляється збагнення ліричним героєм сутності поезії саме як *джерела національної екзистенції*, як охорони й нового започаткування української історії. Найбільш промовисті образи, котрі виводять нас на такого типу сенсове значення, можемо спостерегти у низці творів, що свідчить про незмінність герменевтичної концепції, – періоду “*трьох літ*” (“*Чигирине, Чигирине...*” (1844)) та незадовго до смерті (“*Не нарікаю я на Бога...*” (1860)). В обох творах письменницька творчість порівнюється із землеробським оранням ниви, збирання плодів з якої витлумачується як основа майбутнього вільного буття України. У посланні “*Чигирине, Чигирине...*” герой в умовах тотального окупаційного спустошення (коли Україна в “*болоті серце прогноїла*”) готовий викувати зі свого “*тихого слова*” “*новий леміш і чересло*” до “*старого плуга*” (як національно-визвольної справи), зорати переліг, посіяти “*свої сльози*” (за прогаяною державністю і за знищеною батьківщиною), дочекатися

революційного врожаю (“ножів”) – державотворчого, емансипуючого козацького чину (символізованого “чистою” і “святою” “козацькою кров’ю”), котрий оновить, визволить тут-буття народу (тоді й “встане / Правда на сім світі”):

*Може, зійдуть, і виростуть
Ножі обоюдні,
Розпанахають погане,
Гниле серце, трудне...
І вицідять сукровату,
І наллють живої
Козацької тої крові,
Чистої, святої!!!.*

Та сама смислова ідея виражена в медитації “Не нарікаю я на Бога...”, де протагоніст теж оре і засіває словом (“добрим житом” як “волею” і “розумом”) “свій переліг – убогу ниву”, ставлячи в пряму залежність майбутні “добрі”, “веселії жнива” (самобутнє і вільне національне буття-у-світі) від власного “хімерного доброго слова”, від здатності “охоронців”-“людей” (женців) його розуміти. Звідси і драматизм риторичних запитання і оклику наприкінці твору, покликаний вирвати земляків із неприродного співбуття з “ворогом” (колонізатором) і розвернути обличчям до джерела своєї присутності – здійснюваної у поезії національної істини, до націотворчого, екзистенціального, звільнюючого чину: “Чи не дурю себе я знову / Своім хімерним добрим словом? / Дурю! Бо лучше одурить / Себе-таки, себе самого, / ніж з ворогом по правді жити / і всує нарікать на Бога!”. У цьому творі наголошується також момент обов’язкової охорони творіння “людьми”-женцями, котрі повинні зібрати посіяне героєм-поетом “жито” – слова-розум-волю.

Митець витлумачується генієм як передусім захисник національної самобутності народу і це розуміння стало основоположним (класичним) для

української культури взагалі. Поет для протагоніста Т.Шевченка (сутність якого узагальнено зображають численні персонажі – “*кобзар*”, “*кроткий пророк*”, співець “*слави козацької*”, “*Перебендя*”, “*Волох*”, Котляревський, Основ’яненко, Марко Вовчок та ін.) – це самотній мислитель-герменевт, справжній посередник між Господом і народом, який серцем “*по волі з Богом розмовля*” (“*Перебендя*” (1839)), вихоханий Музою “*на могилі серед поля*” (“*Муза*” (1858)), духовний батько (вищий ступінь охоронця буття), смерть якого спричинює загальне сирітство (“*сиротами кинув*”) усього національного суцього; тому “*гори*”, “*море*”, “*дїброви*” – “*все сумує, / Як руїни Трої*” (“*На вічну пам’ять Котляревському*” (1838)).

У всіх цих випадках ми бачимо зображення/витлумачення поета як творця істини (неприхованості) національного буття, як глосу Бога і нації, тому не дивно, що основним сенсом, метою, призначенням тут-буття поета стає ***пастирство, охорона, оберігання цього національного буття в істині***. Архетипним літературним зразком для усіх без винятку справжніх національних митців можна вважати герменевтичну настанову в “*Подражанії 11 псалму*” (1859) Т.Шевченка. Там, окрім утвердження ідеї християнського братолюбія та всесвітньої перемоги істинних Господніх “*словес*”, через врахування контексту всієї творчості поета і суттєву переробку біблійного тексту можемо помітити (і це відзначає більшість дослідників) й імпліцитне утвердження в словах воскреслого “*пана*” (як пророка) позиції національного митця (передусім поета). Творчість останнього (співвіднесена із словом Божим) повинна стати звільненням (як “*возвеличенням*”) і охороною (“*сторожею*”) саме уярмленого (“*закованого*”) народу:

*Воскресну нині! Ради їх,
Людєй закованих моїх,
Убогих, нищих... Возвеличу
Малих отих рабов німих!*

Я на сторожі коло їх

Поставлю слово.

Дає Т.Шевченко чітку герменевтично інтерпретацію і протилежного щодо мистецького типу творчості – власне *атимистецького*. Для героя Т.Шевченка, наприклад, таким неприйнятним, спустошеним і явно підлим типом творчості стає далека від творення істини кон'юнктурна поезія “*тупорилих віршомазів*” (“Сон” (1844)), покликана обслуговувати імперську політику російського царизму, а значить, національно-буттєво знекоріювати читача. Таке витлумачення спостерігаємо у вступі до “Гайдамаків”, де звучить критичний (деформований імперським мисленням, очевидно, малоросійський) голос “*письменного*” естета про поему, як взагалі про справжнє мистецтво:

...він хоче, щоб слухали,

Як старці співають.

Дарма праця, пане брате:

Коли хочеш грошей

Та ще й слави, того дива,

Співай про Матрьюшу,

Про Парашу, радість нашу,

Султан, паркет, шпори, –

От де слава! А то співа:

«Грає синє море»...”.

У подальшому саме ці шевченківські естетико-герменевтичні ідеї стали провідними для формування українського літературознавства на власній філософсько-методологічній базі, на основі власної “наукової іскри” (Л.Білецький). Свідченням цьому є більшою чи меншою мірою роботи О.Кониського, М.Драгоманова, І.Нечуя-Левицького, О.Пчілки, О.Потебні, Б.Грінченка, Т.Зіньківського, І.Франка, Лесі Українки, С.Єфремова, М.Грушевського, М.Євшана, С.Смаль-Стоцького, В.Сімовича, Г.Костельника,

М.Зерова, А.Кримського, Д.Донцова, Є.Маланюка, Ю.Липи, Ю.Клена, Б.-І.Антонича, М.Гнитишака, Д.Чижевського, В.Державина, О.Білецького, Ю.Бойка, Ю.Шереха та ін. Саме ці ідеї допомагали у ХХ ст. – найбільш драматичний і трагічний період української історії, української культури і, звичайно, літератури та науки про неї – долати принципи радянського **марксистсько-ленінського (соцреалістичного)** літературознавства, в основі якого лежала ленінська теза про літературу як “коліщатко і гвинтик загальнопролетарської справи”. Іншими суттєвими елементами цієї денационалізуючої політичної доктрини у сфері науки стали комуністично вивірені тези про “народність”, “партійність” та “класовість” літератури; утвердження соцреалізму як “найпрогресивнішого” художнього методу; переконання в тому, що література повинна бути “національна за формою, соціалістична за змістом, інтернаціональна за духом”; сповідування засад соціалістичного гуманізму та інтернаціоналізму тощо. Ефективно допомагає “шевченківська естетика” (Д.Донцов) долати деструктивні тенденції і сучасних політико-космополітичних теорій у сфері літературознавства (див. “постмодернізм”).

3. Основні академічні школи літературознавства XIX-XX ст.

Потенціал попередніх естетики та герменевтики дав у XIX ст. поштовх для розвитку цілої низки літературознавчих напрямів та шкіл (і, відповідно, методів), серед основних – міфологічна, біографічна, культурно-історична, еволюційна, порівняльна (компаративістична), психологічна, філологічна та духовно-історична школа (останні три – на межі із ХХ ст.).

На початку XIX ст. у німецькому літературознавстві та фольклористиці

виникає **міфологічна школа** (романтичного типу), котра спирається на романтичну естетику Ф.-В.-Й.Шеллінга та братів А. і Ф.Шлегелів. Ними обстоювалась думка про міф як необхідну умову мистецтва, ядро поезії. Романтичне усвідомлення сутності "народної душі" (зокрема германців, іранців, слов'ян тощо) остаточно оформилось після видання "Німецької міфології" братів Грімм. Міфологічна школа займалася проблемою народності мистецтва і мала два основні напрями: 1) етимологічний (лінгвістична реконструкція міфу за допомогою "палеолітичної" методології) і 2) демонологічний (порівняння схожих за змістом міфів). Серед основних представників: А.Кун, М.Мюллер, Ф.Буслаєв, В.Шварц, О.Афанасьєв та ін.

До українських міфологістів зараховують І.Срезневського, М.Максимовича, О.Бодянського, М.Шашкевича, І.Вагилевича, Я.Головацького, М.Костомарова, А.Метлинського, частково О.Потебню та ін.

Основоположником **біографічного методу** та школи, що виникла на основі цього методу, був французький вчений Шарль Сент-Бев (1804 – 1869). Визначальними моментами у творчості стали біографія та особистість письменника. Основним критичним жанром став імпресіоністичний портрет автора. Продовжувачами біографічного методу вважають І.Тена та Г.Брандеса. В українській науці представником біографічного методу став професор Львівського університету О.Огоновський (1833 – 1894), що написав "Історію літератури руської". У цій роботі вчений розглядав художній твір як прояв елементів біографії автора, а також подавав бібліографію творів митця.

Для становлення **культурно-історичної школи** важливими стали впливи історизму, біографізму, позитивізму, а також ідеї німецького філософа І.Гердера. Ця школа досліджувала твори мистецтва у зв'язку з середовищем, що породило їх. Основоположником культурно-історичної школи став французький філософ та літературознавець Іпполіт Тен (1828 – 1893) – теоретик реалізму та натуралізму, що виклав свої погляди в роботах "Критичні досліді", "Філософія

мистецтва" та "Історія англійської літератури". Одним із основних принципів цього методу став детермінізм, що спонукав до пошуків "причин" появи літературного твору, виявлення за літературними фактами їх "невидимих" першооснов. Такими першоосновами І.Тен вважав: 1) "расу" (вроджений національний темперамент), 2) "середовище" (природа, клімат, соціальні обставини) і 3) "момент" (досягнутий рівень культури, традиція). Головним предметом історії літератури проголошувався сам літературний процес. Послідовниками французького вченого стали науковці різних країн: Ф.Брунетьер, Г.Лансон, Г.Брандес, В.Шерер, Г.Гетнер, Ф. де Санктіс, О.Піпін, М.Тихонравов, С.Венгеров тощо. У ХХ ст. ідеї культурно-історичної школи продовжуються як у класичному, так і в специфічному вияві *"нового історизму"*.

Серед українських науковців до культурно-історичного методу зверталися М.Петров, М.Дашкевич, І.Франко, а також представники так званого народницького напрямку: М.Комаров, В.Горленко, В.Доманицький, Б.Грінченко, С.Єфремов, О.Терлецький та ін. Заслуговує на увагу думка сучасного дослідника Ігоря Михайлина стосовно того, що "українська критика ще у період свого становлення, в 1840 – 1860-ті роки, власними зусиллями виробляє саме таку методологію, яку Європа пізніше, в добу І.Тена, назве культурно-історичною"¹³. Йдеться про роботи Миколи Костомарова та Пантелеймона Куліша. Однак правда й те, що їм не вдалося витворити закінченої літературознавчої системи.

У 60-80-ті роки ХІХ ст. на основі культурно-історичної школи виникає **еволюційний метод** (від лат. розвиток). Цей метод, що нехтував іманентними ознаками літератури, заснував послідовник І.Тена Ф.Брунетьер, автор книги "Еволюція жанрів в історії літератури" (1890). Брунетьер безпосередньо застосовував методи природознавства (дарвінізму) при вивченні художніх творів (боротьба літературних жанрів "за існування"), згодом цей вчений трактував

¹³ Михайлин І. Методологічні пошуки в українській критиці та історії літератури ХІХ ст. // Літературознавство: Матеріали ІІІ конгресу Міжнародної асоціації українців (Харків, 26-29 серпня 1996 р.) – К.: АТ "Обереги", 1996. – С. 56.

розвиток літературних напрямів і стилів з погляду впливів та особистих уподобань митців. Еволюційну концепцію поділяв київський автор підручників В.Сиповський, котрий розглядав літературний твір як організм, що переживає свою юність, зрілість і старість.

Компаративістика (порівняльно-історичний метод) (*від лат.* порівнюю) розвивалася впродовж усього ХІХ ст. (згодом – у ХХ-му) під впливом філософії романтизму та позитивізму. Вона передбачає порівняльне вивчення фольклору, національних літератур, процесів їх взаємозв'язку, взаємодії, взаємовпливів на основі порівняльно-історичного підходу. Велике значення для розвитку компаративістики мали праці Я.Грімма, Т.Бенфея (1809–1881) та О.Веселовського (1838-1906). В Україні засади компаративістики активно використовували М.Драгоманов, М.Дашкевич, І.Франко, згодом, у ХХ ст., – Г.Вервес, Д.Наливайко, Р.Гром'як та ін.

Психологічний напрям у літературознавстві склався в середині ХІХ ст. передусім у працях Е.Еннекена, В.Вундта, Е.Ельстера та ін. Мистецтво трактувалося як сублимація (перехід) авторської психології в художні образи, котрі є моделлю душі, психіки творця. Еннекен наголошував, що не існує жодного естетичного мотиву у творі, який би не зумовлювався психікою автора, котра є і соціально зумовленою. Аналіз твору має містити естетичний, психологічний та соціологічний аспекти. Суттєвим внеском представників психологічного методу було акцентування на тому, що сила художнього твору визначається не просто важливим змістом (проблематикою) його, а гнучкістю, багатством художньої форми, яка здатна викликати в реципієнта поліфонію змісту, розмаїття вражень і переживань.

Основними представниками психологічної школи в українському літературознавстві стали О.Потебня, Д.Овсянико-Куликовський, І.Франко. Згодом, у ХХ ст., – Б.Навроцький, О.Білецький, О.Костюк, Р.Піхманець та ін.

Особливо великий вплив на подальший розвиток літературознавства (вітчизняного і світового) мала **психолінгвістична теорія Олександра Потебні** (1835–1891). Уже в 1862 році в роботі "Думка і мова" Потебня дав системний виклад психологічних ідей стосовно художньої творчості. Він розглядав мову як пізнавальну діяльність, як засіб освоєння світу, тобто мова є не "засобом

вираження готової думки, а її створення". Слово, отже, виступає не лише засобом спілкування, а й засобом створення думки. Відомим є вчення харківського науковця про структуру слова. Ідеться про те, що слово складається із зовнішньої форми (членороздільного звуку), внутрішньої форми (образ того явища, яке виявляється у звучанні) та значення (змісту). Власне, на внутрішній формі ґрунтується художня творчість.

Естопсихологічний (функціонально-естетичний) метод сформувався в результаті осмислення проблеми „письменник і читач”. Його розвивали Е.Еннекен, М.Рубакін, Б.Грінченко, намагаючись теоретично обґрунтувати ступінь популярності різних творів серед читачів й аналізувати твори з погляду суспільної психології.

Філологічна школа, що почала формуватись з середини XIX ст., базувалася на вченні основоположника естетики А.Баумгартена (1714–1762) – естетики як теорії чуттєвого пізнання художніх явищ. Головна ідея філологічного методу полягала в тому, що основним критерієм оцінки твору мистецтва є краса, а не його суспільна корисність. Така думка простежувалась у роботах Ш.Сент-Бева, Т.Готьє, "парнасців" (Леконт де Ліль, Ередіа, Прюдом та ін.).

Найвідомішими теоретиками філологічного напрямку на початку XX ст. стали француз Анрі Бергсон (1859–1941) та італієць Бенедетто Кроче (1866–1952). У творах цих мислителів на зміну раціонального і логічного в пізнанні приходить інтуїція та підсвідомість, які тільки й здатні проникати в глибину художніх візій та образів. Б.Кроче називає твір "естетичним фактом", який слід тлумачити тільки з точки зору форми.

Філологічний семінар у Київському університеті В.Перетца (1904-1914) дав поштовх для розвитку філологічної школи на початку XX ст. у російському (у вигляді формальної школи (ОПОЯЗ): В.Жирмунський, Ю.Тинянов, В.Шкловський, Б.Ейхенбаум, О.Брік, Л.Якубинський та ін.) та українському (М.Зеров, П.Филипович, М.Драй-Хмара та ін.) літературознавствах. Взагалі ж в українській науці до філологічного напрямку належали Б.Лепкий, М.Вороний, М.Євшан, М.Сріблянський, Л.Білецький, Д.Чижевський, Ю.Шевельов (Шерех), І.Качуровський, І.Кошелівець та ін.

Наприкінці XIX ст. сформувалась **духовно-історична (культурно-філософська) школа**. Її теоретичною базою стала "філософія життя" (споріднена з українською "філософією серця") та романтична естетика. Основоположником цієї школи став німецький філософ і водночас капітальний

герменевт Вільгельм Дільтей (1833–1911). Ідеї останнього вибудовувались на усвідомлення єдності часу та нації, власне, історичного духу, що виникає завдяки могутності генія, на поєднанні категорій "історичного" й "психологічного" в переживанні митця, об'єктивованому через поетичну форму в цілісну поетичну реальність.

Дільтей писав: "З каменя, мармуру, музичних звуків, з жестів, слів, почерку, вчинків, з господарського ладу і настроїв озивається до нас людський дух і вимагає витлумачення...". При цьому методом літературознавства має бути не пояснення (як у природничих науках), а розуміння (тотожне тлумаченню та інтерпретації), тобто "процес, у котрому, виходячи із чуттєво даних проявів духовного життя, здійснюється його пізнання" шляхом співпереживання (емпатії), шляхом здатності дослідника вживатися у досліджувану добу, поставити себе на місце автора і таким чином збагнути сенс досліджуваного автора. Ці думки суголосні думкам О.Потебні. Вільгельм Дільтей, таким чином, розширює традиції наукової християнської герменевтики Фрідріха Шлейєрмахера, розглядаючи "предмет інтерпретації не лише як певний митецький феномен, а також обов'язково як історичний феномен"¹⁴.

Розквіт духовно-історичної школи припадає на 20-ті роки ХХ ст. Основними представниками цього методу стали Ф.Штріх, Г.Корф, Г.Цізарц, Р.Унгер, Ю.Петерсон, Е.Р.Курціус та ін.

Інтуїтивізм як методологічна і теоретична основа естетичного мислення пов'язаний з ідеями О.Потебні. Родоначальником цього напрямку був А.Бергсон („Пам'ять і матерія”, „Творча еволюція”, „Сміх”). Він обмежував функції розуму тільки до практичної діяльності і підкреслював домінуючу роль інтуїції та підсвідомості в досягненні глибини поетичних візій та образів. Із цих позицій ірраціоналізму він заперечував утилітарний підхід до мистецтва і творчості, наголошував на самодостатності мистецтва: воно, мовляв, є виключно індивідуальним актом і не відтворює дійсності. Художній твір трактувався ним як „естетичний факт”, у тлумаченні якого абсолютна роль належить формі.

Думки А.Бергсона розвивав італійський вчений Б.Кроче („Естетика як наука про вираження і як загальна лінгвістика”). Відгомін ідей інтуїтивізму спостерігається у творах Б.Лепкого, В.Пачовського, С.Твердохліба, О.Луцького, М.Рудницького та ін.

4. Основні методології сучасного світового та українського літературознавства

Ціла низка інтерпретаційних методологій ХХ ст. мають своє коріння ще у ХІХ-му. До таких належить, зокрема, **феноменологія** (*від гр. явище /феномен/ і поняття*). В її основі – феноменологічна філософія, засновником котрої був німецький філософ Едмунд Гуссерль (1859–1938), а продовжувачами – М.Шелер, Н.Гартман, М.Мерло-Понті та ін. Феноменологічну методологію у літературознавстві розробляли: передусім польський естетик Роман Інгарден (1893–1970), а також – К.Гартман, А.Пергер, Ю.Клайнер, Ж.Старобінський, Ж.-П.Рішар, Ж.Пуле, М.Дюфрен, Г.Башляр та ін. Серед українських науковців ідеї феноменології послідовно втілював Іван Фізер.

Роман Інгарден розглядав художній твір як інтенціональний (*від лат. прагнення*) предмет, тобто як об'єкт свідомості, поза якимось реальними взаємозв'язками. Водночас твір постає як багатошарова формація. Польський феноменолог виділяє чотири онтологічні шари (рівні) літературного твору: 1) рівень фонічної оркестрації тексту і побудованих на ній синтаксичних конструкцій вищого ряду; 2) рівень значення; 3) рівень усхематизованих аспектів; 4) рівень представлених предметів. Феноменологічна теорія мала значний вплив на формування інших літературознавчих методологій.

Основоположником **онтологічної (філософської) герменевтики** став німецький філософ Мартін Гайдеггер (1889–1976), учень Е.Гуссерля. Його теоретична система розвивала попередні герменевтичні традиції, залучаючи також потенції онтології, феноменології та екзистенціалізму. Гайдеггер вважав, що сутністю людського буття є мова, а сутністю мови – поезія. Фундаментальний для герменевтики принцип пошуку смислу особливого значення набуває в літературознавстві, оскільки саме в художньому творі "відбувається істина" як "приховуюче розкриття сущого". Використовуючи структуру герменевтичного

¹⁴ Квіт С.М. Основи герменевтики: Навч. посіб. – К.: Вид. дім «КМ Академія», 2003. – С.53.

кола, Гайдеггер вважає передумовою інтерпретації наявність передрозуміння (тезаурусу), тобто наявність попереднього уявлення про досліджувальний феномен. Філософ дав власне онтологічно-екзистенціальне формулювання інтерпретаційного кола (як “кола розуміння”): у кожному розумінні світу зрозумілою є екзистенція і навпаки. Літературу, зокрема поезію, Гайдеггер вважав потужною націотворчою діяльністю – джерелом звершено-історичного тут-буття народу. Поета (письменника) розглядав як “голос народу”, а ще – як посередника між Богом і народом.

Своєрідними послідовниками онтологічної герменевтики стали передусім Г.-Г.Гадамер, а також П.Рікер, Е.Корет, Е.Штайгер та ін. Учень Гайдеггера й основоположник власне філософської герменевтики Ганс-Георг Гадамер, зокрема, писав: "Скрізь, де ми намагаємося збагнути світ, де відбувається подолання відчуженості, де здійснюється засвоєння, де видаляється незнання і незнайомство, скрізь здійснюється герменевтичний процес збирання світу в слово і в загальну свідомість".

Окрім онтологічної (чи філософської), у ХХ ст. активно розвиваються й інші герменевтичні напрямки, які актуалізують *класичні* ідеї минулого. Серед представників цих напрямків Е.Ауербах, Е.Бетті, Е.Д.Гірш, Ф.Кермоуд, В.Ізер, К.Гірц, У.Еко та ін. В українській науці можливості онтологічної та класичної герменевтики так чи інакше використовують М. Бондар, С.Квіт, Л.Бондар, Б.Кир’янчук, П.Іванишин, З.Лановик та ін.

Своєрідним продовженням психологічної школи стала у ХХ ст. **психоаналітична інтерпретація (фрейдизм)**. Її основоположником став австрійський психіатр Зигмунд Фрейд (1856–1939). В основі психоаналізу лежить теорія сублимації (явища культури створюються внаслідок витіснення сексуального бажання), що ґрунтується на тришаровій структурі людської психіки: супер-его (над-Я, моральний закон), его (Я, свідомість) та ід (Воно, індивідуальна підсвідомість). Критики фрейдизму слушно зазначають:

"...зведення всіх аспектів людської поведінки та діяльності до проявів сексуальності засвідчило обмежений характер біологічного детермінізму фрейдівського психоаналізу"¹⁵. Так, наприклад, усю велич Гете Фрейд зводить до "розшифрованих" ним ненависті письменника до брата і сексуального потягу до матері. Схоже тлумачення отримали творчі досвіди Леонардо да Вінчі, В.Шекспіра, Ф.Достоевського, Т.Мана та ін.

До основних послідовників Фрейда щодо інтерпретації явищ мистецтва зараховують Ж.Лакана, Ж.Дельоза, Ф.Гваттарі, М.Кандоре, П.-Л.Ассуна, І.Бреса та ін. Серед українських літературознавців ідеї психоаналізу використовували і використовують: С.Балей (ще у 1916-му році), Г.Грабович, С.Павличко, Н.Зборовська та ін. Особливо популярний психоаналіз серед постмодерністів.

Ще одним різновидом психологічного напрямку можна вважати **архетипну критику**. Її зачинателем став відомий швейцарський психолог Карл-Густав Юнг (1875–1961), концепція глибинної (або аналітичної) психології якого базувалася на теоріях Платона, Августина, Дюркгейма, Леві-Брюля, частково Фрейда та ін. К.-Г.Юнг вважав, що творча енергія у процесі художнього творення походить не лише від індивідуального, а передусім від колективного несвідомого (підсвідомості певного класу, народу, нації, раси, людства взагалі). Структуру цього підсвідомого утворюють архетипи (*від гр.* початок і образ), першообрази. Звідси, творчий процес – це процес одухотворення архетипів, їхнє художнє розгортання. Метод "психічної феноменології" Юнга розвивали Е.Нойман, Дж.Хіллман, Д.Шарп, Р.Дезольє та ін.

Однак основоположником архетипної критики вважають канадського науковця Нортропа Фрая (1912–1991), зокрема, архетипна методологія утвердилася після виходу в світ його книги "Анатомія критики: чотири есе" (1957р.). Архетипна критика використовувала, окрім аналітичної психології

¹⁵ Зубрицька М. Психоаналіз // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996. – С.83.

Г.-Г.Юнга, ідеї культурної антропології (етнології) Дж.Фрейзера. Фрай розрізняв антропологічний, психологічний та літературний архетипи і встановлював оригінальність автора на основі архетипної взаємопов'язаності літературних творів. Таким чином, архетипний аналіз дає змогу прочитати всю літературу за допомогою небагатьох першообразів. До представників архетипної критики зараховують М.Бодкін, Р.Грейваса, Дж.Кемпбелла та ін.

Суголосними архетипній інтерпретації і водночас продовженням ідей міфологізму XIX ст. стали міфо-ритуальна та семантико-символічна критики. **Міфо-ритуальна критика** (Г.Меррей, Р.Керпентер, Е.Міро, Я. де Фріс, Ж.Дюмезіль та ін.) постала як синтез етнології з юнгіанством. Пріоритетним для неї стало віднаходження ритуально-міфологічних моделей в літературі. Основні напрями досліджень: виявлення міфо-ритуальних коренів героїчного епосу, ритуальної основи чарівної казки, дослідження ритуальних витоків античного театру, міфологічна інтерпретація “вічних образів” тощо. **Семантико-символічна критика** (М.Форс, Ф.Уілрайт, Л.Найті, К.Берк, Е.Лагуардіа та ін.) виникла на основі теорій символу (Е.Кассіер, С.Лангер) та “нової критики”. Для цього методу характерним є зведення інтерпретації до відшукування семантично протилежних слів, символів, структур. Характерним є також висунення й обґрунтування кожним дослідником власної концепції тлумачення, що призвело до деякої неуніфікованості термінології: своєрідного витлумачення понять “символ”, “метафора”, “семантика” тощо. Разом архетипна, міфо-ритуальна та семантико-символічна критики формують обличчя такої методології, як **неоміфологізм** (чи **міфокритики**). Український неоміфологізм репрезентований такими іменами, як С.Андрусів, Н.Колесніченко-Братунь, Т.Мейзерська, Ю.Мосенкіс, Л.Плющ, Я.Поліщук, Н.Слухай, Л.Скупейко, О.Слоньовська та ін.

Структуралізм (від лат. розміщення, будова, порядок) переважно розглядають як підрозділ **семіотики** (від гр. знак). Засновниками семіотики стали

швейцарський лінгвіст Фердинанд де Соссюр (1857–1913), котрий вживав термін семіологія, та американський філософ і математик Чарльз Пірс (1839–1914), хоч початки її знаходимо ще в античній та середньовічній герменевтиці (Августин Блаженний, Джон Поінсот, Джон Локк). Поштовхом до появи семіотики в кінці XIX ст. стали роботи В.Гумбольдта та О.Потебні.

Загалом *семіотику (семіологію)* розглядають як науку про функціонування інформаційних знакових систем, за допомогою яких здійснюється спілкування в людському середовищі, а також спілкування тварин. Літературознавча семіотика передбачає передусім дослідження художніх творів як цілісних явищ у сукупності змістових та формальних характеристик стосовно реальної чи уявної дійсності, використовуючи при цьому поняття знака, коду, семіозису, актанта, дискурсу, ідеології, наративності, трансформації тощо. Інтерпретація у семіотиці постає передусім як процес декодування, розшифрування знаків. Основними представниками семіотичної методології стали Ч.У.Морріс, Ц.Тодоров, А.Греймас, Р.Барт, У.Еко, частково М.Фуко, Ж.Лакан та ін.; в українській науці – С.Андрусів.

Структуралізм – літературознавча методологія, котра передбачає вивчення літератури як мистецтва слова у системно-функціональному аспекті, за допомогою понять: елемент, структура, система, функція, модель, домінанта, паралелізм, текст, бінарні опозиції тощо. Серед численних визначень структури характерним є зроблене Ж.П'яже: структура – це модель, що відповідає трьом умовам: 1) цілісності (підпорядкування елементів цілому і незалежність останнього), 2) саморегулюванню (внутрішнє функціонування правил у межах даної системи), 3) трансформації (упорядкований перехід однієї підструктури в іншу).

Основоположником власне структуралізму вважають російського науковця Володимира Проппа, зокрема його роботу "Морфологія казки" (1928). Базувався цей підхід, окрім семіотичних ідей, на здобутках так званої

"формальної школи" (О.Вальцель, В.Шкловський, В.Жирмунський, Б.Томашевський, Ю.Тиньянов, Б.Ейхенбаум, Р.Якобсон тощо). Згодом структуральний напрям отримав розвиток у роботах "празького гуртка" (В.Матезіус, Я.Мукаржовський, Б.Трік, Н.Трубецької, С.Карцевський, Р.Якобсон) і працях науковців 50-60-х (період розквіту структуралізму): К.Леві-Стросса, К.Бремона, Ж.П'яже та ін.; в Україні – частково в роботах М.Коцюбинської, плсідовно в М.Ласло-Куцюк та ін.

Структуралісти старалися наблизити літературознавство до точних наук, намагалися тим самим уникнути розпливчастості та суб'єктивізму, характерних, скажімо, для культурно-історичної та психологічної шкіл. Переважно ідеї семіотики та структуралізму органічно поєднувались у роботах літературознавців (наприклад, у Р.Барта, Ю.Лотмана, в українській дослідниці Магдаліни Ласло-Куцюк тощо), тому говорять ще про *структурально-семіотичну* літературознавчу методологію. Стуркутралізм активно вплинув на постання постструктуралізму, наратології, дискурс-аналізу тощо.

Екзистенційна інтерпретація базується на філософії екзистенціалізму (*від лат.* існування), в основі якої лежить вчення про людське буття, екзистенцію (у термінології М.Гайдеггера – тут-буття).

Зачинатель екзистенційної інтерпретації – данський мислитель Серен Кіркегор (1813–1885), основоположник – Мартін Гайдеггер, послідовники (релігійного та атеїстичного типу) – М.Бердяєв, Л.Шестов, К.Ясперс, Г.Марсель, Х.Ортега-і-Гасет, М.Мерло-Понті, Ж.-П.Сартр, А.Камю, Н.Аббаньяно, М.Бубер та ін.

Різні, але надзвичайно цікаві зразки екзистенціалістичного методу щодо вивчення художньої літератури дали М.Гайдеггер, Г.Марсель, А.Камю, Ж.-П.Сартр та ін. Кожен з них розробив певну систему екзистенційних модусів (тут – способів людського існування) чи екзистенціалів, – турбота, жах, страх,

смерть, боротьба, свобода та ін., – через пошук та аналіз яких у певному творі і здійснюється екзистенціалістичне тлумачення. Продуктивними ідеями екзистенціалістів можна вважати розгляд мистецтва як надзвичайно суттєвого фактора в бутті народу та кожної людини зокрема в концепції М.Гайдеггера (“Джерело художнього творіння”), критику нігілістичного мистецтва, літератури зокрема, в А.Камю (“Бунтар”), ідею заангажованої літератури у Ж.-П.Сартра (“Що таке література?”) тощо.

В українській науці зразки екзистенціалістичного методу можна спостерегти в О.Тарнавського, М.Коцюбинської, С.Андрусів, О.Пахльовської, Л.Сеника, Л.Коломієць, М.Тарнавського, Г.Токмань та ін.

Терміном **"нова критика"** найчастіше позначають новий стиль інтерпретації, що склався в Англії та США в 30-х – на початку 40-х років ХХ ст. в роботах Т.С.Еліота, Ф.Лівіса, Л.В.Емпсона, А.Річардсона і протистояв тодішній академічній критиці, котра ґрунтувалася в основному на позитивістських ідеях ХІХ ст. "Новокритики", використовуючи потенціал феноменології, розглядали літературний твір як самостійний "поетичний феномен" й аналізували його без опори на суспільні, історичні й біографічні фактори. Семантичне трактування тексту базувалось на методі "докладного прочитання" (close reading) – ретельного виявлення конкретного змісту поетичного тексту, з'ясування його багатозначності. До найвидатніших представників "нової критики" зараховують Д.Томпсона, У.Найта, Дж.К.Ренсома, А.Тейта, К.Брукса, К.Берка та ін.

Іноді терміном "нова критика" окреслюють також сукупність французьких літературознавців екзистенціалістичного, неомарксистського, психоаналітичного, феноменологічного спрямування, котрі наприкінці 50-х – протягом 60-х років протистояли так званій "університетській" критиці позитивістського типу (Лансон, Пікар та ін.). Окрім себе, Ролан Барт до когорти французьких "новокритиків" зараховує Ж.-П.Сартра, Г.Башляра, Л.Гольдмана, Ж.Пуле, Ж.Старобінського, Ж.-П.Вебера, Р.Жірара, Ж.-П.Рішара.

Школа **рецептивної естетики** (від лат. сприйняття), котра стала широко популярна в німецькому та американському літературознавстві 70-х років, зосереджується на проблемі сприйняття художніх творів, їхнього впливу на публіку (вивчали рівень сприймаючої свідомості, здатності читача з тексту творити власний твір) і використовує "новокритичний" метод "докладного (повільного) прочитання". Теорія рецептивної естетики була обґрунтована і розвинута німецькими науковцями з Константського університету Гансом Робертом Яуссом та Вольфгангом Ізером. Американський варіант цієї інтерпретаційної системи (під назвою "критика читацької реакції") розвивали Дж.Каллер, Е.Гірш, С.Фіш та ін. Кожен із названих теоретиків будував власну концепцію, використовуючи різні методології: герменевтику (передусім Г.-Г.Гадамера, Е.Бетті), формалізм, марксизм, феноменологію (зокрема Н.Гартмана, Р.Інгардена), постструктуралізм, діалогічну теорію М.Бахтіна тощо.

У середині 60-х років в українській науці проблему читача, спираючись на праці О.Потебні, І.Франка та О.Білецького, розробляли Б.Кубланов, Г.Сивокінь, Р.Гром'як, В.Брюховецький, М.Ігнатенко, М.Зубрицька у сфері історії літератури – В.Дончик, М.Яценко, В.Смілянська, Г.Клочек та ін. У діаспорі ідеї рецептивної естетики певний час використовував Г.Грабович.

У середині ХХ ст. у світовій науці починає утверджуватися **постмодернізм** (або **постструктуралізм**) як теорія і практика новітнього мистецтва, ідеї якого беруть початок ще в епоху модернізму, зокрема авангардизму (середина ХІХ – початок ХХ ст.). В основу цієї методології лягла ідеологія лібералізму (ліберальної демократії). Основними теоретиками постмодернізму стали: Ж.-Ф.Ліотар, М.Фуко, Ж.Дерріда, пізній Р.Барт, А.Альтюсер, Ж.Дельоз, Ж.Бодріяр, Ж.-П.Фай, Ф.Гваттарі, Ж.Батай, П. де Ман, Ю.Крістева, Дж.Стейнер, Р.Рорті та ін.

До провідних ідей постструктуралізму як агресивної нігілістичної теорії належать: ідея "деструкції" (відчуття вичерпності історії, естетики, мистецтва);

релятивного еkleктизму (стирання меж між мистецтвом та немистецтвом, що призводить до руйнування художньої системи: наприклад, програмно безмістовне слово у поезії, надмірне цитування, чорний гумор, перманентна іронія, "холодний еротизм", патологічний секс, гедонізм, імітаторство, головний персонаж як маргінал (злочинець, божевільний, наркоман, гомосексуаліст тощо) та ін.); апофеоз самовираження ("безмежне самоутвердження" у термінології Д.Бела, нехтування всіма традиційними ідеалами: краси, добра, правди, людяності, релігійності, національної єдності тощо) та ін.

Основними проблемами (найчастіше штучного характеру), котрі вирішують постмодерністи стали: "війна цілісності", "активізація розбрату" у Ж.-Ф.Ліотара; "мовна спіраль" неопозитивіста Л.Вітгенштейна; "смерть автора" у Р.Барта і М.Фуко; "фашизм мови" у Р.Барта; "ліберальний іронізм" Р.Рорті; "втеча від слова" у Дж.Стейнера тощо.

Серед постмодерних інтерпретацій, котрі виділяють окремо, особливе місце займають **деконструктивізм, неофемінізм та "неоміфологізм"**.

На думку цілої низки дослідників, в основі постструктуралізму лежить саме **деконструктивізм** – теоретична концепція, націлена на те, щоб розглядати семіотичні структури (тексти) в ролі носіїв залишків "метафізичних ілюзій", котрі слід виявити. Основоположником деконструктивізму став французький філософ Жак Дерріда (нар. 1930), що сформувався під впливом Ніцше, Гайдеггера, Гуссерля, Левінаса, семіотичної теорії тощо. Внутрішня суперечливість концепції французького мислителя в тому, що вона, передбачаючи децентрування інтелігібельної (мисленневої) структури, утверджуючи "відсутність центру", водночас ґрунтується на ідеї деконструкції, роблячи тим самим її своїм центром.

Виділяють наступні операції та ступені деконструкції: 1) виявлення в тексті елементарної бінарної опозиції (наприклад, світло/темрява, наявність/відсутність, добро/зло, божественне/диявольське тощо); 2) виділення

негативного терміну на зразок темрява, відсутність, зло, диявольське і т.д.; 3) інверсія (переставлення) термінів (темряви на місце світла, зла на місце добра тощо); 4) демонстрація однорідності термінів і доказ рівності негативного терміна позитивному; 5) фіксація спільної нейтральної передумови; 6) руйнування європейської свідомості як "білої міфології" (тобто міфології, що надає першочергове значення позитивним термінам).

Основними послідовниками цієї популярної в сучасній науці постмодерної інтерпретації стали П. де Ман, Д.-Х.Міллер, Г.Блум, Ю.Крістева та ін., серед українських літературознавців – Г.Грабович, С.Павличко, О.Гриценко, Т.Гундорова та ін.

Феміністична критика (неофемінізм або феміністичний постструктуралізм) (від лат. жінка), окрім ідеології постмодернізму, базується на ідеях жіночої емансипації (характерних ще для ХІХ ст.) та екзистенціалізму (переважно атеїстичного). Розрізняють дві основні феміністичні течії (з кінця 60-х): 1) французьку (С. де Бовуар як засновниця цієї течії, Ю.Крістева, Л.Ірігерей, Г.Сікту та ін.), зосереджену на обґрунтуванні концепції "інакшості жінки", жіночого письма, бісексуальності та на критиці "фалоцентризму", і 2) англо-американську (К.Міллет, Е.Шовалтер, Е.Моерс, М.Елман та ін.), перейняту в основному ідеями деконструктивізму.

Студії феміністок переважно інтердисциплінарні у своїй методології (запозичують концепції з різних теоретичних моделей), але підпорядковуються постмодерній філософії та феміністичній традиції: ідеться про реконструювання жіночої історико-літературної традиції та історіографії, перегляд патріархальних принципів та досвіду лесбійства, актуалізацію природи жіночого тексту, боротьбу проти начебто патріархальної ("фалічної") культури з метою захоплення головування матріархатом. Українську феміністичну критику представляють О.Забужко, С.Павличко, рання Н.Зборовська, В.Агеєва, Т.Гундорова та ін.

В українському літературознавстві окреслилася ще одна постмодерна течія, котру варто дефініціювати як **"неоміфологізм"**. "Неоміфологізм" (псевдонеоміфологізм, який називають ще "вульгарним «неоміфологізмом»") еkleктично використовує ідеї міфокритики, деконструкції та фрейдівського психоаналізу, частково – герменевтики, архетипної критики, семіотики, рецептивної естетики тощо. Стрижневою ідеєю "неоміфологістів" є деконструювання персоналій національних класиків та їхніх творів, представлення фундаментального національного дискурсу не як фактору національного буття (буття людини, держави і нації), а як чогось вторинного, апіорного, утопічного, міфічного. Саме такого типу праці засновника "неоміфологізму" Григорія Грабовича ("Шевченко як міфотворець") та його продовжувачів О.Забужко ("Шевченків міф України"), С.Павличко, публіциста О.Бузини та ін.

Інтертекстуальність (від *фр.* міжтекстовість) займається вивченням міжтекстових співвідношень літературних творів. Традиція інтертекстуальності започаткована ще компаративістикою, діалогічною теорією М.Бахтіна та "монтажним принципом" Ю.Лотмана. Основоположниками інтертекстуальної методології в 70-х рр. стали французькі теоретики Р.Барт та Ю.Крістева, розвивали її С.Стевард, М.Грессе, Л.Дзіллербах, Е.Брус та ін.

Виділяють п'ять основних типів інтертекстуальних повідомлень: 1) власне інтертекстуальність (пряме вживання тексту в тексті: цитати, алюзії, плагіат тощо); 2) паратекстуальність (різний коментар до тексту, вмонтований у сам текст: авторські передмови, післямови, заголовки, епіграфи тощо); 3) метатекстуальність (в тексті з'являється коментар, що стосується іншого тексту); 4) гіпертекстуальність (автоінтертекстуальність) (встановлюється прямий зв'язок між гіпертекстом (текстом Б) та гіпотекстом (текстом А), створеним перед тим (обидва тексти належать одному автору)); 5) архітекстуальність (текст завжди скеровує дослідника до певних правил, літературних законів, згідно з якими його

створено).

Постколоніальна критика сформувалась у літературознавствах тих народів Азії, Африки, Америки, Австралії, а також Європи, котрі звільнилися від колоніального гніту. Методологічно постколоніальна критика становить різнорідне поєднання різноманітних інтерпретаційних традицій переважно ХХ ст. (від феноменології до постструктуралізму). У цілому постколоніальна критика поділяється на дві виразні течії: 1) *постмодерну* (Е.Саїд, Г.Співак тощо, в українській науці – практично всі сучасні неофеміністки, псевдонеоміфологісти, а також М.Павлишин), для якої характерним є не стільки боротьба з культурним імперіалізмом, скільки самовираження через сповідування постмодерної ідеології, і 2) *націозахисну (націоцентричну)* (Е.Саїд, С.Слемон, Г.Тіффін, Г.Бгабга, А.П.Мукгерджі, А.Агмад, С.Дюрінг, Е.Томпсон, М.Шкандрій та ін.), котру ще можна окреслити як антиколоніальну, оскільки в її основі лежить ідея поборення імперіалізму, його наслідків та утвердження на своїй землі культури власної нації, власної національної ідентичності, власної культурної традиції. Хоча найчастіше спостерігаємо поєднання у конкретному дослідницькому дискурсі космополітично-постмодерних та націоцентричних елементів (класичним прикладом може бути творчість американо-палестинського вченого Е.Саїда).

Американський дослідник індуського походження Гомі Бгабга пропонує "вивчати націю через її розповідність" і критикує постмодерну теорію: "Вимоги землі, виживання раси, культурне відродження – усе вимагає зрозуміння і відповідей на самі концепції та структури, які академіки постструктуралізму з'ясовують у мовних іграх, і мало хто з них знає про політичну боротьбу реальних людей поза тими дискурсивними межами". Інший учений Арун П.Мукгерджі утверджує національну ідентичність свого народу, пишучи: "...наша культурна продукція витворюється відповідно до наших потреб, і ми маємо набагато більше потреб, крім потреби постійного "пародіювання" імперіалістів". Австралійський

науковець Саймон Дюрінг витворює виразно націоналістичну концепцію, стверджуючи: "...я переконаний, що сьогодні твори такої колонії першого світу, як Австралія, повинні бути націоналістичними" і продовжує: "...що ж, як не культура, захищає від культурного, економічного і військового імперіалізму?".

Українська постколоніальна критика націозахисного типу ґрунтується на концепції **національно-екзистенціальної методології**, яка являє собою іманентну українській герменевтичній традиції систему регулятивних принципів національного мислення, ідейну базу національного світогляду, що впливає з класичної філософії національної ідеї та онтологічно-екзистенціальної інтерпретації сенсу національного існування і спрямована на освоєння, вивчення і захист буття нації. В основу цієї універсальної гуманітарної методології покладено досягнення філософії нації (Гердер, Руссо, Фіхте, Гегель, Маміямі, Манчіні, Мадзіні, Карлайл, Ніцше, Дільтей, Шпенглер, Морра, Гайдеггер, Рамос, Юнг, Хюбнер та ін.), націології (Старосольський, Бочковський, Ребет, Гумільов, Андерсон, Сміт, Гантінгтон, Касьянов та ін.) та передусім філософії та ідеології українського націоналізму (Т.Шевченко, О.Пчілка, Г.Кониський, І.Нечуй-Левицький, Б.Грінченко, І.Франко, Леся Українка, М.Міхновський, В.Липинський, Д.Донцов, Ю.Вассиян, Є.Маланюк, А.Кримський, М.Сціборський, С.Ленкавський, О.Ольжич, С.Бандера, Я.Стецько та ін.).

Визначальним у національно-екзистенціальній методології (термін і концепція наші, наукова експлікація Петра Іванишина. – *В.І.*) є **національний імператив**: усе те, що утверджує буття нації в часі і не суперечить релігії (у нашому випадку – християнству), – є добром, а все те, що шкодить нації і релігії, – є злом. У гуманітарній царині, зокрема у літературознавстві, це означає, що, по-перше, позиція дослідника мусить бути верифікована (звірена) з християнством та ідеєю свободи народу; по-друге, науковець зобов'язаний осмислювати дійсність (у тому числі й текстуальну) передусім у категоріях

захисту, відтворення і розвитку нації¹⁶.

Основоположником національно-екзистенціальної методології (переважно в художній формі) став Тарас Шевченко, у більшій (концептуально) чи меншій (частково) мірі розвивали цю методологію в руслі літературознавства М.Костомаров, П.Куліш, О.Кониський, І.Нечуй-Левицький, І.Франко, Леся Українка, Д.Донцов, С.Смаль-Стоцький, Л.Білецький, Г.Костельник, Б.-І.Антонич, А.Кримський, Є.Маланюк, Ю.Липа, О.Ольжич, О.Теліга, ранні У.Самчук та Ю.Шерех, Ю.Бойко, О.Тарнавський, С.Гординський у наш час – С.Андрусів, О.Баган, М.Бондар, О.Вертій, І.Денисюк, В.Дончик, М.Жулинський, П.Іванишин, С.Квіт, Г.Клочек, В.Моренець, Л.Мороз, М.Наєнко, В.Панченко, В.Пахаренко, Т.Пастух, О.Пахльовська, Т.Салига, Л.Сеник, Г.Сивокінь, Л.Скупейко, Н.Шумило та ін.

Типовим прикладом національно-екзистенціального мислення є методологічний принцип (авторське формулювання національного імеративу) 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"¹⁷.

До помітних інтерпретаційних методологій сучасності зараховують: **неопозитивізм** – А.Річардс, Ч.Огден, Т.Манро, М.Дессуар, Дж.Дьюї, С.Лангер, М.Вейц та ін.; **неотомізм** (або **католицька критика**), що є підвидом

¹⁶ Детальніше див.: Іванишин В. Нація. Державність. Націоналізм. – Дрогобич: ВФ "Відродження", 1992. – 178с.; Іванишин В., Радевич-Винницький Я. Мова і нація. – Дрогобич: ВФ "Відродження", 1994. – 218 с.; Іванишин В. Непрочитаний Шевченко. – Дрогобич: ВФ "Відродження", 2001. – 32с.; Іванишин П. Вульгарний "неоміфологізм": від інтерпретації до фальсифікації Т.Шевченка. – Дрогобич: ВФ "Відродження", 2001. – 174с.; Іванишин П.В. Аберация християнства, або Культурний імперіалізм у шатах псевдохристології (основні аспекти національно-екзистенціального витлумачення): Монографія / Іл. Г.Доре. – Дрогобич: ВФ "Відродження", 2005. – 268с.; Іванишин П.В. Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти): Монографія. – Дрогобич: ВФ "Відродження", 2005. – 308с. та ін.

¹⁷ Франко І. Поза межами можливого // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1986. – Т.45. – С.284.

христології (христологічної інтерпретації¹⁸) – Г.К.Честертон, Дж.Сантаяна, Ж.Марітен, Г.Марсель, Е.Жільсон, Дж.Коук та ін.; **неомарксизм** – Т.Адорно, Л.Гольдман, Ю.Габермас, Ф.Джеймсон, Д.Лукач, М.Горкгаймер, Л.Альтюсер, Т.Іглтон та ін.; **наратологію** – Р.Барт, Л.Долежел, Ж.Женет, М.баль, В.Шмід, Дж.Прінс, С.Четман, Ю.Мюзарра-Шредер, Я.Лінтвельт та ін.

(Про христологічну, художню (художньо-літературну чи літературну) та політичну інтерпретацію див. також у IV розділі.)

Варто зауважити, що процес виникнення нових та модифікації класичних літературознавчих напрямків, шкіл, методологій непинно триває.

Запитання. Завдання

1. Охарактеризуйте причини появи такої науки, як літературознавство. Яку роль у цьому процесі відграли філософія, естетика та герменевтика?
2. У чому полягає різниця у поглядах на мистецтво слова в Платона та Арістотеля?
3. Що таке християнська екзегетика?
4. Поясніть відмінність естетичних поглядів в епохи Відродження, Бароко та Класицизму.
5. Чим вирізняються теоретико-літературні та естетичні ідеї доби Просвітництва? Яким чином вони діалогізують з естетичними положеннями німецької класичної філософії?
6. У чому, на вашу думку, особливість зародження та розвитку українського літературознавства у порівнянні із західно-європейським?
7. Обґрунтуйте європейський характер українського літературознавства на

¹⁸ Детальніше про христологічну інтерпретацію див.: Іванишин П. Художня герменевтика Івана Франка: пролегомени до христологічної інтерпретації (на матеріалі “Святовечірньої казки”) // Франкознавчі студії. – Дрогобич: Вимір, 2002. – Випуск другий. – С. 205-227; Іванишин П.В. Аберация християнства, або Культурний імперіалізм у шатах псевдохристології (основні аспекти національно-екзистенціального витлумачення): Монографія / Іл. Г.Доре. – Дрогобич: ВФ “Відродження”, 2005. – 268с.

основі його розвитку протягом XI-XVIII століть.

8. Як, на вашу думку, вплинула культурно-історична ситуація бездержавності на розвиток українського літературознавства у XIX-XX століттях?
9. Доведіть, що літературно-герменевтичні ідеї Т.Шевченка продуктивно використовуються і в сучасному українському літературознавстві.
10. Охарактеризуйте основні академічні літературознавчі школи XIX-XX століть.
11. У чому специфіка теоретичних концепцій новітніх літературознавчих методологій?
12. Чим вирізняється серед інших теоретичних шкіл національно-екзистенціальна методологія?

Література:

- Античні поетики. Аристотель. Поетика. Псевдо-Лонгін. Про високе. Горацій. Про поетичне мистецтво. – К., 2007.
- Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Зубрицької М. – Львів, 1996.
- Арістотель. Поетика. – К., 1967.
- Баган О. Іван Франко і теперішнє становище нації. – Дрогобич, 1991.
- Білецький Л.Т. Основи української літературно-наукової критики / Упоряд., авт. іст.-біогр. нарису та приміт. М.М.Ільницький. – К.,1998.
- Бовсунівська Т.В. Історія української естетики першої половини XIX ст. – К., 2001.
- Буало Н. Мистецтво поетичне. – К., 1967.
- Войтюк А. Леся Українка і національна ідея // Галицька зоря. – 1996. – 24 лютого.

- Войтюк А.Ю. Літературознавчі концепції Івана Франка. – Львів, 1981.
- Вольтер. Естетика. Статті. Письма. – М., 1974.
- Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. – К., 2001.
- Гадамер Г.-Г. Істина і метод: В 2 т. – К., 2000.
- Гарасим Я.І. Культурно-історична школа в українській фольклористиці. – Львів, 1999.
- Гегель. Естетика. – М., 1969-1971.
- Гнатюк М. Літературознавчі концепції в Україні другої половини ХІХ – початку ХХ сторіч. – Львів, 2002.
- Горацій Ф. Твори. – К., 1982.
- Гюго В. Предисловіе к «Кромвелю» // Собр. соч.: В 15 т. – М., 1956. – Т. 14.
- Деррида Ж. Голос и феномен. – СПб., 1999.
- Дидро Д. Естетика и литературная критика. – М., 1980.
- Дильтей В. Возникновение герменевтики // Дильтей В.Собрание сочинений в 6 тт. Т. 4: Герменевтика и теория литературы. – М., 2001.
- Дильтей В. Герменевтическая система Шлейермахера в ее отличии от предшествующей протестантской герменевтики // Дильтей В.Собрание сочинений в 6 тт. Т. 4: Герменевтика и теория литературы. – М., 2001.
- Ділі Дж. Основи семіотики. – Львів, 2000.
- Донцов Д. Дві літератури нашої доби. – Львів, 1991.
- Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора; Пер. з англ. – К., 2003.
- Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1998.
- Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004.
- Зарубежная эстетика и теория литературы ХІХ – ХХ вв. Трактаты, статьи, эссе. – М., 1987.
- Зборовська Н.В. Психологія і літературознавство: Посібник. – К., 2003.
- Иваньо И. Очерк эстетической мысли Украины. – М., 1981.

- Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М., 1998.
- История эстетической мысли: В 6 т. – М., 1985.
- Іванишин В. Нація. Державність. Націоналізм. – Дрогобич, 1992.
- Іванишин В. Непрочитаний Шевченко. – Дрогобич, 2001.
- Іванишин В. Українська Церква і процес національного відродження. – Дрогобич, 1990.
- Іванишин П. Постмодернізм і національно-духовна ідентифікація // Українські проблеми. – 1999. – № 1–2. – С. 123-130.
- Ігнатенко М. Жити мертвим для мертвих? (Ігрова культура постмодерну – або: вже не культура) // Слово і час. – 1997. – № 8.
- Ільницький М. Критики і критерії. – Львів, 1998.
- Ільницький М., Будний В. Порівняльне літературознавство: В 2 ч. – Львів, 2007.
- Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія. У трьох книгах. – К., 1996.
- Історія філософії України: Хрестоматія. – К., 1993.
- Калачева С.В., Тимофеев Л.И. Критический очерк теории литературы. – М., 1974.
- Каллер Дж. Теория литературы: краткое введение. – М., 2006.
- Квіт С.М. Основи герменевтики: Навч. посібник. – К., 2003.
- Кошелівець І. Нариси з теорії літератури. – Мюнхен, 1954.
- Краснова Л. До проблеми аналізу та інтерпретації художнього твору. – Дрогобич, 1997.
- Критика 1917-1932 годов. – М., 2003.
- Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ ст. – К., 1997.
- Лессінг Г.Е. П'єси. Лаокоон. – К., 1976.
- Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
- Літературознавчий словник-довідник / Р.Гром'як, Ю.Ковалів та ін. – К., 1997.
- Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. – Ленинград, 1972.

- Маланюк Є. Книга спостережень. – К., 1995.
- Ман П. де. Аллегории чтения. – Екатеринбург, 1999.
- Марксистско-ленинская эстетика. – М., 1973.
- Марсель Г. Homo viator. – К., 1999.
- Мислителі німецького Романтизму / Упор. Леонід Рудницький та Олег Фешовець. – Івано-Франківськ, 2003.
- Мітосек З. Теорія літературних досліджень. Пер. з польськ. – Сімферополь, 2003.
- Наєнко М.К. Історія українського літературознавства: Підручник. – К., 2001.
- Николаев П.А. Марксистско-ленинское литературоведение. – М., 1983.
- Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – М., 1962-1970.
- Після філософії: кінець чи трансформація?: Пер. з англ.– К., 2000.
- Платон. Сочинения: В 3 т. – М., 1968.
- Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М., 1990.
- Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М., 1976.
- Радевич-Винницький Я. Україна: від мови до нації. – Дрогобич, 1997.
- Руднев В.П. Словарь культуры XX века. – М., 1999.
- Сартр Ж.-П. Что такое литература? Слова. – Минск, 1999.
- Семиотика. – М., 1983.
- Сивокінь Г.М. Давні українські поетики. – Харків, 2001.
- Современная западная философия. Словарь. – М., 1991.
- Татаркевич В. Історія шести понять. – К., 2001.
- Українська літературознавча думка в Галичині за 150 років. Хрестоматія: У 2 т. – Львів, 2002.
- Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4 кн. – К., 1994-1995.
- Фізер І. Естетика Шевченка // Сучасність. – 1998. – Ч.5.

- Фізер І. Зустрічі чи зіткнення української філології із західними методологічними стратегіями // Слово і Час. – 2006. – № 4.
- Фізер І. Онто-екзистенціальна класифікація буття. Література як інтенційний об'єкт // Українські проблеми. – 1995. – Ч. 1.
- Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні. Метакритичне дослідження. – К., 1993.
- Фізер І. Чи таки смерть автора? (Ретроспективний погляд на тему, що не хоче вмирати) // Слово і Час. – 2003. – № 10.
- Фізер І.М. Американське літературознавство: Іст.-критич. нарис. – К., 2006.
- Франко І. Із секретів поетичної творчості // Збір. творів: У 50 т. – К., 1981. – Т. 31.
- Франко І. Краса і секрети творчості. – К., 1980.
- Франко І. Поза межами можливого // Збір. творів: У 50 т. – К., 1976. – Т. 45.
- Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М.: Издательство Московского университета, 1987.
- Шеллинг Ф.В. Философия искусства. – М., 1966.
- Шпет Г.Г. Герменевтика и ее проблемы // Контекст. – М., 1989-1991.
- Элиаде М. Аспекты мифа. – М., 2000.
- Ingarden R. O dziele literackim. – Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1960.
- Nycz R. Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze. – Kraków, 2000.
- Rosner K. Hermeneutyczny model obcowania z tekstem literackim // Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze. – Lublin, 1992.
- Słownik terminów literackich / Pod redakcją Janusza Sławińskiego. – Wrocław, 2000.
- Steiner G. Language and Silence: Essays 1958-1966. – New York, 1979.

РОЗДІЛ III ЛІТЕРАТУРА ЯК ВИД МИСТЕЦТВА

1. Природа, предмет і призначення художньої літератури

Література – явище особісне, окремішне, самобутнє. І все ж вона – частка значно ширшого поняття, яке називається мистецтвом і являє собою сукупність різних видів мистецтва. Яке ж місце літератури серед інших мистецтв? Що об'єднує її з ними – такими різними? Зрештою, що таке мистецтво і чому людство культивує його з тих пір, як людина стала людиною?

Мистецтво як форма суспільної свідомості і засіб естетичного освоєння дійсності

У науковій літературі побутує декілька сотень визначень культури та мистецтва. Візьмемо за робочі наступні дефініції.

Культура (від лат. плекання, обробіток) – сукупність матеріальних і духовних цінностей, створених і творених людством у процесі суспільно-історичної практики, включаючи творчу діяльність, а також способи їх застосування і передачі. Розрізняють *матеріальну культуру* (техніка, споруди, речі, виробничий досвід, матеріальні цінності, створені в процесі виробництва) і *духовну культуру* (форми і рівні духовності, моралі, освіти, науки, мистецтва тощо). Культура є об'єктивацією духовності та історичного досвіду народу, а тому завжди специфічно національна і неповторна.

Під **мистецтвом**, яке є органічною частиною культури, найчастіше розуміють специфічну – художню – форму суспільної свідомості та людської діяльності, в якій органічно поєднується образне пізнання дійсності з творчістю за законами краси та добра і яка є найважливішим засобом естетичного освоєння світу.

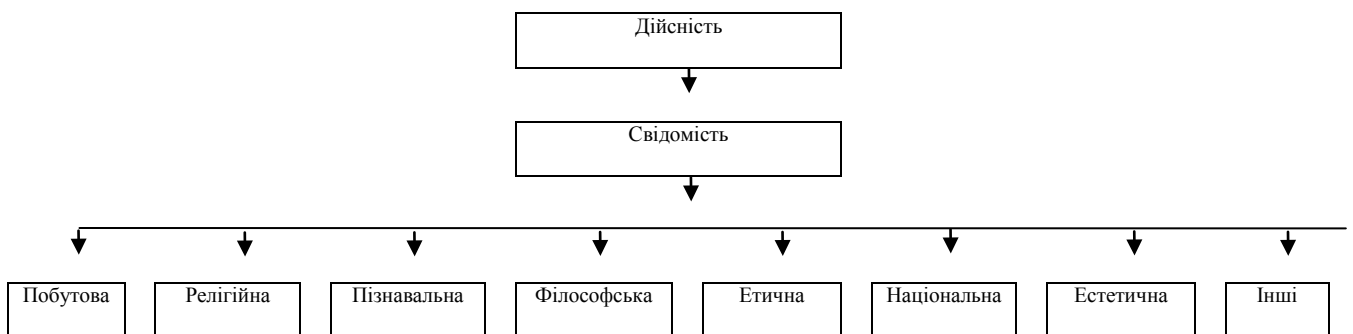
Те, що будь-яке мистецтво твориться і функціонує як продукт людської

свідомості, – очевидний факт. Однак генеза його, безумовно, глибша. Так, швейцарський психолог Карл-Густав Юнг розглядав твір мистецтва не лише як "свідомий продукт", але і як "подію, породжену підсвідомою природою". У цьому плані художній твір бере свій початок не тільки в особистому несвідомому (підсвідомості) письменника, а й у колективному несвідомому – "сфері несвідомої міфології, чиї первісні образи (архетипи) є спільним спадком людства"¹⁹. Підсвідоме завжди присутнє в людській психіці – воно тільки проявляється та реалізується на рівні тієї чи іншої форми свідомості.

Світ навколо нас і в нас, світ усвідомлюваний нами і закумуляований у нашій підсвідомості, світ, що був, є і буде, – усе це ще античні філософи окреслили як *дійсність*, як щось, що може бути об'єктом пізнання для людської свідомості.

Людська свідомість – поняття складне, структуроване, і в його повному вияві, тобто в суспільній свідомості, легко виявити і виокремити цілу низку взаємозв'язаних, але відносно самостійних її форм: побутова, релігійна, пізнавальна, філософська, етична, національна, естетична свідомість тощо. Кожна з цих форм суспільної свідомості – не випадкова: кожна закорінена в глибинах людської психіки, поява кожної умотивована життєвими потребами людини, у кожній з них – свої функції у життєзабезпеченні людини як істоти, як виду, як частки ширших суспільних утворень (сім'ї, роду, племені, народу, нації, людства).

Погляньмо на схему 1:



Природно, що цей "парад" форм свідомості відкриває *побутова*

¹⁹ Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэзии // Юнг К.Г. Сознание и бессознательное: Сборник. – СПб: Университетская книга, 1997. – С.325, 331.

свідомість. І якщо безумовною істиною є те, що всі форми свідомості гостро необхідні людині, суспільству, то незаперечним є і те, що в цьому переліку першочергове значення має саме побутова свідомість. Вона формується під тиском необхідності для людини вижити як істоті, освоїтись у побуті, зумовленому наявним розвитком цивілізації, вжитися в той конкретно-історичний націокультурний соціум, в якому вона народилася і в якому їй належить формуватися і діяти як суспільній одиниці. Звичайно, побутова свідомість людини формується передусім у сім'ї, дитячих закладах, але й література завжди приділяла цій проблемі пильну увагу. І який-небудь віршик про хлопчика-замазуру чи твір Ж.Верна “Діти капітана Гранта” мають те спільне, що перший культивує у дитячій свідомості елементарні правила гігієни, а в другому через образ вченого Паганеля дається застереження, до яких небезпечних наслідків може призвести не розвинута належним чином побутова свідомість, особливо тоді, коли людина вирвана обставинами із звичного середовища.

Винятково важливу роль у житті людей відіграє і наступна форма свідомості – *релігійна* (від гр. побожність). Релігія – це завжди *віра* і *віровчення*, скеровані на духовне вдосконалення людини.

Релігійна свідомість формується на основі рятівної для людини здатності вірити. Із цього погляду всі люди – глибоко віруючі: без здатності вірити людина не проживе й кількох днів. Парадоксальність такого твердження знімається глибшим усвідомленням того, яку роль *віра* відіграє в повсякденному житті людини. Спробуйте подумки проаналізувати, наприклад, скільки разів ви керувалися знаннями, а скільки – вірою, вирішуючи таку проблему, як пересування з дому до університету. Вам треба було вийти на вулицю, де, погодьтеся, можуть трапитись різні люди, серед них – і дуже погані, небезпечні. Але ви вийшли. Що мотивувало ваш мужній вчинок: *знання* про нормальний моральний і психічний стан оточуючих чи *віра* в те, що нічого поганого з вами не

трапиться? Кілька разів ви переходили вулицю з інтенсивним автомобільним рухом. Ви при цьому *знали*, що всі водії засвоїли правила вуличного руху, усі тверезі і психічно здорові, чи знову скористалися *вірою* в те, що якось воно буде? Ви відважно зайшли в кількаповерховий будинок. Ви навели перед цим довідку про його стан і гарантійний термін експлуатації? Ні, звичайно: знову спрацювала *віра* в те, що все буде гаразд... Здатність вірити допомагає жити.

Другою підвалиною релігійної свідомості є **віровчення** – систематизація і тлумачення явищ дійсності, мотивація і коригування мислення, поведінки та діяльності людей, окреслення мети і сенсу екзистенції з позицій певного культу.

Релігійні вірування та віровчення вкрай необхідні людям: вони озмістовлюють життя, надають людському існуванню сенсу, коригують поведінку, стимулюють до морального і духовного вдосконалення, роблять життєвий шлях людини осмисленим і цілеспрямованим тощо. Із релігійного погляду всі люди – віруючі. Тільки одні вірять у Бога, а інші втішають себе вірою в те, що Його немає...

Отже, в основі релігійної свідомості – віра і віровчення, її основна функція – озмістовлення життя: скерувати людину на життєву дорогу, вказану Богом, надати існуванню великого смислу життя, навчити залишатися людиною завжди і скрізь, за будь-яких обставин.

Природною і необхідною є для людини **пізнавальна (наукова)** свідомість. Людина – істота цікава і здатна вчитися, пізнавати, досліджувати, нагромаджувати знання і досвід, використовувати їх у практичній діяльності та передавати іншим. У довершеному вигляді ці якості проявляються в науковій діяльності. В основі науки – дослід, її сила – в логічності, аргументованості, обґрунтованості своїх суджень і висновків, її функція – давати системні знання, які допомагають пізнати світ і якими можна користуватися в різних сферах діяльності. І хоч освоєне наукою нагадує тільки промінь ліхтарика серед навколишнього мороку непізнаного, із цим променем людині і людству легше

долати дорогу буття. Усе сказане, звичайно, стосується і літературознавства, яке допомагає пізнавати літературу, а через неї – саме життя і себе в ньому.

Такою ж природною і необхідною в людському житті є *філософська свідомість*. Вона ґрунтується на здатності людини узагальнювати розрізнену інформацію – аж до ступеня цілісної картини світу і визначення місця людини в цьому світі, виявлення законів розвитку суспільства і способів адекватного (*від лат. прирівняний*) пізнання сушого.

Це споріднює філософію з літературою, передусім із поезією, – настільки, що, як відзначає польський естетик В.Татаркевич, поезію “уже за стародавніх часів, а ще більше за часів Середньовіччя... мали за різновид філософії чи віщунства, а не за мистецтво”²⁰. Звичайно, далеко не кожен філософ – поет, зате кожен справжній поет – неодмінно філософ. „Філософія і поезія стоять на протилежних вершинах, але говорять одне і те саме”, – наголошував М.Гайдеггер. А сутнісна відмінність полягає в тому, що філософське узагальнення здійснюється науково-логічним способом і через чітко окреслені й термінологізовані поняття та категорії, а поетичне – переважно інтуїтивно-дивінаторним способом і через художні образи. Крім того, філософ свої судження може захистити – аргументувати фактами, доказами, авторитетами. Поезія ж із своїми узагальненнями і прозріннями беззахисна. Правда, вона виграє в доступності. Але в обох випадках істина не лежить на поверхні: і з філософських трактатів, і з літературних творів її треба добувати. При цьому слід пам’ятати, що іноді література залишається останнім притулком національної духовності і першим речником доленосних для народу істин. Бо ж відомо: “Ще не було епохи для поетів, але були поети для епох” (Л.Костенко).

З необхідності виникла й *етична свідомість* людства. Вона унормовує стосунки між людьми і побутує в суспільстві у двох формах – як мораль і

²⁰ Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання / Пер. з пол. В.Корнієнка. – К.:Юніверс, 2001. – С.19.

правова свідомість. Своєю чергою правова свідомість реалізується як звичаєве право і як закон. Етична свідомість ґрунтується на необхідності для людини жити в соціумі і вижити в ньому. Її функція, отже, передусім соціологізуюча. Етичні норми, моральні засади, право і закони – категорії національно-конкретні та історично змінні. Але завжди їхня суть одна і незмінна – гармонізувати стосунки особистості і соціуму. І тут – надзвичайно широке поле діяльності для літератури. Адже людині дано прожити тільки одне життя, і тому власного досвіду може забракнути, щоб уникнути багатьох помилок у взаєминах з іншими. Література ж, як відомо, вчить жити. Вона дає можливість ознайомитися з безліччю обставин, із життям багатьох людей – реальних і витворених уявою письменника. І цей процес може бути цікавим і повчальним, застерігаючим і стимулюючим.

На певному ступені розвитку людини і суспільства виникає **національна свідомість**. Однак “виникає” – тут поняття умовне. Національна свідомість тільки кристалізується й оформляється як така на певному, вищому етапі розвитку людини чи спільноти, набираючи форми суспільно-політичного ідеалу – національної ідеї. Насправді ж коріння її виникнення – у сивій давнині, коли людина вперше збагнула свою приналежність до певної групи (роду, племені, потім – народу, врешті – нації, людства), усвідомила себе часткою цієї спільноти, ідентифікувала себе з нею, диференціювала себе від інших, чужих. І вже тоді для одних людей було досить любити своїх і почуватися безпечно і комфортно серед них, а не чужих, але були й такі, що відчували не тільки цю любов до свого племені, території, поселення тощо, але й свою відповідальність за них.

Отже, в основі національної свідомості – родова пам’ять і почуття патріотизму, її визначальна функція – культивування і реалізація особистої та колективної відповідальності за долю нації, за її буття в часі.

На зорі людства формується й **естетична свідомість**. У суспільному житті вона проявляється у двох видах: як усна народна творчість (фольклор) і як

мистецтво (культивована художня творчість). Для людини природними і необхідними є глибокі позитивні переживання – без них нервова система швидко виснажується і знищується. Ще на початку свого існування як виду люди відкрили для себе невичерпне джерело позитивних емоцій від переживання “другої реальності” – відображеної, змодельованої чи витвореної із знайомих або впізнаваних образів нової, уже художньої, естетичної дійсності.

Вона виникала в уяві, її можна було викликати то повторюваними в певній послідовності звуками кістяної сопілки, бубна чи співу тятиви лука, низкою наскельних малюнків, підсиленими мімікою і жестами танцювальними рухами, що нагадували звірині або ворожі, зрештою, навіть словом. Образи в уяві ставали все чіткішими, свідомість оживляла їх, починалася дія – весела чи драматична, людина вживалася в цей уявний світ, переживала, як наяву, те, що було хвилюючим та інформативним, іноді дуже драматичним, але все ж не було реальним, а тому в принципі не могло пошкодити їй. І саме в цьому й полягало задоволення – пережити, не ризикуючи насправді.

Засобів витворити цю “другу реальність” знаходилося усе більше, але всіх їх об’єднувало те, що вони викликали в свідомості живі, конкретні образи, які різночленно нагадували дійсність, миттю переносили людину в уявний, але такий зрозумілий, доступний і цікавий світ. Так виникло мистецтво. З часом уміння викликати такі переживання стало професією, і не одною. Із плином віків мистецтва вдосконалювалися, вони стали потужним засобом передачі ідейно-естетичної інформації, суттєвим фактором розвитку і виховання, зближення і вдосконалення людей, способом творчого самовираження і впливу на інших.

Отже, в основі естетичної свідомості – задоволення від естетичних переживань, визначальна її функція – естетичний, духовний та світоглядний розвиток й ушляхетнення людини і суспільства.

Відзначимо й такі моменти.

По-перше, мистецтво може бути як відображенням (відтворенням) дійсності, так і цілком новою дійсністю. У першому випадку митецький твір розглядають як модель (копію) дійсності (див. міметичну теорію мистецтва), а в іншому – як феномен, небувалу знакову реальність (феноменологічна позиція). Отже, представлений у літературному творі художній світ може бути максимально наближеним до видимого (як у реалізмі чи натуралізмі), а може максимально відрізнятись від нього – бути фантастичним, містичним, міфічним тощо (скажімо, як у науковій фантастиці, фентезі та ін.). Хоча само мистецтво як таке, в суті своїй, безумовно, є послідовним мімезисом – відтворенням тієї дійсності, яка доступна раціональному сприйняттю та ірраціональним візіям автора.

По-друге, мистецтво (і передусім література) "передає від однієї людини до іншої або до інших певні ідеї, певні інформації"²¹. Тобто мистецтво має не лише моделюючий чи креативний (творчий), а й семіотичний (знаковий) характер, оскільки служить для передачі інформації.

При цьому слід пам'ятати, що творчість є результатом поєднання у творчому акті як свідомого, раціонального, так і підсвідомого, ірраціонального, стихійного начала письменника. І залежно від того, який саме первень домінує, світоглядний, раціональний тип творчості називають (за Ф.Ніцше) аполлонійським, а ірраціональний – діонісійським (від імені давньогрецьких богів Аполлона та Діоніса).

Підсумуємо: мистецтво як вияв естетичної свідомості і колективного та індивідуального підсвідомого є явищем природним і необхідним для людини, суспільства, людства. Як і кожна із названих (і не названих) форм свідомості, мистецтво, раз виникнувши, витримало пробу часом і продовжує залишатися субстанціональною ознакою людства, передаючись крізь віки від покоління до

²¹ Ласло-Куцук М. Питання української поетики. Спеціальний курс. – Бухарест: Мультиплікаційний центр Бухарестського університету, 1974. – С.11.

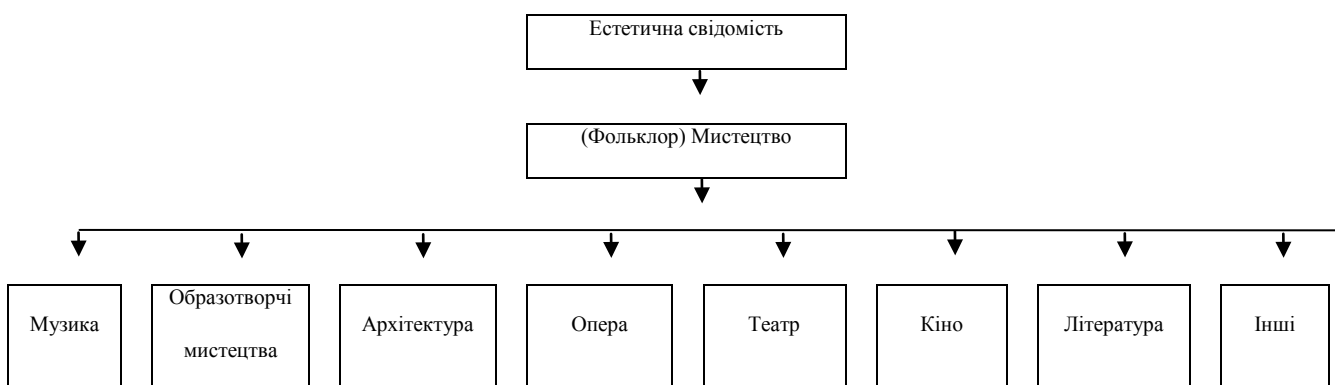
покоління. Мав рацію античний митець-мислитель Гіппократ: *Ars longa, vita brevis!* (Мистецтво довговічне, а життя коротке).

Структура мистецтва

Мистецтво – теж поняття структуроване. Його складають різні види (різні “мистецтва”), часто дуже відмінні між собою: музика й архітектура, театр і численні образотворчі мистецтва (живопис, графіка, скульптура та ін), кіно і балет, опера і література... І, на перший погляд, відмінність між ними така разюча, що непосвяченій людині важко збагнути, що ж саме інтегрує, об’єднує їх в одне поняття – “мистецтво”.

Мистецтво виникло як спроможність творити художні образи – конкретно-чуттєві уявлення, здатні впливати на наші емоції та свідомість, відтворювати реальний і творити новий, художній світ, передавати і викликати почуття і думки. Образна природа визначила сутність мистецтва у всіх його проявах, виокремила його з-поміж інших форм свідомості, спричинила появу різних видів мистецтва.

Схема 2:



Із цієї схеми наочним постає факт структурованості мистецтва – його поділ на багато видів. Що об'єднує їх воєдино? Що спільного між, наприклад, музикою та архітектурою, балетом чи літературою? Відповідь очевидна: основним інтегруючим чинником мистецтва є **образна природа** кожного виду мистецтва, здатність кожного з них викликати в нашій уяві художні образи і через них передавати від автора до реципієнта (того, хто сприймає) ідейно-художню інформацію і впливати на наші почуття та свідомість. Саме образність об'єднує всі ці види художньої творчості в одне поняття – мистецтво.

Водночас ця схема спонукає задуматись над тим, що ж виокремлює кожен із цих видів, диференціює їх, робить один вид мистецтва відмінним від інших, є специфічним тільки для нього. І тут теж справа в образі, тільки на цей раз – у способі творення образу в кожному з видів мистецтва, тобто – у **специфіці образотворення**.

Так, музика викликає в нашій уяві свої образи за допомогою звуків і тонів, архітектура робить це за допомогою організації просторових відношень, живопис – за допомогою ліній і кольорів тощо. У **синтетичних видів мистецтва** своя специфіка образотворення, тут синтезуються різні засоби і впливи. Наприклад, театральні образи постають із тексту п'єси, гри актора, вигляду декорацій, одягу дійових осіб, гри світла, музикального супроводу, таланту режисера. Оперні образи виникають із лібрето, якості вокалу, акторської гри співака, тих же декорацій, світла, музики, режисури та ін.

Отже, кожен вид мистецтва має власну, характерну тільки для нього специфіку творення художніх образів, яка й відрізняє його від інших мистецтв.

Література в системі мистецтв

У системі мистецтв, із якими її об'єднує образна природа, література займає не просто окреме, а особливе місце, має особливий статус. А *факторами виокремлення* літератури серед інших видів мистецтва є притаманна їй специфіка образотворення, “синтетичність”, предмет та “універсальність”.

Специфіка літератури як виду мистецтва полягає передусім у тому, що свої образи вона викликає, витворює в нашій уяві за допомогою мови, мовних виражальних ресурсів усіх рівнів – від звукового до семантичного та стилістичного. Тому, кажучи про специфіку літератури, ми насправді і передусім говоримо про мовно-образотворчу специфіку літератури як виду мистецтва.

Це означає, що література творить свої образи за допомогою другої сигнальної системи – мови, якою користується ціле суспільство. Першою сигнальною системою людини є її відчуття: зір, слух, нюх, дотик, смак. Передусім саме через них людина одержує інформацію про оточення, формує поняття про предмети і явища, пізнає світ. Виникнення мови надзвичайно розширило пізнавальні можливості людини. Виявилось, що слово, мова здатні подавати мозку такі ж сигнали, інформувати про дійсність, формувати уявлення про неї – без прямого контакту з нею через наші органи відчуттів. І саме на цій здатності мови викликати уявлення і ґрунтується її образотворча роль, а використання мови, усіх її виражальних ресурсів для творення образів становить образотворчу специфіку літератури, яка виділяє її з-поміж інших видів мистецтва.

Тобто, **література** – це “мистецтво, в якому ідея виражається у звукових словесних образах, що, створені творчою фантазією поета (ширше – письменника) під впливом почуття і настрою, пробуджують в силу сугестії (тобто навіювання) нашу уяву до репродукційної (тобто уявно відтворювальної) діяльності, а рівночасно впливають на всю нашу духовну істоту”

(В.Домбровський).

Часто літературу називають *мистецтвом слова*. І це правильно, але тільки в тому разі, якщо усвідомлюється металогічність, фігуральність цієї дефініції, тобто те, що “слово” тут насправді означає “мова”, “ресурси мови”. Нерозуміння цього шкідливе: воно утруднює усвідомлення природи й особливості літератури, ролі мови в літературному образотворенні, специфіки художнього тексту, відмінності між текстом і твором тощо. Особливо негативно ця неусвідомлена фігуральність позначається на творчості початкуючих літераторів, які, збагачені такою “школярською мудрістю”, щиро вірять, що творити, наприклад, поезію – це означає наповнити текст вірша якомога більшою кількістю незвичних, “красивих” слів. Тому вчителю-словеснику треба бути обережним із цією і подібними металогічними, фігуральними дефініціями.

“Синтетичність” літератури як виду мистецтва полягає в наступному. Види мистецтва можна поділяти за рецепцією, оскільки кожен з них сприймається або зором (візуальні мистецтва), або слухом (аудіальні мистецтва). На цій підставі художню літературу класифікують як синтетичний вид мистецтва, оскільки вона може сприйматися і зором, і на слух, але апелює до пам'яті всіх органів відчуття: зору, нюху, слуху, дотику, смаку – як і до “шостого чуття” (інтуїції, ірреального, трансцендентного). А слово „синтетичність” ми беремо в лапки, щоб підкреслити умовність його вживання стосовно літератури. Адже за головною ознакою – способом образотворення – література не належить до тих видів мистецтва, які свої образи творять на інтегруючій, синтетичній основі (театр, кіно, опера, оперета, балет тощо) і які через це цілком правомірно називаються синтетичними видами мистецтва.

Кожен вид мистецтва розрахований на людину, апелює до неї, впливає на неї. Стосується це й літератури. Але тільки її часто називають *людинознавством*, підкреслюючи тим самим, що **предметом** пізнання та зображення літератури є саме людина – у її взаємовідносинах із усім, що існує в реальності чи уяві і через

ставлення до чого вона формується, реалізується, проявляється. Навіть коли в літературних творах ідеться про тварин, пейзажі чи предмети, про події, явища чи процеси, про давно минуле чи фантастичне майбутнє, – усе ж автор показує їх так, як їх сприймає, як до них ставиться і як при цьому розкриває свої якості, свою сутність людина. І тому предмет літератури, який визначає її людинознавчу та людинотворчу роль, теж виокремлює її з-поміж інших мистецтв.

“Універсальність” літератури як виду мистецтва проявляється в наступному: а) вона здатна передавати ідейно-естетичну інформацію, яку несуть інші види, тоді як усі вони, хоч разом узяті, не можуть вичерпати змісту навіть невеличкого літературного твору; б) основою для багатьох видів мистецтва є літературні твори – вірш для пісні, вокалу; п’єса для театру; лібретто для опери та балету; сценарій для театралізованих дійств, кіносценарій для кіно; художній текст для естрадної сатири та гумору; в) національна література є основою культури, духовності народу, і втрату жодного з мистецтв культура не переживає так болісно, як нищення літератури.

Тому широко вживаний вираз “література і мистецтво” – це не протиставлення цих двох понять і не вилучення літератури зі сфери мистецтва, а підкреслення особливої, базової ролі літератури і в системі мистецтв, і в системі національної культури.

Мистецтво як освоєння світу за законами краси і добра

Образність – визначальна, але далеко не єдина спільна ознака мистецтва. Такими об'єднуючими ознаками, які характерні як для мистецтва в цілому, так і для кожного його виду і які називають *інтегральними ознаками*, є також відповідність їхніх творів меті та ідеї мистецтва; наявність естетичного ідеалу; глибока закоріненість у духовність, культуру, традиції, проблеми народу; національна сутність, самобутність і самодостатність мистецтва; його схильність до художнього узагальнення; спільність суспільних функцій тощо, про що мова йтиме далі.

Зараз же розглянемо таку спільну властивість кожного із видів мистецтва і мистецтва в цілому, як *здатність освоєння світу за законами краси і добра*. Це твердження стало трюїзмом, загальником, однак практика показує, що насправді усвідомлюється воно часто досить спрощено і поверхово. Тому доцільно конкретизувати його.

Як виникає художній твір? Чому з'являється його задум? Чи твір, ота “друга реальність”, яка постає в нашій уяві, є тільки результатом видумки, фантазії автора? Очевидно, буває й таке. Але насправді художній твір – це завжди наслідок зіткнення свідомості автора з дійсністю. Воно відбувається за певних обставин, за певного емоційного стану митця – людини із загостреним відчуттям краси, добра, правди, справедливості тощо. Це зіткнення стає духовною пригодою для творчої особистості і першопоштовхом до виникнення в свідомості автора того, що потім стане художнім твором.

Митець – це обов'язково носій двох взаємозв'язаних комплексів уявлень, які складають **ідеал митця**, через який він сприймає та оцінює дійсність і з позицій якого творить власний, художній світ.

Перший із них – це, умовно кажучи, „*комплекс краси і добра*”: власні уявлення про добро і зло, мораль і право, правду і кривду, про прекрасне і

потворне, піднесене і нице, трагічне і комічне тощо, тобто про ідеальний, омріяний світ, де панують краса і гармонія, добро і любов, героїзм і жертовність, справедливість і милосердя тощо. Це комплекс ідеальних естетичних та етичних уявлень, які й визначають і характер таланту, і параметри творчої особистості митця, і саму сутність мистецтва. Не випадково генетичну пов'язаність мистецтва з добром і красою англійський поет Ф.Томпсон окреслив так: „Диявол може робити чимало речей. Але диявол не може творити поезію. Він може зіпсувати поета, але він не може створити поета”. А Т.Шевченко, підкреслюючи позитивну, добротворчу місію мистецтва писав: „Знать, од Бога і голос той, і ті слова Ідуть меж люди!..”

Водночас митець – завжди носій „*комплексу норми*”, *ідеалу*: власної системи уявлень про те, “як мало б бути” – у природі, у людині, у взаєминах людей, у суспільстві тощо. Усяке відхилення від цієї норми впадає в око митцеві, змушує його реагувати, переживати, втручатись, тобто спонукає до творчості, а іноді – і до практичної діяльності. Ця норма може бути чисто особистісна, а може бути й більш значимою і формулювати та виражати ставлення і прагнення певної соціальної групи, суспільства, нації, людства.

Обидва ці комплекси співіснують, живуть у свідомості митця, визначають його *художній світогляд*, що ґрунтовно розкрив ще німецький філософ Ф.Шеллінг, розмірковуючи про відчуття норми і необхідності. Їхня наявність дуже розширює діапазон сприйняття світу, мотивує оцінку явищ дійсності, дозволяє помітити те, що недоступне іншим, водночас стаючи постійним джерелом переживань, часом навіть глибоких страждань, “світової скорботи” через недосконалість світу. Саме тому митець частіше і гостріше реагує на різні прояви дійсності, ніж звичайні люди. Тож думка Леоніда Первомайського про те, що вірш починається не з великої літери, а з великого болю, – це не тільки поетична метафора.

А Василеві Стусу належать інші слова, що пояснюють творчість як

результат неспівмірності авторського “як має бути” із реальним “як є”: “Якби було добре жити, я б віршів не писав”. Він навіть запровадив на означення дисидентської естетики поняття „естетика страждання” й окреслював суть поетичної творчості наступним чином: “коли світ нам усе дужче болить”, тоді “творчість – то тільки гримаса індивідуального болю”, що зумовлює “естетику страждання”, у якій – “вся філософія мистецтва і вся його велич з таємничими феноменами катарсису”. Категоричний імператив поведінки недеформованої, „самісної” особистості перед лицем нелюдської радянської Системи він окреслював одним словом – „пряmostояння” (прямий аналог з імперативом „самостояння” у М.Гайдеггера).

Ще далі пішли в усвідомленні цього розриву між недосяжним для них особисто, але життєво необхідним для народу ідеалом української національної держави письменники-вісниківці Ю.Дараган, Ю.Липа, Є.Маланюк, Л.Мосендз, О.Кандиба (Ольжич), О.Теліга, О.Лятуринська, Ю.Клен, О.Стефанович та ін. Спираючись на властивий для українців онтологічний оптимізм як архетипальний принцип національного мислення і світовідчуття, вони витворили націоналістичну етику, в основі якої – безоглядна і безкомпромісна боротьба за свободу і державність нації як категоричний імператив української моралі, та естетику „трагічного оптимізму” (Д.Донцов) – з її культом Ідеї та Чину, боротьби і подвигу, героїзму і мужності, особистої жертви і смерті в ім’я національної Справи – реалізації української національної ідеї, сформульованої ще Т.Шевченком: “В своїй хаті своя й правда, і сила, і воля”.

“Красиво намалювати старця – не обов’язково означає намалювати красивого старця”, – писав російський теоретик Г.Плеханов. Але предмет зображення, його риси і якості впадають в око митця саме тому, що не збігаються з каноном чи ідеалом, є відхиленням від авторської “норми” – у кращий чи гірший бік. І весь світ, створений і творений митцями різних мистецтв, – це результат освоєння світу за цими вищими, ідеальними законами краси і добра. Бо

краса – це „буття істини всередині творіння”²² на рівні форми.

Чим більше митець естетично і духовно розвинутий, тим повнішими, змістовнішими і чіткішими є ці уявні комплекси ідеального світу в його свідомості. І чим сильніше, за певного збігу обставин, стикається цей ідеальний світ краси і добра зі світом реальним, тим більш повновартісним та значимим буде ідейно-естетичний результат цього зіткнення – новий художній твір. І навпаки: невизначеність, хаотичність, “розмитість” і приземленість цього ідеального світу автора призводить до появи художньо слабких, поверхових, банальних творів. Мав рацію М.Гайдеггер: „Примітивне не спроможне дати назовні нічого, крім того, у полоні чого воно знаходиться само”²³.

І тут виникає наступне питання: а для чого, з якою метою творить митець? Адже творчість – нелегкий хліб: недарма з’явився вираз “творчі муки”. То для чого митець мучиться сам і змушує переживати, часом до сліз, свого реципієнта (читача, глядача, слухача)? Адже навряд чи можна говорити про задоволення у звичному розумінні слова, коли йдеться про сприйняття, наприклад, новели В.Стефаника “Новина”. Але письменник таки написав цей текст – у душевних муках, як і все інше (“Василію, не пиши так, бо вмреш!” – застерігав письменника його тесть о.Гаморак, вражений його змордованим виглядом після чергової творчої ночі). А читач його сприймає і переживає. Дехто перечитує вдруге і втретє... І кожного разу не тільки відкриває для себе щось нове, раніше не помічене, не осмислене, але знову виходить із художнього світу твору кращим, просвітленим, готовим діяти, щоб люди жили інакше, краще, щоб їм ніколи не доводилося стояти перед жахливим вибором Гриця Летючого.

Уява автора, його комплекси краси і добра, ідеалу і норми в цьому разі зіткнулися з потворною дійсністю. І народився страшний, трагічний твір. В іншому випадку автор може зіткнутися з чимось настільки прекрасним, що це

²² Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М.: Издательство Московского университета, 1987. – С.312.

²³ Там само. – С.308.

збіглося з його ідеалом, а то й перевершило його сподівання, захопило його. І тоді з'являється твір-пісня, твір-ода цьому прекрасному:

Буває, часом сліпну від краси.
 Спинюсь, не тямлю, що воно за диво, –
 оці степи, це небо, ці ліси,
 усе так гарно, чисто, незрадливо,

 усе як є – дорога, явори,
 усе моє, все зветься – Україна.
 Така краса, висока і нетлінна,
 що хоч спинись і з Богом говори.

(Л.Костенко, „Маруся Чурай”)

А ще буває зіткнення з кимось або чимось не поміченим чи незаслужено недооціненим людьми. І в митця виникає бажання відновити справедливість, розкрити красу і значимість цього звичного, буденного, непримітного. Тоді з'являються такі змістовні і зворушливі твори, як, наприклад, вірші В.Симоненка “Дід умер”, “Жорна”, “Піч” чи І.Гнатюка “Сліди”, “Хата”, “Вікно”, “Поріг” та ін. І в кожному з названих випадків твір не мине безслідно для того, хто його сприймає: він обов'язково щось змінить в людині на краще – хай це буде тільки маленький характерологічний чи світоглядний штрих. Бо ж головне – напрям, тенденція змін у реципієнтові, а щодо твору – його відповідність основному, фундаментальному для мистецтва будь-якого виду: меті та ідеї мистецтва.

Уточнимо сказане через кілька визначень.

Мета мистецтва схожа до цілі поезії (в інтерпретації російського дослідника Юрія Лотмана): це "пізнання світу і спілкування між людьми,

самопізнання, самобудова людської особистості в процесі пізнання і суспільних комунікацій", бо твір мистецтва – це унікальний за глибиною і потужністю "діалектичний механізм пошуку істини, витлумачення оточуючого світу й орієнтування в ньому"²⁴.

І кожна підміна цієї високодуховної людинотворчої мети меркантильністю чи утилітаризмом, кон'юнктурщиною чи пустим естетизмом, кожна спроба сильних світу цього перетворити митця-співця в оспівувача їхньої ницості та нікчемності неминуче нищить і твір, і талант, збіднює культуру, деформує духовність народу, знесилює його, гальмує його розвиток і поступ.

Ідея мистецтва – це найзагальніше окреслення його сутності і призначення, спрямованості його інтенції на вдосконалення людини, на її естетичний, моральний, духовний, інтелектуальний, світоглядний розвиток, у цілому ж – на ушляхетнення людини через естетичні переживання, через духовну пригоду від зіткнення уяви реципієнта з художнім світом твору як "другою реальністю".

Ідея (сутність) мистецтва виявляє себе як художність, тобто *естетичність* та *інтенціональність* твору, які по-різному проявляються у кожному з видів мистецтва, але є, разом із образністю, невід'ємними, субстанціональними ознаками творів кожного виду. Це неодмінний закон для всіх видів мистецтва. Література – один із них, і тому справді художнім і високохудожнім може називатися тільки той літературний твір, який відповідає ідеї мистецтва. Усе інше – це або ще не-література, або псевдолітература, або й антилітература. Аналогічно – і в інших видах мистецтва.

Естетичність – один із виявів художності твору, який характеризує його когезійний, формальний аспект – естетичну довершеність його зовнішньої (художнє мовлення) і внутрішньої (ейдологія, образна система) форми. Естетичність – субстанціональна ознака мистецтва, і ні в якому разі її не слід

²⁴ Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Структура стиха. – Ленинград: Просвещение, 1972. – С. 131.

плутати з *естетизмом* як ідеологією деструкції, руйнування мистецтва, сутність якої – у запереченні інтенціональності і телеологічності мистецтва

Інтенціональність – один із виявів художності твору, який характеризує його когерентний, змістово-смісловий аспект – ідейну спрямованість та оригінальність, вагомість і значимість змісту.

Інтенціональність окремого твору може бути або латентною, скритою у підтексті, або явною, навіть підкресленою й акцентованою. У першому випадку потрібне іноді неабияке мистецтво інтерпретації, тлумачення, щоб виявити ідейно-змістову спрямованість твору – його інтенцію. Твори ж другого типу називають “ідейними”, “тенденційними” (І.Франко), “заангажованими” (Ж.-П.Сартр).

Час від часу з’являються люди, які хочуть довести, що існує ще й третій тип – *безідейного мистецтва*. І тоді спалахують суперечки між прихильниками “тенденційного” та аматорами “чистого” мистецтва. Аргумент перших: мистецтво інтенціональне дефінітивно, це його субстанціональна ознака, інакшим воно і не може бути, і не потрібне людям. Аргумент противників: мистецтво має бути вільним від будь-яких суспільних зобов’язань, ідейність шкідлива для художності, тенденційність перетворює мистецтво в ординарний засіб пропаганди.

Насправді мистецтво завжди інтенціональне, спрямоване на реципієнта, розраховане на його реакцію і зміни в його ставленні до себе самого, до світу. Крім того, кожен справжній митець завжди ставить собі якісь *надзавдання* – і формотворчі, й ідейно-художні. І шкодить мистецтву не ідейність, а невміння чи неспроможність цю ідейність виразити в досконалій образній формі. У літературі яскравими виявами високохудожньої ідейності, виразно тенденційного, але естетично високоартісного мистецтва є, наприклад, творчість Тараса Шевченка, Лесі Українки, Ліни Костенко. Складніше із творчістю І.Франка, де зустрічаємо і високохудожні, хоч і виразно “тенденційні”, “заангажовані” твори, і просто

олітературені (прозові чи віршовані) агітки. Але не інтенціональність перекрыла останнім шлях до вершин художньої досконалості, а та “злоба дня”, яка штовхала великого письменника до активного і негайного втручання в суспільне життя, до творчого поспіху, – навіть ціною свого митецького авторитету. „Бо скрізь лежав обліг”, – пояснював сам І.Франко своє не завжди досконале з художнього боку творче втручання в ту чи іншу сферу суспільного життя.

Суспільна активність мистецтва

Проблема наявності та співмірності естетичного та інтенціонального в митецькому творі є надзвичайно важливою і безпосередньо виводить нас на інші проблеми – світогляду митця й суспільної активності мистецтва. Особливо значущі вони для літератури як виду мистецтва, тому й розглянемо їх на прикладах літературних.

Незаперечним є факт зумовлення художньої творчості світоглядом митця. Прийнято вважати, що всі люди, у тому числі й письменники, мають світогляд. Насправді ж це не завжди так, бо часто маємо справу з *сукупністю*, а не *системою* знань про світ, а сама сукупність ще не творить системи – складного функціонального цілого.

Світогляд – це сформована на базі різних форм свідомості цілісна і внутрішньо несуперечлива система поглядів і понять, уявлень і переконань про оточуючий світ і місце людини в ньому.

Це те, що неминуче *ідеологізує* свідомість будь-якої людини, тим більше – письменника, тобто вводить митця, його творчість у коло певної ідеології чи, навпаки, виводить за її межі (що особливо масово траплялося з багатьма письменниками-шістдесятниками та за часів „перебудови”, коли панувала єдина комуністична ідеологія і коли національна свідомість митця вступала в суперечність і з радянською дійсністю, і з її ідеологією). Бо **ідеологія** – це теж система поглядів та ідей (соціальних, політичних, економічних, правових,

моральних релігійних, філософських, естетичних тощо), але підпорядкованих певній усвідомленій меті (політичній, професійній, художньо-творчій тощо). Іншими словами, йдеться про *сусільний світогляд*: “ідеологія – колективно сформована ціннісно-змістова сітка, розміщена між індивідом і світом, що опосередковує його ставлення до світу” (Г.Косиков). Зауважимо, що функції ідеології поза семіотикою ширші, передусім нормативно-стимулюючі. І залежить це якраз від характеру ідеології, її виду. Бо є **ідеологія міфологічна** (націонал-соціалізм, комунізм, соціалізм, демолібералізм тощо – форми чисто надумані, доктринальні, утопічні), але є й **ідеологія візіонерська** (концепції Шевченка, Мадзіні, Франка, Донцова), заснована не на утопічній вигадці, не на абстрактній доктрині, а на відкритті іманентних закономірностей буття людини, націй, людства. Французький теоретик Р.Барт, “розвінчуючи” ідеологію, водночас відзначає її “натуралізуючу” функцію. Бо вона справді “не продукт культури, а природна річ” – якщо це результат візії, а не міфотворення.

Письменник формується і живе у світі певних поглядів та переконань – у певному ідейному континуумі. Потім у його літературних творах відбиваються ці конкретно-історичні виміри світогляду: характерні для певного часу переконання, принципи пізнання, ідеали і норми, синтез інтелектуального та емоційного настрою епохи тощо. Щось із наявного в житті письменник своїм твором утверджує, а щось заперечує, щось ігнорує, а щось пропонує читачеві і суспільству. Звичайно, митець може безпосередньо втручатися і в мистецьке, і в громадське, і в політичне життя, але суть суспільної активності мистецтва – в іншому. *Творчість – це основна форма вираження суспільної позиції письменника та його впливу на особистість, на життя, і саме в цьому полягає і так передусім реалізується суспільна активність мистецтва, літератури зокрема.* І саме за результатами – „плодами” творчої діяльності слід передусім оцінювати митця.

А часті дискусії з приводу "тенденційного" (заангажованого) і "чистого"

(незаангажованого) мистецтва – це завжди суперечки про *ідеологічність* мистецтва. І якщо під тенденційністю (*від лат.* прагну, прямую) розуміють відверте прагнення привести читачів до певних висновків, свідоме, заздалегідь розкрите ставлення до чого-небудь, то йдеться саме про *явну ідеологічність* художніх творів, яку письменник свідомо втілює в систему створених для цього образів. До речі, ідеологічність властива не тільки мистецтву, зокрема літературі. Наприклад, навіть найбільш об'єктивна історія (історична праця) – це завжди ідеологічна картина минулого, а не його вербальна (словесна) фотографія. "...сучасна історія, – твердить англійський історик Норман Дейвіс, – надто піддається впливу політичних міркувань, уподобань, інтересів"²⁵. Натомість під "чистим" мистецтвом розуміють творчість за принципами теорії "мистецтва для мистецтва", висунутими ще у ХІХ ст. французьким філософом Віктором Кузеном. Тут ідеться не просто про мистецтво деідеологізоване (деполітизоване), а про мистецтво, звільнене від будь-яких суспільних зобов'язань, митець же постає автором лише естетичного продукту.

Але й естетична, й ідеологічна функції є іманентними (органічно притаманними, питомими) функціями митецького твору. Якщо "тенденційний" поет, за І.Франком, "виходить від якоїсь чи то соціальної, чи то політичної, чи загалом теоретичної тези, котру йому хочеться висловити, розширити між людьми" і робить це відкрито та свідомо, то "чистий" письменник, відповідно до природи митецького твору, змушений теж у художній формі обґрунтовувати власну "теоретичну тезу" (хоча б тезу "мистецтва для мистецтва"), але робить це або приховано, або несвідомо. З іншого боку, "за будь-яких прагнень митець не може сепаруватися від суспільства вже тому, що користується словом"²⁶.

Отож, тенденційним, так чи інакше, є будь-який письменник. Просто не кожен здатен усвідомити, які саме ідеї він обстоює у художній формі, а дехто не

²⁵ Девіс Н. История Европы; Пер. с англ. Т.Б.Менской. – М.: ООО «Издательство АСТ», ООО «Транзиткнига», 2004. – С.1.

²⁶ Масловська Т. Соціальна заангажованість літератури // Слово і час. – 1998. – №9-10. – С.43.

хоче, з тих чи інших причин, відверто про них заявити, ховаючись за порожні у своїй суті тези про "чисте" мистецтво, абсолютну "незалежність" митця від суспільства, про наскрізь індивідуальний художній світ тощо.

Дехто з прихильників "чистого" мистецтва пробує зміцнити свою позицію посиленням на творчість "неокласиків" М.Рильського, М.Зерова, Юрія Клена (О.Бургардта), П.Филиповича, М.Драй-Хмари, М.Могилянського. Так, вони справді відстоювали іманентність літератури і своє право бути митцями, а не пропагандистами й агітаторами кривавого комуністичного режиму. І справді уникали тем, розкриття яких змусило б їх засвідчити своє неприйняття радянської дійсності. І їх справді звинувачувала "червона" критика у сповіданні ідеї "чистого" мистецтва, у громадянській пасивності, у відсутності чіткої соціальної позиції. Але вони дали високомистецькі зразки поетичної творчості, повністю відповідні меті та ідеї мистецтва і найвищим критеріям художності. І позиція їхня однозначна, хоч, звичайно, не декларована: бути співцями, а не оспівувачами – митцями, а не співучасниками більшовицьких злочинів.

Інший момент, котрий варто уточнити, стосується естетичної "неповноцінності" ідеологічного, "тенденційного" мистецтва, літератури зокрема. В історії української літератури є і такі випадки. Наприклад, літературний рух епігонів Т.Шевченка. Їхні "правильні", національно-захисні твори були надзвичайно слабкими з естетичного боку і являли собою, по-суті, не факти художньої літератури, а в кращому випадку – факти історії. Безліч малохудожніх творів дали і письменники-соцреалісти.

Натомість у ХХ ст. маємо принаймні три блискучі приклади високоестетичної і водночас відверто заангажованої літератури. Передусім ідеться про глибоко патріотичну стрілецьку лірику, значна частина якої послужила текстами стрілецьких пісень, які, своєю чергою, у більшості своїй стали народними піснями. Другий приклад – творчість міжвоєнного покоління

письменників-вісниківці (так звана "празька школа"): Ю.Дарагана, Є.Маланюка, Ю.Липи, Ю.Клена, О.Ольжича, О.Теліги, Л.Мосендза, О.Стефановича, О.Лятуринської, Н.Лівицької-Холодної, І.Ірлявського та ін. Їхні високохудожні й інтелектуальні твори були наснажені ідеологією українського націоналізму в інтерпретації основоположника цієї ідеологічної системи Т.Шевченка та його послідовників: пізнього І.Франка, М.Міхновського, Д.Донцова, В.Липинського та ін. Не можемо не згадати і високоестетичні твори письменників-"шістдесятників" та дисидентів, наповнені ідеями та ідеалами періоду хрущовської "відлиги" – В.Симоненка, Л.Костенко, М.Вінграновського, В.Стуса, Ігоря та Ірини Калинців, Є.Гуцала, П.Скунця та багатьох інших.

І навпаки, зорієнтована на "чисте" мистецтво нью-йоркська група (Б.Рубчак, Б.Бойчук, Ю.Тарнавський та ін.) дала твори (швидше, просто тексти) сумнівної художньої вартості. *Естетизм як ідеологія не рятує від художньої неповноцінності*. Поруч із естетичною насолодою художній твір мусить підводити читача до певної ідеї, тим самим впливаючи і на життя окремого індивіда, і на життя цілого суспільства, в ідеалі – поліпшуючи, ушляхетнюючи одиницю і спільноту. Свідома втеча від ідеології, на жаль, часто обертається втечею від художності. Бо, як слушно писав англійський письменник і теоретик літератури Т.С.Еліот, якщо поезія "не дає насолоди і не впливає на життя, це просто не поезія"²⁷.

Мистецтво завжди активне, бо кожне спілкування з ним залишає слід у нашій свідомості, нашій душі.

Підсумуємо сказане вище кількома висновками-дефініціями.

Телеологічність твору (від гр. мета) – його доцільність, інтенціональна цілеспрямованість, кінцева мета.

Художнє надзавдання – естетично чи інтенціонально значима вища мета,

²⁷ Еліот Т.С. Социальное назначение поэзии // Элиот Т.С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. – К.:AirLand,1996. – С.184.

яку ставить перед собою митець і якій підпорядковує свої творчі зусилля.

Це може бути **формотворче надзавдання**: національно освоїти мандрівний сюжет (наприклад, байки Л.Глібова) чи запозичену художню форму (наприклад, середньоазіатські рубаї чи японські хоку); надати запозиченій формі нової функціональності (як використання італійського сонета І.Франком); розкрити тему в оригінальній, максимально ускладненій формі (наприклад, у вінку сонетів чи у формі роману в новелах, роману у віршах тощо); охарактеризувати середовище не через зіткнення сил добра і зла, а через дії виключно негативних персонажів (“Лис Микита” І.Франка чи “99%” /“Човен хитається”/ Я.Галана) тощо.

В іншому випадку письменник ставить перед собою **естетичні надзавдання**: наприклад, довести всесилля мистецтва слова в “поетизації непоетичного”, тобто спроможність поезії естетизувати дійсність – опоетизувати щось, що, здавалося б, ніяк не може надихнути на творчий акт (наприклад, в І.Драча – “Балада ДНК”, “Балада про відро”, “Балада про випрані штани”), чи утвердити креативний (творчий) потенціал і виняткову роль та значимість поезії в суспільному житті, –

АРХЕОЛОГІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ

Поет – зоря, що між планет
Сія в пільмі навкруг.
Поет – це птаха вільний лет,
Людини вічний рух.

Поет – це прапор над бійцем
У битві світовій
І сам боєць, що ниць лицем
Упав у битві тій.

Поет – це пісня поміж скель
Про юну Суліко.

Поет – це виграна дуель
З Мартиновим і Ко.

Поет – це синь еллінських вод,
Це шум троянських бур.
Поет є – значить, є народ.
Або, принаймні, був.
(Б. Стельмах)

Іноді письменник відверто декларує своє *ідейно-художнє надзавдання*, як, наприклад, Т.Шевченко (“Возвеличу малих отих рабів німих...”) чи І.Франко (“Каменярі”, “Мойсей”), часом, як Бальзак, навіть планує на багато років уперед своє *творче надзавдання* (багатотомна “Людська комедія”).

Загальнонаціональне мистецтво – мистецтво, яке є породженням, фактом і фактором розвитку національної духовності та свідомості, яке доступне і близьке, зрозуміле й актуальне для цілої нації, а не тільки для певного стратуму чи прошарку суспільства і яке відповідає усім трьом неодмінним критеріям художності (“техне”, ейдологічність, духовнотворча телеологічність (див. нижче)).

“Тенденційне” (“заагажоване”) мистецтво – мистецтво з чітко виявленою, навіть акцентованою інтенцією загальнонаціонального значення. Ідею саме такого мистецтва обстоювали, зокрема, Т.Шевченко та І.Франко. Виразно “заангажованою” проблематикою національного і соціального визволення українського народу є практично вся українська класична література.

“Чисте” мистецтво (мистецтво для мистецтва) – результат намагань автора прикрити і виправдати свій відступ від ідеї мистецтва чи підмінити ідею мистецтва голим естетизмом, літературною грою, марними спробами витворити художність без суспільно значимої людинотворчої та націотворчої інтенції.

Елітарне мистецтво – мистецтво, яке декларує свою винятковість та адресується конкретному реципієнтові – еліті. Насправді, як показує практика, це

мистецтво, якому не вдалося стати загальнонаціональним – або через дисгармонію естетичного та інтенціонального в ньому, або через чужорідність його форми чи змісту для національного реципієнта.

А наявність у творчості загальновизнаних митців складних для сприймання (через незвичність форми чи ускладненість змісту) творів має інше пояснення: справжній митець завжди намагається підняти своїх читачів на вищий інтелектуальний та естетичний рівень, розраховуючи на їхні “співтворчі” зусилля і намагання таки збагнути твір. Наприклад, творчість Т.Шевченка ніколи не була “елітарною”, але саме вона творила і творить справжню, а не самозвану еліту нації.

Масове мистецтво (поп-арт) – мистецтво, яке не ставить собі ідейно-естетичних надзавдань, а розраховане на задоволення естетичних смаків широких мас чи певної вікової категорії читачів (наприклад, юнацтва, молоді). Тобто усі три неодмінні критерії художності в ньому присутні, однак у заниженому вияві: спрощена (іноді до примітивності) художня мова, стереотипна (часом до схематичності) система образів, наявне переважання прагматичності чи меркантильності над духовнотворчою телеологічністю.

У різних історико-соціальних контекстах поп-арт набирає різного характеру та різного рівня художності. Наприклад, поп-арт “шістдесятників” вигідно відрізняється в усіх відношеннях від естрадної чи літературної “попси” наших днів.

Рівень масового мистецтва безпосередньо залежить від загального естетичного, ідейно-світоглядного і морального рівня тієї чи іншої культури. Чим вищий цей загальний рівень, тим якіснішими, художнішими будуть і твори масового мистецтва (наприклад, популярні твори О.Дюма чи Ж.Верна).

Кітч – низькопробне псевдомистецтво, характерні ознаки якого – художній безсмак, примітивізм, моральний релятивізм, ідейно-світоглядне звиродніння. Фактично це різновид егалітарного (популярного чи масового) антимистецтва, в якому низькопробна естетичність прикриває антихудожню інтенціональність.

Антимистецтво – псевдомистецтво з деструктивною інтенцією маргіналізації та нищення національної літератури, мистецтва взагалі, культури, духовності; ідеологічний засіб культурологічного імперіалізму. Підступність його в тому, що воно найчастіше відповідає двом першим неодмінним, атрибутивним критеріям художності (художньо-мовній майстерності та якості образотворення), однак зовсім не відповідає критерієві духовнотворчої

телеологічності. Ці мистецькоподібні твори покликані руйнувати національну духовність.

Ще одна спільна ознака всіх видів мистецтва – наявність естетичного ідеалу.

Ідеал (від гр. уявлення, першообраз) – уявлення про щось досконале, взірець досконалості; кінцева, найвища мета прагнень; ідеальний образ, що визначає спосіб мислення й діяльності людини, соціальної групи, народу, нації. Звідси – ідеал естетичний, морально-етичний, суспільно-політичний. Ідеал виконує спонукальну, мотиваційну та оцінну функції. Саме ідеали становлять ядро ідеального світу митця, крізь який він сприймає й оцінює світ, його явища і творить власну “другу реальність” – художній світ письменника.

Окремо слід сказати про таку важливу для мистецтва категорію, як канон.

Термін „**канон**” (від гр. палиця; переносно: норма, правило) увів у науковий обіг грецький скульптор Поліклет (трактат “Канон” і скульптура “Дорифора” /або “Канон”). Вживається воно у двох значеннях: 1. Усталені нормативні засади і принципи літератури, взагалі мистецтва певних періодів, художніх напрямів, стилів та ін. 2. У текстології цей термін вживається для означення справді авторського тексту (напр., вчені досі намагаються встановити справжній, канонічний текст “Слова о полку Ігоревім”; твір І.Франка “Лис Микита” переважно друкується в адаптованому М.Рильським варіанті, але канонічним є тільки текст в академічному виданні).

Методологія та філософія творчості

Безпосередньо з ідеологією пов'язані проблеми методології та філософії творчості.

У літературознавстві досліджують два види методів: 1) **методи вивчення літератури** (основні принципи або способи пізнання художніх явищ) – герменевтичний, феноменологічний, структурально-семіотичний, архетипальний, національно-екзистенціальний, біографічний, культурно-історичний, формальний тощо; 2) **художні (творчі) методи** (цілісна система основних принципів художнього узагальнення, відтворення або створення нової дійсності у мистецтві) – Бароко, Класицизм, сентименталізм, романтизм, реалізм, натуралізм, модерністські та постмодерністські методи

тощо.

Російський науковець Михайло Бахтін сформулював два основні завдання пізнання літературного твору, що прямо перегукуються із судженням основоположника філософської герменевтики Ганса-Георга Гадамера: по-перше, зрозуміти твір так, як "розумів його сам автор, не виходячи за межі його розуміння", друге завдання – "використати своє часове і культурне позазнаходження: включення у новий (чужий для автора) контекст"²⁸. Важливими елементами процесу пізнання є: 1) виявлення художнього методу автора (важливість цього моменту є надзвичайно суттєвою, наприклад, при вивченні творів українських письменників-соцреалістів: чи вдавалось автору вириватися за межі, дозволені компартійним режимом, створюючи повновартісні артефакти (як от Максим Рильський), чи, навпаки, автор був свідомим і вірним апологетом соцреалізму, оспівуючи велич окупаційної влади та денаціоналізуючи українську поезію і своїх земляків (як у багатьох творах Микола Бажан); 2) вибір найбільш адекватного і продуктивного для конкретного твору методу дослідження, навіть цілої низки методів.

Методологія постання художнього твору споріднена із поняттям філософії творчості. Під **філософією творчості** розуміємо ту світоглядну базу, що лежить в основі літературної творчості і визначає коло і характер зацікавлень письменника, його увагу до універсальних аспектів буття, світобудови, сенсу людського існування, долі народу тощо. **Методологія творчості** виступає як конкретизація філософії творчості через верифікацію світогляду письменника з певною філософською системою та способом творення. Звідси помітною є залежність ідеології та методології від філософії (*від гр.* любов до мудрості).

Світоглядна база митця може бути обмежена (наприклад, до особистісного, конфесійного, класового, партійного тощо), і тоді творчість є цікавою лише для

²⁸ Бахтин М.М. Из записей 1970-1971 годов // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С.369.

однодумців – людей подібного психо- чи соціотипу. В іншому випадку філософія творчості може бути настільки загальною, що конкретна людина рідко має з нею точки зіткнення. Наприклад, космополітична література виростає з такої абстрактно-загальної світоглядної концепції, що її ідеї і порушувана нею проблематика, не викликаючи різкого заперечення і навіть будучи чимось привабливими для змучених протиріччями своєї доби людей, ніколи не стають пасіонарними (панівними, захоплюючими) для покоління, що прагне якісних, революційних змін у долі свого народу (наприклад, твори Дж.Джойса, Ж.-П.Сартра, С.Беккета та ін.).

Але є ширша – *націозахисна філософія творчості*, яка містить кардинальну і гостро актуальну для цілої нації проблематику. В історії української літератури спостерігаємо три основні способи і наслідки реалізації такої філософії.

По-перше, такою є вся творчість, яку прийнято називати літературою критичного реалізму (Марко Вовчок, А.Свидницький, Панас Мирний тощо). Виходячи з народолюбних позицій, вона аналізувала і піддавала нищівній критиці суспільно-політичні умови, в яких жив народ, і вимагала для цього народу кращої долі. Характерно, що апелювала вона передусім до "власних", іноді – до ідейно-інтелектуального проводу народу. Однак ця література не апелює до самого пригнобленого народу, не розкриває кращої перспективи національного життя, а тим більше – не передбачає якісної зміни особистості як головної передумови якісної зміни в долі цілого народу.

Другий підхід спостерігаємо, коли гострота актуальності, кардинальність проблем, порушуваних літературою, поєднується з певною ідеєю, через реалізацію якої можна розв'язати ці загальнонародні проблеми.

Прикладом може бути "тенденційний" реалізм Івана Франка (наприклад, його роман "Борислав сміється", де є ідея і концепція організованої боротьби, яку автор наче підказує тодішньому поколінню). Ця література, – точніше, ця

філософія, – не передбачає радикальної зміни людини, що має змінити життя народу на краще: вона пропонує концепцію діяльності, “посильну” для існуючого типу особистості.

Щось зовсім інше – націоцентрична, національно-екзистенціальна філософія творчості, основоположником якої став Тарас Шевченко і з якої виростає, наприклад, творчість письменників-вісниківців. Вона якраз передбачає такі світоглядні і духовні зміни особистості, таке її зростання в ході національно-визвольної боротьби (від Яреми – до Галайди), яке зробить цю особистість здатною реалізувати народорятувальну ідею (для вісниківців – національну ідею), що приведе, своїм чином, до розв’язання всіх “проклятих питань” буття нації.

Перед такою людиною (згадаймо хоча б підпільників-націоналістів, героїв поем О.Ольжича “Грудень 1932” та “Незаномому воякові”) категоричним імперативом стоять вимоги: дорости до Ідеї, захопитися “позитивним фанатизмом” (беззастережною жертвовністю), відважитись на боротьбу за свої права, за права цілого народу. Тому ця філософія творчості має людинотворчий (гомокреативний), націотворчий та державотворчий характер.

Водночас *філософія та методологія літературної творчості допомагають збагнути ідену зорієнтованість художньої літератури як елементу культури*. Оминаючи спекулятивні (абстрактно-теоретичні) глибини поняття культури, підкреслимо тільки той факт, що, як зазначав французький герменевт Поль Рікер, “у творах, настановах, пам’ятках культури... об’єктивується життя духу”²⁹. Цьому духовному феноменові деякі сучасні дослідники (найчастіше – демоліберали-постмодерністи) прагнуть надати “універсального”, “космополітичного”, “загальнолюдського” характеру. Тобто, говорять про культуру позанаціональну, спільну і чомусь обов’язкову для всіх народів.

²⁹ Рікер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике.– М.:Медиум,1995. – С.34.

Однак більш слушною видається інша позиція. Ще Гердер висунув цілком націоцентричну герменевтичну настанову: „Дайте нам іти своєю дорогою... нехай усі люди добре або зле відгукуються про наш народ, нашу літературу, нашу мову: вони наші, це ми самі, і нехай цього буде досить”. Фіхте підкреслював пізнавальне значення саме національного підходу, „власних очей”, а не „чужого «пристрою», що не підходить до німецького ока” („Промови до німецької нації”). Переконливо заперечував наявність якихось міфічних і чомусь завжди антинаціональних „загальнолюдських” цінностей Вільгельм Дільтей. Російський філософ Микола Бердяєв писав: “Культура ніколи не була і ніколи не буде абстрактно-людською, вона завжди конкретно-людська, тобто національна, індивідуально-народна, і лише в такій своїй якості вона сягає загальнолюдськості”³⁰. До такого ж висновку приходили й українські дослідники-культурологи. “По своїй суті кожна культура є національна”³¹, – писав Олег Кандиба-Ольжич. Це перегукується із категоричним твердженням Євгена Маланюка: “Безнаціональної культури немає”³².

Якщо врахувати той загально визнаний факт, що мистецтво є важливим структурним елементом культури, то слід говорити і про національний (а не “універсалістичний”) характер самого мистецтва, у тому числі й мистецтва слова. Більше того, художня література є не просто фактом культури, але й фактором (утворюючим чинником) цього національного духовного феномену. Не випадково австрійський філософ Е.Шаргафф (Чаргаф) говорить про літературу як про “одну з найважливіших і наймасовіших ділянок культури, саме з нею пов’язуючи минуле, батьківщину, рідну мову – те, що забезпечує національну ідентичність і без чого нема народу, нема нації, а є населення, є біороботи, що, можливо, мають розум, але позбавлені душі”.

Фундаментальне філософське обґрунтування мистецтва (і зокрема

³⁰ Бердяєв Н. Національність і людство // Сучасність. – 1993. – № 1. – С.155.

³¹ Ольжич О. Українська культура // Ольжич О. Незнаному Воякові: Заповідане живим. – К.,1994. – С.205.

³² Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури. – К.,1992. – С.9.

літератури) як фактора національного буття, ідентичності, культури – “джерела звершено-історичного тут-буття народу” – дав німецький філософ і герменевт Мартін Гайдеггер. Художній твір, на його думку, розкриває істину, суть буття людини, котре базується на таких поняттях, як “світ народу” та “земля народу”³³.

Не випадково дагестанський письменник Гамзат Цадаса, навчаючи свого сина, відомого письменника-“шістдесятника” Расула Гамзатова (автора глибоко національного твору “Мій Дагестан”), казав: “...Твій стиль, твоя манера, тобто твій норів і характер мають стояти у віршах на другому місці. На перше ж місце треба поставити норів і характер свого народу. Спершу ти горець, аварець, а потім уже Расул Гамзатов... Якщо ж твої поезії будуть чужі духу горців, їх характеру, то твоя манера обернеться в манірність, твої вірші перетворяться у гарні, хоча, може бути, й цікаві цяцьки... Звідки візьметься Расул Гамзатов, якщо не буде Аварії й аварського народу? Звідки візьмуться твої власні закони, якщо не буде загальних для народу законів, вироблених віками?”³⁴.

Саме на основі аналізу основних архетипів-символів, через аналіз національної образності літератури вдається “розглянути всю товщу культури”. Кожна нація має власний неповторний образ світу. Навіть “велика німецька класична філософія, – пише російський дослідник Г.Гачев, – котра претендує на універсальність світопояснення, є локальною і носить відбиток німецького образу світу”. Національний образ світу є “диктатом національної природи в культурі”. У цьому зв’язку літературознавець говорить про націю як про КОСМО-ПСИХО-ЛОГОС – “єдність тіла (місцевої природи), душі (національного характеру) і духу (мови, логіки)”³⁵.

³³ Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М.: Изд. Москов. у-та, 1987. – С. 307.

³⁴ Цит. за: П’янов В. Слово про Расула Гамзатова // Гамзатов Р. Високі зорі: Вірші й поема. – К.: Дніпро, 1968. – С. 10-11.

³⁵ Гачев Г. Национальные образы мира // Вопросы литературы. – 1987. – № 10. – С. 157-158, 167, 166.

2. Критерії художності твору

Художність – визначальна і субстанціональна ознака мистецтва, яка не підлягає кількісній оцінці. Тобто неможливо визначити рівень художності, наприклад, літературного твору за кількістю вжитих у ньому метафор, епітетів, інверсій, асонансів, поетизмів тощо.

Основою художності є образність. Однак самою наявністю та естетичною якістю образів поняття художності не вичерпується. Так само не можна вважати твір високохудожнім тільки тому, що в ньому порушується якась важлива тема чи пропагується значима ідея. Тому для пізнання та оцінки художності слід застосовувати інші, глибші та комплексніші підходи.

Сутність художності, її якість і рівень розкриваються через **естетичність** та **інтенціональність**. Естетичність та інтенціональність – це два нерозривні і взаємозумовлені **аспекти** ідеї мистецтва, що виявляються через художність і є її атрибутивними формантами.

Відповідно до цього розрізняємо два **рівні пізнання й оцінки** художності твору: 1) **естетичний** – із субрівнями зовнішньої (“техне”: від гр. майстерність, мистецтво) і внутрішньої (ейдологія) форми; 2) **інтенціональний** (телеологічний) – із субрівнями змісту і сенсу (смислу) твору.

І вже на цій основі можна визначити і згрупувати ті ознаки-критерії (від гр. мірило оцінки), які дають можливість науково обґрунтувати наші судження про художність як визначальну якість твору і досягти максимально можливої об’єктивності в її оцінці.

Серед **критеріїв художності твору** можна виділити три групи: атрибутивні, супутні та акцидентні.

I. Атрибутивні (від гр. надаю, наділяю) **критерії** – це три неодмінні критерії, без врахування яких судження про художність твору та її оцінка не можуть бути об’єктивними: “техне”, ейдологічність (образність),

телеологічність (*від гр. кінцева мета*):

а) **“техне” твору** – перший із неодмінних критеріїв оцінки художності твору на субрівні зовнішньої форми (художньо-мовна майстерність автора): це продемонстрована у творі досконалість “творчого ремесла” письменника (І.Франко), його мовно-образотворча, художньо-мовленнєва, версифікаційна майстерність (є в літературі загальне правило: не може бути хорошого твору з поганою мовою);

б) **ейдологічність твору** – другий із неодмінних критеріїв оцінки художності твору на субрівні внутрішньої форми (образотворча майстерність автора): це естетична якість, функціональна навантаженість, новизна й інформативність образів твору, його ейдологічної системи в цілому і художньо-комунікативна доцільність, своєрідність, оригінальність їх компонування;

в) **духовнотворча телеологічність твору** – третій із неодмінних критеріїв оцінки художності твору на інтенціональному рівні (духовнотворча майстерність автора): це його доцільність, кінцева мета, ідейно-змістова і смислова сутність твору, інтенціональна цілеспрямованість – “ідеологічність”, “тенденційність” (І.Франко), їх верифікація з ідеєю та функціями мистецтва, людино- і націотворчий потенціал твору.

Художній твір – це унікальна за глибиною і потужністю духовнотворча система: “діалектичний механізм пошуку істини, витлумачення оточуючого світу й орієнтування в ньому” (Ю.Лотман). Досконалість цього “механізму” та кінцевий результат його дії й оцінюється за трьома атрибутивними критеріями художності.

II. Супутні критерії художності – це ті якості та ознаки твору, які, можливо, не завжди усвідомлюються в процесі рецепції (сприйняття), але характер яких неминуче впливає на сприйняття й оцінку читачем і рівня художності твору, і твору в цілому. До таких критеріїв належать цілісність твору,

тобто єдність його форми і змісту, художня правда, актуальність проблематики, експресивність форми, фантазія, візія, видіння-пересторога, оригінальність творчої манери, своєрідність стилю, художнє відкриття, інтрига, драматизм твору тощо.

Так, художній твір являє собою складну сукупність формальних і змістових елементів. *Цілісності* твору надає його системність, яка забезпечує і гармонізує єдність форми і змісту. Сприймаючи справді художній твір, наприклад, вірш Т.Шевченка “Садок вишневий коло хати...”, читач не помічає ні того, що текст написаний строфічним віршем, ні однотипності його синтаксичних конструкцій, ні автологічності слововживання тощо, ні того, як із перших же рядків у його уяві з’являється чітка, легко впізнавана картина весняного надвечір’я в українському селі, яка поступово доповнюється, деталізується, природно переходить в іншу, котра, своєю чергою, змінюється третьою. Просто у свідомості формується незабутній мегаобраз, який викликає глибокі почуття, переживання, роздуми. І навпаки: усяка формальна нековирність, перенасиченість зайвими поясненнями, описами і розумуваннями, нав’язливі повчання та інші фактори дисгармонії форми і змісту негативно впливають на оцінку художності твору, стають перешкодами в його сприйнятті, знижують його оцінку.

Художня правда – поняття, яке впливає з усвідомлення нетотожності життєвої правди і правди художньої і характеризує відповідність художнього світу твору реальній дійсності чи правді буття.

Ця проблема осмислюється ще з античних часів, її трактування методологічно зумовлене і тому по-різному вирішується з позицій міметизму, ізоморфізму, гомоморфізму, феноменології, у реалізмі та романтизмі тощо. Реальна дійсність – важливе, але не єдине джерело мистецтва, і від твору реципієнт очікує не копії, а художньої інтерпретації дійсності з позицій вищих, ніж подібність/неподібність.

Так, якщо Т.Шевченко у вірші “Якби ви знали, паничі...” докоряє творцям поетичних міфів про кріпосний лад за фальшування, то робить це із чітких націозахисних позицій, які відповідають жорстокій правді тодішнього життя. Інший приклад: у “Гайдамаках”, всупереч історії, Гонта ріже своїх синів. Але цей відступ від історичної правди ніяк не знижує високої художності поеми, бо, по-перше, це не історичний твір, а поетизація народної пам’яті про Коліївщину, а по-друге, цей страшний епізод є високою художньою правдою: він цілком відповідає характеру цього персонажа, впливає з його безмежної, фанатичної відданості спільній справі, є переконливим і задає необхідні параметри особистості лідера національно-визвольної революції, про яку мріяв і яку готував своїми творами автор.

Тобто, художність – це завжди певний відступ від реального життя (передусім через умовність твору як “другої реальності”), але цей відступ не може призводити до деформації чи *фальшування* дійсності. Фальш знищує художність. *Licentia poetica* (поетична вільність) – це можливий відступ від конкретних реалій життя, але ніколи – не від сутностей і сутності (істини) буття.

У контексті художньої правди слід осмислювати і проблему *анахронізму*. Чужорідні для зображуваного часу включення, привнесення в текст невластивих певній добі поглядів, думок, звичаїв, слів тощо теж негативно впливають на художність та її оцінку. Але не завжди, а тільки тоді, коли вони є помилкою автора. Якщо ж вони включаються в текст свідомо (наприклад, для досягнення комічного ефекту в гумористичних та сатиричних творах), тоді вживання анахронізмів стає поетичним (художнім) прийомом, а їхня наявність є художньо виправданою.

Суттєвим фактором оцінки художності є *актуальність проблематики* твору, її важливість не тільки для автора, певної соціальної групи чи влади, але й для цілого народу. Згадаймо пристрасні рядки І.Франка:

Не покидай мене, пекучий болю,

Не покидай, важкая думо-муко
 Над людським горем, людською журбою!

.....

...Ночами і днями

Шепчи над вухом: “Ти слуга нещасних!
 Працюй для них словами і руками
 Без бажань власних, без вдоволень власних!”

(“Не покидай мене, пекучий болю...”)

І його ж категоричний присуд:

Супокій – святе діло
 В супокійні часи,
 Та сли в час війни та бою
 Ти зовеш до супокою –
 Зрадник або трус єси.

(“Супокій”)

На жаль, сучасна література у своїх кращих виявах – із її злободенністю, проникливим і змістовним осмислення проблематики нинішнього життя, із її ідеями національного поступу – майже повністю відсутня у практиці викладання літератури і в загальноосвітніх, і вищих навчальних закладах. Доводиться констатувати очевидний, але чомусь зовсім не суттєвий для наших державотворців і політиків факт: українська література сьогодення як фактор формування свідомості нації усунута за допомогою ринкових механізмів і непродуманої державної освітньо-виховної, видавничої та інформаційної політики із суспільного життя.

Експресивність (від лат. чітко вимовляю, зображую) **форми** – загальний закон мистецтва. У літературі вона проявляється як здатність художнього мовлення і художніх образів, твору в цілому створювати певний настрій, впливати на нього, викликати в реципієнта відповідні почуття – цей медіатор (посередник) між його психікою та свідомістю, внаслідок дії якого пробуджується уява, формуються образи, картини тощо, їхня оцінка і певне ставлення до них.

Поняття художньої правди тісно пов’язане з проблемою **фантазії**. Без неї ніяка творчість неможлива, вона допомагає долати природну схематичність та

умовність мистецтва, оживляти історію, іноді з дивовижною проникливістю заглядати в майбутнє, передбачати, готувати ґрунт для сприйняття нового тощо. У радянський час фантастика, як і художня історіографія, іноді використовувалася для вираження ідей та поглядів, які виходили за рамки дозволеного комуністичною ідеологією.

Авторська фантазія в найбільш концентрованому вигляді проявляється у творах фантастичних, футуристичних, містичних, у жанрі фентезі та ін., де вона виступає основою реалізації творчого задуму. Незвичність, розкованість, змістовність творчої фантазії автора приваблює читачів і позитивно впливає на оцінку художності твору.

Але є й інший аспект проблеми фантазії: здатність твору пробуджувати фантазію реципієнта, що активізує та розвиває пізнавальний і творчий потенціал та світогляд читача, особливо юного. Наприклад, твір Д.Дефо “Робінзон Крузо” не фантастичний, а пригодницький, але його здатність стимулювати творчу фантазію підлітків не слабне з віками.

Проблема художньої правди з особливою гостротою постає, коли маємо справу з візіонерськими прозріннями митця. **Візія** (від лат. зір, бачення) – це суб’єктивно-дивінаторний (інтуїтивний, пророчий) спосіб проникнення в суть буття на основі пізнаних чи інтуїтивно відчуваних закономірностей буття, що приховуються за явищами життя. Такими є, наприклад, численні передбачення майбутнього України в поезії Т.Шевченка, у пролозі до поеми І.Франка “Мойсей”, в історіософських творах Є.Маланюка та ін.

Часто візію несвідомо чи й свідомо сплутують із міфом. Візіонерські судження завжди несподівані, навіть фантастичні для сучасників митця не тому, що вони є плодом фантазії, а тому, що є лакуна, мотиваційно-логічна прогалина в причинно-наслідковому ланцюзі між дійсним станом речей і передбачуваним у візії. Цю прогалину завжди можна подолати логічним шляхом, обґрунтувати об’єктивність візії, розкрити умови і визначити шляхи її реалізації (що, зрештою, і зробили ідейні спадкоємці Т.Шевченка, зокрема І.Франко, М.Міхновський, В.Липинський, Д.Донцов та їхні послідовники, витворивши таким чином цілісну і всеохопну ідеологію української національно-визвольної боротьби і національного державотворення).

Але головна особливість візії в тому, що вона неминуче здійснюється, бо невідворотним є діяння причин і закономірностей, які її породили. І навпаки: **міф** (від гр. слово, сказання) – це інтерпретація реальності поза межами цієї реальності, на основі наївної віри і фантазії; це результат заміни об’єктивності

сприймання та пізнання суб'єктивно-ап'іорними переконаннями. Міфічний – означає “вигаданий, казковий”. В основі міфу – явище, надія, вчинок, випадок, чудо, диво тощо (інтерпретація життя). В основі візії – закономірність, тенденція, неминучість (логіка буття). Тому візія і міф – антиномічні поняття в осягненні смислу твору. А нинішні спроби (зокрема, постмодерністів) ототожнити ці два поняття мають одну не зовсім наукову мету: знецінити пророчу і надихаючу роль візіонерських передбачень класиків української літератури.

Надає значимості твору і часто використовуваній у художній літературі, передусім у поезії, прийом *видіння-перестороги (віщування)* – антиутопічної, апокаліптичної картини майбутнього, яка нав'язана передчуттям небезпеки, що нависла над людиною, суспільством, нацією, державою, і яка має застерегти читачів та спонукати їх до сутнісної зміни власної соціальної поведінки, до активного протиставлення загрози. Спільним у візії та віщуванні є те, що виникають вони на основі реальних закономірностей буття. Але окреслене у видінні-пересторозі відрізняється від візіонерського тим, що воно не є неминучим: його не можна ігнорувати, але йому можна і треба протиставитись. Яскраві приклади саме таких апокаліптичних віщувань бачимо в „Осії. Глава XIV” Т. Шевченка, у „Зловісному” Є.Маланюка, у „Берестечку” Л.Костенко тощо.

Позитивно впливає на оцінку художності, як і твору в цілому, наявність у ньому *художнього відкриття*. Під цим терміном розуміють вищий ступінь новаторства у формі чи змісті, коли художня новація відкриває нові можливості для літератури чи стає фактором змін у суспільному мисленні.

Суттєвими критеріями художності є незвичність, оригінальність творчої манери письменника, своєрідність стилю, наявність інтриги, захоплюючий драматизм тощо, про що мова йтиме далі.

III. Акцидентні критерії художності – суб'єктивні, іноді чисто випадкові фактори, які, проте, впливають на фасцинацію (привабливість), рецесію і подальшу оцінку твору: літературна мода; популярність письменника чи твору; “живучість” твору в часі; авторитет, індивідуальність автора і симпатія чи антипатія до нього; вигляд тексту твору, в якому він потрапляє до читача (критика, редактора чи видавця), – у рукописному чи машинописному, мовно відредагованому чи “сирому”; для багатьох читачів має значення зовнішній вигляд видання, його оформлення, шрифт, ілюстрація, реклама, антиреклама; суттєву роль відіграє настрій реципієнта тощо.

Саме комбінація атрибутивних, супутніх та акцидентних критеріїв і

визначає те, що називається художнім смаком читача.

Художній смак – поняття, що означає: а) симпатії реципієнта до творів певного типу; б) здатність реципієнта визначати художню якість твору; в) зорієнтованість реципієнта на високохудожні зразки мистецтва.

Для більшості людей саме їхній художній смак є визначальним і єдиним критерієм художності твору будь-якого мистецтва, і тому дуже важливо культивувати в суспільстві високі й об'єктивні критерії оцінки явищ мистецтва.

Проблема власного художнього смаку як критерію оцінки твору з особливою гостротою стоїть перед учителями. Так, учитель, як і кожен читач, має право на власні симпатії та антипатії в літературі, у нього може бути різне ставлення навіть до хрестоматійних творів та їхніх авторів, але це не звільняє його від обов'язку бути максимально об'єктивним під час їх вивчення та оцінювання. З іншого боку, практика суцільного захвалювання вчителем хрестоматійних творів, часто дуже різних за формою та змістом і далеко не завжди рівних за ступенем художності, є для учнів свідченням відсутності художнього смаку вчителя і прикладом професійної фальші. Зняти цю суперечність можна і треба науковою аргументованістю, переконливою вмотивованістю і тактовністю своїх суджень та оцінок.

Підсумовуючи, підкреслимо два моменти.

По-перше, що, при всій неминучій суб'єктивності сприйняття літературного твору, художність – поняття все ж об'єктивне: воно піддається науковому окресленню, осмисленню та оцінюванню; окрема читацька оцінка художності може бути неадекватною (надто хвалебною чи надто нищівною), але вона не є визначальною; рівень художності зумовлює і тривалість життя твору в часі – низькопробні твори швидко зникають з читацького обр'ю, а високохудожні твори не губляться в історії.

По-друге, саме художність як органічна і гармонійна єдність естетичного та інтенціонального є основою розрізнення понять “мистецтво”, “не-мистецтво”, „псевдомистецтво”, “антимистецтво” та “література”, “не-література”, „псевдолітература”, “антилітература” і т. ін.

3. Образна природа художньої літератури

Художній образ

Термін “образ” у широкому розумінні означає відображення зовнішнього світу у свідомості людини. Наука пізнає буття за допомогою образів-понять. **Поняття** – це відносно адекватне відображення світу в мисленні, за допомогою якого пізнається сутність об’єктів, явищ, процесів, узагальнюються їхні сутнісні сторони та ознаки. Наука апелює в першу чергу до раціональної, розумової сфери людини й оперує беземоційними поняттями, тоді як мистецтво – до чуттєвої і пізнає та відображає дійсність за допомогою художніх образів.

Образ є основою створення “другої реальності” – художньої дійсності з позицій певного естетичного ідеалу в конкретній емоційно наснаженій формі. Від звичайного пізнавального образу (поняття) художній образ відрізняється не лише характером узагальнення, а й властивою йому експресивністю, емоційно-естетичною оцінкою митця, його естетичним та суспільним ідеалом і художнім смаком.

Отже, **художній образ** – це специфічна форма естетично-чуттєвого освоєння (сприйняття і відображення) і перетворення (узагальнення, моделювання) дійсності; це конкретно-чуттєве уявлення, що діє водночас на почуття та свідомість. Образ виступає як “сенсорний стимулятор” (Д.Ділі) уяви, свідомості, почуттів реципієнта.

Література – один із видів мистецтва, з якими її поєднує спільна образна природа, а відрізняється вона з-поміж них передусім своєю специфікою образотворення, тобто тим, що літературні образи створюються за допомогою мови. Образ виступає тією ланкою, що пов’язує текст і твір в органічне ціле, надає значення тому чи іншому елементу форми. Він виникає на основі текстуального мовлення і формує твір у свідомості читача. Письменник словом (текстом) пробуджує уяву читача і викликає, „малює” в ній картину, котра допомагає людині пізнати і світ, і себе.

Поява художніх образів ґрунтується на уяві – “основній силі людської природи” (Г.Башляр)³⁶. Французький теоретик наголошував, що уява є здатністю не лише утворювати, а й змінювати образи³⁷. Генетично образ може базуватися на попередньому сприйнятті не лише реальних речей, а й виключно на можливостях власної уяви, пробудженої словами автора (йдеться про такі ірреальні образи, як Бог, різноманітні міфічні істоти, легендарні постаті тощо). Хоча і в цьому випадку художній образ буде мати не абстрактний, а конкретно-чуттєвий характер.

Отже, у виникненні та сприйнятті образу виняткова роль належить уяві. Спробуємо простежити за тим, як формується образна система першої строфи вірша Т.Шевченка “Садок вишневий коло хати”.

Перше, що кидається у вічі, – вірш не має назви. Відомо, що поет довго вагався і перебирав різні варіанти (“Весняний вечір”, “Майський вечір”, “Вечір”), але, врешті, пустив цей твір у світ без назви. І, як ми зараз побачимо, глибоке відчуття законів рецепції мистецтва не підвело геніального митця.

Одна строфа. Одне речення, поділене на п’ять рядків. Жодного лексичного образу, поетизму, фактична відсутність тропів: прикметники “вишневий”, „вечірня” і „маленьких” – не епітети, а звичайні означення за відносністю. (У вірші взагалі єдині тропи – метафори “зіронька встає” і „соловейко не дає”.) Але яка жива, динамічна (!), повнозвучна картина! Як вона постає? І як, всупереч рядкам – синтаксичним конструкціям підкреслено номінативно-констатуючого характеру – виникає оте відчуття руху, динамізму образів і повноти життя?

Ми сприймаємо перше слово – “садок”. Спрацьовує друга сигнальна система – мова. Свідомість реагує передусім на корінь “сад-“, і в уяві постає певна сукупність дерев. Але суфікс “-ок-“ миттю коригує це уявлення, і картина змінюється, зменшується – до декількох дерев. І тут починається непомітна,

³⁶ Башляр Г. Предисловие к книге «Поэтика пространства» // Вопросы философии. – 1987. – №5. – С.121.

³⁷ Башляр Г. Предисловие к книге «Воздух и сны» // Вопросы философии. – 1987. – №5. – С.109.

неусвідомлювана, але напружена робота уяви: який саме садок, з яких дерев, у яку пору року, у якому місці тощо. Усе це зринає в уяві, цей калейдоскоп гарячково змінюється: іде пошук потрібного аналогу. Слово “вишневий” звужує його, частково конкретизує, а словосполучення “коло хати” доповнює і локалізує віднайдений, але ще не визначений образ садка. Дія, виявляється, відбувається в селі (у місті – будинки). В уяві виникає макрообраз сільського краєвиду (пейзаж), але він лише намічений, бо не конкретизований його центральний компонент – мікрообраз садка, який по-різному виглядає влітку і взимку, восени і весною. І тільки наступний рядок (“Хрущі над вишнями гудуть”) завершує пошук, підказуючи час (травень) та вигляд (пора цвітіння) і цього мікрообразу, і пейзажу в цілому.

Зрозуміло, що наявність назви, наприклад, “Майський вечір”, зробила б цю колосальну роботу уяви зайвою, а тому й сприйняття твору було б суттєво збідненим, статичним, монотонним.

Наступні рядки розширюють це уявлення до розмірів картини сільського життя, олюднюють її – доповнюють макрообразами людей, визначають місце спостерігача-обсерватора – очевидно, на вулиці, неподалік однієї з хат (чути хрущів), звідки добре проглядаються інші хати і перспектива вулиці. Он, важко ступаючи натовленими ногами, “Плугатарі з плугами йдуть” (макрообраз доповнений мікрообразом – “з плугами”), за ними, незважаючи на втому, “Співають ідучи дівчата”, а ось, кожна коло своїх воріт чи на подвір’ї, “матері вечерять ждуть”.

Гудіння хрущів озвучує і цей красивий та мирний макрообраз (пейзаж), і цілу картину сільського надвечір’я після нелегкого трудового дня, навіває спокій і... легкий сум, з яким так контрастує дзвінка пісня дівчат. Але звідки береться і цей смуток, і цей контраст? Адже в тексті немає жодного слова, яке б настроювало на мінорний лад.

Зверніть увагу на звукову організацію, фоніку строфи, і стане зрозумілим

один із механізмів *сугесії* (впливу, навіювання), який діє на нас. Т.Шевченко тут застосовує те, що потім так широко використовували символісти, – сугестивний потенціал різних звуків. Наприклад, коли в людини хороший настрій, вона щось наспівує, моделюючи переважно звук “а” (“ля-ля-ля” чи щось подібне), але ніколи не “у” – звук негативних відчуттів: втоми, тривоги чи суму. “Хрущі...гудуть”: тут асонанс на “у”, тобто звук, який непомітно навіює легкий сум, – може, тому, що справжня краса завжди сприймається з відчуттям її короткочасності, минулості. “Плугатарі з плугами йдуть”: тут у звуках “у” – і ритм важких кроків, і виразний відтінок втоми. Тоді як інкантація (звукова, ритмічно-мелодійна організація, звучання) рядка “Співають ідучи дівчата” створює враження легкості, піднесеності, радості. Вони теж тяжко працювали в полі – поганяли волів чи розбивали виоране плугом груддя. Але вони молоді, а молодь швидко відновлює сили. Ідуть собі, співають – радіють, що скінчилася важка праця, що ввечері підуть „на вулицю”... А от в останньому рядку (“А матері вечерять ждуть”) через єдиний звук “у” в сприйнятті цього образу вкрадається природна нотка суму. Бо мати і сум – нероздільні. Таке життя. Така суть материнства...

Ось приблизно так уява, стимульована геніальним текстом, усього з чотирьох макрообразів (пейзаж, плугатарі, дівчата, матері) витворює в нашій свідомості на диво прекрасний, динамічний, промовистий і цілісний мегаобраз – першу частину триптиха, яким насправді є цей невеличкий твір. До речі, автор спеціально подбав, щоб наше сприйняття цього тексту не було фрагментарним, дискретним. Так, кожен рядок тут виконує функцію окремого речення, що підкреслюється початковими великими літерами. Але поет, підказуючи нам внутрішню єдність зображуваного і спосіб його рецепції, не розділив їх крапками, а використав інший розділовий знак, який тут виступає знаком переліку, тобто – комами, тим самим граматично, пунктуаційно, інтонаційно, графічно та фонічно (через римування) об’єднавши їх в одне складне речення, що викликає у

свідомості читача таке ж єдине образно-сміслове ціле – мегаобраз весняного надвечір'я в українському селі.

Уже з цього невеличкого і поверхового аналітичного екскурсу видно, що образ – поняття складне, структуроване. Уявлення про багатозначність та інтерпретаційну невичерпність художнього образу дає його структура.

Структура художнього образу – це єдність у ньому об'єктивного і суб'єктивного, феноменального і ноуменального, емоційного і раціонального, сенсильного (відчуттєвого) та інтелігібельного (розумового), мовного і художнього, почуттєвого та логічного, конкретного та абстрактного, безпосереднього й опосередкованого, одиничного і загального, типового та індивідуального, випадкового і необхідного, зовнішнього і внутрішнього, частини і цілого, реального та уявного, естетичного та інтенціонального, формального і значеннєвого, експліцитного та імпліцитного, текстуального і контекстуального, конкретності і багатозначності, значення і змісту, змісту і сенсу, пізнання та оцінки тощо.

Художній образ завжди спрямований на читача, розрахований на його уяву і співтворчість, на його емоційну реакцію та роботу думки. Він – основний носій ідейно-естетичної інформації і форма буття змісту художнього твору. Немає іншого способу осягнути зміст твору, як тільки через пізнання всіх його формальних елементів, усієї його образної системи.

Проблема **інформативності образу** потребує особливої уваги.

Носіями інформації є і текст, і образ. Але їхні інформативні можливості дуже різні. Спробуймо порівняти їх на прикладі того ж вірша Т.Шевченка “Садок вишневий коло хати”. Обмежимося тільки образом матері, тим більше, що автор аж тричі звертається до нього в цьому творі, тим самим підкреслюючи його концептуальну важливість.

Із тексту дізнаємося наступне: “матері вечерять ждуть”, “мати хоче научати”, “поклала мати коло хати маленьких діточок своїх, сама заснула коло

них”. У кожному із цих трьох випадків зміст текстуальної інформації дорівнює сумі лексичних і граматичних значень слів, із яких складається текстове повідомлення. У цілому ж *текстуальна інформація* вичерпується тим, що якась жінка разом з іншими очікувала повернення своїх рідних із поля, потім, під час вечері, хотіла повчати свою дочку, а після цього поклала спати своїх дітей і сама заснула коло них. Це все.

А тепер погляньмо на те, що дає нам *образна інформація*. Ще раз відтворимо в уяві мегаобраз твору. Уздовж вулиці – хати з квітучими вишневыми садками, а біля кожних воріт – матері. Це жінки різного віку і вигляду, але – і в цьому диво, містика образотворення! – наша уява чомусь вимальовує тільки приємні, симпатичні обличчя. Бо вони – матері, а всі матері – найкращі в світі люди. Вони різного віку, на них різний, але типовий для Шевченкового краю того часу одяг, і саме він допомагає нам вирізнити молодиць у хустках та старших, поважних жінок з очіпком під хусткою.

Ми вдивляємось у найближчу до нас жінку і бачимо, що це миловидна молодиця, їй ще немає й сорока років: у неї є старша дочка на виданні, яка он повертається з батьком із поля, а ввечері вже піде “на вулицю”, але в неї ще й кілька маленьких дітей. Ми знаємо, що це турботлива господиня і любляча та водночас вимоглива мати. Вона виглядає своїх із поля – щоб вчасно підсунути горщики з їжею до вогню, приготувати для них воду та зміну одягу тощо. У неї болить серце за натомлену працею дочку, але вечерю подає на стіл не вона, а саме дочка – її ж треба підготувати до заміжжя, до життя в чужій сім’ї, виховати з неї справжню господиню. Інакше і дочці буде лихо у свекрухи, і будуть проблеми з одруженням інших дітей – ніхто ж не поткнеться женитися туди, де мати нічого не навчила своїх доньок. Вона намучилася за цілий день із дітьми, але вкладає їх спати без крихти роздратування, а з відчуттям ніжності до “маленьких діточок своїх”.

Це – мудра жінка. Бо мудрість – це поєднання розуму з добротою, а якраз ці

якості проявляються в її діях. А ще вона – чуйна і високодуховна. За вечерею вона “хоче научати, та соловейко не дає”. Ця проста українська селянка, можливо, кріпачка спиняє свої повчання, доречні і необхідні, бо заслухалась у спів соловейка: як же перебивати Божу птицю? Вона розуміє, що чутливість до прекрасного для дочки – майбутньої дружини, матері – можливо, більш важлива, ніж її повчання. Бо що ж це буде за людина, якщо вона, як потім скаже М.Рильський у вірші “Діалог про мистецтво”, “солов’я не в силі зрозуміть”? А вона – розуміє! І хоче, щоб красу розуміли, сприймали та цінували і її діти.

Ось приблизно таким постає перед читачем образ матері із цього твору.

А тепер зіставте текстуальний обсяг відомостей про матір із тим, що несе нам її образ, і стане зрозумілим, чому художній твір вважається найпотужнішим носієм інформації.

Разом з тим ми ще раз пересвідчуємось, що в літературному творі митець спілкується з читачем не за допомогою „слова” (мови, тексту), а через художні образи, які митець творить, викликає у нашій свідомості, використовуючи різноманітні образотворчі ресурси мови. *Слово, мова у художньому творі – не засоби спілкування, а засоби образотворення.*

Образ і знак

Для людини усе, що вона сприймає (сущє) – це або річ чи істота, або особа, або знак. Конструктивним матеріалом для мистецтва є тільки знаки. Так, література у своїй зображально-виражальній діяльності користується словом саме як знаком.

Знак – матеріальний чуттєво сприйманий предмет, явище, подія, слово, які виступають у пізнанні в якості вказівки, означення чи представника іншого предмета, події, дії, суб'єктивного утворення.

Вивченням знака (*гр.* сема) займається спеціальна наука *семіотика*. Семіотика розрізняє відношення між знаками (синтагматика), відношення знаків до означуваного (семантика), відношення знака до використовуваних ним знакових систем (прагматика).

Знаки поділяють на мовні і немовні (знаки-копії, знаки-ознаки, знаки-сигнали, знаки-образи тощо). Так, мовними знаками є звуки, що позначають фонєми, букви, що позначають звуки, слова і словосполучення, що означають поняття, речення, що виражають думку, художні образи, що відображають дійсність чи її частку.

Суть будь-якого знака в тому, що він собою замінює щось (означає щось). Знак стає знаком, якщо він вступає у три семіотичні відношення, внаслідок чого проявляються три його сторони: а) означаюча (сигнальне „ім'я”), означувана (значення знака), актуалізовувана (його смисл). Тобто знак – це завжди сигнал, значення і смисл.

Сигнал (*від лат.* знак) – це відношення знака до певної мови як знакової системи: природної (наприклад, українська, англійська, латина тощо) чи штучної (наприклад, система дорожніх знаків, морський звід тощо). Щоб ця система спрацювала в комунікативному акті, необхідно, щоби й індуктор (*від лат.* вводжу, збуджую – той, що посилає сигнал), і реципієнт однаково розуміли

значення і смисл знака-сигналу. Саме тому говоримо про *конвенціональність* (від лат. договір) знака – коли існує пряма чи опосередкована семіотична домовленість між адресантом і адресатом, тобто коли інформатор та інформований однаково трактують зміст і сенс знака та знакової системи в цілому. І тільки на цій основі можна творити текст як конфігурацію знаків.

Значення – це відношення знака до дійсності (реальної, віртуальної, мнимої). Щоб бути знаком, те, що виступає в його ролі, мусить бути *референтним* (від лат. повідомляти), тобто співідностись із замінюваною (модельованою) ним дійсністю. Значення знака – це завжди модель якогось явища життя, а не саме життя, на яке знак вказує.

Смисл – це відношення знака до розуміючої свідомості, здатної розпізнавати не тільки окремі знаки мови, але й упорядковані конфігурації знаків (тексти). Знак набуває смислу тільки в контексті – у певній знаковій ситуації, у якій відбувається використання знака (так, слово у словнику має значення, але позбавлене смислу) і тільки за умови розуміння його значення: предметного (означуваний ним об'єкт), смислового (образ означуваного об'єкта), експресивного (виражені ним почуття). Смисл знака – категорія змінна: у різних контекстах можуть проявлятися різні його смисли і грані смислу (наприклад, слово „золотий” у виразах „золотий годинник”, „золотий вік”, „золотий характер” має різний смисл).

Усякий зв'язний текст наповнений *потенціальними (можливими) смислами*, які свідомість реципієнта має актуалізувати, тобто виявити для себе і зробити для себе дієвими, промовистими, концептуальними (від лат. думка, поняття). *Концептуальність смислу* передбачає його альтернативність (протилежність, нетотожність) іншому чи іншим можливим у цьому контексті смислам і вибір реципієнтом найбільш відповідного. Саме тому смисл не є ні об'єктивним (як значення), ні суб'єктивним (як емоційно-вольове відношення до дійсності): він інтерсуб'єктивний – своєю концептуальністю він об'єднує

навколо себе тих, хто його приймає. Таким є, наприклад, знаковий у творчості Т.Шевченка образ Гонти, у трактуванні якого зустрічаємо різко протилежні концептуальні підходи – позитивний (Шевченків) і негативний (різних „десакралізаторів”, „міфотворців” тощо).

Знаки тісно пов’язані з процесом передачі інформації. Мистецтво, отже, має не тільки образну, але й знакову природу, оскільки воно є потужним носієм інформації (ідейно-естетичної). Функцію знака в мистецтві виконує художній образ (наприклад, Галайда – „безоглядний месник”, Дон Жуан – „ловелас”, Каліостро – „авантюрист”), іноді знаковим стає цілий твір (наприклад, гімн держави) чи збірка творів (наприклад, Святе Письмо, „Кобзар”).

Художній образ має всі ознаки і властивості знака (суть, сигнал, значення, смисл; конвенціональність, референтність, концептуальність тощо). Однак художній образ як образний знак має свої *особливості*, зумовлені специфікою літератури як виду мистецтва: він завжди вербально-естетичний, конкретно-чуттєвий, життєподібний, здатний пробуджувати уяву, спонукати до роздумів, викликати певний емоційний стан, виражати авторську ідею і ставлення до дійсності тощо. Художній образ відрізняється і від знака, і від поняття не лише характером узагальнення, а й властивою йому експресивністю, емоційно-естетичною оцінкою митця, його естетичним та суспільним ідеалом і художнім смаком. Зрештою, і художній образ, і художня діяльність у цілому звернені до наших ментальних (духовно-практичних) можливостей сприйняття знаків з боку внутрішнього зору, внутрішнього слуху, внутрішнього (не дискурсивного, граматично не оформленого) мовлення. А ще – художні образи, на відміну від інших знаків і знакових систем, є найпотужнішим з усіх знаків носієм інформації та найточнішим виразником специфіки національної духовності.

Національні архетипи, екзистенціали, коди

Кожна національна література має свою оригінальну, неповторну, унікальну образну систему. Пізнання образної системи національної літератури тісно пов'язане з питанням про історичні та національні особливості мислення.

Навряд чи варто переконувати когось у тому, що існує взаємозв'язок між мисленням та образотворенням, що люди, наприклад, Середньовіччя дещо інакше сприймали і розуміли світ, ніж нинішнє покоління, що світобачення та світовідчуття, спосіб життя та культура туарега і якута істотно відмінні.

Взаємозумовленість образності та мислення, їхня історична трансформація і національна специфіка переконливо розкриваються у процесі пізнання національних архетипів, екзистенціалів, кодів.

Національні архетипи (від гр. прообраз, первісний образ) – 1. Початкові, споконвічні, первинні образи у підсвідомості та духовності народу, які передаються від покоління до покоління впродовж тисячоліть, є основою етногенетичної пам'яті, визначають національно-духовну неповторність кожного народу і мотивують сприйняття дійсності, поведінку і дії людини. 2. Повторювана низка образів у творі чи творчості митця (за Н.Фраєм): наприклад, козак, могила, кобзар, Дніпро, степ у Т.Шевченка. 3. Друга (поруч з інстинктом) основна структурна одиниця колективного (національного) підсвідомого (за К.Юнгом): наприклад, національний Анімус (Дух) чи Аніма (Душа). І система архетипів, і їхнє семантичне поле в кожній національній літературі різні.

Екзистенція (від лат. існую) – спосіб буття; те, що складає і визначає центральне ядро внутрішнього буття людини чи нації, їхнє конкретне неповторне „Я”. **Національні екзистенціали** – виражені в художньому творі способи (модуси) людського індивідуального та колективного буття (екзистенції), котрі дозволяють пізнати національне тут-буття, а через нього – національне буття як основу суцього.

Серед екзистенціалів-експлікаторів у літературних творах виділяють **фундаментальні** (Бог, батьківщина, свобода, істина, сенс, краса), **основні** (розуміння, туга, радість, жах, співбуття, турбота, підручне, частовість, історичність, доля, смерть, самість) та **супутні** (визвольна боротьба, охорона /вартування/, самотність, розлука, освячення, похід, войовничість, прокляття, журба, тривога, щастя, любов, страх, відчуження, прощення, жаль, немилосердність, ворожість, дистанціювання, відновлення, убивство, вибачення, навчання, спустошення, байдужість, заступання, визволення та ін.). Розрізняють також автентичні та дефективні модуси. Структуру **автентичних** (позитивних) екзистенціалів не категоріального типу (таких, що стосуються аналітики присутності) утворюють: розуміння, туга, радість, жах, турбота, співбуття, підручне (річ), смерть, часовість, історичність, доля, самість, істина (сенс), мистецтво, Бог, батьківщина, свобода, національна держава. **Дефективні** модуси: самотність (протистоїть співбуттю), байдужість (протистоїть турботі), відчуження (протистоїть самоті) тощо.

І комплектність, і змістове наповнення екзистенціалів кожного народу часто суттєво різні, специфічно відмінні, що й визначає їхню духовно-культурну самобутність.

Національні коди (культурні коди; від лат. звід законів) – сукупність правил або обмежень, які забезпечують функціонування мовленнєвої діяльності національної культури (отже, і літератури) як знакової системи. Культурний код служить для забезпечення національно-духовної комунікації. Він є механізмом випрацювання націотворчих стереотипів. Так, наприклад, трактування образу жінки у французькій літературі суттєво відрізняється від іранського і т. ін. Існують різні коди в художній літературі (наприклад: код герменевтичний, код символічний, код Адама тощо /за Р.Бартом/).

Класифікація образів

У створенні художнього образу, крім уяви, виняткову роль відіграє фантазія митця. І тут надзвичайно важливе відчуття міри, межі. Брак фантазії призводить до прямого наслідування, примітивного копіювання дійсності, що негативно впливає на художність, робить твір сірим, непривабливим. І навпаки: надмірне абстрагування в образотворенні утруднює його сприйняття – аж до втрати комунікації, як це бачимо, наприклад, у поетичній творчості футуристів чи в живописі абстракціоністів.

Художній образ – багатоаспектний і багатозначний, тобто той самий образ може водночас бути і зоровим, і лексичним, й епізодичним, і ліричним тощо – у залежності від того, за якими ознаками він характеризується. Глибше усвідомити це допоможе наступна **класифікація художніх образів**, їхній поділ на групи за наступними ознаками:

- **за реценцією** – зорові (візуальні), слухові (аудіальні), аудіовізуальні, смакові, дотикові (дактильні), запахові;

- **за способом творення** – лексичні (тропи), фонічні (звукові), ізопоетичні (у фігурних віршах), контекстуальні (виникають тільки в художньому контексті, як у вірші “Садок вишневий...”);

- **за наявністю персонажів** – пейзажі олюднені, безлюдні;

- **за відношення до дійсності** – мнемонічні (образи, створені на основі досвіду, пам’яті, генетичної пам’яті /сон/), домислені (уява), вимислені (фантазія), візіонерські, інтертекстуальні (створені на основі історії, літератури, науки тощо);

- **за предметом зображення** – образи людей (образи-персонажі, образи-колективи, збірні образи), образи сцен, картин, тварин, споруд, речей, явищ природи, краєвидів (сільські /пейзажі/, міські /урбаністичні/, промислові /індустріальні/, морські /мариністичні/, космічні краєвиди), інтер’єри (внутрішній вигляд приміщень), екстер’єри (зовнішній вигляд тварин і споруд);

- **за метою зображення і характером оцінки** – позитивні, негативні; героїчні, трагічні, комічні, водевільні, гротескні, сатиричні; епічні, драматичні, ліричні;

- *за функцією у творі* – головні, другорядні, епізодичні;
- *за художнім методом і структурою* – фольклорно-етнографічні, Барокові, готичні, романтичні, символічні, реалістичні, сюрреалістичні, натуралістичні, футуристичні тощо;
- *за масштабністю зображення* – камерні (*від гр.* склеписта кімната; тут – образи немасштабні, такі, що відображають невелику частку дійсності), монументальні (*від лат.* нагадує; тут – подібний на монумент, масштабний, ґрунтовний, величний);
- *за характером узагальнення* – типові, виняткові, ідеальні, ідеалізовані, концептуальні (образи-концепти), архетипні (образи-архетипи), “вічні образи”, постійні фольклорні образи, емблематичні;
- *за семантикою* – автологічні (денотативні); металогічні (інакомовні, конотативні) – метафоричні, метонімічні, алегоричні образи, образи-символи та ін.;
- *за генезою моделювання* – натуральні (з натури), історичні, літературні, міфологічні, апокрифічні, агіографічні, біблійні, фантастичні, містичні, демонічні;
- *за ступенем новаторства* – традиційні, стереотипні, схематичні, “стерті” (вторинні), оригінальні;
- *за місцем в естетичній системі* – мегаобраз, макрообраз, мікрообраз.

4. Види художніх узагальнень

Характерною особливістю пізнавальної свідомості людини є здатність узагальнювати. **Узагальнення** – це логічний процес переходу від одиничного до загального, від менш загального до більш загального знання і вираження сутності загального через окреме, одиничне.

Процес узагальнення завжди супроводжується певним спрощенням, схематизацією зображуваного. Наприклад, переходячи від видових понять типу “Іван” чи “Марія” до родового поняття “вчитель”, ми абстрагуємось від зовнішніх та гендерних ознак, від особливостей характеру, предмету викладання тощо, зосереджуючись виключно на тому, що є спільним для них і об’єднує їх в одне поняття “вчитель”.

Здатність узагальнювати характерна як для науки, так і для мистецтва,

літератури зокрема. Однак є суттєва різниця між науковим та літературним узагальненням. Так, характерне для науки „емпіричне узагальнення” (В.Вернадський) – це така систематизація фактів, яка дозволяє найкращим чином якщо й не пояснити їх, враховуючи відсутність теоретичної бази, то хоч описати, – щоб на цій основі сформувати більш-менш адекватне поняття. Мета ж художнього узагальнення – не систематизація, а типізація, не поняття, а конкретний, індивідуалізований образ, через який загальне завжди виражається в художньому творі

У літературі є два основні *види художніх узагальнень*: ідеалізація і типізація.

Ідеалізація

Ідеалізація широко використовується не тільки в мистецтві, але й у науці – як спосіб пізнання через абстрагування, коли шляхом схематизації (усунення несуттєвих, принагідних ознак) намагаються одержати ідеальне уявлення про предмет дослідження на основі його диференційних, атрибутивних, сутнісних характеристик.

У літературі **ідеалізація** – це тип художнього узагальнення через творення образів на основі оцінної (переважно позитивно-ідеальної) заданості, часто – винятковості.

Ідеалізація може бути не тільки позитивною, але й негативною. Виявом принципово негативною ідеалізації персонажа є його **демонізація** – коли образ твориться виключно на основі негативною заданості.

Термін “ідеалізація” означає вид художнього узагальнення, але ним також називають художній недолік: невиправдане або надмірне “прикрашування” персонажа чи реалій життя.

Слід також розрізняти такі два поняття, як ідеалізація і фальсифікація в літературі. Ідеалізація як художнє узагальнення передбачає творення образу на

основі атрибутивних характеристик предмета зображення, які властиві для нього і становлять його суть, зумовлюють і пояснюють наше сприйняття цього персонажа, обставин чи явищ життя. **Фальсифікація** ж є свідомим і цілеспрямованим спотворенням образу дійсності – чи то для її прикрашування (як фальшивий образ радянської дійсності в літературі соцреалізму), чи для її демонізації (як образ Заходу в цій же літературі).

Схематичність образу – теж поняття неоднозначне: воно може означати як природний наслідок умовності та узагальнення при образотворенні, так і недолік, який полягає у спрощеності, стереотипності, стандартній заданості творення образу персонажа.

Із цим, до речі, постійно мала клопіт радянська соцреалістична література: образи позитивних героїв (переважно секретарів партійних комітетів різного рівня, комуністів, комсомольців, піонерів, відмінників навчання та передовиків виробництва) у її творах переважно грішили безживною схематичністю, оскільки їх творення йшло не від конкретики життя, а від ідеологічної заданості (ключові гасла того часу: „Партія – розум честь і совість нашої епохи!” і „Будівник комунізму – головний герой нашого часу!”), тоді як образи негативних персонажів, які виникали на основі життєвих спостережень, виходили живими і впізнаваними, повнокровними і колоритними, цікавими і переконливими, іноді – навіть симпатичними. А це, звичайно, аж ніяк не задовольняло тодішніх господарів життя.

Типізація

Типізація – це художнє узагальнення певних життєвих явищ на основі однакових чи подібних характеристик. **Принципи типізації персонажів** – засади, на основі яких відбувається у творі виділення, групування і зіткнення конкретних людських типів. Це можуть бути різні ознаки: вікова, гендерна,

професійна, класова, соціальна, виробнича, релігійна, національна, расова, інтелектуальна, ідеологічна, політична, інтелектуальна тощо. **Способи типізації**: відтворення, трансформація, збірність, моделювання.

Часто літературні персонажі мають у реальному житті своїх прототипів.

Прототип (від гр. прообраз) – це конкретна людина, зовнішність, факти життя чи риси характеру якої послужили авторові основою творення літературного образу.

Тип і типовість: 1. **Тип** (від гр. образ) – літературний образ, який в узагальненій формі виступає носієм ознак, характерних для людей певної соціальної групи, стратуму, за якими їхнього носія можна вирізнити з-поміж інших категорій людей (див. принципи типізації). 2. **Типовість** – набір характерних ознак, що дають можливість зарахувати певне явище чи особу до того чи іншого типу.

У цьому контексті особливої уваги заслуговує **образ-концепт** – образ персонажа, який є основним носієм авторської ідеї-концепції. Таким, наприклад, є образ Бенедя Синиці в романі І.Франка “Борислав сміється”, через який автор уперше у світовій літературі виражає власну концепцію організованої боротьби робітників за свої права.

Проблема типовості подібних персонажів – специфічна. Наприклад, Бенедьо Синиця – образ типовий: він має всі ознаки звичайного робітника-будівельника, і саме як свого, як робітника (хоча й іншого фаху – будівельника) сприймають його інші робітники – бориславські ріпники. Однак виникає цей образ саме як образ-концепт не шляхом відтворення чи збірності ознак (робітників із таким рівнем свідомості ще не було в тогочасному суспільстві), а на основі авторського передбачення і моделювання. Бо характер національних, соціальних та виробничих відносин і закономірності суспільного розвитку неминуче мали породити (і невдовзі таки породили) такий тип робітника. Франків образ-концепт випередив і стимулював його появу.

Типове та індивідуальне

Образ персонажа – це єдність типового та індивідуального, бо саме такою є сутність людини. Ця проста істина часто ніяк не дається багатьом поетам-початківцям: ліричні образи їхніх творів, особливо про кохання, позбавлені цієї життєвої конкретики, а тому не можуть викликати ні співпереживання читача, ні просто його уваги. Так само і в сучасних естрадних піснях переважно йдеться не про високі почуття закоханих людей, а тільки про взаємини безликих істот, позбавлених і типово людського, й особистісного, і неповторно-індивідуального.

Індивід – окрема людина, особа. Індивідом людина стає внаслідок самоусвідомлення – коли усвідомлює свою окремішність. **Індивідуальність** – особа, наділена певним набором зовнішніх та характерологічних якостей, які виділяють її з-поміж інших людей, є її диференційними ознаками. Індивідуальності надають людині не будь-які якості, а передусім ті, котрі в сумі своїй створюють неповторність, “упізнаваність” людини. **Індивідуалізація** – це елемент художньої типізації, спосіб розкриття індивідуальних, конкретно-почуттєвих особливостей типового. **Засоби індивідуалізації персонажа**: портрет, зовнішність, пряма (авторська) характеристика, опосередкована (та, що йде від інших персонажів) характеристика, середовище побутування, коло зацікавлень, мовлення, ставлення до інших чи до чогось, вчинки.

Для конкретизації цих понять варто розглянути кілька бінарних опозицій.

Індивід та особистість. Кожна людина – окремий *індивід*, але не кожен індивід є особистістю. **Особистістю** окрема особа стає завдяки своїм внутрішнім ознакам і якостям, які роблять її повноцінною, цікавою і неповторною людиною (характер, воля, переконання, громадянська позиція,

вірність, надійність тощо).

Індивід і тип. Якщо *індивід* – просто окрема людина, то *тип* – це індивід, який виступає носієм ознак, характерних для людей певної соціальної групи, стратуму тощо, за якими їхнього носія можна вирізнити з-поміж людей інших груп. Типовий образ – це єдність загального та індивідуального.

Типи і характери. Якщо *тип* – це носій сукупності ознак, властивих певній групі людей, то *характер* (від гр. ознака, риса, особливість) – це сукупність стійких психічних особливостей людини; це художній образ, що узагальнює типові риси певної групи людей і водночас дає можливість розрізняти їх у межах цієї групи за вдачею, твердістю, наполегливістю, силою волі.

Типовість та винятковість – це два поняття, що складають бінарну опозицію, в якій *типовість* означає звичність, поширеність, нормальний стан, тоді як *винятковість* – це наділення персонажа (ситуації, обставин) рисами і якостями, які різко виділяють його з оточення, контрастують із звичним, нормативним. Типовість персонажів та обставин – характерна ознака реалістичних творів. Винятковість – неодмінний прийом у романтичних творах. Так у вірші Т.Шевченка “Садок вишневий коло хати” бачимо типові характери в типових обставинах, тоді як, наприклад, знаменитий пейзаж (“Рече та стогне Дніпр широкий...”) у його ж “Причинній” змальований у дусі романтизму – за принципом винятковості.

Типізація і типологія. *Типізація* – це художнє узагальнення на основі спільного; літературна *типологія* – галузь теорії літератури, яка вивчає методи та принципи наукової систематизації, класифікації літературних явищ за спільними ознаками.

Умовність та узагальнення

Твір літератури (як і кожного мистецтва) виникає на основі умовності та

узагальнення. Це твердження часто аргументується відомим жартом: коли у творі описується море, то ніхто не чекає, що з книжки потече вода. З іншого боку, художній образ, твір – це завжди узагальнення, поширення зображуваного, окремих його рис, ознак на цілий клас однорідних явищ, тобто його типізація. З метою посилення виразності художнього зображення і вираження його оцінки автор вдається до різних способів та прийомів образотворення: порівнянь та паралелізму, гіпербол і літот, аналогій та асоціацій, фантазії та гротеску, символів та алегорій, контрастів та антитез.

Порівняння – троп, який виникає на основі зіставлення для пояснення одного предмета (явища) через інший, чимось подібний. Твориться за допомогою компаративної зв'язки (єднальних сполучників типу як, немов, наче, неначе, ніби, буцім тощо): „І блідий *місяць* на ту пору / Із хмари де-де виглядав, / *Неначе човен* в синім морі, / То виринав, то потопав” (Т.Шевченко).

Паралелізм (від *гр.* той, що рухається поряд) – стилістична фігура, яка будується на аналогії, уподібненні, спільності характерних рис або дії

Гіпербола (від *гр.* перебільшення) – стилістична фігура або троп (вид метонімії), що виникає внаслідок художнього перебільшення для посилення виразності, експресивності мови (протилежне – літота).

Літота (від *гр.* простота) – стилістична фігура або троп (вид метонімії), протилежний гіперболі, напр.: “Я *на секунду* збігаю до Марії, а ти щопівгодини помішуй, щоб не пригоріло”); заміна будь-якого виразу іншим, рівнозначним, але заперечним (напр. “дозволю” – “*не бачу перешкод*”).

Аналогія (від *гр.* відповідний) – часткова схожість між предметами чи явищами.

Асоціативність (від *лат.* сполучення, з'єднання) – психічний зв'язок між окремими уявленнями, почуттями, думками, коли одне з них спричиняє, викликає, нагадує, навіює інше.

Фантазія (від *гр.* психічний образ, плід уяви) – уявлення, яке творить щось небувале і відзначається особливою силою, яскравістю і незвичайністю створюваних образів і картин.

Гротеск (від *фр.* химерний) – художній прийом, що ґрунтується на свідомому перебільшенні та поєднанні контрастного, несумісного: реального й химерного, трагічного й комічного тощо.

Символ (від *гр.* умовний знак, прикмета, ознака) – предметний або

словесний знак, який опосередковано виражає сутність явища і має філософську смислову наповненість, тому не тотожний знакові.

Алегорія (від *гр.* інакомовлення) – художній прийом, який виникає на основі асоціативної двоплановості: раціональне іносказання, втілення в конкретному образі абстрактного поняття чи приховування реальних осіб, подій, явищ за конкретними художніми образами, які однозначно розкривають суть приховуваного. На алегорії ґрунтуються притчі, апологи, параболи, літературні казки, сучасні химерно-міфологічні та химерно-притчеві твори.

Контраст (від *фр.* протилежність) – різко окреслена відмінність, протилежність у чомусь; створення контрастуючих бінарних образів (день і ніч, правда і кривда, Клод Фроло і Квазімодо).

Антитеза – стилістична фігура зіставлення протилежних явищ, образів для посилення враження. Наприклад, використання контрастів та антитез у Петра Скунця:

Поет – як розумна дитина,
 або – як наївний дід.
 Коли у родині гостина,
 згадає вдовицин обід.
 Бо що таке бути поетом?
 Жбурнути журбу під тост,
 та знати, що завтра все то
 повинен прибрати хтось.
 Обняти безжурну дівчину,
 а зморшки її уявити.
 Побачити бабу скалічену,
 а давню красу вловити.
 Явитися чортом –
 добрим,
 явитися ангелом –
 злим.
 Тягнути з душі, як із торби,
 усе, що ви потай несли.
 В пушинці розради збагнути
 закони земної ваги.
 Титанського зросту сягнути,
 упасти до рівня слуги.

За всіх відмовчати,
коли всі кричать.
За всіх прокричати,
коли всі мовчать.
(„На границі епох”)

5. Література і життя суспільства

Література – це суспільне явище не тільки **генетично** (як одна з форм суспільної свідомості і колективного підсвідомого народу), але й **функціонально**. Вона – атрибутивна складова і потужний фактор духовності народу, що проявляється, об’єктивується через національну культуру, передусім художню. Відношення між твором і дійсністю, між літературою і життям – багатоаспектні. Суспільне життя “створює” твір; твір впливає на суспільне життя, бере участь у “творенні” історії. Література є активним учасником історичного процесу. А тому і роль її в суспільстві – багатогранна, поліфункціональна.

Функції літератури

Різні дослідники по-різному окреслюють **функції** художнього твору, літератури взагалі, називають різну їх кількість. Ми схилиємося до думки чеського структураліста Яна Мукаржовського, що літературна функція – “це вплив на суспільство в напрямку певної цінності”³⁸.

Література прямо чи опосередковано зв’язана з різними формами суспільної свідомості, вплив літератури на окремого читача і на суспільну свідомість – багатоаспектний, а тому й перелік **функцій художньої літератури** є доволі об’ємним: аксіологічна, виховна, відображально-зображальна, візіонерська, гармонізуюча, гедоністична,

герменевтична, державотворча, дидактична, духовнотворча, евристична, естетична, етична, знаково-комунікативна, ігрова, ідеологічна, індивідуалізуюча, інформативна, катарсистична, компенсаторна, консолідуюча, креативна, культурозахисна, культуруносна (культуртрегерська), культуротворча, людинозахисна, людинознавча, людинотворча, металінгвальна, мислетворча, містична, мнемонічна, мовотворча, моделююча, націозахисна, націологічна, націотворча, освітня, пізнавальна, політична, практично-утилітарна, прогностична, пропагандивна, релаксаційна, розважальна, розвиваюча, свободотворча, соціологізуюча, соціологічна, соціотворча, терапевтична та ін.

До **основних функцій** зараховують: естетичну та духовно творчу. Основними ці функції називають тому, що саме через них художня література реалізує ідею мистецтва і своє призначення: шляхом естетичних переживань розвиває, удосконалює, ушляхетнює людину і суспільство.

Визначальною із названих є функція **естетична** (від *гр.* естетика – те, що має відношення до чуттєвого сприйняття). Вона полягає у здатності твору викликати естетичні переживання, у наданні читачеві неповторної естетичної насолоди – насолоди від спілкуванням із прекрасним. Зрештою, якщо твір не виконує своєї головної, естетичної функції, якщо він не привабить читача як явище мистецтва, то про інші функції нічого й говорити – читач просто відкладе такий твір. Але, як слушно зазначає англійський літературознавець і поет Томас Стернз Еліот, “якщо б насолодою все вичерпувалось, сама б ця насолода була не вищого порядку”³⁹. Тому поруч із естетичною в художньому творі неминує присутня інша основна функція – **духовнотворча** (чи **духовнотворчо-інтенціональна**). Ця загальнокультурна функція полягає у тому, що художній твір, щоб відрізнитися від просто граних (естетичних) предметів, повинен не просто задовольняти естетичні переживання людини, а й при цьому

³⁸ Мукарежовский Я. Поэтическое произведение как комплекс ценностей // Мукарежовский Я. Структуральная поэтика. – М.: Школа «Языки русской к-ры», 1996. – С.286.

³⁹ Элиот Т.С. Социальное назначение поэзии... – С.183.

робити її кращою, духовно багатшою, розвивати і вдосконалювати її багатоаспектний внутрішній світ, духовність, людяність. Мистецтво слова скеровує усю істоту людини (її свідомість, надсвідомість і підсвідомість) у сферу духовного і в такий спосіб здійснює потужний ушляхетнювальний вплив на психіку. Прямо від духовнотворчої функції залежать (і таким чином її конкретизують) передусім такі додаткові функції, як ідеологічна, пізнавальна, освітня, містчина.

Особливо виділяється своєю важливістю функція **ідеологічна** (іноді говорять у цьому зв'язку ще про суспільну, суспільно-політичну чи соціальну функцію). Ідеологія – у найширшому розумінні – вчення про ідеї. Її ще розуміють як суспільну свідомість, а також як систему політичних, правових, етичних, художніх, філософських, релігійних тощо поглядів. Таким чином, ідеологічна функція є матірною для більшості допоміжних функцій. Найчастіше під ідеологічністю твору розуміють його вплив на читача з позицій тієї чи іншої ідеології: націоналізму (наприклад, Т.Шевченко, пізній І.Франко, Леся Українка, Є.Маланюк, О.Ольжич, О.Теліга, Ю.Липа, Л.Костенко, В.Симоненко, В.Стус, П.Скунць), комунізму (М.Бажан, О.Гончар, Ю.Смолич тощо), соціалізму (наприклад, П.Грабовський, М.Коцюбинський, В.Винниченко), демолібералізму (наприклад, В.Коротич, Ю.Андрухович, О.Забужко тощо), а ще фашизму, націонал-соціалізму, націонал-демократизму, консерватизму, фемінізму та ін.

Не завжди усвідомлюють, що будь-який твір (як і його автор чи реципієнт) є носієм тої чи іншої ідеологічної системи. Тоді з'являються твердження про так зване “чисте мистецтво”, “аполітичних письменників” тощо. Однак чимало філософів і вчених застерігають від такої позиції як вияву прихованої ідеології. Німецько-американський психолог Еріх Фром слушно зазначає з цього приводу: “Усі люди – “ідеалісти”, вони прагнуть до чогось, що виходить за межі фізичного

задоволення. Розрізняються люди саме за тим, в які ідеали вони вірять”⁴⁰. Інша справа, що не завжди легко визначити твірну ідеологію на основі одного чи декількох мініатюрних текстів, тим більше ліричних.

Решта функцій більшою чи меншою мірою залежать від ідеологічної, є похідними від неї.

Пізнавальна (гносеологічна) функція полягає у тому, що літературний твір (завдяки митецькій інтуїції, творчому генію) надзвичайно розширює межі людського пізнання, проникаючи у сфери, часто не доступні для науки. Показовим з цього приводу є наукові передбачення, здійснені у творах Жюль Верна, Герберта Уелса, інших фантастів; історіософські передбачення Т.Шевченка чи Є.Маланюка; дивовижно глибокі проникнення у сферу людської психіки (В.Підмогильний, Б.Антоненко-Давидович, К.Гамсун чи Ю.Місіма) тощо. Художній твір “передає інформацію про новий досвід, або нове витлумачення уже знайомого досвіду, або вираження чогось такого, що ми пережили, але для чого у нас немає слів; тим самим поезія збагачує наш духовний світ і відточує нашу здатність до сприйняття навколишнього”⁴¹ (Т.С.Еліот). Порівняно з твором мистецтва, пише іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гасет, “всі відомості, що дає наука, здаються лише схемами, далекими алузіями, тінями і символами”⁴².

Освітню функцію літературний твір виконує через поширення інформації, що розвиває наукову свідомість індивіда. З цього приводу нідерландський мислитель Йоган Гейзінга вказував на те, що вже найдавніші грецькі поети “виконують яскраво виражену суспільну функцію. Вони звертаються до народу як його навчителі, як порадники”⁴³.

Ідентифікуючись із тими чи іншими текстуальними суб’єктами,

⁴⁰ Фромм Э. Психоанализ и религия // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А.А.Яковлева. – М.: Политиздат, 1989. – С.160.

⁴¹ Элиот Т.С. Социальное назначение поэзии... – С.184.

⁴² Ортега и Гасет Х. Эссе на эстетические темы в форме предисловия // Вопросы философии. – 1994. – № 11. – С.149.

абстрагуючись від негативних персонажів, читач формує власну систему етичних переконань, поведінкових норм – так званий етос. У цьому полягає **виховна (етична)** функція художнього твору. Водночас ця функція має не лише індивідуальний, а й загальнонаціональний характер : мистецтво “постійно працює на ниві виховання духу часу, викликаючи в уяві ті форми, котрих найбільше бракує даній епосі”⁴⁴ (К.-Г.Юнг).

Ще однією із додаткових функцій літературного твору є **містична** (релігійна або трансцендентна: *від лат.* та, що виходить за межі). В основі містичного характеру художнього твору лежить містичне почуття, котре Ігор Качуровський інтерпретує як “почуття єдності індивіда з Абсолютом; воно, як і всі явища в житті людства, підвладне законові хвиль чи коливань: у добу спокою й добробуту занепадає, маліє й міліє, в часи катастроф поширюється й поглиблюється”. Український дослідник вказує на існування містики християнської (духовної) (до неї були близькими М.Зеров, М.Орест, М.Рильський, П.Филипович, В.Симоненко, О.Бердник та ін.) і містики антихристиянської (антирелігійної, бездуховної, диявольської – так званий сатанізм). На думку І.Качуровського, її сповідувачами, зокрема, була група російських дореволюційних поетів “срібного віку”: Клюєв, Брюсов, Блок, Гумільов⁴⁵; апологетами антихристиянської містики виступали соцреалісти і виступає чимало сучасних постмодерних письменників.

Серед інших функцій художнього твору дослідники виділяють ще **функції самого тексту** (за Романом Якобсоном): *референційну* (висловлювання /текст/ викликає в уяві адресата предмети, з якими пов’язується висловлювання), *емоційну* (полягає у висвітленні ставлення автора до повідомлення), *конативну* (полягає в прагненні встановити контакт з реципієнтом), *фатичну* (полягає у

⁴³ Гейзінга Й. Homo Ludens. – К.:Основи,1994. – С.140.

⁴⁴ Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэзии... – С.334.

⁴⁵ Качуровський І. Містична функція літератури та українська релігійна поезія // Слово і час. – 1992. – № 10. – С.33, 40-44.

встановленні, підтримці чи припиненні соціально-масового чи індивідуального контакту при спілкуванні), *металінгвальну* (це функція тлумачення), *поетичну* (полягає у скерованості на повідомлення як таке, концентрація уваги на повідомленні заради нього самого) тощо.

Культурологічний потенціал мистецтва

Мистецтво, зокрема література, – це завжди зразок міри і значення вільної і необмеженої людської діяльності. У вільних суспільствах і мистецтва розвиваються вільно, на основі власних законів і передусім під дією внутрішніх, мистецьких чинників. І навпаки, у державах, де народ позбавлений впливу на владу, а то й просто підневільний, мистецтва, а передусім література, завжди потрапляють під жорсткий контроль держави, стають залежними від її ідеологічних настанов, нормативів та заборон, від сваволі та самодурства окремих чиновників, використовуються владою для її збереження і самоутвердження, а „грошовими мішками” – для ще більшого збагачення, вдоволення своїх примітивних смаків та хворобливих амбіцій. Тому мистецтво завжди зацікавлене у свободі – політичній, суспільній, творчій: це розширює його можливості, звільняє і зміцнює його творчий (креативний) потенціал.

Однак свобода мистецтва не означає, що воно повинно бути кинуте державою напризволяще. Мистецтво – явище не тільки індивідуально-творче, але й суспільне: воно живе в суспільстві і твориться для суспільства – для його духовного оздоровлення і просвітлення, аккультурації (окультурення людей, середовища) та ушляхетнення. Крім того, чимало видів мистецтва просто високозатратні, і їхнє матеріальне забезпечення непосильне для самих митців. Тому свобода творити має не тільки політичний і культурологічний, але й матеріальний вимір, а влада, якщо вона справді піклується про нормальний розвиток суспільства і його прогрес, зобов'язана надавати мистецтву всебічну

підтримку для реалізації ним своїх шляхетних і суспільно необхідних інтенцій. Тож на повну силу свій творчий і культурологічний потенціал мистецтво може розкрити тільки у вільній національній державі.

Але свобода мистецтва має ще один вимір. Так, мистецтво є також унікальним засобом самореалізації творчої особистості у сфері культури. Однак тут немає тої автоматичності, яка б гарантувала кожному причетному до мистецтва всесуспільне визнання, а самому мистецтву – негайне прирощення творчого потенціалу за рахунок долучення ще одного митця. Усе залежить від того, хто саме і з чим саме приходить у мистецтво, які цілі він ставить перед собою, як визначає свою творчу мету, яка інтенція його творчості, на якого саме читача розраховує. Адже саме це, а також рівень його таланту, і визначить, яким буде результат його творчості. Проявляється ця закономірність у всіх видах мистецтва, а в літературі це аж надто очевидно.

Так, **за метою творчості** розрізняємо літературу відображення, вираження, самовираження та егоцентрично-формалістичну.

Література відображення – це література описового та аналітичного характеру, що не йде далі відтворення життєвих реалій і констатації суцього (безпретензійне “побутописання”, етнографізм, безстороння хроніка життя тощо).

Література вираження – це література, яка не тільки аналізує, змальовує та оцінює дійсність, але й займає щодо неї активну позицію, намагається своїми творами вплинути на неї, запропонувати власні концепції вдосконалення людини і суспільства, відкрити перспективні шляхи суспільного розвитку, тобто виступає з певних позицій, утверджує суспільно значимі принципи та ідеали, оцінює існуючий стан речей, виражає конструктивні ідеї тощо.

Література самовираження – це література, твори якої є передусім маніфестацією внутрішнього світу автора, його думок і життєвої позиції. Кожен літературний твір так чи інакше розкриває особистість автора, свідчить про міру

його таланту, розумові здібності, психологічні особливості, ставлення до життя тощо. Однак є твори і навіть окремі жанри, де самоутвердження і самовираження автора є і метою (не обов'язково головною), й організуючим центром літературного твору. Передусім це художні автобіографії, мемуари, спогади, щоденники, есеї. Саме таку літературу окреслюємо як літературу самовираження.

Література егоцентрично-формалістична – це література (точніше тексти) словесної гри, головною метою творців якої є формотворчі амбіції автора, його самовираження через демонстрацію спроможності у грі словом, формою, асоціаціями, чужими текстами тощо. Твори такого типу позбавлені якоїсь значимої інтенціональності, у них марно шукати тематику чи мотиви, проблеми чи ідеї. Суперечність з ідеєю мистецтва, прихована чи явна інтенція деструкції, маргіналізації та нищення національної літератури, мистецтва, духовності – характерні ознаки і сутність творів такого типу (наприклад, авангардистських чи постмодерністських).

Тому свобода творчої діяльності не може бути абсолютизована – вона корисна для мистецтва і суспільства тільки за умови *особистісної відповідальності митця* перед мистецтвом і своїм народом. В іншому випадку свобода творчості обертається безкарною сваволею нікчем і навіть злочинців у сфері культури – „літературних яничарів” (Є.Маланюк).

За функціями, характером творчості та місцем у системі культури розрізняють також літературу описову, аналітичну, розважальну, концептуальну, філософську, критичну, апологетичну, полемічну тощо.

За адресатом-реципієнтом виділяють літературу дитячу, для дітей та юнацтва, для старшого шкільного віку, літературу жіночу тощо.

За творчим методом класифікують літературу як Барокову, класицистичну, сентименталістську, готичну, просвітницьку, романтичну, реалістичну, модерністську, постмодерну тощо.

За **інтенціональністю** і **телеологічністю** розрізняють літературу *меліоричну* (від лат. краший) – з інтенцією національного меліоризму, тобто естетичного, морального, духовного світоглядного розвитку, вдосконалення, ушляхетнення людини, суспільства, нації, та літературу *амеліоричну* (від лат. не і краший) – з інтенцією більш приземленою, парамистецькою, егоїстичною, меркантильною, іноді – відверто антимистецькою.

Виняткові **культурологічні** можливості мистецтва, зокрема літератури, як у справі *індивідуалізації* людини – у формуванні її ціннісної орієнтації (аксіології, шкали вартостей), моралі, духовності, свідомості, взагалі особистості, так і в справі її *соціологізації (соціалізації)* – у цивілізації та „окультуренні” людини, у вживанні її в конкретний соціум. Тому є глибока і незаперечна істина у твердженні „Література вчить жити”.

Усе те, що виробляє, творить, культивує народ упродовж усієї своєї історії, складає його культуру – матеріальну і духовну.

Матеріальна культура – це поняття, що відображає цивілізаційний (матеріально-технічний, науково-технологічний) аспект розвитку суспільства, народу, людства на кожному історичному етапі.

Духовна культура – це поняття, що відображає власне культурний (форми і рівні духовності, моралі, освіти, науки, мистецтва тощо) аспект розвитку людини, суспільства, людства: тип і характер, спрямованість і глибина, місцева трансформація, адаптація та побутування релігійних вірувань, національна специфіка релігійних культів, ритуалів і практик; духовнотворча, гомокреативна (людинотворча) та націотворча інтенціональність народних обрядів і традицій; народна творчість у вигляді фольклору та художніх промислів; творення духовних цінностей у галузі науки, мистецтва, філософії, моралі, просвіти тощо.

Художня культура – складова частина й окремий вияв духовної культури. Література, інші види мистецтва, є і породженням, й основою, і генератором художньої культури певного періоду, епохи, народу.

Мистецтво, а передусім література, має колосальний **культурноносний (культуртрегерський)** потенціал, тобто здатність бути носієм здобутків культури, доносити їх як до окремої людини, так і до цілого суспільства.

Національна специфіка літератури

Об'єктивне, повноцінне, справді наукове пізнання літератури неможливе без врахування її **національної специфіки** – комплексу рис, ознак, якостей тощо, за якими розрізняють літератури різних народів.

Література – породження, факт і фактор національно-конкретної духовності. Тому й літератури різних народів – специфічно відмінні, а література одного народу не може бути „замінником” для іншого. Національна специфіка літератури зумовлена різними факторами і має різні **форми вияву**, основними з яких є мова, адресат, принципова народність, національна сутність, самобутність та самодостатність, предмет літератури, національна ідентичність як культурна ідентичність (за Е.Смітом), національно-духовна ідентифікація та національно-духовна диференціація.

Усвідомлення формантів національної специфіки літератури допомагає розрізнити такі поняття, як „література нації”, яка є виявом національної духовності, і „література для нації”, різновидами якої різні окупанти намагалися впродовж століть замінити українську національну літературу, щоб денаціоналізувати і знищити наш народ як націю.

Основою національної літератури є **національна мова** як головний засіб спілкування, як матеріалізована духовність, досвід, історія, ідеали, цінності та прагнення народу, зрештою, як “дім буття” (М.Гайдеггер). У мові закодована національна сутність народу – те, що надає йому самобутності і засвоєння чого робить людину носієм і маніфестантом, захисником і продовжувачем свого

народу в часі. Мова для літератури – єдиний засіб образотворення і визначальна передумова успіху художньої комунікації автора з його головним читачем – власним народом. Саме тому література так болісно реагує на утиски рідної мови, звуження ареалу її побутування, на інші форми *лінгвоциду*.

Слід також зважити, що бувають випадки, коли саме національна мова використовується як прикриття, камуфляж деструктивних та нищівних антинаціональних проєктів. Так політика радянської влади щодо української мови мала два аспекти. По-перше, влада, виправдовуючи окупацію України, постійно нагадувала українцям, що в дореволюційний час їхня мова утискувалася і заборонялася (понад сто сімдесят заборонних розпоряджень царської влади!), а ось зараз, мовляв, процвітає. Це спрацьовувало, оскільки русифікаторське насильство над українською мовою усвідомлювалося небагатьма. По-друге, свою антиукраїнську імперкомуністичну ідеологію тодішній режим успішно прикривав тією ж українською мовою. Аналогічна політика проводилась і в інших „соціалістичних республіках”, а фактично – колоніях Росії. А для національної дистиляції колоніальних літератур навіть було створено спеціальну формулу: “Література радянських народів повинна бути національна за формою, соціалістичною за змістом, інтернаціональною за духом”. Іншими словами, нічого національного, крім мови, там не сміло бути. У наш час цей прийом успішно використовується новітніми космополітами-денационалізаторами. То ж треба бути уважним при визначенні національної приналежності окремого твору чи письменника колоніального чи нинішнього неокolonіального періоду: *далеко не все україномовне є насправді українським*.

А звідси й висновок: мова є першим, але далеко не єдиним виявом національної специфіки літератури.

Художній твір має значний, а в окремих випадках – і колосальний людинотворчий потенціал. Однак щоб запрограмовані автором функціональні

можливості твору були реалізовані, твір мусить бути сприйнятий, тобто знайти свого реципієнта. І тому основними компонентами літературного життя є автор, твір і адресат (читач). Відношення автора і адресата завжди складні та багатоаспектні, і їхнім вивченням займається прагматична поетика. Одним із її постійних предметів дослідження є проблема „адресат і реальний читач”.

І це закономірно, оскільки національна специфіка літератури зумовлюється й основним її **адресатом**. Так, автор пише для читача. Він розраховує на адекватне сприйняття написаного, над ним постійно тяжіє можлива реакція читача („читач цього не зрозуміє”, „читач може не так витлумачити”, „читач цього не сприйме” і т. ін.), він наполегливо працює над текстом, щоб зробити його прийнятним для можливого реципієнта. Але ким є цей уявний читач? Адже в реальності читачами є люди різного віку, статі, освіти, професій, переконань тощо, у кожного з яких – свій смак і, отже, свої вимоги до твору. Врахувати всі ці вимоги, задовольнити їх – річ неможлива. Тоді що саме враховує автор? На що він орієнтується? Чи є якісь спільні характеристики цього потенційного читача?

Виявляється, що цей уявний читач – зовсім не абстракція. Передусім автор розраховує, що це буде *ідеальний читач*: людина розумна, прониклива, з багатою уявою, із витонченим художнім смаком і здатна до співтворчості та співпереживання. У залежності від характеру твору, він може бути конкретизований за віком, статтю тощо. Однак визначальним у характеристиці цього потенційного читача буде його національна приналежність, з якою ідентифікує себе й автор. Саме національне (мова, пам’ять, ментальність, духовність, свідомість, підсвідомість тощо) є тим спільним, що споріднює автора і читача, для якого він пише. Письменник пише передусім для своїх сучасників, твір народжується як відгук на їхні проблеми, які є актуальними, а часом – і доленосними на історичному шляху нації. Буває, що сучасне покоління (суспільство – “народ”) не сприймає твору, а наступне – захоплюється ним. І це

пояснюється тим, що насправді *головним і визначальним адресатом літературної творчості є нація* – нескінченна низка поколінь „мертвих, і живих, і ненарождених земляків моїх в Україні і не в Україні” (Т.Шевченко). Саме національне визначає і характер твору, і культурологічну специфіку літератури – те, що вирізняє її з-поміж інших літератур. І саме національне надає літературі *анагогічності*, робить її цікавою для інших культур.

Субстанціональною ознакою справді національної літератури є її **народність**. Термін „**народність літератури**” переважно вживається у двох значеннях: 1. Означення літератури за її відношенням до народу та свідомим позиціонуванням себе на боці народу в бінарних опозиціях типу “народ і влада”, “народ і панство”, “народ і глитаї”, “народ і окупант”, “народ і колонізатор” тощо. 2. Це один із принципів інтенціональності літератури, за яким твір (творчість письменника) характеризується наступним чином: а) твір порушує актуальну, важливу для народу проблематику; б) симпатії автора на боці народу; в) форма твору доступна і близька народові. Наприклад, п’єса І.Котляревського “Наталка Полтавка” повною мірою відповідає усім названим критеріям народності.

У радянський час принцип народності використовувався дуже інтенсивно, але тільки до творів (творчості) дореволюційних письменників. Застосування його до абсолютної більшості творів радянської літератури було неможливим, бо відразу ставав очевидним факт її “придворності” та антинародності. Тільки в окремих випадках і виключно тоді, коли треба було виправдати, теоретично легітимізувати художній примітивізм і простацтво (типу “пісень” П.Тичини 30-х років чи післявоєнного “гумору” Остапа Вишні), наголошувалося на “глибокій народності” і цих вичавлених владою із покаліченого таланту “оспівувань радянської дійсності”, і бездарної, але “дуже ідейної” писанини різних одописців антинародної системи.

Національна сутність літератури – органічна якість, що характеризує її на *генетичному* рівні. Уже з моменту свого виникнення література несе на собі

печать національної специфіки – мовної, ментальної, психічної, характерологічної, конкретно-історичної, образної, змістової, формально-стильової, ідейної тощо, відмінної від специфіки літератур інших народів. Література – явище мистецтва, а мистецтво детерміноване передусім національною свідомістю та національним підсвідомим, які різні в різних народів. Не випадково, для великого німецького філософа Гегеля мистецтво й істина були “ідеальними формами, в яких дух народу пізнає самого себе”⁴⁶.

Митець, передусім письменник, формується в певному світоглядному континуумі. Він засвоює не тільки те конкретно-історичне свідоме, що характерне для його покоління, але й ті форманти *колективної свідомості*, які проявляються в усіх поколіннях цього народу і роблять його єдиною нацією. Справді національний письменник не тільки засвоює їх і виступає їхнім носієм – він у своїх творах фіксує їх на письмі, тим самим надаючи їм здатності долати час і простір, культивує, поширює і примножує їх. Так формується те, що називається національною літературою.

Однак, як підкреслює К.-Г.Юнг, творча енергія у процесі художнього творення походить не лише від того індивідуального, що складає творчу особистість митця, і не лише від колективного свідомого, а передусім від *колективного підсвідомого* (підсвідомості певного класу, народу, нації, раси, людства взагалі). Колективне підсвідоме виступає матрицею психічного життя – й окремої людини, і цілого народу. Структуру цього підсвідомого утворюють архетипи – першообрази, яких набір, комплекс у кожного народу інший, власний. Звідси, творчий процес – це процес одухотворення архетипів, їхнє художнє розгортання або, кажучи словами К.-Г.Юнга, “несвідома активація архетипного образу”. Національна література і є цим „розгортанням” національних архетипів, що й визначає її сутність. Митець, мистецтво, зокрема література, виступають найбільш чутливими індикаторами змін у колективному підсвідомому свого

⁴⁶ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. – М.:Искусство,1973. – Т.4. – С.361.

народу.

Національна самобутність літератури – органічна якість, що характеризує її на *субстанціональному* рівні. *Предметом літератури завжди є національна людина в національному бутті*, і світ вона, як і письменник, сприймає очима національної людини – через специфічні для кожного народу національні коди та модуси національної екзистенції (екзистенціали), які й визначають національну самобутність літератури. Крім того, народжуючись (як, наприклад, нова українська література) на національному ґрунті з одного твору, література далі розвивається за законами *анагенезу* – шляхом поступового ускладнення своєї будови та функцій і на тій же основі. Література формується у специфічних умовах національного історико-літературного процесу. А взаємодія внутрішніх і зовнішніх чинників розвитку літератури, динаміка напрямів і стилів, літературних родів, видів та жанрів, взаємини і зміна поколінь, міжнаціональні літературні стосунки, видавнича справа, місце і роль літератури в суспільстві, взаємини літератури з громадою, Церквою, літературна політика влади, сама структура літературного процесу – відмінні в кожній національній літературі. Саме ця відмінність і формує, і становить національну самобутність кожної літератури.

Національна самодостатність літератури – органічна якість, що характеризує її на *функціональному* рівні. Література кожного народу є породженням, фактом і фактором саме національної духовності, її сутність та самобутність виразно національні, а не є щедрим дарунком якогось “старшого брата”, національними є її основний адресат та предмет художнього освоєння. Саме це зумовлює самодостатність національної літератури на функціональному рівні, яка полягає в тому, що тільки національна література здатна найповнішою мірою актуалізувати національні архетипи, культивувати національні культурні коди, модуси національної екзистенції та національну аксіологію, виражати і розвивати духовність народу, формувати повноцінну особистість – національну

людину, духовно консолідувати націю. Жодна інша, чужа література таких функцій у національній культурній системі виконувати в принципі не може. Саме національна література формує, викликає художньо-літературні потреби суспільства, а потім задовольняє їх або готує ґрунт для сприйняття творів інших літератур.

Національна література самодостатня і **потенціально** – своєю спроможністю в мінливій історичній конкретиці формувати, розвивати, ушляхетнювати національну людину, суспільство: якщо її не підмінити іншою – не завжди імперською, але завжди чужою. Раз виникнувши на національному ґрунті, вона може плідно розвиватися і функціонувати тільки на полі національної духовності, на добровільних засадах творчо засвоюючи здобутки інших культур, вступаючи з ними в художній діалог, забезпечуючи культурні потреби свого народу і тільки таким чином набуваючи **анагогічності** (цінності національних літературних явищ для інших культурних систем, долучатися до “предметів вічної слави” /Данте Аліг’єрі/). Усякі зовнішні втручання в цей природний процес, усякі спроби довести неможливість саморозвитку національної літератури чи її принципову функціональну „неспроможність”, „недостатність”, щоб прикрити та виправдати насильство над нею чи витіснення її іншою, чужою літературою, – є проявами більш чи менш бруталного *культурологічного імперіалізму*.

Тому вічно актуальним є заклик Т.Шевченка: „І чужому наuczайтесь, й свого не цурайтесь”.

Предмет літератури. Художню літературу часто називають людинознавством. І в цілому це правильно. Але є застереження, які спонукають до обережного користування цією дефініцією. По-перше, це теж фігуральний вираз, як і “література – мистецтво слова”, про що йшлося раніше, і він не дає можливості належним чином збагнути специфіку літератури за її предметом. По-друге, людинознавчими є практично всі медичні, психологічні, педагогічні,

суспільні науки. Виокремити, виділити з-поміж них літературу за допомогою такого визначення неможливо – потрібен значно глибший підхід. По-третє, „знавство” передбачає логічне, наукове пізнання чогось, тоді як література – це його мистецьке, художнє пізнання, осмислення й оцінювання.

Література справді має найскладніший предмет пізнання та зображення – людину в складній системі її взаємовідносин із буттям (усім, що існує в реальності чи уяві). Але вона пізнає не просто людину як біологічну істоту. **Предметом літератури** є людське в людині, яке проявляється через її взаємини з іншими людьми, через стосунки зі світом у всіх його виявах, через ставлення людини до себе, до інших, до дійсності, до минулого і сучасного тощо.

І навіть коли у словесних (вербальних) творах ідеться про пейзажі чи події, про тварин чи предмети, усе ж автор показує їх так, як їх сприймає людина. Бо "завжди на природу, на матеріальний світ проектується духовний стан людини, людська свідомість", – зазначає Магдаліна Ласло-Куцюк і продовжує: "Навіть найбільш могутня фантазія не може щось таке собі уявити, що було б незалежним від досвіду окремої людини і цілого людства"⁴⁷.

Предмет художнього пізнання і зображення літератури кожного народу або **специфічно національний** (національна людина і національне середовище, наприклад, “Гайдамаки” Т.Шевченка), або ж (коли художньо освоюються позанаціональні об’єкти) **національно зумовлений**, тобто сприймається й оцінюється крізь призму національних стереотипів та критеріїв, духовності та світогляду митця (наприклад, “Касандра” чи “Оргія” Лесі Українки).

Найчастіше предметом літератури виступає **онтологічно змістовний, адекватний** тип національної людини, носій рис і якостей, характерних для цього народу. Однак не меншу увагу література приділяє пізнанню **онтологічно спустошеного, дефективного** (від лат. вада, хиба, недолік, пошкодження; недовіри, неповний), спотвореного типу національної людини. В українській

⁴⁷ Ласло-Куцюк М. Питання української поезики... – С.166.

літературі – це потурнак, яничар, христопродавець, зрадник, хрунь, манкурт, хохол, “раб” (у Т.Шевченка), “ботокуд” (у І.Франка), „соціалідіот” (у Д.Донцова), „малорос” (у Є.Маланюка), „патріот-іскаріот” (у П.Скунця) тощо.

Конкретизувати поняття про предмет літератури та її національну специфіку допоможе окреслення наступних категорій.

Національна ідентичність (*від лат.* однаковість, тотожність). Безумовно, література – могутній засіб людино- та націотворення. Але що таке людина? Що в першу чергу пізнає і формує реципієнт у процесі читання? Експлікувати (з’ясувати) ці питання можна за допомогою таких понять, як національна ідентичність та національно-духовна ідентифікація.

Сучасний англійський націолог Ентоні Сміт, розглядаючи людську особистість як сукупність різноманітних "ідентичностей та ролей" (родинної, територіальної, класової, релігійної, етнічної, родової тощо), вказує на той факт, що національна ідентичність (тотожність або самість) є основною в цій структурі, саме їй підпорядковуються всі інші ідентичності⁴⁸. Аналогічне твердження знаходимо й у герменевтиці Г.-Г.Гадамера: “Навіть той, хто прагне в якості уявного глядача історії стерти свою власну індивідуальність... залишається дитиною свого часу та сином своєї батьківщини”⁴⁹. Тому, говорячи про людину, ми в першу чергу визначаємо її національну приналежність, а вже потім – віросповідання, партійність, соціальний статус тощо. Нація як усвідомлена природно-соціальна єдність людей зумовлює характер різноманітних "ролей" індивіда. Звідси, соціаліст у Польщі відрізняється від соціаліста в Україні, статус дружини в арабів мало чим нагадує французький зразок, є різниця між викладачем у США та Білорусі і т. ін.

Любомир Сеник дає таку дефініцію національній ідентичності: "Термін "національна ідентичність" стосовно літератури – це збереження найсуттєвіших

⁴⁸ Див.: Сміт Е.Д. Національна ідентичність. – К.:Основи,1994. – 224с.

⁴⁹ Гадамер Г.-Г. Істина і метод: Пер. з нім. – К.Юніверс,2000. – Т.ІІ. Герменевтика ІІ: Доповнення. Показчики. – С.23.

національних ознак: мови, психології, мислення (свідомості), способу буття, звичаїв, релігії, осмислення сучасного і минулого у світлі національної ідеї, послідовне (або й стихійне) відстоювання політичних, культурно-духовних прав нації, державності як єдино можливої форми нормального існування національної спільноти для її самоствердження, життєдіяльності й розвитку"⁵⁰.

Національно-духовна ідентифікація (від лат. ототожнення, прирівняння, уподібнення) може бути зрозуміла через наступні міркування. Найголовніша (стрижнева, аксіальна) тотожність людини – національна, котра визначає характер колективної свідомості та підсвідомості кожного її члена, – формується внаслідок процесу національної ідентифікації (ототожнення індивідом себе із нацією). Причому цей процес може бути як свідомим, так і неусвідомленим.

Процес національного ототожнення відбувається і під час спілкування з літературним твором. Оскільки література, мистецтво взагалі, належить до сфери культури – тобто до сфери людського духу, – то говоримо про національно-духовну ідентифікацію (в іншій термінології – *національну емпатію /вчування/*). Під нею розуміється *підсвідомо-свідомий процес ототожнення індивідом себе із текстуальними суб'єктами та об'єктами як зразками, в результаті якого формується національна ідентичність цього індивіда*.

До текстуальних суб'єктів та об'єктів відносяться: образи людей як втілення певних національно-психічних констант (національного менталітету), історико-культурні персоналії (історичні діячі, митці, духовні батьки нації тощо), релігійні ідеї, церковні ритуали, топоси (місця) рідної землі, міфологічні символи, легенди, митецькі твори (артефакти), моральні принципи, історичні події, природні феномени, національні цінності (аксиси), фольклорна система, характер родинних зв'язків, традиції народу, загальнонаціональна мова (усі її структурні елементи) тощо.

⁵⁰ Сенік Л. Національна ідентичність української літератури в умовах тоталітаризму: 30-ті роки і пізніше (проблема літературної опозиції) // Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації українців. – К., 1996. – С.44.

Національно-духовна диференціація (від лат. різниця, відмінність) є протилежним процесом стосовно національно-духовної ідентифікації. Цей процес (в іншій термінології ще – *національне розрізнення* або *абстрагування*) полягає у відмежуванні індивідом себе від негативних текстуальних суб'єктів та об'єктів, у результаті якого теж формується його національна ідентичність. Наприклад, спостерігаємо засудження читачем ворогів України (поляків, татарів, турків, москалів) в історичних повістях Андрія Чайковського та бажання наслідувати героїчних козаків – оборонців рідної землі. Тим самим реципієнт (особливо юний) формується як українець.

У літературному творі (як і в людському житті чи науковому пізнанні) усе так чи інакше концентрується довкола нації, залежить від неї і пояснюється нею. І в центрі літературного твору стоїть людина, але людина як національна істота. Тому повноцінне пізнання літературного твору поза національним контекстом неможливе.

Саме висока художність і глибока та чітка національна конкретність концепції людини забезпечують твору, а то й цілій літературі справжню, а не нав'язану *анагогічність* – привабливість для інших культурних систем.

У радянський час широко практикувалася політика *нав'язаної* (штучної) *анагогічності*, коли за видатний успіх чи навіть митецький шедевр видавалися малохудожні, відверто бездарні твори, у яких, проте, звеличувалася радянська дійсність, комуністична партія чи її вожді. Такі „творіння” широко популяризували, перекладали іншими мовами, за них нагороджували, давали привілеї тощо. Усе це дезорієнтувало читачів і творчу молодь, спотворювало художній смак, знецінювало саме поняття художньої літератури і було засобом поглиблення колонізації, денаціоналізації та русифікації неросійських народів, у тому числі й українського. Подібне спостерігається і в наш час, коли з метою денаціоналізації та обездуховлення народу за шедеври європейського, а то й світового рівня незрідка видається, широко популяризується і щедро

винагороджується відверто антихудожня, принципово деструктивна писанина.

Форманти художнього твору і літератури

У справді художньому творі, у мистецтві, в історико-культурному процесі взагалі завжди наявна діалектика особистісного, конкретно-історичного, національного і міжнаціонального.

Це означає, що в конкретному творі чи, наприклад, літературі завжди присутній **особистісний** формант: те, що йде від самої творчої особистості (погляди митця, його переконання, настрої, смаки, оцінки, обставини життя тощо) і визначає формування твору як явища мистецтва. Літературна творчість – процес суто індивідуальний, і кожен твір несе на собі виразні сліди індивідуальності автора, часто – його біографії. Правда, бувають випадки успішного співавторства – коли твір має двох авторів. Але, по-перше, це все-таки випадки, які трапляються доволі рідко; по-друге, співавторство зустрічається переважно у творах епічних чи драматичних, де наявна певна дистанція між зображуваним і образом наратора (оповідача, розповідача); по-третє, така творча взаємодія, широко практикована в науці, у мистецтві можлива тільки між людьми духовно, світоглядно та естетично дуже близькими. У радянський час були спроби колективної творчості, коли організовувались цілі бригади письменників для створення якихось небувалих шедеврів, але жодна з них не була успішною.

Пояснюється це передусім тим, що у творі мистецтва маємо справу не з копією дійсності, яка може бути адекватна зображуваному навіть тоді, коли цю копію роблять двоє чи кілька людей, а то й цілі колективи, але й тоді, коли маємо кілька копій того ж об'єкта чи явища, зроблених різними людьми. Митець же пропонує читачеві не „зліпок”, „фотографію” чи копію дійсності, а її

відображення у власній свідомості – її образ, який сформувався під впливом настрою, світогляду, аксіології, національності, моменту, мети автора тощо. А ці фактори творчого процесу різні в різних письменників, і привести їх до „спільного знаменника” ще можна, і то в рідкісних випадках, коли йдеться про епічні чи драматичні твори, але практично неможливо – у процесі творення лірики, де предметом зображення є не сама дійсність, хай і художньо освоєна чи змодельована, а виключно – її естетичне переживання творчою особистістю.

Іншим чинником літературного твору є те сучасне авторові **конкретно-історичне**, котре характерне саме для його епохи, з якого він виростає й ознаки якого несе твір: стан і реалії сьогочасного національного життя, актуальна суспільна проблематика, характерний спосіб мислення, домінуюча система вартостей, наявний рівень цивілізації, культури, духовності, стан і розвиток літератури, умови літературного життя тощо. Усе це так чи інакше відбивається у творі, виражає відповідний моментів його створення „дух часу”.

З особливою складністю проблема конкретно-історичного постає в художній історіографії (літературних творах на історичну тему), де поєднані два, а то й, як, наприклад, у романі Р.Іваничука „Шрами на скалі”, аж три часові пласти і де метою автора є і відтворення колориту та духу зображуваної епохи, і доступність, зрозумілість історичних реалій для сучасного читача, і відтворення цього минулого у формах сучасної літератури, й актуалізація проблематики минулого для своїх сучасників.

Потужною формозмістовою складовою мистецтва слова є **національне**: те, що йде не тільки від особистості письменника як національної людини певного часу чи нав'язане реаліями конкретно-історичної епохи в історії народу, а взагалі властиве для національного характеру, свідомості та ментальності, відображає сутнісні ознаки, тенденції та закономірності національного буття і відрізняє один народ від іншого. Саме вираження і культивування національного робить літературу потужним і незамінним фактором національного буття.

Крім того, національне зумовлює бачення і сприйняття, осмислення та зображення дійсності окремим індивідом – у тому числі письменником і реципієнтом (читачем, слухачем, глядачем). З усією очевидністю це постає перед нами у творах живопису, передусім тих, що мають той самий предмет зображення. Наприклад, за радянських часів у кожній республіці СРСР та соціалістичного табору наполегливо творилася власна Ленініана. Але ж яким різним поставав образ Леніна на цих портретах! Кожен із них ніс на собі не тільки відбиток творчої манери місцевого художника, але й такі виразні, типові для конкретної нації антропологічні особливості, що деякі портрети (наприклад, середньоазіатських чи китайських митців) сприймалися в європейській частині Союзу як шарж. У літературі цей вплив національного на процес і результати творчої діяльності не так помітний, але він незаперечно наявний.

У межах окремої національної культури, зокрема української, наявні й *субкультурні* особливості, які теж суттєво впливають на характер творчості митця. Так, важко не помітити розлогість, „панорамність” художнього світу східноукраїнського роману (наприклад, З.Тулуб, П.Панч, О.Гончар) – і „тісний світ” західноукраїнського (наприклад, І.Вільде, Р.Іваничук, Р.Федорів); характерне світосприймання, особливості ментальності, місцевого (локального) колориту чи соціуму в новелістиці, наприклад, „Покутської трійці” (В.Стефаник, Л.Мартович, Марко Черемшина) – і А.Тесленка, М.Коцюбинського чи С.Васильченка. Однак визначальною особливістю української літератури є те, що регіонально-субкультурне в ній завжди тільки урізноманітнювало творчість її митців, але ніколи не набиало характеру протиставлення чи антагонізму щодо загальнонаціональної літератури, хоч як не старалися різні провокатори, зокрема на Лемківщині чи в Закарпатті. Історія засвідчує: наддніпрянець Т.Шевченко, наддністріянець М.Шашкевич, бойко І.Франко, волинянка Леся Українка, лемко Б.-І.Антонич, степовик Є.Маланюк, подоляк М.Стельмах, гуцул Р.Іваничук, донечанин В.Стус, киянка Л.Костенко, закарпатець П.Скунць і тисячі інших

письменників з усіх куточків України – усі вони творили і творять єдину українську національну літературу.

Суттєвим формантом художнього твору є **міжнаціональне** – те, що приходить у національну літературу з інших культурних систем. Міжнаціональне присутнє в літературі у двох видах – як субстанціонально-естетичне і як анагогічно-митецьке. **Субстанціонально-естетичним** у творах кожної національної літератури є передусім те, що відрізняє мистецтво слова від праць, наприклад, істориків, соціологів чи філософів: естетичне освоєння дійсності, образна природа, мовна основа образотворення, визначальність художнього таланту, іманентно-естетична сутність, генологічна структурованість і розмаїтість, людинознавча і націознавча, людинотворча і націотворча роль тощо. Ці ознаки по-різному проявляються в різних літературах, але вони характерні і спільні для будь-якої з них. **Анагогічно-митецьке** – це те, що з'являється в національній літературі (в окремому творі) внаслідок художнього спілкування, зацікавлення, літературних впливів та запозичень: митецькі та філософські ідеї, методологічні засади, творчі методи, способи образотворення, стилістичні прийоми, жанрові форми, версифікаційні зразки, сюжетні схеми тощо.

Вільні, добровільні й осмислені взаємовпливи в межах світової літератури сприяють збагаченню, оновленню, зростанню художньо-креативного потенціалу окремої літератури. Тому міжнаціональне має бути постійним фактором формування національної літератури. Однак *присутність міжнаціонального в конкретній національній літературі має певні межі, за якими починається її переродження, виродження і занепад, – коли своє витісняється чужим, а нація як основний адресат літератури перестає сприймати її твори за свої.*

Названі форманти літератури не існують окремо – у художньому творі вони перебувають у складних діалектичних взаємозв'язках. Ігнорування чи творчо не виправдане домінування одного з них негативно впливає на характер

та художню якість твору. Так, цілеспрямоване ігнорування національного і тотальне витіснення його „міжнаціональним” (насправді російським імпершовіністичним та „інтернаціонально”-космополітичним) художньо знецінили твори і навіть творчість багатьох талановитих українських письменників радянського часу. З іншого боку, крайній егоцентризм, генералізація особистісного та абсолютизація деструктивних зарубіжних зразків вивели за межі української літератури, а то й протиставили їй творчість більшості українських постмодерністів.

Кожна національна література завжди не тільки відкрита для культурних взаємин і запозичень, але й зацікавлена в них. Адже перед нею стоять високі завдання духовного та світоглядного розвитку й ушляхетнення як окремої людини, так і цілої нації. А це спонукає до постійного вдосконалення творчої майстерності, до пошуку, засвоєння і використання не тільки здобутків національної літератури, але й успішних мистецьких досвідів інших культурних систем. Важливо тільки, щоб при цьому не губилася висока мета, в ім'я якої це робиться. В українській літературі особливо яскраві і продуктивні зразки цілеспрямованого творчого освоєння досягнень європейських та інших літератур і збагачення ними мистецького потенціалу власної літератури бачимо у творчості І.Франка, Лесі Українки, М.Коцюбинського, ранніх українських модерністів, „неокласиків”, письменників „розстріляного відродження”, вісниківців, шістдесятників.

Здобутки національного мистецтва кожного народу мають велике і визначальне значення для формування ширшого культурного континууму (епохи, регіону, цивілізації). *Саме і тільки із сукупності національних літератур постають і такі регіональні культурні системи, як, наприклад, література слов'янська чи скандинавська, європейська чи латиноамериканська, а також література світова. Світова література* – це система всіх національних літератур, включених у світовий культурологічний обіг, – не менше, але й не

більше. На цьому слід наголосити, бо час від часу спостерігаються новоімперсько-космополітичні намагання монополізувати поняття світової літератури, генералізувати і видати за таку літературу якогось народу, регіону чи напряму і в такому вигляді нав'язати її як приклад, критерій, зразок, а то й просто заміник національної літератури (аналогічно – і в інших мистецтвах).

А тому слід розрізняти такі поняття, як духовна експансія і культурологічний (чи культурний) імперіалізм.

Духовна експансія – це природне прагнення кожного народу заявити про себе, ознайомити з собою, розповісти про себе, поширити здобутки своєї культури по світу. Іноді цей процес відбувається спонтанно, внаслідок аналогічності національних мистецьких явищ і зацікавлення ними з боку представників інших культур, як це було свого часу, наприклад, із скандинавською драмою чи латиноамериканським романом.

Зовсім іншим явищем є **культурологічний імперіалізм** – цілеспрямоване витіснення та нищення національної культури і нав'язування народу чужої з метою його денационалізації, обездуховлення та поневолення. Найбільш руйнівними виявами культурологічного імперіалізму і засобами девальвації, маргіналізації та деструкції національних культур є **комуністичні** (*“інтернаціоналістські”*) і **демоліберальні** (*“загальнолюдські”, космополітичні*) вчення про якісь міфічні наднаціональні “вартості”, які нібито набагато вищі та кращі за національні. Що насправді стоїть за комуністичним та демоліберальним „культуртрегерством”, розкривають уже цитовані вище слова І.Франка”, які доречно повторити: "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". Тим не менше, Україна, зокрема українська література і на початку XXI ст., залишається об'єктом інтенсивного впливу

обидвох цих форм культурологічного імперіалізму.

Запитання. Завдання

1. Що таке художня література? У чому полягає її специфіка як виду мистецтва?
2. Доведіть, що мистецтво, зокрема мистецтво слова, виконує важливу роль у житті суспільства.
3. Окресліть основні та супутні критерії художності літературного твору.
4. Що таке художній образ? Як співвідноситься це поняття із знаком?
5. Назвіть твори, в яких особливо помітною є актуалізація автором національних архетипів, екзистенціалів, кодів.
6. Конкретизуйте, за якими критеріями ми виділяємо різні види образів?
7. Окресліть відомі вам види художніх узагальнень. Що таке ідеалізація, типізація, умовність?
8. Які функції літератури доречно вважати основними, а які другорядними?
9. У чому полягає культурологічний потенціал художньої літератури?
10. Як на вашу думку, чи можлива безнаціональна художня література?
11. Які ви можете виділити форманти художнього твору і літератури?

Література:

Андрусів С. Проблеми національної ідентичності // Слово і час. – 1997. – № 3.

Андрусів С.М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. – Тернопіль-Львів, 2000.

Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Зубрицької М. – Львів, 1996.

Бахтин М.М. Естетика словесного творчествa. – М.:Искусство,1986.

Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения. – М., 1999.

Башляр Г. Предисловие к книге «Воздух и сны» // Вопросы философии. – 1987. – №5.

Башляр Г. Предисловие к книге «Поэтика пространства» // Вопросы философии. – 1987. – №5.

Бердяев Н. Національність і людство // Сучасність. – 1993. – № 1.

Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные понятия и термины. / Под. ред. Л.В.Чернец. – М., 2000.

Введение в литературоведение: Учебник / Под общ. ред. Л.М.Крупчанова. – М., 2005.

Войтюк А.Ю. Літературознавчі концепції Івана Франка. – Львів, 1981.

Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991.

Гадамер Г.-Г. Истина і метод: Пер. з нім. У 2 т. – К., 2000.

Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – К., 2001.

Гачев Г. Национальные образы мира // Вопросы литературы. – 1987. – № 10.

Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. – М.:Искусство, 1973.

Гейзінга Й. Homo Ludens. – К., 1994.

Денисюк І. Категорія “національний письменник” і Тарас Шевченко // Записки НТШ. – Львів, 2000. – Т.239.

Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поетика. – Мюнхен, 1993.

Донцов Д. Дві літератури нашої доби. – Львів, 1991.

Дончик В.Г. З потоку літ і літпотоку. – К., 2003.

Дэвис Н. История Европы; Пер. с англ. – М., 2004.

Дюрінг С. Література – двійник націоналізму? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Зубрицької М. – Львів, 1996.

Еко У. Риторика та ідеологія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Зубрицької М. – Львів, 1996.

Эстетика: Підручник / За заг. ред. Левчук Л. – К., 1997.

- Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций изд. 2-е. – М., 2004.
- Жулинський М. Національна культура за умов формування нової суспільної солідарності в Україні // Жулинський М. Заявити про себе культурою. – К., 2001.
- Іванишин В. Нація. Державність. Націоналізм. – Дрогобич, 1992.
- Іванишин В., Іванишин П. Пізнання літературного твору. – Дрогобич, 2003
- Іванишин В., Радевич-Винницький Я. Мова і нація. – Дрогобич, 1994.
- Іванишин П. Основні аспекти національно-духовної диференціації (на матеріалі прозового дискурсу В.Стефаніка) // “Покутська трійця” й літературний процес в Україні кінця ХІХ – початку ХХ століть. Матеріали наукової конференції. – Дрогобич, 2001.
- Іванишин П. Печать духу: національно-екзистенціальна Франкіана. – Дрогобич, 2006.
- Іванишин П. Поезія Петра Скунця (Художнє вираження національно-духовної ідентифікації ліричного героя). – Дрогобич, 2003.
- Іванишин П.В. Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти). – Дрогобич, 2005.
- Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Зубрицької М. – Львів, 1996.
- Інгарден Р. Про пізнання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Зубрицької М. – Львів, 1996.
- Каллер Дж. Теория литературы: краткое введение. – М., 2006.
- Качуровський І. Містична функція літератури та українська релігійна поезія // Слово і час. – 1992. – № 10.
- Костенко Л. Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала. – К., 1999.
- Ласло-Куцюк М. Питання української поезики. Спеціальний курс. – Бухарест: Мультиплікаційний центр Бухарестського університету, 1974.
- Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ ст. – К., 1997.

- Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001.
- Лесин В.М., Пулинець О.С. Словник літературознавчих термінів. – К., 1971.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001.
- Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
- Літературознавчий словник-довідник / Р.Гром'як, Ю.Ковалів та ін. – К., 1997.
- Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Структура стиха. – Ленинград, 1972.
- Маланюк Є. Книга спостережень. – К., 1995.
- Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури. – К., 1992.
- Марсель Г. Рильке, свидетель духовного // Вопросы философии. – 1998. – № 1.
- Масловська Т. Соціальна заангажованість літератури // Слово і час. – 1998. – №9-10.
- Мислителі німецького Романтизму / Упор. Леонід Рудницький та Олег Фешовець. – Івано-Франківськ, 2003.
- Мукаржовский Я. Поэтическое произведение как комплекс ценностей // Мукаржовский Я. Структуральная поэтика. – М., 1996.
- Ольжич О. Українська культура // Ольжич О. Незнаному Воякові: Заповідане живим. – К., 1994.
- Ортега и Гассет Х. Эссе на эстетические темы в форме предисловия // Вопросы философии. – 1994. – № 11.
- Парандовский Я. Алхимия слова. – М., 1972.
- Пахаренко В.І. Основи теорії літератури. – К., 2007.
- Піхманець Р.В. Психологія художньої творчості. – К., 1991.
- Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М., 1990.
- Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М., 1976.
- Радевич-Винницький Я. Україна: від мови до нації. – Дрогобич, 1997.
- Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – М., 1995.
- Рікер П. Історія та істина / Пер. з фр. В.Й.Шовкуна. – К., 2001.
- Салига Т.Ю. Вокатив (Літературно-публіцистичні статті). – Львів, 2002.

Салига Т.Ю. Франко – Каменяр. – Ужгород, 2007.

Семиотика. – М., 1983.

Сеник Л. Національна ідентичність української літератури в умовах тоталітаризму: 30-ті роки і пізніше (проблема літературної опозиції) // Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації українців. – К., 1996.

Сивокінь Г.М. У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій. – К., 2006.

Сміт Е.Д. Національна ідентичність. – К., 1994.

Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання / Пер. з пол. – К., 2001.

Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов / Авт.-сост. Тмарченко Н.Д. – М., 2001.

Теория литературы: В 2-х т. / За ред. Н.Д.Тмарченко.– М., 2004.

Ткаченко А.О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). – К., 1998.

Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4 кн. – К., 1994–1995.

Унамуно М. де. Искусство и космополитизм // Называть вещи своими именами: Програмные выступления мастеров западно-европейской литературы ХХ в. – М., 1986.

Фізер І. Чи таки смерть автора? (Ретроспективний погляд на тему, що не хоче вмирати) // Слово і Час. – 2003. – № 10.

Франко І. Із секретів поетичної творчості // Збір. творів: У 50 т. – К., 1981. – Т. 31.

Франко І. Краса і секрети творчості. – К., 1980.

Франко І. Поза межами можливого // Збір. творів: У 50 т. – К., 1976. – Т. 45.

Фролова К.П. Цікаве літературознавство. – К., 1991.

Фромм Э. Психологизм и религия // Сумерки богов. – М., 1989.

Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. – М., 1993.

Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М., 1987.

Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. Пер. с нем. / Составл., переводы, вступ. статья, примеч. А.В.Михайлова. – М., 1993.

Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге: Сборник: Пер. с нем. / Под ред. А.Л.Доброхотова. – М., 1991.

- Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 2000.
- Хантингтон С. Кто мы?: Вызовы американской национальной идентичности / Пер. с англ. А.Башкирова. – М., 2004.
- Шерех Ю. Етюди про національне в літературах сучасності // Сучасність. – 1993. – № 4.
- Шпет Г.Г. Герменевтика и ее проблемы // Контекст. – М., 1989-1991.
- Элиот Т.С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. – К., 1996.
- Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Вопросы философии. – 1988 – № 1.
- Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэзии // Юнг К.Г. Сознание и бессознательное: Сборник. – СПб: Университетская книга, 1997. – С.325, 331.
- Юнг К.Г. Психологические типы. – Минск, 1998.
- Юнг К.Г. Психология и литература // Психоанализ и искусство. – М. – К., 1998.
- Яусс Г.Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Зубрицької М. – Львів, 1996.
- Chrzastowska B., Wyslouch S. Poetyka stosowana. – Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, б.р.
- Ingarden R. O dziele literackim. – Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1960.
- Kulawik A. Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego. – Kraków: Antykwa, 1997.
- Słownik terminów literackich / Pod redakcją Janusza Sławińskiego. – Wrocław, 2000.

РОЗДІЛ IV ЛІТЕРАТУРНИЙ ТВІР ЯК ЕСТЕТИЧНА СИСТЕМА

1. Художній твір як цілісність

Творчий процес

Художній твір є складним, багатокомпонентним явищем, а водночас усі ці компоненти тісно переплетені між собою і складають єдине ціле – літературний твір. **Цілісності** твору надає його *системність*, тобто те, що літературний твір – це не просто сукупність елементів, а художня система з елементів різного рівня, тісно пов'язаних між собою відношеннями ієрархії, взаємозв'язку та взаємозумовленості і спільною функцією. Виникає, постає ця художня цілість в результаті складного процесу, що називається творчим.

Усвідомити складність творчого процесу і шляхи формування та функціонування твору як художнього цілого допоможе ознайомлення із основними **формантами літературної творчості**:

Творчий імпульс – результат зіткнення авторського ідеального світу з реальністю, позитивне чи негативне потрясіння, що стало першопопштовхом до творчого задуму.

Творчий задум – етап творчого процесу, коли виникає образно-емоційний зародок майбутнього твору, який у подальшому буде розгортатися, конкретизуватися, набирати мовної, образної та жанрової форми, емоційності, змістовності та смислу.

Творче натхнення – короткочасний стан митця, що характеризується особливим піднесенням його творчих сил, активізацією всіх психічних та інтелектуальних процесів, коли творчий задум спонтанно розгортається і кристалізується в художні образи та жанрово-стильові форми, готові до текстуальної реалізації.

Творчий (робочий) стан – споріднений із натхненням особливий емоційно-психічний та інтелектуальний стан письменника, досягнення якого дозволяє йому після перерви повернутись у творений ним художній світ, включитися в нього і продовжити роботу над реалізацією (написанням) твору. Уміння вводити себе у творчий стан має особливе значення для авторів тих художніх форм (наприклад, романів, повістей, драматичних творів тощо), текстуальна реалізація яких не може бути здійснена під впливом натхнення – як короткотривалий творчий акт.

Творчий пошук – підготовчий етап творчого процесу, який може мати різне спрямування і мету: а) поповнення свого художньо-творчого інструментарію (пошуки нових виражально-зображальних засобів, образотворчих прийомів, жанрово-стильових форм, версифікаційних новацій тощо); б) збір інформації про об'єкт і предмет зображення (про епоху, умови і реалії життя, заняття, мислення і поведінку людей, біографічні деталі, технологічні процеси, одяг різних станів і т.ін.); в) пошук ідейно-змістового плану (нові теми, проблеми, конфлікти, ідеї тощо); г) пошуки в межах обраної теми (відштовхування від уже зробленого іншими, заглиблення в суть зображуваного, нові повороти теми, нове трактування, переоцінка вартостей та ін.) тощо.

Творчий акт – творча дія, момент чи етап творчості, який характеризується емоційним та інтелектуальним піднесенням митця, напруженням його творчих сил і в результаті якого з'являється твір чи суттєвий фрагмент твору.

Творчий процес – сукупність послідовних дій (творчих актів) митця від задуму твору і до його завершення – до написання і викінчення художнього тексту. У різних письменників творчий процес відбувається по-різному, часом дуже драматично, і це залежить від характеру творчості, творчих завдань, обставин, психології автора тощо.

Творчий (художній) експеримент – окремий вид новаторства, коли письменник свідомо відкидає традиційні, усталені, давно апробовані (*від лат.* погоджуюсь, утверджую) способи і прийоми творення і застосовує власні чи запозичені з метою досягнення більшого художнього ефекту.

Психологія творчості – закономірності психічної діяльності автора у процесі творчості та зумовленість результатів творчої діяльності переживаннями, психічними станами митця. Є ціла міждисциплінарна наука на межі психології, мистецтвознавства та соціології, предметом якої є психологія творчості – закономірності творення художніх цінностей (природа і виявлення таланту, роль інтуїції та уяви, підсвідомого і свідомого у творчому процесі) та їх естетичного сприймання.

Філософія творчості – уже згадувана ідейно-світоглядна база, що лежить в основі літературної творчості і визначає коло і характер зацікавлень письменника, його увагу до універсальних аспектів буття, світобудови, сенсу людського існування, долі народу тощо.

Методологія творчості – це конкретизація філософії творчості через верифікацію світогляду письменника з певною філософською системою та способом творення; це художній (творчий) метод письменника, система основних принципів художнього узагальнення, відтворення або створення ним “другої реальності”, місце його творчості в системі історико-літературних методів (Бароко, Класицизм, сентименталізм, романтизм, реалізм, натуралізм, модерністські та постмодерністські методи тощо).

Історія твору – це історія його виникнення: що послужило творчим імпульсом, як виник творчий задум, час та обставини його зародження і написання, можливі аналоги і прототипи, стимули і труднощі на творчому шляху, можлива трансформація первісного задуму, історія його опублікування і розповсюдження.

Життя твору – це історія його функціонування в літературі, в

історико-літературнім процесі, у суспільстві: реакція на нього письменників, критиків і читачів; оцінка твору владою; виявлення факторів сприйняття чи несприйняття твору сучасниками; вплив твору на суспільство, на творчість і долю автора; дослідження причин живучості твору, мотивів повернення твору в активний обіг наступними поколіннями тощо. Визначальний вплив на життя твору в часі має естетична та інтенціональна якість його художності.

Твір як форма буття літератури

Художній твір – це конкретна **форма буття** літератури. Література кожного народу існує у вигляді всієї сукупності творів, які стали фактами, а деякі – і факторами становлення та розвитку такої своєрідної естетичної системи, яка називається національною літературою. Поза літературними творами немає літератури.

Але до читача авторський літературний твір приходить у вигляді **художнього тексту**, який сам собою ще не гарантує автоматичного виникнення художнього твору в свідомості читача. **Текст** – це лише запрограмована потенція, можливість твору, а щоб ця можливість стала реальністю, потрібна вольова, емоційна та інтелектуальна співпраця читача з автором – його “співтворчість”.

“Співтворчість” читача слід розглядати у двох аспектах.

По-перше, це невід’ємний атрибут рецепції, бо сприймати твір – означає під впливом художнього тексту уявляти і переживати його: без уяви, “співуявлення” (М.Ломоносов) немає рецепції. Художні твори виникають у свідомості автора, реалізуються – як можливість! – у художніх текстах, але оживають і живуть тільки у свідомості читачів.

По-друге, “співтворчість” читача – це його здатність трансформувати закодовану в художніх текстах образну ідейно-естетичну інформацію в уявну картину, що називається мегаобразом твору чи просто художнім твором; це

креативний (творчий) потенціал читача, його психічна та інтелектуальна спроможність сприймати і розкодовувати художній текст. Завдання освіти, виховання, зокрема естетичного, – розвивати, культивувати цей креативний потенціал й окремої людини, і цілого суспільства.

Системний характер твору

Літературний твір – це не просто сукупність різнорідних образів, а надзвичайно складне художнє явище з усіма ознаками системності.

Системність (системний характер) художнього твору означає насупне:

1) кожен художній твір – це складна естетично-інтенціональна система, яка є втіленням авторського задуму і через яку відбувається спілкування митця із реципієнтом;

2) твір чітко структурований, тобто складається із взаємозв'язаних елементів різних рівнів;

3) структурними елементами твору як естетично-інтенціональної системи виступають зовнішня форма, внутрішня форма, зміст і сенс твору, мікрообрази та макрообрази, які складають єдине ціле – мегаобраз твору і є носіями ідейно-естетичного змісту, а через нього – і сенсу (смислу) твору;

4) елементи твору як системи перебувають у строгій ієрархічній взаємозалежності, за якої одиниці нижчого рівня (мікро- та макрообрази) є конструктивно-композиційними елементами одиниць вищого рівня, а ті, своєю чергою, надають функціональної значимості елементам нижчого рівня (макро- та мікрообразам);

5) елементи системи перебувають у відношеннях ієрархії, взаємозв'язку та взаємозумовленості;

6) кожен без винятку елемент художнього твору строго функціональний, переважно – поліфункціональний, а всі вони пов'язані спільною функцією твору як цілого, підпорядковані їй і „працюють” на її реалізацію;

7) мовні ресурси і прийоми в літературному творі служать не для прямого спілкування автора з читачем, а для творення образів різного рівня, через які й відбувається акт художньої (інтенціонально-естетичної) комунікації митця та реципієнта.

Функціональність елемента твору – це його здатність виконувати певну роль у творі, бути носієм певного значення (лексичного, граматичного, стилістичного, образного, композиційного, змістового, смислового тощо). Усі елементи твору строго функціональні, переважно – **поліфункціональні**, тобто одночасно виконують кілька функцій. “Безфункціональних” елементів у творі немає: можуть трапитися тільки такі, функцій яких ми ще не збагнули.

Системний характер літературного твору розкривається у двох вимірах – образному та макроструктурному:

Образну систему твору складають такі елементи (художні образи всіх рівнів):

1. **Мегаобраз** – ієрархічно найвища цілісна словесно-художня величина; це система наявних у творі макрообразів (із їхніми складовими компонентами – мікрообразами) та окремих мікрообразів, які виступають художніми деталями і мають власні функції. Іншими словами, мегаобраз – це весь комплекс уявлень, переживань і думок, які викликає в нашій свідомості художній текст; це цілісна картина твору чи його окремої складової частини, котра має відносно самостійне значення.

Наприклад, вірш Т.Шевченка “Садок вишневий коло хати”, який має тільки три строфи, фактично є триптихом – його мегаобраз складається із трьох окремих і внутрішньо довершених картин – мегаобразів меншого масштабу.

2. **Макрообраз** – ієрархічно нижча, однак цілісна словесно-художня величина, у структуру якої можуть входити тісно пов’язані між собою мікрообрази. У художньому творі макрообрази – це образи людей, тварин, споруд, краєвиди, сцени, картини тощо – те, що сприймається як упізнаване

функціональне ціле у складі мегаобразу.

Наприклад, у тому ж вірші Т.Шевченка перший мегаобраз складається із чотирьох макрообразів: пейзаж („Садок вишневий коло хати, Хрущі над вишнями гудуть”), плугатарі (макрообраз доповнений мікрообразом „з плугами”), дівчата, матері.

3. Мікрообраз – це найменша, елементарна художня величина, в якій художньо зображено маленьку частинку буття і яка виступає у творі як композит (композиційний елемент) макрообразу чи як окрема художня деталь мегаобразу.

Наприклад, макрообраз пейзажу в тому ж вірші складають такі мікрообрази-композити: садок, хата, хрущі, вишні. У наступній строфі мікрообраз „вечірня зіронька встає” виконує більш самостійну роль – виступає як пейзажна художня деталь другого мегаобразу триптиха, яка вказує на те, що між двома діями минув певний час (посутеніло, на небі з’являються зорі).

На **макроструктурному рівні** зустрічаються наступні підходи до розуміння системності літературного твору:

1. У шкільній практиці й досі побутує **дихотомна макроструктура** твору, тобто виділення в ньому тільки форми і змісту. Таке в цілому правильне, але надто загальне уявлення про макроструктуру твору не дає можливості чітко розмежувати зміст понять “літературна мова” і “художня мова (мовлення)”, “текст” і “вірш”, “зміст” і “сенса (смысл)” тощо.

2. Більш конкретно та пізнавально продуктивною є **чотирирівнева макроструктура** твору, ґрунтовно описана ще Гегелем. Вона дає можливість виділити в творі такі чотири макроструктурні елементи: **зовнішня форма** (художня мова, художнє мовлення, естетичні ресурси та прийоми образотворення), **внутрішня форма** (ейдологічна /образна/ система твору, його архітектоніка, композиція, система персонажів), **зміст твору** і **сенс (смысл) твору**. Таке розуміння макроструктури літературного твору суттєво конкретизує, полегшує і поглиблює його пізнання й осмислення, дозволяє чітко

диференціювати і систематизувати знання про текст і твір.

Текст і твір

Текст (від лат. тканина, зв'язок, побудова) – зв'язний запис на певну тему, щось записане. **Художній (літературний) текст** – це запис (рукописний чи друкований) авторського твору в прозовій чи віршовій формі і в певному жанрі; це знакова система, котра, з одного боку, матеріалізує авторський художній твір, а з іншого – служить матеріальною підставою для виникнення художнього твору реципієнта (читача).

В акті художньої комунікації автора з читачем текст – категорія константна, постійна. Досконалість художнього тексту визначається не самооцінкою автора і не смаком читача чи критика, а здатністю тексту пробуджувати уяву реципієнта, викликати і формувати в його свідомості заплановані автором образи, переживання, думки тощо.

У сучасному літературознавстві синонімом до терміну “текст” часто вживається термін “дискурс”. **Дискурс** (від лат. міркування) – сукупність висловлювань, що стосуються певної проблематики і розглядаються у взаємозв'язках із цією проблематикою та у взаємозв'язках між собою. Розрізняють дискурси художньо-літературний, науковий, релігійний, політичний, правничий, філософський тощо. У межах окремого дискурсу іноді вирізняють **архетексти** (конститутивні дискурси), щоб розрізнити похідні та вторинні дискурси. Наприклад, такими архетекстами для християнського теологічного дискурсу є Біблія, для мусульманського – Коран, для філософського – твори Платона й Арістотеля; для шевченкознавства похідним дискурсом, архетекстом є твори Т.Шевченка, а вторинним дискурсом – тексти праць шевченкознавців. Неправомірно розширене вживання терміну “дискурс” часто використовується для ототожнення понять “текст” і “твір”, що тільки утруднює розуміння цих двох

різних літературознавчих категорій.

Твір – нова якість, витворена з елементів звичного: щось створене в нашій уяві чи в реальності. *Художній твір* – це ідеальне образне утворення, котре існує в уяві автора або читача і є носієм ідейно-естетичної інформації; це змодельований автором плід уяви, образна “друга реальність” – художній світ, втілений ним у художній текст.

Слід розрізняти такі поняття, як “авторський твір” і “читацький твір”.

Авторський твір – це творчий задум митця, який виник і реалізувався в його свідомості і який він пропонує читачам у вигляді художнього тексту. Авторський задум рідко вміщається в текст у повному обсязі – щось завжди залишається не висловленим, не поясненим тощо.

Читацький твір – це художній світ, що виник у свідомості читача під впливом художнього тексту. Читацький твір – категорія змінна: кожне повернення до художнього тексту, „друге прочитання” (Г.Сивокінь) уточнює, доповнює, розширює художній твір у свідомості реципієнта.

Завдання літературознавства – якомога повніше і глибше збагнути авторський твір і закони рецепції, щоб добути знаннями допомогти читачеві зблизити свій читацький твір із авторським твором і якомога повніше сприйняти і пережити закодовану в авторському творі ідейно-естетичну інформацію.

Текст і твір – об’єкти феноменальні, пізнавані, тобто такі, які можна (і треба) вивчати, щоб наше спілкування з автором було якомога легшим та ефективнішим. Але процес пізнання кожного з них має свої особливості, які слід враховувати.

Специфіка вивчення тексту полягає в зосередженні на його мові, її виражальних ресурсах і мовних прийомах образотворення. Так у школі художні тексти вивчаються з потрійною метою: а) розкрити учням виражальні можливості мови на всіх її рівнях; б) гармонізувати виражально-образотворчі потенції художнього тексту із рецептивними та інтелектуально-креативними

(творчими) можливостями учнів різного віку; в) розвинути учнів як реципієнтів і “співтворців” явищ художньої літератури.

Текст може вивчатися з мовознавчих (лінгвістичних) і літературознавчих позицій. *Лінгвістичний аналіз художнього тексту* здійснюється з метою вивчення виражальних можливостей та естетичних ресурсів мови шляхом зіставлення ідіолекту письменника із мовною нормою, тобто літературною мовою. *Літературознавчий аналіз художнього тексту* має за мету вивчити ідіолект письменника, специфіку використання ним образотворчого потенціалу різних виражальних ресурсів мови, улюблені прийоми актуалізації та образотворення, композиції, ідіостильові особливості (стилетворчий діапазон, взаємодія стилетворчих факторів, стильові константи, стильова домінанта тощо).

Предметом вивчення може бути й **інтертекстуальність** (від фр. міжтекстуальність) – *міжтекстові співвідношення* літературних творів (цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання тощо чужих текстів) чи *стилізація*, пряме наслідування чужих стильових властивостей і норм.

Специфіка вивчення твору полягає в зосередженні на пізнанні його як явища художньої комунікації. Мета вивчення художнього твору – домогтися максимально адекватного декодування та освоєння ідейно-естетичної інформації, закладеної автором в ту образну систему, якою є твір. Іншими словами – гранично зблизити авторський твір із читацьким твором, тобто гармонізувати задум із рецепцією.

Твір може вивчатися як явище духовності, культури, як елемент у системі мистецтв, як окрема естетична система, предметом вивчення можуть бути його макроструктурні елементи, його методологія, стиль і творчий метод, його жанрова специфіка тощо. Цілісне уявлення про твір дає тільки його системне, комплексне і всебічне вивчення.

Наукове пізнання будь-якого літературного явища мусить бути різнобічним. Є **три аспекти інтерпретації** художніх явищ: когезійний (як?),

когерентний (що?) /терміни В.Дресслера/ і смисловий (в ім'я чого?).

Слід розрізняти когезію та когерентність тексту і когезію та когерентність твору.

Когезія художнього тексту – це його формальна сторона: мовна організація тексту, використані автором ресурси мови і прийоми образотворення. **Когерентність художнього тексту** – його значеннева сторона: озмістовлення форми, генеруючі фактори і форманти змісту.

Когезія художнього твору – формальний аспект змістоформи твору: ресурси, способи, прийоми формування значень і змісту. Так, зовнішня форма твору виступає знаком його образної системи, яка, своєю чергою, є знаком змісту, а зміст виступає знаком смислу твору. **Когерентність художнього твору** – його змістова сторона, значенневий аспект змістоформи твору: компоненти і носії змісту твору.

Однак повноцінне та загальнонаціональне пізнання і використання художнього твору для духовного розвитку особистості та суспільства можливе тільки тоді, коли він стає фактом і фактором літератури, ширше – культури.

Твір стає **фактом** (від лат. зроблене) національної літератури, якщо він “включений” у літературний процес (опублікований і помічений читачами, описаний дослідником, анотований, рецензований чи згаданий в літературно-критичному огляді тощо). Аналогічно й для літературознавства твір стає фактом тільки тоді, коли він так чи інакше “включений” у науковий обіг, науково осмислений.

Малохудожні твори, які, проте, несуть на собі відбиток часу, засвідчують коло тодішніх суспільних змагань, проблем і бід, слід вважати більше **фактами історії**, ніж фактами літератури. Й оцінювати їх слід не за художніми критеріями (як художні твори), а за характером тої історичної інформації, носіями якої вони є (як документи певного часу).

Історія української літератури складалася таким чином, що проблема твору

як факту завжди була для неї найважливішою. Різні окупанти впродовж століть робили все, щоб унеможливити саму появу української літератури як основи національної культури, духовності, свідомості. Найдалі тут пішла російська імперія, де українська література вважалася сепаратистською, антидержавною, а тому заборонялася, як і українська мова.

У радянський час існувала інша, не така примітивно-очевидна, але набагато ефективніша заборона система. Щоб небажаний для режиму твір не дійшов до читача, діяла система жорсткого контролю. Передусім перевірявся на лояльність сам автор, і письменникам із “підмоченою” політичною репутацією, запідозреним в антирадянщині чи, тим більше, у націоналізмі, надрукуватися було практично неможливо. Не рятували ні заслуги, ні таланти. Дехто із сучасних українських письменників роками не міг опублікувати свої твори. Наприклад, Л.Костенко вимушено “мовчала” шістнадцять років. І це ще далеко не рекорд.

Сам твір піддавався строгій цензурі у вигляді відкритих (коли рецензент знав прізвище автора) і закритих (коли оцінювався анонімний твір) рецензій, а також оцінювався штатними цензорами із спеціальних обласних літературних управлінь – так званих „літів” чи “обллітів”. Твори на історичну тематику, крім того, мали бути перевірені у відповідних відділах республіканських і центральних партійних комітетів та московськими істориками. Але й це не давало гарантії виходу книжки у світ: досить було відповідного “сигналу”, навіть анонімного, як набір книжки міг бути розсипаний, віддрукована книжка – пущена під друкарський ніж, розповсюджена – вилучена із бібліотек та книгарень.

Широко практикувалася „індексація” – включення книжки в реєстр (індекс) заборонених, і тоді навіть автор не смів називати її у списку своїх творів – як, наприклад, О.Гончар свого роману “Собор” чи Р.Іваничук роману “Мальви”. Тисячі книг десятиліттями лежали у спецховищах, доступ до яких був суворо обмежений. Навіть читання “крамольних” книг було тяжким злочином в очах влади і суворо каралося. І ніхто не зможе назвати, наприклад, точну кількість тих, що були покарані за читання трактату І.Дзюби “Інтернаціоналізм чи русифікація?” чи за те, що не донесли на тих, хто мав, поширював або читав цю працю.

Фактором (від лат. той, що робить) літератури є тільки таке літературне явище (твір, тенденція, творчий метод, стиль тощо), яке впливає на її розвиток, викликає в ній певні зміни – позитивні чи негативні. Звичайно, у першу чергу це мало б залежати від художньої якості та суспільної значимості твору. Але не тільки. В умовах української колоніальної дійсності тут століттями вирішальну роль відіграють позалітературні чинники: та ж таки індексація – заборона „крамольних” творів та авторів; знищення сотень письменників (“розстріляне відродження”); компартійна цензура, яка невтомно викорінювала все українське з літератури (навіть цикл віршів А.Малишка „Україно моя” перейменовували на „Батьківщино моя”, а роман Р.Іваничука „Яничари” – на „Мальви”); імперська надінтерпретація українських класиків; фактичне витіснення української літератури з електронних ЗМІ; тотальна русифікація книжкового ринку; відсутність державної політики відродження української духовності тощо. Зрозуміло, що за таких несприятливих умов чимало творів української літератури, не ставши її фактами, не змогли стати і факторами її розвитку, як і сама українська література не може повною мірою виявити свій гомокреативний (людинотворчий) і націотворчий потенціал, стати постійно діючим чинником розвитку національної свідомості, культури, духовності.

Змістоформа літературного твору

Художній твір – це формозмістова (термін А.Ткаченка) єдність, тобто системно-органічна цілісність формальних та змістових елементів.

Питання змісту і форми є загальнонауковими, філософськими, а не лише літературознавчими. Кожен предмет чи явище мають свої зміст і форму. Під **змістом** у найзагальнішому плані розуміють сутність предметів і явищ, їх якісну визначеність, їх характерні особливості. Змістом літературного твору називають ідейно осмислену тему, або єдність теми та ідеї. Під **формою** (від лат. зовнішність, устрій) розуміють спосіб існування предмета, спосіб виразу і прояву змісту, його внутрішню, значеннєву організацію, те, що пов'язує елементи змісту воедино і без чого неможливе його існування.

Зміст і форму слід розглядати у їх діалектичній єдності, і тільки в такому випадку доречно говорити про формозмістову єдність літературного твору. На думку німецького філософа Г.-В.-Ф.Гегеля, "зміст є не що інше, як перехід форми у зміст, а форма є не що інше, як перехід змісту в форму". Звідси,

будь-який зміст – формований, а форма – змістовна. На рівні тексту говорять про взаємозалежність когезійного та когерентного пластів тексту (когезія – зв'язаність тексту на рівні форми, когеренція – зв'язаність тексту на рівні змісту).

Враховуючи вчення українського науковця Олександра Потебні, виділяють ще внутрішню (художній образ) та зовнішню форму (засоби зображення і вираження) літературного твору. Художній образ є формою щодо естетично-ідейного змісту твору і в той же час стає змістом стосовно зовнішньої словесної форми.

До формальних чинників літературного артефакту, тобто до засобів розкриття ідейного змісту твору, належать: архітектоніка, композиція, сюжет, система персонажів, сукупність образотворчих засобів, мова, поетика назви, епіграф тощо. До чинників змісту зараховують тему, проблему (мотив), ідею твору тощо. Окремо виділяють смисл (сенс) художнього твору.

Усе це дає підстави говорити про твір як системну цілісність із складною макроструктурою.

2. Макроструктура літературного твору.

Вище ми говорили про дихотомну макроструктуру літературного твору, тобто про такий підхід до розуміння будови твору, за яким у ньому виділяють тільки дві складові – форму і зміст. Зараз детальніше розглянемо більш конкретизовану і деталізовану **чотирирівневу макроструктуру літературного твору** як естетично-інтенціональної системи, виділяючи в ньому такі функціональні складові, як зовнішня форма, внутрішня форма, зміст, смисл (сенс).

При цьому важливо усвідомити, що змістовність зовнішньої форми виражається через різноманітні значення її елементів, які й формують внутрішню форму (ейдологію, образну систему) твору. Формування змісту твору відбувається як сума, комбінація і взаємодія значень художньої форми, тобто форма (зовнішня і, насамперед, внутрішня) виступає знаком змісту. Із змісту впливає певний сенс твору.

а) Зовнішня форма літературного твору (художня мова і художнє мовлення)

Зовнішня форма літературного твору – це один із елементів чотирирівневої макроструктури художнього твору; це художня мова і художнє мовлення твору, а також прийоми образотворення і перетворення ресурсів мови у художній текст. Іншими словами, зовнішня форма – це носій і генератор художніх значень, з яких формується образна система, зміст і сенс літературного твору.

Зовнішня форма твору вивчається крізь призму таких понять, як мовна норма і “поетична вільність”, конотація, актуалізація і сильна позиція слова, автологія та металогія, вірш і проза, метрика і ритміка, строфіка і теорія рими, ритмомелодика та інкантація, ідіолект та ідіостиль тощо.

Художня комунікація

Мова виникла з необхідності порозуміння – як засіб спілкування між людьми. Через називання (номінацію) предметів, ознак, дій, станів, обставин тощо вона допомагає окреслити навколишню дійсність, і світ людини – це означена мовою дійсність. Народжуючись і освоюючи життя, людина насправді вживається в цей названий, мовний світ, через нього сприймає, пізнає й осмислює дійсність, бо неназване, не окреслене мовою не існує для людської свідомості. І тому є всі підстави для твердження, що мова – це “дім буття” самосвідомості людини і народу, це онтологічно-екзистенційна система: “Буття є прихистком, котрий прикриває людину, її екзистуючу сутність, у своїй істині, роблячи домом екзистенції мову... У помешканні мови живе людина. Мислителі і поети – хранителі цього помешкання”⁵¹.

Загальнонаціональна мова, тобто мова, яка забезпечує комунікативні потреби конкретного народу, побутує в кількох *основних різновидах*: діалекти (територіальні та соціальні), розмовно-побутова мова, літературна мова, художня

⁵¹ Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. – М.: Республика, 1993. – С.218.

(поетична) мова. І загальнонаціональна мова в цілому, і кожен із її різновидів має не тільки комунікативні, але й значні естетичні ресурси, тобто те, що здатне пробуджувати уяву, творити образ предмета розмови, викликати емоційне ставлення до нього, впливати на його оцінку тощо.

Слід розрізняти **два види спілкування**: комунікацію мовну і комунікацію художньо-літературну.

Мовна комунікація (“комунікативний ланцюг”) здійснюється за тричленною **формулою**: адресант – інформація (повідомлення) – адресат. Найефективнішим способом комунікування в межах певної нації є літературна мова. Цьому сприяє така її основна риса, як **унормованість** на всіх рівнях: лексичному, фонетичному, морфологічному, дериватологічному, синтаксичному, графічному тощо – на відміну від діалектів, де такої загальноприйнятої норми не існує.

Літературне спілкування має свою специфіку. Зокрема, **формула художньо-літературної комунікації**, на відміну від мовної, є п’ятичленною: письменник (автор) – авторський твір – художній текст – реципієнт (читач, слухач) – читацький твір.

Тобто, художній твір виникає, конкретизується, деталізується у свідомості митця – як авторський твір. **Авторський твір** – це творчий задум митця, який виник та реалізувався в його свідомості і який він пропонує читачам у вигляді художнього тексту. **Художній текст** – запис (рукописний чи друкований) авторського твору в прозовій чи віршованій формі і в певному жанрі; це знакова система, котра, з одного боку, матеріалізує авторський художній твір, а з іншого – служить матеріальною підставою для виникнення художнього твору реципієнта (читача, слухача). В акті художньої комунікації автора з читачем текст – категорія **константна**, постійна. **Досконалість** художнього тексту визначається не самооцінкою автора і не смаком читача чи критика, а здатністю тексту пробуджувати уяву реципієнта, викликати і формувати в його свідомості

заплановані автором образи, переживання, думки, асоціації тощо. **Реципієнт** (від лат. той, що одержує) – адресат, той, що сприймає твір мистецтва через художній текст: читач, слухач, глядач. **Читацький твір** – це художній світ, що виник у свідомості читача (реципієнта) під впливом художнього тексту. Читацький твір – категорія змінна: кожне повернення до художнього тексту, його друге прочитання уточнює, доповнює, розширює художній твір у свідомості реципієнта.

Тут слід враховувати наступне. По-перше, авторський задум рідко вміщається в текст у повному обсязі – щось завжди залишається не висловленим, недомовленим, не поясненим тощо. По-друге, читачі бувають різні (за статтю, віком, фахом, ерудицією, уявою тощо), з різними, отже, можливостями сприйняття, а тому й читацькі твори, що виникли в свідомості різних читачів під впливом того ж тексту, можуть суттєво відрізнитися.

Ключовими тут є поняття текст і твір, які співвідносяться як знак і образ (мегаобраз). Тобто під час художньої комунікації спілкування між автором і читачем відбувається не за допомогою слова та інших ресурсів мови (вони служать тут тільки для творення образів), а через образну систему (твір), яка і є основним носієм ідейно-естетичної інформації. Крім того, слід врахувати, що, за зовнішньої подібності, насправді є суттєва відмінність між авторським і читацьким творами, і найефективнішим способом їхнього зближення, їхньої уніфікації є літературознавча інтерпретація. Виникнення, конституювання твору у свідомості реципієнта (читацький твір) залежить і від *якості художнього тексту* (зовнішньої форми), і від *внутрішнього світу реципієнта* (його тезаурусу, світогляду, життєвого досвіду, свідомості, підсвідомості, надсвідомості, креативного потенціалу і т.ін.).

Літературна мова і мова художньої літератури

Літературна мова і мова художньої літератури – це дві знакові системи, кожна з яких має свою структурно-сміслову специфіку, свої функції та сфери застосування.

Літературна мова – це знакова система, унормована на всіх рівнях, основною функцією якої є комунікативна (розповісти про щось, запитати про щось, спонукати співрозмовника до якоїсь дії). Звідси й речення за метою висловлювання поділяються на розповідні, питальні та спонукальні. **Мовна норма** – основна ознака літературної мови, її упорядкованість на всіх мовних рівнях, яка допомагає долати діалектні особливості, що робить її незамінним засобом загальнонаціонального спілкування. **Диференційні ознаки літературної мови**: понятійний характер, комунікативна функція, мовна норма, автоматизація висловлювання та сприйняття, ситуативність як формант висловлювання, домінування автологічного слововживання, логічність викладу.

Мова художньої літератури (художня /поетична/ мова) – це знакова система, яка виникає внаслідок поєднання мовної норми із регулярними, послідовними, систематичними і цілеспрямованими відхиленнями від мовної норми на різних рівнях, основною функцією якої є образотворення і створення художнього тексту (у прозовій чи віршовій формі). Вона – “засіб найкомпактнішої передачі інформації” (К.Фролова). **Диференційні ознаки поетичної мови**: образний характер, ейдологічна функція, цілеспрямована деформація мовної норми, актуалізація висловлювання, конотація, поєднання автологічного й металогічного слововживання, виразна ритмічність мовлення, реалізація у двох формах (прозовій та віршовій), емоційність.

У творенні художньої мови особливого значення набирає **поетична вільність**, або **поетична ліцензія** (від лат. licentia poetika). Первинне значення цього виразу – свідоме чи мимовільне незначне порушення мовного ладу у віршах задля дотримання віршового розміру. Однак якщо врахувати, що художнє

мовлення – це результат регулярних, послідовних, систематичних і цілеспрямованих відхилень від мовної норми на всіх рівнях, то виправданим є і ширше вживання виразу *licentia poetica* – на означення того, що фактично є художньою нормою (художньо доцільні відхилення від нормативної мови) і дозволяє письменникові творити художній текст.

Поетична (художня) мова виступає як конкретизація зовнішньої форми літературного твору.

Образотворча (ейдологічна) функція – основна функція художньої мови, яка реалізується через художній текст. Художній текст виникає як результат свідомих і художньо виправданих відхилень письменника від мовної норми (літературної, діалектної, розмовно-побутової тощо). Набуття ресурсами мови здатності творити образи, утворювати художній текст відбувається на рівні речення і (частково) віршового рядка.

Отже, рівень перетворення мови з комунікативного в ейдологічний засіб – це **речення**. Саме в реченні створюється той контекст, у якому стає можливим та ефективним застосування різних прийомів актуалізації та деавтоматизації висловлювання задля образотворення: “Клітинкою поетичного твору є речення” (М.Ласло-Куцюк). Частковим аналогом речення виступає **віршовий рядок** (наприклад, тут, як і в реченні, три сильних позиції слова: на початку, під логічним наголосом і в кінці рядка).

Специфіка мови художньої літератури увиразнюється через конкретизацію понять “загальноновживана мова” та “літературна мова”. Одним із найпоширеніших різновидів **загальнонаціональної мови** є **загальноновживана**, або **розмовна мова**. Вона використовується для повсякденного спілкування в неофіційних життєвих ситуаціях. Залежно від ситуації загальноновживана мова набуває то більш побутового чи діалектного, то більш літературного чи професійного характеру. Розмовна мова активно послуговується діалектними та соціолектними елементами.

Якісно вищий рівень комунікації забезпечується **літературною мовою**. Ця мова складається на високому рівні культурного розвитку нації, вбираючи в себе все найбільш відстояне, відшліфоване з усіх типів загальнонаціональної мови (розмовного, наукового, ділового тощо). Літературна мова – це мова літератури загалом, а не лише художніх текстів⁵². Це мова, унормована на всіх своїх рівнях (фонетичному, лексичному, морфологічному, синтаксичному,

⁵² Ткаченко А.О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підручник для гуманітаріїв. – К.: Правда Ярославичів, 1997. – С.212.

дериватологічному, акцентологічному, орфоепічному, орфографічному, графічному, стилістичному), на відміну від розмовної мови, котра не має чіткої системи правил слововживання. Тому літературну мову ще називають **нормативною мовою** або **мовою-стандарт**.

Художню мову лише частково можна назвати різновидом літературної мови. Між ними витворюється складна система взаємостосунків. Передусім метою літературної мови є унормування комунікації (спілкування) в суспільстві, тоді як метою художньої мови є максимальна актуалізація висловлювання і створення художніх образів. Основна функція мови художньої літератури не інформативна (чи комунікативна), а ейдологічна (образотворча), тобто художньо-інформативна.

З іншого боку, "поетична мова не може бути названа різновидом літературної мови, тому що вона має у своєму розпорядженні всі форми даної мови з точки зору лексики, синтаксису і т.д. – часто різні ступені її розвитку"⁵³, тобто використовує весь арсенал загальнонаціональної мови, у тому числі й заборонені для літературної мови діалектні та просторічні пласти. Є художні твори, написані виключно діалектом (як у М.Черемшини) чи злодійським жаргоном (окремі тексти Ф.Війона). Художня мова має і власну лексику та фразеологію, яка використовується виключно в поетичних творах; наприклад, у Шевченка: братія моя, сизокрилий, луда, линути, благоденствіє, думи, на сторожі коло їх, марно сльози трачу та ін.

Однак незаперечним є і тісний взаємозв'язок між цими різновидами загальнонаціональної мови. Ідеться про те, що в художній літературі саме літературна мова є тим **тлом (фоном)**, на якому відбивається естетично вмотивоване, навмисне (свідоме) порушення норм літературної мови. Таким чином, відношення між літературною та художньою мовою має два аспекти. З одного боку, письменник для вираження особистого, неповторного, власних міркувань, змалювання власної художньої дійсності відходить від норм літературної мови (вдаючись до актуалізації, використовує і тропи, і стилістичні фігури, і звукопис, і марковану лексику тощо). З іншого боку, щоб читач зрозумів і оцінив авторську оригінальність, письменник спирається на норму літературної мови (мови-стандарт). Такий діалектичний зв'язок і дає буття літературному творіві.

Слід зауважити, що письменник може дуже багато зробити для унормування загальноновживаної мови, коли такої норми не існує. Відомі

⁵³ Ласло-Куцюк М. Питання української поезики... – С.19.

приклади – творення німецької літературної (унормованої) мови Лютером, чеської – Й.Добровським, словацької – Л.Штуром та А.Бернолаком, російської – О.Пушкіним тощо. Зачинателем унормування української мови став Іван Котляревський, а основоположником нової української літератури і сучасної української літературної мови є Тарас Шевченко.

Автоматизація та актуалізація в комунікації та образотворенні

Є два способи мовлення і рецепції – автоматизація та актуалізація, і використовуються вони у різних сферах, для різних цілей. Під час оволодіння мовою як засобом спілкування чи коли йдеться про обмін інформацією (наука, професійні сфери, побут), метою є досягнення максимальної **автоматизації** мовлення і такого ж безперешкодного сприймання, рецепції. У художній літературі, навпаки, ідеться про те, щоб звичні слова і вирази набули здатності породжувати в уяві реципієнта художні образи, нести додаткову, ідейно-естетичну інформацію, викликати в нього певні емоції та почуття, настрої та роздуми. І тому метою художньої мови є максимальна **актуалізація** (від лат. дієвий, справжній, нинішній) висловлювання, використання зображально-виражальних засобів художнього мовлення таким чином, що вони здаються незвичними, одивненими. Актуалізація постає в "обґрунтованих відступах" (Л.Щерба) від мовних нормативів, зумовлює смислове переінакшення мовних елементів у художньому тексті.

Прикладом автоматизації може служити наукова мова. ***Автоматизація*** – такий рівень володіння мовою, який забезпечує автоматичне, без надумування, вживання окремих слів та виразів і таке ж автоматичне їх сприйняття й адекватне розуміння. Автоматизація – мета в оволодінні літературною (загальноновживаною) мовою. Автоматизоване мовлення характеризується нормативністю на всіх рівнях мови, точністю понять і тверджень, часто воно використовує усталену

термінологію. Термінологія і є результатом автоматизації (стереотипізації), коли "кожне, навіть найновіше поняття має своє точне визначення"⁵⁴.

Тоді, як автоматизація робить мовні засоби механічними, актуалізація усуває механічний характер, робить вживання мови свідомим. *Актуалізація* – це деавтоматизація мовлення, надання звичним словам та виразам свіжості, новизни шляхом використання різних прийомів актуалізації на різних рівнях мови (стилістичному, семантичному, синтаксичному, морфологічному, дериватологічному, акцентологічному, лексичному, фонетичному, позиційному, контекстуальному). Актуалізація – основний засіб досягнення конотації, образотворення і перетворення ресурсів загальноновживаної мови у художній текст.

Конотація (від лат. разом і відмічати, позначати) – додаткове до основного, денотативного значення знака (слова чи речення), що міститься в художньому тексті. Саме явище конотації (“прирошення смислу”) лежить в основі художнього мовлення, передусім тропів та фігур поетичного синтаксису.

Прирошення смислу в нормативних виразах досягається тільки за допомогою додаткових слів, тоді як у художньому мовленні цього можна досягти через конотацію. Наприклад, у літературномовному реченні „Я іду до лісу” зміст формується за допомогою лексичних та граматичних значень слів, що його складають, і щоб відбулося природження змісту, необхідно додати те чи інше слово. Художнє речення „Іду я до лісу” складається з тих самих слів, але воно більш змістовне, інформативно багатше (пробуджує уяву, переносить реципієнта в іншу ситуацію, обіцяє продовження, розповідь про якусь подію, можливо, драматичну чи гумористичну, викликає почуття настороженості тощо). А природження смислу тут відбулося виключно завдяки конотації, яка виникла в результаті застосування такого прийому актуалізації на синтаксичному рівні, як інверсія (відхилення від нормативного порядку слів). Перетворити нормативне

⁵⁴ Ласло-Куцюк М. Питання української поезики... – С.30.

речення „Я іду до лісу” в художнє, досягти конотації, щоб пробудити уяву реципієнта, можна й іншими способами (наприклад: „Я – до лісу”, „До лісу! До лісу!” і т. ін.). При цьому не відчувається його структурна неповнота, відсутність того чи іншого члена речення, а спроба вставити його семантично збіднила б речення. Наприклад, до слова „іти” можна дібрати понад 120 лексичних і контекстуальних синонімів, але жоден із них не виражає образно-значеннєвої суті того, що домислюється читачем в наступному рядку Т.Шевченка: „Я – до школи, носити воду школярам...”

У мові художнього твору актуалізуються не всі компоненти мови, а лише деякі або лише один – відповідно до мети, яку ставить перед собою автор⁵⁵. Однак при надмірному захопленні актуалізацією, що характерне для окремих модерністських та постмодерних творів, ми маємо справу не з художністю, а з порожнім формалізмом, штучністю, претензійністю (книжки із порожніми сторінками, непов'язані між собою букви чи слова, надмірне цитування тощо).

Який би художній твір ми не взяли, завжди якась одна сторона мови більш актуалізована, ніж інші, і тоді вона утворює **мовну домінанту** у цьому творі, котрій підпорядковуються всі інші мовні компоненти твору. "Інтонація, семантика, порядок слів, синтаксис можуть бути підпорядковані ритму або навпаки, ритм, інтонація, порядок слів, синтаксис підпорядковані семантиці. Але можливі й інші комбінації"⁵⁶.

У художньому тексті гармонійно поєднуються автоматизм та актуалізація. Слід враховувати, що якщо для загальноновживаної чи наукової мови характерним є автоматичне мовлення із **автологічним** вживанням слів, то художня література широко послуговується ще й **металогічним** мовленням, тобто в художньому тексті зустрічаються й автологічне, і металогічне слововживання. Під **автологією** (від гр. сам і слово) розуміють вживання слів у поетичному тексті в

⁵⁵Ласло-Куцок М. Питання української поезики... – С.32.

⁵⁶ Там само. – С.34-35.

прямому (денотативному) значенні (класичним прикладом автологічного художнього мовлення є "Садок вишневий коло хати" Т.Шевченка); **металогія** – інакомовлення, переносне слововживання (на зразок епітета, метафори та інших тропів).

Рівні та прийоми актуалізації й образотворення

Перетворення виражально-зображальних ресурсів загальнонаціональної мови у художній текст, актуалізація звичних слів та виразів, набуття ними здатності викликати, творити в уяві реципієнта художні образи відбувається на різних рівнях мови.

Виділяють наступні **мовні рівні і прийоми актуалізації та образотворення:**

- **семантичний рівень:** поетична семантика – переосмислення значення слів, внаслідок чого виникають **тропи** (від гр. зворот) – порівняння, епітет, метафора, метонімія, синекдоха, алегорія, іронія, гіпербола, перифраз, символ, синестезія, оксиморон та ін.;

- **синтаксичний рівень:** поетичний синтаксис – використання прийому ненормативного порядку слів у реченні (рядку), внаслідок чого виникають **фігури поетичного синтаксису** – інверсія, анафора, епіфора, кільце, паралелізм, градація, ампліфікація, еліпсис, асиндетон, полісиндетон, риторичні фігури /запитання, ствердження, звертання, вигуки/, епістрофа, хіазм, анаколуп та ін.;

- **фонетичний рівень:** художній звукопис – використання прийому ненормативного поєднання звуків, внаслідок чого виникають різні види **фоніки** – алітерація, асонанс, звуконаслідування, звукові повтори тощо.; рима, види рим, звукописна і рекурентна функції рим; гармонія і дисгармонія; евфонія і какофонія;

- **акцентологічний рівень:** поетична акцентологія – ненормативне використання логічного, діалектного, професійного, жаргонного тощо наголосу;
- **морфологічний рівень:** поетична морфологія – ненормативне використання категорій роду, особи, числа;
- **дериватологічний рівень:** поетична дериватологія – ненормативне словотворення (наприклад, у Л.Костенко: “Жінка – твоя, та я – *твоїша*”);
- **лексичний рівень:** поетична лексика – поетизми, історизми, архаїзми, діалектизми, жаргонізми, вульгаризми, арготизми, професіоналізми, неологізми, авторські неологізми тощо;
- **графічний рівень:** поетична графіка та орфографія – авторське використання великої та малої літер у вірші, розділових знаків, творення тексту без розділових знаків, фігурні вірші, перенесення частини рядка (“драбинка”) тощо;
- **стилістичний рівень:** поетична стилістика – використання прийому змішування стилів для досягнення художнього ефекту (наприклад, в офіційній заяві: “Прошу звільнити мене з роботи, *бо я дуже втопився*” /Б.Стельмах/);
- **позиційний рівень:** розміщення слова в *сильній позиції* (на початку речення, під логічним наголосом, у кінці речення), штучне збільшення сильних позицій і пауз шляхом віршування (у кожному віршовому рядку стільки ж сильних позицій слова, як і в реченні; у кінці кожного віршового рядка робиться пауза, як і в кінці речення);
- **контекстуальний рівень:** *поетичний (художній) контекст* – досягнення конотації автологічних слів, автоматизованих виразів та інтродукованих художніх і нехудожніх текстів шляхом включення їх у художню тканину твору – у контекст художнього твору (наприклад, автологічні слова в тексті вірша „Садок вишневий коло хати”).

Художнє мовлення

Художнє мовлення, що є практичним втіленням художньої мови, має два основні *різновиди*: вірш і прозу.

Вірш (від *лат.* повтор, поворот) – це різновид художнього мовлення, максимально віддалений від загальноповсякденної мови, в основі якого лежить звуковий ритм; це ритмічно організоване мовлення з метою посилення його виразності та емоційності (звідси його часте використання для відтворення переживань і настроїв, тобто в ліриці).

На цій основі часто вірш необґрунтовано ототожнюють із поезією. Але це різні поняття, із різних сфер: вірш (як і проза) – вид літературного мовлення (напр., у середньовіччі віршами часто писали навіть наукові трактати); **поезія** (від *гр.* творчість) – вид літературно-художньої творчості, літературний жанр, який може бути реалізований як у віршовій (переважно), так і прозовій формі. Хоча іноді поезією називають віршовані твори певного поета, нації чи епохи.

Проза (від *лат.* проста мова) – різновид художнього мовлення, максимально наближений до розмовної мови, в основі якого лежить синтагматичний ритм; літературно-художній жанр, переважно епічних та драматичних творів.

На цій підставі дехто і дотепер вважає, що у повсякденному житті він користується "прозою" (як Журден – відомий герой комедії Мольєра). Однак, незважаючи на подібність між прозовим (невіршовим) мовленням і розмовною мовою, ці поняття не є ідентичними (тотожними): основна функція загальноповсякденної мови – комунікативна, тоді як прози – образотворча. І розмовляємо ми загальноповсякденною розмовною мовою. А якщо хтось раптом заговорив би прозою, то це справило б таке ж приголомшуюче враження, як і замогильний п'ятистопний ямб Васисуалія Лоханкіна із твору І.Ільфа та Є.Петрова "Дванадцять стільців", бо свідчило б про ненормальність психічного

стану людини. Прозове мовлення має свою складну і внутрішньо закономірну структуру, яка принципово відрізняється і від віршового ритму, і від загальноживаної мови, вимагаючи від автора не меншої майстерності, ніж вірш.

Різняться між собою і проза та поезія. Основною метою і поезії, і прози є витворення художніх образів, однак засоби першої відрізняються від другої. Якщо поезія (переважно віршована) базується на *звукових паралелізмах*, то прозу формують в основному *синтаксичні паралелізми*⁵⁷. Тропи у прозі відіграють помітно меншу роль, ніж у поезії. Якщо для поетичного мовлення джерелом "художньої енергії" часто виступає взаємодія різноманітних тропів, то для прозового найбільш характерною є взаємодія різних мовних планів: мови автора, оповідача, персонажів. Важливе значення для прози має конфлікт, сюжет, характер обставин та персонажів, задіяних у творі.

Слід розрізняти такі поняття, як прозовий, прозаїзм і прозаїчний; поетичний і поетичність.

Прозовий – той, що написаний прозою.

Прозаїзм – слово чи мовний зворот, які поетично не актуалізовані, а тому випадають із художньої тканини твору, видаються неорганічними в художньому контексті.

Прозаїчність – приземленість, буденність вислову в літературному творі, яка контрастує з очікуваним пафосом твору.

Поетичний – приналежний до поезії.

Поетичність – а) ознака художнього мовлення, що відзначається підвищеною емоційністю та образністю, насиченістю тропами, фігурами поетичного синтаксису та фонічною милозвучністю; б) образ, опис, монолог тощо у літературному творі чи й цілі твори (епічні, ліричні, драматичні, прозові чи віршовані), для яких характерні особливий ліризм, емоційна піднесеність, задушевність тощо.

⁵⁷ Ласло-Куцюк М. Питання української поезики... – С.90.

Ліричні, епічні та драматичні твори можуть бути написані як віршованою мовою, так і прозою (напр., епічний роман у віршах Л.Костенко "Маруся Чурай"). Хоча, переважно, епічні твори тяжіють до прозового вираження, а ліричні чи ліро-епічні – до віршованого. Звідси і плутанина, коли епічні твори називають прозовими, а ліричні – поетичними.

Своєрідним літературним явищем є *ритмізована проза*. *Ритм* – характерна ознака художнього мовлення (і віршованого, і прозового). Ритм прози створюється відносно закономірним чергуванням однотипних або різних інтонаційно-сміслових мовних одиниць – синтагм, певним розміщенням слів і словосполучень у реченні чи абзаці. Однак ритмізована проза – явище особливе. Для ритмізованої прози характерними є ще й наступні семантичні особливості: підкреслена експресивність, емоційна напруженість, лірична схвильованість, поетична образність. Ліричні запитання, вигуки, повторення певних музичних прийомів мають емоційну природу. Саме емоційний зміст найчастіше підказує перехід до ритмізованої прози. Автор використовує ритмізовану прозу в особливо ліричних місцях епічного твору⁵⁸. Ритмізована проза зустрічається у творах М.Гоголя, М.Черемшини, В.Стефаніка, А.Головка, Ю.Яновського, О.Довженка, О.Скляренка та ін.

Переважно невеликий за розміром ліричний твір, написаний прозою, називають *поезією в прозі* (або віршем у прозі, хоча логічніше, мабуть, його звати *лірикою в прозі*), яка особливо розвивалася модерністами. Виступали в цьому жанрі Дніпрова Чайка ("Морські малюнки"), М.Черемшина ("Симфонія"), О.Кобилянська ("Рожі"), В.Стефанік ("Амбіції") та ін.

Окремо слід уточнити етимологічно споріднені терміни "верлібр" та "вільний вірш". *Верлібр* (від *фр.* вільний вірш) – різновид вірша, ритмічна єдність якого ґрунтується на відносній синтаксичній завершеності рядків і на їхній інтонаційній подібності. Верлібр не поділяється на стопи, рядки його мають

⁵⁸Ласло-Куцюк М. Питання української поезики... – С.91.

різну довжину, різну кількість наголосів, довільно розташованих, не має рим і, як правило, не поділяється на строфи. Джерела верлібру відносяться до фольклору, основоположником його вважається американський поет Уолт Уїтмен. В українській літературі верлібр використовували М.Вороний, О.Олесь, М.Семенко, Ю.Тарнавський, Е.Андієвська, Р.Кудлик, В.Голобородько та ін. Верлібр став основним різновидом поетичного мовлення у постмодерній поезії.

Натомість *вільний вірш* (його ще називають *вольним віршем*) – це вірш, який, на відміну від канонічних нормативів силабо-тоніки, має довільну кількість стоп при збереженні традиційного римування та закономірного розподілу наголосів. Спочатку вільний вірш з'явився у байках, що використовували невимушену бесіду, живі інтонації, а значить – різну довжину фраз, рядків. Згодом вільний вірш поширився на інші віршовані твори.

Версифікація

Версифікація – мистецтво віршування, тобто вираження думок у формі вірша; це традиційна для конкретної літератури система організації поетичного мовлення, побудована на цілеспрямованому і регулярному повторенні певних мовних елементів. Вивченням версифікації займається *теорія вірша* (віршознавство).

Вірш – художньо-мовленнєва система, організована шляхом подвійного (мовного і ритмічного) кодування, внаслідок якого виникає віршовий рядок.

Віршована мова характеризується своєрідністю інтонації й особливим темпом, пов'язаним з великою кількістю пауз. У зв'язку з цим питома вага і змістове значення кожного слова в контексті вірша підсилюється. Крім того, віршована мова характеризується настановою на музичне звучання⁵⁹, що дає

⁵⁹ Лесин В.М., Пулинець О.С. Словник літературознавчих термінів. – К.:Радянська школа, 1971. – С.73.

підстави говорити про ритмомелодику вірша. До основних засобів організації вірша відносять: ритм, стопу, розмір, риму, строфу (розрізняють ще астрофічний та різнострофічний вірші).

Система вірша охоплює два рівні вивчення вірша: 1. Віршовий рядок, який вивчають такі розділи віршознавства як ритміка і метрика. 2. Строфи, які вивчають строфіка і теорія рими.

Ритміка

Ритміка – розділ віршознавства, що вивчає ритм; у вузькому значенні – ритмічний лад віршового твору (творів).

Під **ритмом** (від лат. такт, розміреність, узгодженість) розуміють закономірне чергування у часі подібних явищ, упорядкований рух, який у літературі набирає естетичного значення; це організований, упорядкований рух, атрибутивна ознака художнього мовлення, “можливість знайти подібне в різному і різне в подібному” (Ю.Лотман).

Ритм, ритмічність – закон мистецтва, зокрема літератури. У прозі ритм має синтагматичну природу (чергуються невеликі інтонаційно-сміслові відрізки мовлення – синтагми чи речення). У вірші ритм має передусім звукову – квантитативну (кількісну) та квалітативну (якісну) – природу: чергуються наголошені та ненаголошені склади, стопи, паузи; крім того, ритмізації віршового мовлення сприяють рими, співвіднесення рядків, строф. Саме тому на означення ритмічного звучання вірша вживається термін **ритмомелодика**.

Віршовий ритм постає завдяки динамічному сполученню співмірних відрізків – віршів (віршових рядків – ще одне значення терміну „вірш”). Ритм може формуватися за рахунок довгих та коротких складів (античне віршування), за рахунок їх кількості (силабічне віршування, силабіка), за рахунок наголосів у

вірші (тонічне віршування) і за рахунок чергування наголошеності та ненаголошеності (силабо-тонічне віршування). У поезії ритм витворює враження „плавності” або „стрімкості”, різну експресивність, широкий спектр переживань. У ритмі відбиваються конкретно-історичні властивості (класична українська поезія відрізняється від античної чи давньоперської), риси національного світосприйняття.

Ритм вірша у характерній для української літератури силабо-тонічній системі визначається характером чергування наголошених і ненаголошених складів, довжиною віршового рядка (кількістю стоп у ньому), відсутністю або наявністю цезури (паузи) і видами клаузул (тобто ритмічного закінчення рядка, починаючи з останнього наголошеного складу).

Метрика

Метрика (від *гр.* розмірений) – розділ віршознавства, об'єктами вивчення якого є просодія і теорія віршових розмірів.

Конструктивними елементами вірша є наголос і склад. Сукупність наголосу і складу називається **просодією** (від *гр.* наголос, приспів).

Основними поняттями метрики є стопа і метр.

Стопою називають одиницю виміру та визначення віршового ритму. Це – найкоротший відрізок певного віршового метра (розміру), сконцентрованого у групі складів з відносно незмінним ритмічним акцентом (наголосом). Залежно від кількості складів в українській силабо-тоніці найчастіше виділяють наступні **види стоп**: 1) двоскладова (ямб, хорей, пірихій, спондей), 2) трискладова (дактиль, амфібрахій, анапест, бакхій, молос) та 3) чотирискладова (пеон).

Визначальною умовою структурування вірша є визначення його розміру (чи метра).

Метр (від *гр.* міра, розмір) – віршовий розмір; це умовна схема вірша,

побудована на чергуванні наголошених і ненаголошених складів. Для тонічної системи віршовий розмір характеризується кількістю наголосів, для силабічної – кількістю складів, для силабо-тонічної – кількістю стоп, характером цих стоп та місцезнаходженням цезури (якщо вона є). Наприклад, вірш „Сувид” Ліни Костенко написаний п’ятистопним ямбом із змінною цезурою після другої стопи:

Тут Сувид скрізь. // Він ходить по росі.

Учора він прикинувся сосною.

То коней напуває у Десні,

а то, як грім, // гуркоче за Десною.

Строфіка

Строфа (від лат. поворот, зміна, коло) – фонічно викінчена віршова сполука, яка повторюється у поетичному творі, об’єднана здебільшого спільним римуванням, представлена інтонаційною та ритміко-синтаксичною цілісністю, відмежована від аналогічних сполук помітною паузою та іншими чинниками (закінчення римового ряду, відносна змістова завершеність тощо).

У силабо-тонічній системі розрізняють такі види строф, зумовлені структурою вірша: одновірш (моновірш), двовірш (дистих), тривірш (терцина; трирядкова строфа у сонеті – терцет), чотиривірш (катрен), п’ятивірш (квінта), шестивірш (секстина), восьмивірш (октава), дев’ятивірш (нона), десятивірш (децима) та ін.

Строфи, формальні ознаки яких закріплено традицією, перетворилися в літературний канон. Їх називають **канонізованими** (за І. Качуровським) або **„твердими строфічними формами”**. До таких належать: сонет, тріолет, рондо, рондель, рубаї, станси, риторнель, балада, танка, хокку (гай-ку), шлока, бейт та ін.

Поезії, які не поділяються на строфи, називають **астрофічними** (як-от народні думи, „Поставлю хату і кімнату...” Т. Шевченко тощо). Водночас поетичний твір, у якому поруч уживаються різні строфи, називається **різнострофічним**. Різнострофічною є, наприклад, поема Т. Шевченка „Гайдамаки”.

Теорія рими

Розділ віршознавства, об'єктом вивчення якого є рима, називається **теорія рими**.

Рима (від лат. мірність, сумірність, узгодженість) – суголосся закінчень у суміжних та близько розташованих словах, які можуть бути на місці клаузул (зовнішня рима) або перебувати в середині віршового рядка (внутрішня рима). У білому вірші рими відсутні.

Основні **функції рими** – композиційна, евфонічна і рекурентна. **Рекурентність** (від лат. повернення) – здатність рими повертати читача чи слухача до попереднього рядка, який завершується подібним співзвуччям, і таким чином нагадувати виражене в цьому рядку. Це допомагає долати лінійність мовлення і сприяє виникненню у свідомості реципієнта цілісної, об'ємної картини прочитаного чи прослуханого.

Саме тому рими відводиться чільна роль у ліричній композиції та строфотворенні; іншими її функціями є естетична, мнемотехнічна (допомагає запам'ятовувати), магічна, інкантанційна (ритмоінтонаційна) тощо.

Класифікація рим:

1) *за місцем ритмічного акценту* (наголосу) в суголосних словах – окситонні (чоловічі) та парокситонні (жіночі), дактилічні та гіпердактилічні рими;

2) *за якістю співзвуч* – багаті та бідні рими;

3) *за повнотою суголось* – точні і приблизні рими;

4) *за розташуванням у строфі* – суміжні (парні), перехресні, кільцеві (охопні), тернарні, кватернарні рими.

Ігор Качуровський виділяє ще такі **різновиди рим**: відкриті і закриті;

нерівноскладові та різнонаголошені; омонімічні, тавтологічні і повторні⁶⁰. Окремо слід сказати про **морфологічні** рими. Це рими, утворені від слів, що належать до тої ж частини мови. Такі рими вважаються банальними і бідними, тому сучасні поети уникають їх. Однак цей недолік не поширюється на рими **метафоризовані** – коли заримовуються слова, що належать до однієї частини мови, але вжиті в переносному значенні: такі рими вважаються повноцінними, багатими.

Для визначення *схеми римування* однакові рими позначають тою ж літерою:

Садок вишневий коло хати, *a*
 Хрущі над вишнями гудуть, *б*
 Плугатарі з плугами йдуть, *б*
 Співають ідучи дівчата, *a*
 А матері вечерять ждуть. *б*

Отже, схема римування тут – *аббаб*.

Пауза (від *гр.* припинення) – членування мовного потоку на окремі одиниці шляхом короткої перерви у мовленні; один із формантів ритму. Пауза сприяє виокремленню в мовному потоці окремих слів, синтагм (інтонаційно-смилових частин речення), речень, фраз, віршових рядків, строф, піввіршів (частин віршового рядка) тощо. Особливо зростає роль пауз у вірші, де вона, по-перше, посилює й увиразнює емоційно напружене мовлення; по-друге, полегшує рецепцію, даючи уяві можливість образотворення; по-третє, сприяє осмисленню семантично насиченого, „густого” поетичного тексту. Розрізнять паузи смислові, логічно-інтонаційні та ритмічні (цезурні – у віршовому рядку на місці цезури; пунктуаційні – на місці розділових знаків; константні – у кінці кожного віршового рядка чи піввірша).

Інтонація (від *лат.* голосно вимовляю) – ритмомелодійний лад мовлення, що залежить від підвищення чи пониження тону при вимові; тон, манера вимови, що виражає почуття, ставлення до предмета висловлювання. У художньому творі інтонація виконує комунікативну, образотворчу, структурну, аксіологічну та смислотворчу функції, тому інтонаційне трактування (декламаційна інтерпретація) твору потребує особливої уваги (див. п. 4: „Інтерпретація твору”).

Інкантація – звукова, ритмічно-мелодійна організація, звучання рядка,

⁶⁰ Качуровський І. Фоніка. – Мюнхен: УВУ, 1984. – С. 89-110.

вірша.

Способи використання виражальних та естетичних ресурсів мови, прийомів актуалізації та образотворення, домінуючі віршові форми тощо – різні у різних авторів художніх творів, і саме це надає своєрідності мові художніх текстів окремих письменників, виступає формантом їхнього ідіолекту, що дозволяє виокремлювати і впізнавати їх, як розрізняємо ми за голосом своїх знайомих.

Так формується **ідіолект письменника** – сукупність мовно-стильових особливостей, які характеризують художнє мовлення його творів.

б) Внутрішня форма літературного твору (ейдологічна система)

Питання форми художнього твору передусім стосується питання будови твору. **Внутрішня форма твору** – один із елементів чотирирівневої макроструктури художнього твору; це образна (ейдологічна) система твору та способи її організації, побудови, компонування.

Елементами внутрішньої форми (ейдологічної системи) є: архітектоніка (якщо твір має складну мегаобразу структуру), композиція, макрообрази твору (персонажі, система образів персонажів, краєвиди, сцени, картини, образи споруд, тварин, явищ природи тощо) та мікрообрази (як композити макрообразів і як художні деталі мегаобразу).

Є два рівні образної організації твору: архітектоніка і композиція.

Архітектоніка (від гр. архітектура, мистецтво керувати) – це вияв явної (графічно оформленої) чи скритої структурованості твору на мегаобразному рівні. Тобто, під архітектонікою розуміють будову художнього твору як єдиного ейдологічного цілого, інтегральний взаємозв'язок основних його складників. До архітектоніки, як до загального плану внутрішньої форми твору, входять найкрупніші елементи того чи іншого твору, тобто мегаобрази. Окрім мегаобразів, елементами архітектоніки є глави, розділи, дії, частини тощо. Малоформатні твори (зокрема ліричні), що ґрунтуються на одному мегаобразі, архітектоніки не мають.

Композиція (від лат. побудова, складання, поєднання, створення) – це категорія змістовної форми, вияв внутрішньої організації твору (його

мегаобразу) і закон організації художнього твору. Іншими словами, композиція – це побудова твору, доцільне поєднання всіх його образних компонентів (чинників внутрішньої форми) у художньо-естетичну цілісність, зумовлену логікою змісту. На відміну від архітекτονіки, композицію мають усі без винятку художні твори.

Складовими композиції можуть виступати: сюжет, фабула, позасюжетні елементи, розміщення персонажів, предметна деталізація, варіювання способів оповіді тощо. Для зрозуміння своєрідності композиції твору важливо виділити *композиційну домінанту (композиційний фактор)*, яку складає або центральний персонаж, або головний конфлікт, або місце дії, від яких прямо чи опосередковано залежать всі інші компоненти.

Елементи композиції поділяються на позатекстуальні /надтекстуальні/ (якщо такі є) і текстуальні:

Позатекстуальні елементи композиції

Не завжди, але часто художній текст супроводжується низкою додаткових елементів, які суттєво впливають на сприйняття твору, оскільки імпліцитно пов'язані з його змістом і сенсом. Вони завжди графічно виділені, відмежовані від *основного тексту*. Такими позатекстуальними (іноді їх ще називають надтекстуальними) елементами літературного твору є заголовок, присвята, епіграф, пролог, епілог, передмова та післямова, супліка.

Заголовок – позатекстуальний елемент композиції, який є назвою твору або його частини, передує тексту, має власну поетику і перегукується із темою чи ідеєю твору. Значна частина поетичних творів не має заголовка, тому для їхнього означення користуються першим рядком вірша (наприклад, „Садок вишневий коло хати”). Наявність чи відсутність заголовка завжди вмотивовані характером вірша, його поетикою, способом розгортання образної системи, специфікою komponування тощо.

Присвята (посвята, дедикація) – позатекстуальний елемент композиції у вигляді короткого запису автора із вказівкою на особу чи подію, якій присвячено цей твір. Іноді присвята може міститися в тексті твору.

Епіграф (мотто) – позатекстуальний елемент твору, який являє собою цитату з відомого тексту, афористичний вислів, прислів'я чи приказку, розміщується після заголовка перед текстом і є ключем до сенсу твору.

Пролог (*від гр.* передслово) – позатекстуальний елемент композиції, який є ключем до задуму твору; це вступна частина, в якій коротко викладаються розгорнуті далі події або зображується одна подія, яка проливає світло на основну дію, розкриває першопричини подальших колізій. В окремих творах (як-от в поемі „Мойсей” І.Франка) пролог мотивує ідейно-тематичний задум автора, мету твору, але поєднується з ним не на текстуальному, сюжетному чи змістовому рівнях, а виключно на смисловому рівні.

Епілог (*від гр.* післяслово) – позатекстуальний елемент композиції твору, який є ключем до значення твору; це заключна частина твору, в якій ідеться про те, що сталося з персонажами після розв'язки, через деякий, іноді досить тривалий час. Епілог відтіняє домінанту в характерах, додає нову інформацію, дає авторську оцінку зображуваної моделі життя тощо.

Пролог та епілог – це наче „елементи „іншого” сюжету, який передусе сюжету літературного твору або продовжує його”⁶¹.

Передмова – позатекстуальний елемент композиції твору у вигляді вступної статті автора, упорядника чи літературознавця, що має приготувати читача до сприйняття твору, зорієнтувати його у змісті.

Післямова – позатекстуальний елемент композиції твору у вигляді заключної статті автора чи упорядника з узагальненням і коментарем висловленого у творі.

Супліка – позатекстуальний елемент композиції твору у вигляді звернення

⁶¹ Задорожна С.В., Бернадська Н.І. Українська література (запитання і відповіді). – К.:Феміна,1996. – С.179.

автора до читачів, видавця тощо із проханнями чи поясненнями.

Текстуальні елементи композиції

В основному тексті слід розрізняти три групи текстуальних елементів композиції – позасюжетні, сюжетні та образи персонажів.

1. Позасюжетні елементи композиції – портрети, характеристики, описи, краєвиди (пейзажі /сільські краєвиди/, урбаністичні /міські/, мариністичні /морські/, космічні /міжпланетні, міжзоряні/, інтер'єри (внутрішній вигляд приміщень), екстер'єри (зовнішній вигляд тварин, споруд), сцени (побутові, батальні тощо), картини, монологи, діалоги, полілоги, внутрішні монологи, ліричні відступи, авторські відступи, вставні епізоди, вставні новели і т. ін.

2. Сюжетні елементи композиції. Одним із найбільш продуктивних композиційних чинників є *сюжет* (від фр. тема, предмет). Цей найважливіший елемент художньої системи визначають як подію чи систему подій, покладених в основу епічних, драматичних чи ліро-епічних творів. Під сюжетом ще розуміють спосіб естетичного освоєння й осмислення, організації подій, рух характерів у неповторному художньому світі, у художньому часі і просторі.

Оскільки сюжет постає як певна послідовність чергування подій і ситуацій, то повинна існувати сила, яка надає йому динаміки, руху. Такою рушійною силою є *конфлікт* (від лат. зіткнення, сутичка).

Залежно від динаміки зародження, визрівання, розгортання, загострення і розв'язання конфлікту (тобто від етапів його розвитку), виділяють елементи сюжету, кожен з яких виконує певну функцію у творі. *Сюжетні елементи композиції* – експозиція, зав'язка, перипетії (розвиток дії, сюжетні коліна), кульмінація, розв'язка.

Експозиція (від лат. виклад, опис, пояснення) – вихідна частина сюжету художнього твору, в якій стисло подається ситуація, що логічно випереджає зав'язку. Як правило, у ній читач знайомиться з головними учасниками майбутніх подій, із середовищем, часом та місцем дії. Розрізняють такі **види експозицій**: 1) пряма (передуює в тексті зав'язці), 2) затримана (подається після зав'язки окремими деталями впродовж усього тексту) і 3) зворотна (подається наприкінці твору).

Початок конфлікту, перше безпосереднє зіткнення сил, що дає поштовх наступному розвитку подій, фіксує **зав'язку** – епізод чи декілька епізодів, з яких починається дія твору. Саме зав'язка виявляє основні сили, що конфліктують, причини їх зіткнення, протилежність поглядів, інтересів, устремлінь. Кожна окремо взята макрочастина художнього твору (глава, частина, дія тощо) може мати свою зав'язку, підпорядковану основній.

Зіткнення протилежних сил поглиблюється у розвитку дії – **перипетіях**. **Перипетія** (від гр. несподіваний поворот) – різка, несподівана переміна у перебігу подій та в долі персонажа, спричинена певним випадком. Низку подій у творі ще називають **сюжетними колінами**. Це основна частина сюжету, що змальовує загострення у стосунках конфліктуючих осіб, яке охоплює не лише головних, а й другорядних дійових осіб. У розвитку конфлікту найяскравіше виявляються риси характерів персонажів, їхнє світорозуміння й життєва позиція. Рушієм перипетій найчастіше виступає **інтрига** (від лат. заплутую). Під інтригою розуміють складне й заплутане розгортання подій у драматичному чи розповідному творі з метою відбити гостру боротьбу між персонажами, досягти особливого напруження дії і зацікавити („заінтригувати”) нею читачів. Розрізняють так **види інтриги**, як політична, пригодницька, любовна тощо.

З метою уповільнити або затримати розгортання дії використовують композиційний прийом **ретардації** (від лат. затримка, уповільнення). Досягається ретардація позасюжетними елементами композиції: ліричними або

авторськими відступами, літературно-філософськими, публіцистичними роздумами, історичними сценами, екскурсами в минуле, статичними описами (розгорнутий пейзаж, інтер'єр, портрет, авторські характеристики), різноманітними передісторіями та передісторіями, спогадами героїв, вставними епізодами (новели, сні, листи тощо), повторами однорідних епізодів з поступовим підсиленням тощо.

Найдраматичніша точка твору називається **кульмінацією** (від лат. вершина). Це момент найвищого піднесення, напруження, розвитку конфлікту, момент вирішального зіткнення характерів, мить перелому в сюжеті, з якої починається розв'язка. Кульмінація стає найбільш складним випробовуванням для персонажів, котре вирішує їхнє майбутнє. У деяких творах можна виділити декілька кульмінацій.

Саме кульмінація створює умови для швидкої або поступової **розв'язки**. Розв'язка – це вирішення конфлікту, показ наслідків конфлікту (-ів), остаточне вирішення долі персонажів. Як правило, розв'язка подається в кінці твору, хоча, відповідно до задуму автора, може стояти і на початку (як у новелі В.Стефаніка „Новина”).

Кожен з елементів сюжету часто несе певне змістове навантаження. Експозиція дає змогу визначити тему твору, зав'язка – його проблематику, розвиток дії розгортає тему, формулює ідею і розкриває авторське ставлення до зображуваного, кульмінація ще раз ставить проблему в оновленому, більш узагальненому вигляді, а розв'язка підпорядковується розкриттю концепта твору⁶².

Переставлення елементів сюжету чи відсутність одного з них має важливе змістове навантаження і залежить від задуму автора, логіки побудови того чи іншого твору.

Сюжет є стрижневим формотворчим елементом епічних і драматичних

⁶² Задорожна С.В., Бернадська Н.І. Українська література (запитання і відповіді). – К.:Феміна,1996. – С.177.

творів. У ліричних творах сюжет в його епічному чи драматичному трактуванні відсутній, а формозмістова єдність структурних елементів у них компенсується наявністю мотиву, лейтмотиву, ліричного сюжету, настрою, пафосу тощо. Неможливо переказати сюжет ліричного твору. Читаючи такий твір, ми передусім чуємо голос ліричного героя, знайомимося з його внутрішнім, духовним світом. Перед нами постають „події” не зовнішні, а внутрішні, суб’єктивні. Складовими *ліричного сюжету* є не розгортання подій, а психічні процеси: переживання, почуття, думки ліричного героя, який чутливо реагує на те, що відбувається у навколишній дійсності.

У ліро-епічних творах роль сюжету є допоміжною, оскільки головним у них є не сама дія, а її переживання й оцінка.

Окремим вираженням сюжету, його схемою є **фабула** (від лат. байка, розповідь, переказ). Іноді не розрізняють цих термінів: сюжет і фабулу. Між тим їхнє розрізнення доцільне, бо воно пізнавально продуктивне. Так, якщо сюжет – це авторське розташування зображуваних подій, то фабула – їх хронологічна, природна послідовність. Фабула сприймається як послідовність подій, що могли б відбуватися насправді. Іноді автор твору, виходячи з певних ідейно-художніх завдань, відходить від хронологічного, тобто фабульного, розгортання подій (як у романі „Хіба ревуть воли, як ясла повні?” Панаса Мирного та Івана Білика). Якщо сюжет переказати неможливо (його можна лише дослівно повторити), то фабулу легко переказати, точніше, вона постає перед нами лише в переказі, коли ми своїми словами розповідаємо те, що прочитали.

Недопустимим є ототожнення змісту твору з його сюжетом. Це різні категорії, із різних аспектів та макроструктурних рівнів твору: сюжет – це формально-композиційний елемент, який характеризує естетичний аспект епічних та драматичних творів на субрівні їхньої внутрішньої форми, тоді як зміст – це субрівень, що характеризує інтенціональний (змістово-смісловий) аспект твору.

3. Образи персонажів. Одним із найважливіших компонентів ейдологічної системи художнього твору є образ персонажа. **Персонаж** (від фр. маска актора) – це постать людини, зображена письменником у художньому творі, загальна назва будь-якої дійової особи (тобто текстуального /чи вербального/ суб'єкта) кожного літературного жанру. Персонаж переважно наділений яскравим характером, окреслений взаєминами із довкіллям, зв'язками із соціальним, національним, історичним контекстом. До персонажів також відносять олюднені, оживлені образи речей, явищ природи, особин тваринного світу в казках, байках, притчах, фантастичних творах тощо. У ліриці персонажа називають ліричним героєм або ліричним суб'єктом.

Стосовно більших творів говорять про **систему персонажів**, що постає внаслідок їх групування. Групування персонажів здійснюють на основі певних взаємин між дійовими особами. Образи-персонажі в сюжетному творі (особливо великому) виступають не ізольовано, а в різноманітних і часто складних зв'язках. Групують персонажі за різними ознаками (принципами): політичними, національними, соціальними, віковими, родинними зв'язками, сусідством, психічними характеристиками тощо. Найтиповішим є поділ персонажів на позитивних (втілення певних чеснот) або героїв, негативних (втілення певних вад) або антигероїв та амбівалентних персонажів (що складно поєднують позитивні та негативні риси). Розрізняють також головних і другорядних персонажів. У деяких творах маємо випадки неадекватності понять “центральний персонаж” і “головний персонаж”. Персонажів, які з'являються тільки в окремому епізоді (епізодах) твору, називають епізодичними.

Важливо також усвідомлювати, що кількість персонажів строго зумовлена потребами висвітлення проблематики, розкриття теми та вираження ідеї твору, серед них немає „зайвих”, а тому мотивація появи кожного з них та їхня функція у творі обов'язково має бути виявлена і врахована у процесі аналізу твору. (див. також „Художній світ як „друга реальність”)

Витворюючи образ персонажа, письменник органічно поєднує в ньому індивідуальні та типові риси. У цьому зв'язку говорять про типізацію та індивідуалізацію, які ми згадували вище, і які тут доречно ще раз актуалізувати. Слід враховувати, що діалектика загального та індивідуального по-різному проявляється у різних літературних напрямках (Класицизм, романтизм, реалізм тощо). Наприклад, у реалістичних творах основним принципом зображення персонажів є типізація, тоді як у романтичних домінує індивідуалізація.

Під **типізацією** розуміють створення певних образів у мистецтві, в яких окреме стає виразом загального. Образ-тип концентрує в собі риси характеру, спосіб мислення, світоглядні орієнтації певної нації або іншої групи людей, водночас залишаючись яскраво індивідуальним, неповторним.

Тенденція до типізації і витворення образу-типу практично перестає діяти у космополітично зорієнтованих течіях модернізму та в постмодернізмі. Здебільшого типовий образ-характер там відсутній.

Під **індивідуалізацією** розуміють надання змальованим у художньому творі образам своєрідних, неповторних рис. *Загальним* в образі персонажа є передусім усе загальнопоширене, притаманне групі подібних у якомусь аспекті (національному, соціальному, психічному, моральному тощо) осіб. Сме тому загальне – це одна із складових типового. *Індивідуальне*, натомість, іде від вроджених людських особливостей, набутих неповторних якостей, переплетіння вродженого, набутого та ситуативного. Основними *засобами індивідуалізації* персонажа є наступні: портрет, пряма й опосередкована характеристики, середовище побутування, вчинки, мовлення персонажа, його культурний світ, його ставлення до когось чи чогось та ін. Визначальними в характеристиці персонажа є його вчинки.

Характеристика внутрішньої форми поетичної збірки, поеми в частинах (напр., “Гайдамаки”), роману, роману в новелах, діалогії, трилогії, тетралогії тощо і творів із скритою структурованістю на мегаобразному рівні (напр., “Садок

вишневий коло хати”) вимагає чіткого розрізнення в них архітектоніки (їхнього членування на мегаобразному рівні) і композиції (компонування текстуальних та позатекстуальних, сюжетних і позасюжетних /якщо вони присутні/ елементів у єдине ціле – художній твір).

Підсумовуючи, відзначимо, що зовнішня форма (художня мова, художнє мовлення) та внутрішня форма (ейдологічна система) виступають як спосіб буття змістоформи літературного твору.

в) Зміст літературного твору

Зміст – це один із елементів чотирирівневої макроструктури художнього твору; це явне (експліцитне) або приховане (імпліцитне) значення твору, що безпосередньо впливає з його форми. Форма твору завжди змістовна, а зміст формується. „Обговорення змісту твору без обговорення форми надає необмежені можливості для шахрування”, – слушно застерігав німецький письменник Генріх Белль.

Формантами змісту виступають: об’єкт і предмет зображення, проблема (проблематика) твору, його тема і тематика (у ліриці – мотив), подія, характери, конфлікт, колізія, пафос, тенденція, концепт (концепція) автора, ідея твору. Об’єктивно сформулювати тему, ідею, окреслити зміст твору можна тільки після системного, комплексного, всебічного вивчення твору.

Аналізуючи художній твір, слід розрізняти такі поняття, як „об’єкт зображення” і „предмет зображення”. **Об’єкт зображення** – поняття ширше, і характеризує воно широку сферу зацікавлень автора – будь-яке явище, яке він художньо осмислює: війна, село, місто, кохання, національні чи соціальні взаємини тощо. **Предмет зображення** – це конкретизація в межах об’єкта: те, що безпосередньо зображається й осмислюється в художньому творі. Наприклад, об’єктом зображення в новелі В.Стефаніка „Новина” є покутське село, а предметом – трагедія сім’ї Гриця Летючого.

Проблема (від *гр.* утруднення, утруднення, клопіт, халепа) – складне питання, що потребує вивчення, дослідження, розв’язання. **Проблематику** твору окреслюють як низку запитань, що їх ставить митець перед собою, персонажами і читачем у художньому творі. Такі запитання (проблеми) можуть мати різний

характер, бути національними, соціальними, психологічними, етичними, філософськими (онтологічними, гносеологічними, феноменологічними тощо), естетичними та ін.

Під **темою** (від *гр.* те, що лежить в основі) розуміють коло подій, життєвих явищ або якихось сторона людського життя, представлених у творі в органічному зв'язку з проблемою, яка з них постає і потребує осмислення. Спрощено, тема – це те, що зображається у творі, про що він написаний. Часто говорять про наскрізну тему у творчості письменника (тема денаціоналізації у В.Підмогильного, тема буття українського селянина у М.Стельмаха) або про основну тематику певної літературної школи, напрями, течії (тема національно-визвольної боротьби у письменників-націоналістів, класової боротьби та побудови соціалістичного суспільства у соцреалістів, абсолютної безглуздості людського існування в постмодерністів тощо).

Часто у творі (особливо великому) виділяють основну (головну) та другорядні (побічні) теми, підпорядковані основній. Так окреслюється поняття **тематики** – сукупності основної й усіх залежних від неї побічних тем одного твору, а також сукупність тем, що їх розробляє в низці творів якийсь автор.

На означення теми ліричних творів часто вживають термін **мотив** (від *итал.* привід, спонукання). У музиці цей термін означає мелодію, наспів, найменшу музичну побудову, що становить характерну частину музичної теми. Провідний мотив (чи надмотив) називають **лейтмотивом** твору.

Подія – те, що сталося; те, що порушує усталений, звичний хід життя; явище, факт особистого чи суспільного життя, який прямо чи опосередковано стосується персонажів твору.

Характер (від *гр.* ознака, риса, особливість) – 1. Своєрідна особливість людини, явища тощо (наприклад, характер літературного героя, характер письма, характер місцевості тощо). 2. Сукупність стійких психічних властивостей людини, що формуються в процесі її виховання, навчання, діяльності; вдача. 3. Твердість, сила волі, наполегливість у досягненні мети.

У літературі, мистецтві взагалі характер – художній образ, що узагальнює типові риси певної групи людей; це сукупність психічних особливостей, що становлять особистість персонажа. **Характери** – один із формантів змісту твору: це зображені у творі психологічні типи-персонажі, які є носіями певних якостей

та ідей чи уособленням якихось життєвих позицій і зіткнення яких викликає конфлікт.

Конфлікт – це зовнішньо-подієве зіткнення протилежних інтересів і поглядів, напруження і крайнє загострення суперечностей, що призводить до активних дій, ускладнень, боротьби. Художні конфлікти класифікують за тематикою (політичні, виробничі, побутові, естетичні, моральні тощо), типовістю (типові, нетипові), питомою вагою у структурі твору (головні, другорядні), за сферою побутування (зовнішні, внутрішні), за гранями духовного світу (конфлікт між розумом і почуттям, обов'язком і честю тощо) та ін.

Конфлікт притаманний творам усіх літературних родів. Різниця у поданні конфлікту. В епічному творі розповідається про конфлікт, у ліричному він відтворюється через переживання, а в драматичному конфлікт представлений реципієнту через гру акторів.

Колізія (від лат. стикаюсь) – ситуація внутрішніх борінь в душі героя або гострі суперечності і зіткнення поглядів персонажів, що виявляються в низці подій, зображених у художньому творі; це джерело конфлікту та форма його реалізації у художньому творі; це гостра суперечність, зіткнення протилежних сил, інтересів, переконань, мотивів.

Тенденція (від лат. прагну, прямую) твору – образне втілення авторського ставлення до зображуваного. **Тенденційність** – це осмислена і чітко виявлена ідейна зумовленість твору.

Провідну (основну) думку твору, ядро задуму автора прийнято називати **ідеєю** (від гр. першообраз) літературного твору. У справді художньому творі вся система образів, навіть найменші художні деталі, служать розкриттю ідеї, створенню в реципієнта певного ставлення до зображеного. Часто буває так, що „читач може краще від самого поета осягти ідею його твору, – зазначав Олександр Потебня. – Суть, сила такого твору не в тому, що розумів під ним автор, а в тому, як він діє на читача або глядача, отже, у невичерпному

можливому його змісті”.

У великих творах найчастіше побутує ціле коло ідей. Але всі вони підпорядковуються основній ідеї твору, яка цементує його. Паралельно з терміном „ідея” вживають термін „**концепт**” (від лат. думка, поняття), під яким розуміють основну ідею твору, загальну думку. Якщо розглядати твір як сукупність різноманітних текстуальних рівнів (діалогічного, синхроністичного, біографічного, генетичного, характерологічного, функціонального, асоціативного, аналогічного, екзистенційного, символічного, інформативного, хронотопного, емотивного тощо⁶³), то кожен рівень так чи інакше сприятиме виявленню та окресленню концепта, ширше – ідейно-тематичної основи твору.

Часто носієм основної думки твору, новаторської ідеї, яку автор задумав поширити в суспільстві через твір, виступає один персонаж. І тоді говоримо про концептуальність цього персонажа, про **образ-концепт**. Типовим зразком такого образу-концепта є образ Гонти у поемі Тараса Шевченка “Гайдамаки”.

Пафос, патос (від гр. почуття, пристрасть) – один із формантів змісту твору: натхнення, піднесеність, ентузіазм, запал, викликані якоюсь ідеєю, подією тощо; це і пристрасть, що спонукає митця до написання твору, і водночас – загальна емоційно-сміслова тональність твору. Є різні **види пафосу**: героїчний, сатиричний, гумористичний, трагічний, ліричний тощо. Крім того, виділення видів пафосу тісно пов'язане із родовим поділом мистецтва слова, завдяки чому виділяють такі види емоційно-сміслової тональності (пафосу): епічність, ліричність (ліризм) та драматичність (драматизм). Під **епічністю** розуміють об'єктивовану, зовні нейтральну, стриману тональність, продиктовану широтою та багатоплановістю оповіді. Під **ліричністю (ліризмом)** – суб'єктивовану емоційну тональність мови автора, оповідача, персонажів твору будь-якого роду. Під **драматичністю (драматизмом)** – тональність напруги, інтенсивного переживання.

⁶³ Детальніше див.: Краснова Л. До проблеми аналізу та інтерпретації художнього твору. – Дрогобич, 1997.

Окремо слід сказати про **підтекст**. Інколи художній твір може поєднувати два змістові рівні: текстуальний (або актуальний) та підтекстовий (або потенційний). Підтекст (ще – затекст) виражає прихований, неявний зміст висловлювання (у цьому зв'язку говорять ще про *імпліцитний* зміст), на відміну від тексту, що демонструє відкритий (*експліцитний*) зміст. Підтекст виникає передусім завдяки конотації – здатності мовних одиниць виражати, крім основного значення, ще й додаткові (семантичні, стилістичні, емоційно-експресивні), внаслідок деформації прямого змісту словесних значень під впливом контексту і позамовних факторів: відтворюваної ситуації, позиції мовця, його комунікативної мети. Однак схожих значеннєвих модифікацій може набувати і система образів того чи іншого твору у залежності від суб'єктивних (неусвідомлене бажання приховати явне значення твору), об'єктивних (бажання донести справжній зміст твору лише до тих, що володіють кодом відчитування прихованого значення, внаслідок дії зовнішніх, культурно-історичних /наприклад, окупація, цензура тощо/ чинників) чи жанрових (є твори, жанр яких передбачає наявність підтексту: притчі, параболи, байки тощо) факторів. Про твори з виразним домінування підтексту часто говорять, що вони написані *"езопівською мовою"*, тобто мовою давньогрецького байкаря Езопа – натяками. Прикладами творів із потужним імпліцитним рівнем можуть бути артефакти українських письменників колоніального періоду: "Великий льох" чи "Сичі" Т.Шевченка, "Каменярі" І.Франка, "Оргія" Лесі Українки, "Невеличка драма" В.Підмогильного, "За ширмою" Б.Антоненка-Давидовича, "Десь-не-десь, в якомусь царстві..." Л.Костенко, "На границі епох" П.Скунця тощо.

Неодмінною передумовою формулювання висновків про тему, ідею, зміст твору в цілому є системне, комплексне і всебічне вивчення твору. Це тим більш важливо, що суспільне значення твору не вичерпується його змістом і не завжди зводиться до нього: зміст – явний (експліцитний) чи прихований (імпліцитний) – виступає знаком смислу (сенсу) твору.

г) Смысл (сене) твору

Образно-емоційна суть, художня ідея, її “мислительний еквівалент” (А.Ткаченко), загалом зміст будь-якого художнього твору виступають знаком щодо його смислу (сенсу).

Смысл (сене) твору – це один із елементів чотирирівневої макроструктури художнього твору; це надзмістове інтенційно-ідеологічне значення твору, яке пізнається в контексті уявлення самого читача про зображувану в творі дійсність та її зіставлення з мінливою реальністю, із своїм сьогоденням.

Суть поняття “смысл (сене)” розкривається через розуміння його як одного із трьох аспектів пізнання й оцінки твору: когерентний (“що?”), когезійний (“як?”) і смисловий (“в ім’я чого?”), тобто що, як і **в ім’я чого** (для чого, з якою метою) створив автор.

Основні смислотворчі процеси – це пізнання істини (сенсу) національного буття (за М.Гайдеггером) і культивування національної духовності.

Основні рівні побутування смислу: телеологічний, аксіологічний та гносеологічно-евристичний.

Основні засоби і водночас рівні актуалізації смислу (сенсу) художнього твору: архетипи національного підсвідомого, національні екзистенціали (модуси національного існування) та культурно-національні коди. Вони мають філософсько-психологічний, національно-ейдологічний та національно-моральний характер.

Наприклад, саме з національних архетипів, екзистенціалів та кодів формуються такі національно-екзистенціальні методологеми Т.Шевченка, як „В своїй хаті своя й правда, і сила, і воля”, „Борітеся – поборете!” чи те, що можна назвати генеральною смисловою ідеєю всієї творчості поета, його національним імперативом:

...Я Богу помолюсь...
 Я так її, я так люблю
 Мою Україну убогу,
 Що проклену святого Бога,
 За неї душу погублю!
 (“Сон” (1847))

Зміст твору – категорія постійна (якщо абстрагуватися від особливостей конкретної рецепції), а смисл (сенси) твору може зазнавати суттєвих трансформацій зі зміною історико-культурного континууму.

Оскільки сенс завжди був найскладнішою для витлумачення категорією художнього твору, розглянемо детальніше теорію та підстави його зрозуміння, апелюючи до методології, яка уже понад дві тисячі років займається тлумаченням сенсів – до європейської герменевтики. Отже, питання сенсу завжди залишалось одним із ключових питань герменевтики⁶⁴. Звернення уваги саме на це основопоняття в новітню добу тим більше важливе, що значна частина представників сучасного науково-філософського метадискурсу, очевидно, під впливом цілої низки контрверсійних ідей XIX та XX століть, схильна заперечувати пізнавальну цінність сенсу, усіяко деформувати, “не помічати” чи “не враховувати” його у власних аналітичних пошуках.

Характерним прикладом усвідомлення деструктивної суті низки ідей XIX століття стає термін **“нігілізм”**. Витлумачуючи філософську позицію Ф.Ніцше, філософа, котрий “впізнавав і відчував нігілізм, бо сам мислив нігілістично”, М.Гайдеггер характеризує нігілізм як історичний рух “знецінення вищих цінностей”, виражений у тезі “Бог помер”. Причому суть цього руху тісно пов’язана із занепадом саме “надчуттєвих” *смилових* концептів (“Бог” виступає їхнім репрезентантом) – “ідеалів”, “принципів”, “норм”, “правил”, “цілей”, “цінностей” тощо – усього того, що “встановлено «над» суцим”. Німецький

мислитель приходиться до висновку, що “нігілізм є той історичний процес, під час якого «надчуттєве» в його панівній висоті стає хитким і нікчемним, так що само суще втрачає свої цінність і сенс”⁶⁵. Отож, можна б переакцентувати основоположну тезу Ніцше і в наступний спосіб: сенс помер.

Так чи інакше, нігілістичну тенденційність інтелектуальних течій XIX століття продовжили численні ідейні послідовники нігілізму у XX-му, ідеологічно згруповані у комуністичному, націонал-соціалістичному (псевдотрадиціоналістичному загалом) та ліберальному середовищах. Особливо послідовно та найбільш глобально цей процес виражено у представників постмодернізму як “фетишизації лібералізму” (С.Квіт). Численні проголошення “смертей” та “кінців” – історії, філософії, автора, літературознавства, національної держави, нації, людини та ін. – значною мірою коріняться у постструктуральному неприйнятті сенсу (при цьому постструктуралізм виступає методологічною базою постмодернізму). Ж.-Ф.Ліотар, наприклад, прямо визначає постмодерн як “недовіру до метанаративів”, між ними – до гранднаративної “герменевтики сенсу”⁶⁶.

Насправді феномен красного письменства, власне літературності, тісно пов’язаний із сенсом. Прямо переконує нас в існуванні сенсу сама художня дійсність. Особливо показовими в цьому плані є ті твори, де смислові питання виражені явно, експліцитно, де вони спонукають дослідника, якщо тільки він не вибирає нігілістичний шлях надінтерпретації чи фальсифікації, до інтерпретаційного діалогу із значеннєвою сферою на найбільш концептуальному рівні.

Підтвердженням цього можуть бути творчі досвіди українських письменників, у яких спостерігаємо наявність великої кількості смислових

⁶⁴ Див., наприклад: Шпет Г.Г. Герменевтика и ее проблемы // Контекст-1989. – М.: Наука, 1989. – С. 231-268.

⁶⁵ Хайдеггер М. Европейский нигилизм // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. – М.: Республика, 1993. – С.63-75.

⁶⁶ Ліотар Ж.-Ф. Постмодерністська ситуація // Після філософії: кінець чи трансформація?: Пер. з англ. / Упоряд.: К.Байнес та ін. – К.: Четверта хвиля, 2000. – С.71-72.

запитань. Наприклад, історичні питання, що виразно засвідчують наявність “вищих цінностей” та прагнення “повноти сенсу”, спостерігаємо у запитанні старого козака у візії “Буває, в неволі іноді згадаю...” Т.Шевченка (“*А як ми бились, умирали, / За що ми голови складали / В оці могили?*”), у запитанні ліричного героя Є.Маланюка (“*Куди ж ведеш нас, віку невмолимий, / Сліпий водій чи зрячий лиходій?*” (“Подебрадці”)), у розповідача “Скіфської одиссеї” Л.Костенко (“*І хто вони? А ми хто? Хто ми? Хто ми?! / Хто наші предки? Прийшли? Автохтони?*”) тощо. При цьому персонажі артикують інтерпретаційну настанову, котра виразно нагадує герменевтичне ретельне *прочитання/сенсошукання* історичної дійсності, протилежне, скажімо, деконструктивістській стратегії, покликаний не стільки пізнавати, скільки “розхитувати”, нівелювати гносеологічний об’єкт (у нашому випадку – національну історію). Художньо виражена апеляція до глибинних значеннєвих феноменів потребує наукового осмислення, незважаючи на те, схильна чи не схильна помічати ці феномени та чи інша методологічна концепція.

Мабуть, не буде перебільшенням сказати, що значна, якщо не переважна, частина сучасних літературознавчих довідників (навіть енциклопедичних) або уникає експлікувати поняття сенсу, або обмежується короткими тлумаченнями, які, при спробі звести їх до спільного знаменника, викликають доволі строкату семантичну картину. Верифікативна ситуація ускладнюється ще більше, коли заходить мова про спеціалізовані розвідки.

На глибокому, з філософського погляду, рівні провадить свої розмірковування про сенс герменевтика. У “Бутті і часі” М.Гайдеггер, осмислюючи часовість, пише: “...сенс є те, в чому тримається зрозумілість будь-чого, без того, щоб сам він входив спеціально і тематично в огляд”. У наступних своїх працях філософ неодноразово звертатиметься до поняття сенсу, щоразу увиразнюючи та поглиблюючи (через кореляцію з іншими категоріями) те, що власне можна б окреслити як сенсовість. Насамперед ідеться про *істину*:

“ «Сенс буття» й «істина буття» говорять те саме”⁶⁷. Витлумачуючи спадщину Ф.Ніцше, М.Гайдеггер виводить інший (метафізичний) корелят сенсу: “Ніцше розуміє... під “сенсом”... те саме, що “ціль”. А під цим ми маємо на увазі “до чого” і “заради чого” будь-якого вчинку, поведінки і здійснення. (...) ...у сенсу є спрямованість; ...він сам і є спрямованістю до якогось кінця”⁶⁸. Як “спрямованість” (інтенцію), розглядає смисл і Г.-Г.Гадамер.

Певним висновком із цих розмірковувань може бути, очевидно, те, що сенс – структуроване поняття. А тому об’єктивне дефінітивне окреслення він може отримати, лише враховуючи цей факт. Виділимо три основні загальноепістемологічні значення цього терміна. По-перше, під сенсом можна розуміти значення взагалі. По-друге, сенс постає перед нами як глибинне чи “вище” значення, те, котре ще Гегель характеризував як значення “духовне”. По-третє, сенс як неприхованість і спрямованість певного суцього проявляє себе герменевтично як істина, а метафізично – як “спрямованість”, “ціль” (чи “мета”).

Зважаючи на попередній аналіз, можемо оперувати також двома поглибленими літературознавчими дефініціями сенсу. По-перше, під **сенсом** розуміємо *глибинне інтенціональне значення літературного твору (літературного феномена взагалі), що виявляє істину національного буття і може бути охарактеризоване як онтологічно-екзистенціальна мета (чи спрямованість) цього твору (або феномена)*. По-друге, сенс виступає як *надмістове значення літературного твору і водночас як макроструктурний рівень літературного твору, що містить це значення*. Узгоджуючи класично-герменевтичну та онтологічно-герменевтичну термінологію, можна дати й інше визначення “духовного” (за Гегелем) значення твору. Ось яким, для прикладу, відкривався сучасникам сенс творчості Т.Шевченка за змістом його

⁶⁷ Хайдеггер М. Введенник к: «Что такое метафизика?» // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. – М.: Республика, 1993. – С.33.

⁶⁸ Хайдеггер М. Европейский нигилизм // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. – М.: Республика, 1993. – С.79-80.

творів: „Я побачив, що муза Шевченка роздирала завісу народного життя. І страшно, і солодко, і боляче, і чарівно було заглянути туди!!!” (М.Костомаров).

Є різні види сенсу (різні види смислових ідей). Відповідно до явного і прихованого змістів твору розрізняють **явний** (експліцитний) та **прихований** (імпліцитний) сенси. Значення, яке надавав своєму творові автор (**авторський** смисл), слід відрізнити від тих значень, котрі надають йому різні покоління реципієнтів (**читацький** смисл). При цьому слід враховувати *відносну незмінність* авторського сенсу (цей сенс модифікується лише протягом життя письменника) і *постійну змінність* сенсу читацького (порівняйте сприйняття та оцінку “Кобзаря” Т.Шевченком та різними типами читачів у різні культурно-історичні періоди новітньої історії). Окрім того, слід розрізнити **національний** сенс та **анагогічний** сенс (стосується артефактів, котрі можуть мати міжнародне значення) різних творів, про більш детально йшлося вище (у попередніх розділах).

Характерним прикладом трансформації (зміни) читацького сенсу із зміною історико-культурного континууму може бути випадок сприйняття (рецепції) та витлумачення (інтерпретації) популярної стрілецької пісні, “Як з Бережан до кадри”:

Як з Бережан до кадри січовики манджали,
 То краялось серденько із горя та печали.
 Кервавилось серденько в хорунжого Осипа,
 Як нам з очей зникала та Золотая Липа.
 Кервавилось серденько, не тихло на хвилину,
 Бо в Беражанах кидав хорошую дівчину:
 “Прощай, моє Олятко, дівчино чорнобрива,
 Нас нині розлучає та доля нещаслива.
 Як прийде час веселий та прийде зла година,
 Я все тебе згадаю, що ти моя єдина”.
 Як дівчина почула такі слова закляття,
 Склонила головоньку і впала у обняття.

Як з Лісник та й до кадри січовики манджали,
 Кервавилось серденько відж горя і печали.
 Кервавилось серденько хорунжого Осипа,
 Як нам з очей зникала та Золотая Липа.
 Кервавилось серденько, не тихло на хвилину,
 Бо в Лісниках він кидав коханую дівчину:
 “Прощай, моя Стефуню, мій соняшний промінню,
 Моя ти осолодо в воєнному терпінню.
 Чи прийде час веселий, чи прийде зла година,
 Я все тебе згадаю, що ти моя єдина!”
 Як дівчина почула такі слова любови,
 То в поцілуй зложила устонька коральові.
 Як стрільчики Січові до кадри доїжджали,
 То спомини їх серця у грудях розривали.
 Згадав і наш хорунжий зайняту вже Надвірну,
 А в ній і одиноку свою дівчину вірну...

Автор цього твору Роман Купчинський у наступний спосіб з'ясував читачам появу цієї пісні у 1916 році, а також її авторський сенс: “Стрілецький обоз, до якого долучалась і Пресова Кватира, провадив до Коша чет[овий] Іван Цяпка. Ішли ми тоді з Бережан до Миколаєва над Дністром і мали по дорозі досить нагод посміятися з різних «потягнень» незабутнього Цяпки та любовних клопотів стрілецького Казанови – хор[унжого] Осипа Теліщака. Ті два старшини стали героями двох пісень, одної Л.Лепкого «Бо війна – війною», а другої: «Як з Бережан до кадри», яка має мої слова а запозичену мелодію”⁶⁹. Пісня швидко стала народною і реципієнти, передусім галичани, в той період суголосно авторові вкладали у цей твір *гумористично-розважальний* сенс. І таке спийтяття та тлумачення узгоджувалось із духом часу. Це був час бурхливих Визвольних Змагань, час віри у кращу долю народу, час боротьби за національну державу, час численних надій на визволення з-під різноманітних окупацій (передусім,

⁶⁹ Купчинський Р. Стрілецька пісня // Стрілецька Голгофа: Спроба антології / Упоряд., авт. вступ. ст. і прим. Т.Ю.Салига; Худож. оформл. І.П.Плесканка. – Львів: Каменярь, 1992. – С.124.

польської та російської). Однак уже через двадцять п'ять років, в період після другої світової ті самі галицькі родини поруч із розпачливими колядками на зразок “Сумний Святий Вечір в сорок сьомім році” співають і цю, заборонену новими – радянськими – окупантами стрілецьку пісню. Однак, на відміну від попереднього історичного періоду – “Визвольної війни” (Є.Маланюк) та міжвоєнної доби, – співаючи її не тішаться, а сумують, не радіють, а часто плачуть. Що змінилося у цій пісні? Що стало причиною такого радикального трансформування сприйняття і розуміння цього твору? У пісні не змінилася зовнішня форма (текст залишився той самий), незмінною залишилась і внутрішня форма (той самий образний світ, той самий хорунжий і його численні “єдині” кохані), не змінився і зміст твору (залишилися тими самими не лише проблематика, тематика та ідеї, а й навіть гумористичний пафос). Однак суттєвих змін зазнав сенс твору – ота відповідь на реципієнтове питання “навіщо?”, “для чого?”. Уже давно не було тих стрільців (чимало з них взяли участь у пізнішій героїчній боротьбі УВО, ОУН чи УПА і вже загинули, інші – емігрували, або брали участь у підпільній партизанській війні), не було їхньої армії інтелігентів, щезли і пов'язані із ними тогочасні надії на національне відродження, на власну державу, на людське життя, – уся Західна Україна потонула в п'їтмі повоєнного комуністичного терору: облав, депортацій, арештів і розстрілів. Драматичний настрій кривавої повоєнної епохи – тотального спустошення українського буття – вплинув на переосмислення читачами надзмістового значення цієї розважальної пісні, на постановня її нового сенсу – *трагічно-національного*.

Окремий випадок на рівні надзмістового значення отримуємо, прочитуючи значну частину так званих “беззмістовних” чи “абсурдистських” творів авангардистів, космополітичних модерністів, постмодерністів. Попри запрограмовану негацію зімсту і сенсу у них все ж чітко виявляється *деструктивно-антидуховна* смислова інтенція.

3. Художній світ як “друга реальність”

Пізнана і пізнавана людством дійсність складає те, що називається **реальним світом**. Реальний світ пізнається і кожною людиною, і науками, і мистецтвом, зокрема літературою. У залежності від цього він відображається в загальнонаціональній мові, у наукових поняттях і термінах, у художніх (літературних) образах. Тому й сприйняття (рецепція), пізнання і відтворення цього світу є істотно різним, як суттєво різною постає в результаті цього процесу і сама реальність. Однак у кожному з трьох випадків це буде та ж сама реальність – об’єктивна дійсність, яка існує незалежно від суб’єкта сприйняття.

Щось якісно інше – художній світ, який постає в нашій уяві під впливом творів мистецтва, зокрема літературних. **Художній світ (художній універсум)** – це створена уявою письменника і втілена в художньому тексті образна картина, яка складається з подій, людей, їх висловлювань і виражених ними духовних феноменів (уявлень, думок, переживань тощо), а також зовнішньої дійсності; це “друга реальність” (художньо-естетична реальність), співвідносна із предметною, соціальною і психологічною реальністю; це образне духовно-інтенціональне утворення з власною логікою.

Усі компоненти художнього світу перебувають у тісному взаємозв’язку. Їхня єдність, цілісність, системність зумовлені авторською точкою зору. Тобто, художній світ твору являє собою особистісну цілісність, де ідейно-композиційним центром виступає “образ автора”, навколо якого організуються всі елементи його поетики і завдяки якому вони набувають свого ідейно-естетичного призначення та комунікативної спрямованості. Погляди на реальний світ, на природу прекрасного і принципи формування художнього світу – різні в різних митців, а тому й відмінний художній світ, створений з позицій міметизму чи ізоморфізму, символізму чи абстракціонізму, натуралізму чи романтизму тощо.

Якщо письменник є автором тільки одного твору, тоді природним є ототожнення художнього світу письменника із художнім світом цього твору. Переважно ж художній світ письменника розбудовується, розширюється, конкретизується від твору до твору, і тільки ціла творчість письменника, його листи, висловлювання тощо дають уявлення про його художній світ. Подібне і спільне у творчості кількох чи багатьох письменників дає підстави говорити про художній світ літературної школи, течії, напряму, окремої літератури.

Художній світ твору – ота „друга реальність”, створена уявою письменника, – являє собою складну образну систему, компонентами якої є соціум художнього твору і зображені в ньому природно-речові обставини дії.

Соціум твору складають образ автора, образи дійових осіб, образи оповідачів, образ читача. Розрізняють їх, виходячи із функцій, які вони виконують у творі, та суб’єктно-об’єктної організації твору, за якою той самий персонаж може виступати і як суб’єкт розповіді, і як її об’єкт.

Образ автора – це образ суб’єкта зображення (твору як цілого), яким він постає в уяві читача. Текстуальний образ автора і якості автора як реальної людини можуть суттєво відрізнятися.

Часто автор у творі має своїх протагоністів та антагоністів. **Протагоніст** – 1. У давньогрецькій трагедії – актор, який виконував головну роль. 2. Ліричний герой чи один із персонажів твору, який висловлює думки і виражає позицію автора. **Антагоніст** (від гр. суперник, противник) – той (реальна людина чи літературний персонаж), хто протистоїть авторській позиції, з ким полемізує автор чи протагоніст.

Крім голосу автора у творі відчутні й голоси його персонажів, від імені яких ведеться оповідь чи розповідь і які постають в уяві читача як образи оповідачів.

Дійова особа у літературному творі – це будь-який **персонаж**, котрий є об’єктом розповіді, про який розповідається у творі. Найчастіше в ролі дійових

осіб (персонажів) виступають образи людей. Але не завжди. Наприклад, у казках чи байках дійовими особами можуть виступати олюднені (персоніфіковані) образи тварин, речей, явищ природи; у міфологічних творах – міфологічні персонажі; у фентезі – видумані істоти тощо.

Образи оповідачів – це образи текстуальних суб'єктів нарації (оповіді/розповіді): оповідачі, розповідачі, ліричні герої. **Оповідач** – це персонаж, який виступає суб'єктом оповіді, від імені якого ведеться оповідь. **Розповідач** – це персонаж, який виступає суб'єктом розповіді і водночас – її об'єктом: є учасником тих подій, про які розповідається. **Ліричний герой (ліричний суб'єкт)** – персонаж у ліриці, який виступає суб'єктом мовлення в ліричному чи ліро-епічному творі.

У художній літературі зустрічаються різні форми оповіді: від першої особи однини та множини чи третьої особи однини. Однак у їх використанні є певні жанрові особливості. Так, у ліриці домінує оповідь від першої особи (Я, МИ), тоді як в епічних творах переважає оповідь відсторонена – від третьої особи, іноді – від першої особи однини (наприклад, у творі Д.Дефо „Робінзон Крузо”), хоч бувають випадки оповіді від першої особи множини (наприклад, оповідь від колективного „МИ” у романах Ю.Смолича „Наші тайни” та „Вісімнадцятилітні”).

Літературний твір має складну просторово-часову структуру, яка окреслюється терміном „хронотоп”. Час у художньому світі постає як багатовимірна категорія, в якій розрізняють фабульно-сюжетний час і нараційний (оповідально-розповідний) час. Художній простір у творі теж виходить за рамки місця події і засобами ретроспекції (згадки, спогади, сни, марення тощо) розмикається у широкий світ.

Хронотоп (від *лат.* час і місце) – взаємозв'язок часових і просторових характеристик явищ, які зображені в художньому творі.

З поняттям часу пов'язані ті реалії у творі, спосіб мислення, мовлення

персонажів тощо, які виражають певну історичну епоху і відповідають їй. Порушення цієї відповідності веде до появи анахронізмів. **Анахронізми** – культурно-історичні, хронологічні та інші невідповідності в художньому творі. Анахронізми можуть бути мимовільними – як помилки автора і недоліки твору. Однак іноді письменник свідомо вдається до анахронізмів (наприклад, у гумористичних творах) для досягнення художнього (переважно комічного) ефекту, і тоді вони виступають як один із творчих прийомів.

Художній світ літературного твору є складним об'єктом пізнання – і як естетична система, і як „друга реальність”, і як образ часу та закономірностей буття. Тому пізнання особливостей і сенсу художнього світу твору потребує вдумливої, глибинної інтерпретації.

4. Інтерпретація художнього твору

Людина – це “розуміюче буття” (М.Гайдеггер). Тобто людина – це мисляча істота, здатна не просто фіксувати явища дійсності й оцінювати їх за принципами безпечно/небезпечно, істівне/неістівне тощо, але й пізнавати їх: здобувати, тлумачити та систематизувати знання про них.

Пізнання може здійснюватися в різних системах і бути науковим чи художнім, філософським чи поетичним, логічним чи христологічним тощо.

Наукове **пізнання** – це а) **усвідомлення** будь-якого об'єкта (у нашому випадку – твору) не тільки як сукупності, а саме як суми властивостей, як системної і функціональної цілості; б) **сприйняття** об'єкта – як вияв його стану і змін у ньому; в) **добування інформації** про об'єкт – як наслідок верифікації: із тезаурусом (попереднім знанням) чи уявленням реципієнта про об'єкт або із його попереднім станом; із дійсністю чи традицією, нормою чи ідеалом; з іншими аналогічними об'єктами тощо; г) **знання** про об'єкт – як формулювання поняття про нього, його оцінка та його класифікація; д) **осмислення класифікація і систематизація** добутих знань і включення їх – у власний світогляд, у систему знань (теорію, вчення, науку).

Пізнання – це передусім результат мислення.

Тут, власне, і пролягає грань між науковою та дилетантською оцінкою

твору – як відмінність між двома процесами: мислення і думання. Це тільки на побутовому рівні ці лексеми виступають як синоніми, а насправді означають вони зовсім різні поняття. Бо **думання** – це неспинний психічний процес відображення явищ дійсності у свідомості людини та відрухової (інстинктивної емоційно-інтелектуальної, оцінної) реакції на них, тоді як **мислення** – це „міркуюче відання” (М.Гайдеггер), це свідоме „обдумування”: розумово-пізнавальний процес, спрямований на здобуття об’єктивних знань і формування адекватних уявлень про предмет дослідження. І якщо хтось аргументує свій висновок про твір „власною думкою” („А я так думаю!”), то, перш ніж погодитися з ним, варто спочатку в’яснити природу його судження: це результат думання чи мислення?

Наукове пізнання літературних явищ здійснюється у певній послідовності, за певними правилами, на продуманих методологічних засадах. **Методологія наукового дослідження** – це „сукупість загальних філософських настанов та вихідних принципів, котрі регулюють та оцінюють наукову діяльність і наукове пізнання в цілому”⁷⁰.

Пізнавальний процес може відбуватися на різних рівнях і з різним ступенем глибини вивчення та осмислення предмета. Так, лінгвістика виділяє і вивчає мовні явища передусім на „етичному” (наприклад, фонетика, грамати́ка), „емічному” (фонема, графема, морфема), „логічному” (фонологія, морфологія, акцентологія, дериватологія тощо), історичному (історія мови, історіографія мовознавства), порівняльному (компаративістика), теоретичному (теорія мови, загальне мовознавство) рівнях.

Літературознавчий підхід передбачає наступні **етапи наукового пізнання** літературних явищ:

а) **дескриптивний** (від лат. описовий) – це початковий, „графічний”, оглядово-описовий етап наукового пізнання, на якому відбувається пошук, збір

⁷⁰ Ракитов А.И. Философские проблемы науки. Системный подход. – М.: Мысль, 1977. – С. 24.

та опис бібліографії (наприклад, творчості письменника і праць про його твори), біобібліографічної інформації, уточнення хронології, наукова дескрипція об'єкта пізнання як складного цілого. Дескрипцією, отже, починається, але аж ніяк не завершується наукове дослідження. Дескриптивний характер мають бібліографія, біобібліографія, текстологія, історіографія літератури, історіографія літературознавства);

б) **дискурсивний** (від лат. міркування, доведення) – це другий, „логічний” (науково-пізнавальний – „знавчий”: аналітично-логічний, системний, комплексний, всебічний) етап вивчення предмета дослідження (окремих творів, літературних періодів, епох, творчих особистостей, закономірностей і категорій тощо);

в) **теоретичний** – підсумково-узагальнюючий, евристичний (від гр. знаходжу) та метакритичний етап;

г) **„софічний”** (від гр. вченість, освіченість, мудрість) – осмислення явищ і проблем літератури, яке відбувається на філософському (онотологічному, гносеологічному, соціологічному, метафізичному, онтософічному) рівні і становить історіософію та філософію літератури.

Освоєння нашої теми вимагає двох попередніх уточнень: як у процесі пізнання літературних явищ співвідносяться між собою поняття “аналіз (тут – дослідження, вивчення) твору” та “інтерпретація твору”; яке місце і роль літературної критики в пізнанні та функціонуванні літературного твору.

Пізнання твору здійснюється через його системний, комплексний та всебічний **аналіз (вивчення)** і вмотивовану та цілеспрямовану **інтерпретацію (тлумачення)**. Це споріднені, але не синонімічні поняття. Ці два види пізнання мають спільний об'єкт зацікавлень – літературний твір. Але предмети дослідження в них дещо відмінні. Так предметом аналізу є твір як цілісність і твір як елемент у системі культури; предметом інтерпретації є зміст і сенс твору. Мета аналізу – наукове пізнання твору, його системне, комплексне та всебічне

вивчення й оцінка, тоді як метою інтерпретації є його тлумачення і розуміння реципієнтом-адресатом. Звідси – і різна інтенція суб'єктів цих пізнавальних процесів. Завдання аналітика – дослідження твору як естетичної системи, у різних аспектах, на всіх рівнях, в усіх можливих контекстах. Завдання інтерпретатора – допомогти адресату зрозуміти авторський задум, зміст і сенс твору. Різний у них і характер: аналіз здійснюється в категоріях літературознавства і без огляду на доступність суджень і висновків; інтерпретатор враховує мету конкретної інтерпретації, вік та інтелектуальний рівень адресата тощо. Різні вони за пріоритетністю та обсягом пізнання: аналіз передує інтерпретації; інтерпретація твору неможлива без його аналізу, але пізнання твору не обмежується його інтерпретацією. Тим більше, що є відмінність і на рівні засад: аналіз твору реалізується на строго науковій основі, тоді як інтерпретація може здійснюватися (і дуже часто здійснюється) на основі смаку та позалітературних чинників. Є також певні відмінності у методах, способах, видах та рівнях аналітичних та інтерпретаційних дій.

Що ж до місця і ролі **літературної критики** в пізнанні літературного твору, то тут слід враховувати наступне. У сучасній науці й досі немає одностайності щодо її місця в системі літературознавчих дисциплін. Деякі вчені вважають, що літературна критика тільки “супроводжує” літературу, є “самосвідомістю” літератури, “думкою” про літературу, “знанням літератури”, “мистецтвом читання” тощо, але не входить у число літературознавчих дисциплін. Аргументи: літературно-критичні праці – це, дуже часто, інтерпретація без вивчення, судження без доведення, вивищування без зіставлення, оцінка без аргументації; для них характерні образність, емоційність, суб'єктивізм, публіцистичність, іноді – відвертий дилетантизм, смаківщина, кон'юнктурність тощо. З цим важко не погодитись, але ще важче погодитись із тим, що літературна критика не є літературознавчою дисципліною. Праці, наприклад, істориків літератури теж бувають “не без гріха” перед наукою, але нікому не

спадає на думку вивести на цій підставі історію літератури за межі літературознавства і зарахувати її до художньої літератури чи публіцистики. Просто є критика і “критика”, а ще – є різні жанри, типи і види критики.

Літературна критика – найбільш доступний з-поміж літературознавчих дисциплін вид літературознавчої діяльності, із найбільш розвинутою жанровою структурою (*основні жанри* літературної критики: монографія, стаття, рецензія, анотація, огляд, рекомендація, літературний портрет, есе, фейлетон, репліка, пародія). Вона має найширшу аудиторію, найбільш масового адресата і найрізноманітніші трибуни, канали інформації. Її творять різні люди, із різних середовищ, із різними типами мислення, переконаннями, смаками, інтенціями. Усе це накладає свій відбиток на мету і характер, рівень і якість літературно-критичних праць.

Літературна критика – необхідний і потужний засіб синхронного пізнання літератури, освоєння явищ і закономірностей сучасного літературного життя, інтерпретації новотворів. Саме вона покликана робити твори літератури фактами і факторами суспільної свідомості і суспільного життя. В ідеалі займатися літературною критикою мали б виключно науковці – літературознавці, чия інтерпретація базувалася б на надійній науковій (світоглядній, методологічній і теоретичній) основі. Однак так ніколи не було і не є: тлумаченням та оцінкою літературних творів завжди займалися і науковці, і самі письменники, і духовенство, і політики, й актори, і численний загін учителів-словесників, і просто читачі – аматори художньої літератури. Ясна річ, що в кожній з цих груп інтерпретаторів – свої підходи до літературних явищ, своя шкала вартостей, свої критерії оцінки.

Тому, виходячи з цього, доцільно говорити не про критику взагалі, а передусім про основні **типи інтерпретацій**: наукову, христологічну, художню, політичну, аматорську, аудіальну (декламаційну), шкільну.

Наукова інтерпретація

Для пізнання літературного твору використовуються загальнонаукові методи дослідження: аналіз, синтез та інтерпретація.

Аналіз (від лат. розклад, розчленування) – стратегія дослідження, що полягає в мисленому чи практичному розчленуванні цілого на складові частини, тобто у виявленні, виділенні, виокремленні складових частин (компонентів) літературного твору з метою їх детального вивчення.

І саме тут криється відмінність між аналітичністю та поверховою описовістю (не сплутувати з дескрипцією як першим і необхідним ступенем наукового пізнання!). **Аналітичність** – обов’язкова передумова й ознака професійно-наукових (літературознавчих) суджень про твір. **Описовість** – це „ковзання по поверхні” предмета дослідження: постійний недолік аматорсько-дилетантських міркувань, який випливає із неспроможності збагнути складність цілості, побачити, пізнати й оцінити її структурні елементи. Тільки шляхом виявлення і послідовного аналізу всіх структурних елементів твору можна досягти своєрідності художнього феномену як функціонального цілого. І навпаки: повноцінний аналіз структурних елементів твору неможливий поза контекстом твору як цілого, оскільки їхні функції і значення в кінцевому рахунку системно зумовлені і проявляються тільки в контексті і на рівні цілого.

До речі, іноді можна почути протести проти аналізу як „розчленування”, „атомізації” твору, „вівісекції над живим організмом – художнім цілим” тощо. Це необґрунтовані заперечення. Твір можна і треба вивчати на всіх рівнях, пізнавати навіть найменші його складові частини. Це тільки поглибить наше сприйняття твору і забезпечить умотивовану його цінку. *Проблеми починаються тоді, коли окреме пізнається без усвідомлення чи врахування його зв’язку з цілим і коли інтерпретація твору зводиться до розмови про окреме, часткове в ньому – без намагання синтезувати об’єктивну інформацію про складові частини і на цій основі створити логічну, внутрішньо не суперечливу і переконливу картину твору як функціональної художньої цілості.*

Синтез (від лат. з’єднання, складання) – стратегія пізнання, що полягає у вивченні предмета дослідження як неповторної цілості в єдності та взаємозв’язку її частин. Синтез здійснюється шляхом формування цілісного уявлення про предмет на основі інформації про його частини, аспекти, рівні, тобто – на основі аналізу. Крім того, за допомогою операції синтезу твір також осмислюється в

націокультурному контексті, фіксується в історичній епосі, соціальному середовищі, духовній ситуації свого творення і прочитання.

Методом, що дозволяє і повинен поєднувати й аналіз, і синтез, є **інтерпретація** (від лат. роз'яснююю, перекладаю) – роз'яснення, тлумачення, розкриття змісту і сенсу (смислу) чого-небудь, у нашому випадку – літературного твору. У літературознавстві термін “інтерпретація” вживається у кількох значеннях: 1) тип, стратегія пізнання літературного твору через тлумачення його змісту і сенсу; 2) своєрідне виконання художнього твору, що ґрунтується на самостійному тлумаченні виконавця. Зараз для нас актуальним є перше значення.

Літературознавча інтерпретація мусить здійснюватися на строго наукових засадах, ґрунтуватися на надійній методологічній і теоретичній основі (див. “Вступ”). Основним репрезентантом наукової інтерпретації сучасної літератури є академічна (наукова) критика.

Інтерпретацію пов'язують із тлумаченням смислового боку літературного твору на різних структурних рівнях через співвіднесення з цілістю вищого порядку. Наприклад, будь-які елементи (мотиви, персонажі, тропи тощо) мусять співвідноситись із відповідним контекстом твору або позатекстовою ситуацією.

А це означає, що інтерпретатор повинен уміти виявляти і створювати такі оточення, в яких якнайповніше виявляються значення елементів твору та сутнісні аспекти твору як цілого, тобто **аналітичні контексти** (див.: „Вступ”).

Однією з найпопулярніших зараз стратегій інтерпретації є герменевтика, у якій процес пізнання під час інтерпретації відбувається за принципом герменевтичного кола.

Герменевтичне коло – основний принцип розуміння чого-небудь: ціле пізнається через його частини, а частини – із врахуванням контексту цілого. Пізнання (дослідження, інтерпретація) за принципом герменевтичного кола, за Г.-Г.Гадамером, означає, що „випереджальний рух передрозуміння постійно

визначає розуміння тексту”. Тому герменевтичне (інтерпретаційне) коло є не так методологічним, як онтологічно-екзистенціальним, оскільки „описує онтологічний момент розуміння”: „Коло, таким чином, має не формальну природу, воно не суб’єктивне і не об’єктивне, а описує розуміння як взаємодію двох рухів: традиції й витлумачення”. Для національно-екзистенціальної методології принцип герменевтичного кола є одним із визначальних: „У загальному сенсі національне буття є тим цілим, що його пізнаємо через частини – різновиди національного буття; і навпаки: різновиди національного буття (наприклад, художня література) є тими частинами, що їх повноцінно зрозуміти можемо, лише враховуючи ціле – національне буття” (П.Іванишин).

Сучасна наукова, літературознавча інтерпретація переважно реалізується у двох **формах**: як герменевтика (теорія і мистецтво інтерпретації явищ літератури в історико-літературних, літературно-критичних та теоретико-літературних студіях) і як основа літературно-художньої критики для широкого загалу.

Рівні інтерпретації: а) інтерпретація експліцитного (явного, актуального) рівня художнього твору; б) інтерпретація імпліцитного (прихованого, потенційного) рівня художнього твору (підтексту).

Ступені інтерпретації – інтерпретація зовнішньої форми (художнього мовлення), внутрішньої форми (ейдологічної системи), змісту твору та смислу (сенсу) твору.

Види інтерпретації: герменевтична, структурально-семіотична, екзистенціалістична, феноменологічна, архетипальна, національно-екзистенціальна тощо.

Аспекти інтерпретації:

а) *історико-генетичний*: генетичний, діахронічний, синхронічний;
 б) *структурно-функціональний*: системно-структурний, духовнотворчий, поетичний, віршовий (версифікаційний), жанрово-композиційний, характерологічний, асоціативний, емотивний, символічний, екзистенціальний,

ідейно-світоглядний тощо;

в) **історико-функціональний**: функціональний, актуальний і потенційний, тимчасовий і вічний (анагогічний).

Фактори вибору методології, методу та методики інтерпретації не можуть бути випадковими: цей вибір завжди має бути вмотивованим і впливати як із характеру твору, так і мети інтерпретації (див.: „Вступ”).

Слід зважити і на таке поняття, як **інтенціональність інтерпретації**. Так, інтерпретація здійснюється з метою наукового пізнання та об’єктивної оцінки й естетичного, й інтенціонального аспекту твору. І це – неодмінне правило наукового вивчення твору як системно-цілісного і неповторного художнього феномена. Однак інтерпретація в певних випадках (наприклад, в деяких наукових студіях, в оглядових чи синтетичних літературно-критичних працях, у шкільній практиці) може мати й іншу, вужчу інтенцію, тобто спрямовуватися на тлумачення окремих образів, рівнів, формальних чи змістових елементів твору тощо. Це природно і цілком правомірно. Але бувають випадки запрограмованої інтенціональності інтерпретації, коли інтерпретатор наперед визначив собі за мету витлумачити твір відповідно до своїх переконань, уявлень чи якихось ідеологічних завдань, свідомо ігноруючи, а то й фальсифікуючи у творі те, що суперечить його задуму. Такий підхід до твору називається **надінтерпретацією** (У.Еко) чи **фальшивою** або **хибною інтерпретацією**.

На характер і результат інтерпретації твору визначальний вплив має **аксіологія** дослідника – його шкала вартостей: уявлення про Добро і Зло, про моральне й аморальне, про прекрасне і потворне тощо. Адже саме від цього буде залежати оцінка ним того, що утверджує, культивує чи заперечує автор аналізованого твору.

Суттєвий вплив на результати пізнання мають тезаурус, об’єктивність та повнота інтерпретації.

Так, якщо **тезаурус** (передзнання) інтерпретатора, з якими він підходить

до тлумачення твору, спрощений, убогий, хибний, то такими ж будуть і його судження про твір: багато чого суттєвого він у творі не помітить, помічене не зможе адекватно оцінити, а його оцінки будуть переважно або суб'єктивними, належно не аргументованими, або просто хибними. **Об'єктивність і повнота інтерпретації** забезпечується неухильним дотриманням принципів наукового пізнання, багатоаспектністю пізнавального процесу, системністю, комплексністю та всебічністю вивчення твору.

Системність пізнання твору – один із принципів стратегії аналізу та інтерпретації літературних явищ, який випливає з усвідомлення того, що твір – це надзвичайно складна естетична система, яка водночас є фактом творчого самовираження митця та фактом національної культури, і націлює дослідника на те, що пізнання та інтерпретація твору мусять бути системними, тобто здійснюватися планомірно, у логічній послідовності, із розумінням його будови, із врахуванням ієрархічності, функціональності та поліфункціональності кожного структурного елемента і тісних взаємозв'язків між усіма без винятку елементами твору, із послідовним переходом до комплексності та всебічності його дослідження й оцінки.

У художньому творі немає нічого “зайвого”, усе працює на образотворення, розкриття теми та утвердження авторської ідеї. Неухильне дотримання принципу системності запобігає спорадичності, хаотичності, необґрунтованій вибірковості і деформуючій та дезорієнтуючій неповноті літературознавчої студії твору як художнього феномена.

Комплексність пізнання твору – один із принципів стратегії аналізу та інтерпретації літературних явищ, який випливає з усвідомлення як комплексного характеру твору (твір як комплекс образотворчих елементів різного рівня та різного типу відношень між ними, які є носіями і формантами змістово-сміслових значень), так і твору як носія розмаїтої інформації, яка потребує комплексної наукової верифікації (зіставлення, узгодження), а тому

націлює дослідника не тільки на аналіз усіх цих елементів, їхніх взаємозв'язків та функцій у системі твору, але й на комплексне вивчення твору – у контексті тих дисциплін, завданням яких є пізнання мови, людини, суспільства, тобто в естетичному, лінгвістичному, аксіологічному, етичному, історичному, філософському, психологічному, соціологічному, ідеологічному, політологічному, націологічному тощо контекстах.

Тільки дотримання принципу комплексності допомагає уникнути спрощеності та поверховості, забезпечує максимальну повноту та об'єктивність дослідження твору як факту літератури, ширше – мистецтва.

Всебічність пізнання твору – один із принципів стратегії аналізу та інтерпретації літературних явищ, який випливає з усвідомлення того, що твір є водночас і фактом творчого самовираження автора, і фактом (іноді – фактором) національної духовної культури, і який націлює дослідника на всебічне вивчення твору – у різних культурологічних контекстах.

Аналітичними контекстами тут виступають наступні: інтерпретація твору в контексті творчості самого митця, творчості митців певної групи, школи, стилю, течії напряму; у діахронному (історико-літературному) та синхронному (сучасного літературного процесу) контекстах; у субкультурному, соціокультурному, націокультурному контексті; у контексті регіональної (наприклад, слов'янської чи скандинавської), європейської, світової літератури.

Тільки дотримання принципу всебічності допомагає подолати суб'єктивізм, кон'юнктурність та провінціалізм осмислення твору, забезпечує об'єктивність та переконливість його оцінки як факту (фактора) національної культури, духовності.

Христологічна інтерпретація

Христологічна інтерпретація у широкому (духовнотворчо-інтенціональному) значенні цього слова означає стратегію витлумачення явищ та закономірностей буття крізь призму християнства. Така дефініція закономірна для християнського богослов'я, християнської філософії, християнської політології, соціології тощо. У літературознавчому (ширше – мистецтвознавчому) сенсі (телеологічно-інтенціональному) під **христологічною інтерпретацією**, відповідно, розуміється теорія витлумачення художньо-літературних феноменів крізь призму християнської духовності. Саме таке визначення найбільш адекватно відображає суть і сенс цього герменевтичного явища – чи не найдавнішої інтердисциплінарної літературознавчої методології.

У межах христологічної інтерпретації виділяють **три основні групи**: богословську, християнсько-філософську і власне наукову. Кожна з цих груп, своїм чином, складається із цілої низки герменевтичних підвидів, котрі або вже розроблені в христологічній герменевтиці, або могли б там розроблятися.

Відповідно до теологічних дисциплін у межах **богословської групи** виділяють наступні інтерпретації: креатологічну, ангелологічну, сотеріологічну, власне христологічну, маріологічну, пневматологічну, еклезіологічну, есхатологічну, тринітарну, теофанійну тощо.

Християнсько-філософську групу складають інтерпретації, закорінені у філософській (і навколофілософській) традиції: християнсько-онтологічна, християнсько-аксіологічна, християнсько-гносеологічна, християнсько-етична, християнсько-телеологічна, персоналістична, християнсько-екзистенціалістична, християнсько-містична, християнсько-націологічна тощо.

Власне **наукова група** безпосередньо формується на традиціях християнської герменевтики і складається з наступних інтерпретацій: екзегетики (католицької, православної, протестантської і греко-католицької), неотомістської критики, греко-католицької школи, постколоніальної християнської критики тощо.

Слід відзначити, що в христологічній інтерпретації наявні **два інтенціонально-сміслові (чи ідеологічно-телеологічні) типи**, що простежуються (різними способами) в кожній із перерахованих вище груп, але мають різну субстанціональну суть.

Перший тип складають праці релігійно-універсалістського характеру (*космополітична христологія*). Апологети такого підходу виходять із доктрини позакультурності, а отже, позанаціональності християнства, і, таким чином, свідомо чи несвідомо християнська релігія перетворюється в заручницю тієї чи іншої імперіалістичної доктрини (як це спостерігаємо на прикладі новітнього ісламського, юдаїстського, індуїстського тощо фундаменталізму чи шовіністичної практики минулого і теперішнього московського православ'я, у надрах якого розвинулась і культивується досі імперіалістична ідея Московщини як “третього Риму”).

Другий тип христологічної інтерпретації – християнсько-національний (*націоцентрична христологія*). Ось як, наприклад, виражалася націозахисна позиція в греко-католицькому журналі „Дзвони”: „Дзвони” – це „журнал для української інтелігенції у християнському дусі”, мета якого – „прочистити намул, нанесений різними матеріалістичними напрямками XIX і XX віку... Змагаємо до обнови українського Духа, до вироблення сильних крицевих характерів, до вироблення серед української нації героїчного етосу, здібності до посвяти й жертви в релігійних, національних і громадських справах”⁷¹.

Своєрідну окрему груп складають твори **художньої христології**, котра, зачіпаючи усі три перераховані вище групи, повністю не ототожнюється із жодною з них.

Джерела української христологічної інтерпретації літературних творів простежуються з часів Середньовіччя та Бароко у працях православних та

⁷¹ Цит. за: Адрусів С.М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років XX ст. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000, Тернопіль: Джура, 2000. – С.116.

греко-католицьких мислителів (філософів, герменевтів та естетиків). Згодом елементи такої екзегези спостерігаємо в різнотипних працях Г.Сковороди, М.Гоголя, П.Юркевича, Т.Шевченка, М.Костомарова, П.Куліша, М.Устияновича, Лесі Українки, В.Щурата, І.Франка та ін. Остаточне утвердження і концептуалізація української христологічної традиції як літературознавчої методології відбулися в греко-католицькій критиці міжвоєнного часу в Західній Україні (журнали „Поступ”, „Дзвони”, „Мета”): Г.Костельник, О.Петрійчук, М.Гнатишак, П.Коструба, О.Мицюк, В.Заїкін, В.Ратич, Р.Метик, С.Лишкевич, М.Пушкар, Ю.Косач, Є.-Ю.Пеленський та ін. Виразний христологічний характер мала і націоналістична герменевтика, що засвідчують культурологічні та літературознавчі праці Д.Донцова, М.Мухина, Ю.Липи, Є.Маланюка, О.Ольжича та ін.

Основним критерієм істинності суджень, висновків та оцінок христологічної інтерпретації є їхня верифікація із наукою Христа – цією абсолютною інтерпретацією абсолютних істин абсолютним авторитетом.

Художня інтерпретація

Художня інтерпретація реалізується в літературному процесі у двох формах: як художня (чи літературна) герменевтика і як літературно-корпоративна критика.

Особливо перспективні евристичні (*від гр. знаходжу*) можливості відкриваються для пізнання літературного твору через використання такої інтердисциплінарної стратегії, як **художня герменевтика**.

При цьому доцільно розрізняти розширене і звужене значення поняття “художня герменевтика”, що, своїм чином, зумовлює і **дві дефініції** цього інтелігібельного (*від гр. пізнаваний, мислимий*) феномена. У *широкому значенні*, художня герменевтика – це теорія і практика інтерпретації буття, котру автор

моделює в художньому творі (кодує її в системі образів), а реципієнт пізнає через цей твір (розкодовуючи ейдологічну систему). У *вужчому* – це теорія і практика інтерпретації явищ мистецтва, виражена у творах мистецтва.

Сутність художньої герменевтики (іноді ще у цьому зв'язку вживають терміни “художнє літературознавство” чи “художня критика”) доцільно експлікувати, виходячи із духовнотворчої інтенціональності художнього твору. Як ми вже вказували вище, окрім двох основних взаємопов'язаних функцій мистецтва слова (і водночас двох аспектів художньої ідеї) – естетичної та духовнотворчо-інтенціональної – виділяють чимало інших функцій. Серед них не останнє місце посідають культуротворча, гносеологічна, герменевтична, знаково-комунікативна, інформативна, металінгвальна, аксіологічна, візіонерська, людинознавча, націознавча тощо. Вивчення саме цих ідеологічно-епістемологічних функцій (на чолі з герменевтичною та гносеологічною) дає підстави говорити про іманентний герменевтичний потенціал художньої літератури.

Художня герменевтика може бути присутня в літературних творах у різних виявах – прямих чи опосередкованих: і як судження самого автора про твір чи творчість іншого письменника, і як судження про твір та його оцінка персонажами твору. Типовим прикладом художньої герменевтики можуть бути твори Т.Шевченка “На вічну пам'ять Котляревському” чи “Перебендя”.

Іншим і дуже поширеним типом художньої інтерпретації є **літературно-корпоративна критика** – літературно-критична діяльність самих письменників, що реалізується через традиційні жанри літературно-художньої критики. Найчастіше корпоративна критика здійснюється у формі рецензій, анотацій, рекомендацій, реплік, пародій, рідше – статей, літературних портретів, фейлетонів та ін.

Ця критика переважно суб'єктивна, часто – підкреслено суб'єктивна, інтуїтивно-дивінаторна, її судження та оцінки іноді несподівані, навіть

парадоксальні, вони впливають із аксіології, художнього смаку та уподобань автора – професійного літератора, у них рідко натрапляємо на наукову аргументацію висновків тощо, однак і для письменників, і для широких мас читачів, і для літературознавства літературно-критичні праці митців про твори колег по цеху мають велике значення. Для письменників професійні судження, оцінки та поради визнаних майстрів слова є особливо значимими і промовистими, оскільки дають можливість побачити сильні і слабкі сторони своєї майстерності, уточнити напрям свої творчих зусиль і пошуків, а також засвідчують його статус у творчому середовищі. Читачам висновки про той чи інший твір, висловлені авторитетним, а то й улюбленим письменником, допомагають зорієнтуватися в літературному потоці і скласти, уточнити, аргументувати посиленням на авторитет власне враження про твір та його автора. Для літературознавців такі праці мають подвійну вартість. По-перше, через них можна глибше пізнати творчу особистість письменника – і рецензованого, і того, що виступає в ролі критика. По-друге, професійно-митецький погляд на літературне явище іноді відкриває чи підкреслює у творі те, що залишалося поза увагою вчених чи вважалося несуттєвим, однак насправді є значимим у творенні та функціонуванні літератури.

Літературно-корпоративна критика не може бути заміником наукової інтерпретації літературного твору, але вона завжди була і є невід'ємним, важливим і пізнавально продуктивним способом осмислення літературних явищ.

Політична інтерпретація

Художня література є постійним об'єктом тлумачення та оцінки з боку різних груп читачів, чим і пояснюється наявність різномірних, а то й діаметрально протилежних інтерпретацій навіть того самого літературного явища. Серед цих суджень про літературу, творчість відомих письменників та

окремі твори особливо виділяється їхня *політична інтерпретація* – тлумачення та оцінка явищ літератури, що йде від людей політики чи цілих політичних середовищ (передусім влади, опозиції, політикуму) і здійснюється не на фахово-літературознавчій основі, а на засадах політичної доцільності. Політичного інтерпретатора, отже, цікавить передусім зміст твору, а в змісті – те, що може бути використане для пропаганди ідеології його партії чи проти неї.

Така інтерпретація і, відповідно, оцінка твору не завжди буває неадекватною, але вона завжди вибірково-часткова, суб'єктивна, ненаукова. Уникнути її неможливо – твір відкритий для будь-якого читача, у тому числі й читача-політика. Біда не в наявності такої інтерпретації, а в тому, що іноді політичною інтерпретацією витісняється чи й просто підміняється наукова інтерпретація. Яскравим прикладом такої неправомірної та антинаукової генералізації політичної інтерпретації був метод соціалістичного реалізму в радянському літературознавстві, який не тільки цілком неправомірно видавався за науковий, але й проголошувався єдино можливим та обов'язковим для всіх.

Аматорська інтерпретація

Літературознавство, складовою частиною якого є літературна критика, – це не тільки наука, але й фах, професія, яка потребує глибоких, системних та всебічних знань і певних здібностей. Але, як і в багатьох видах людської діяльності, інтерпретацією літературно-художніх творів займаються не тільки професійні літератори, які мають належний вишкіл, але й численні аматори, зовсім не підготовлені до цього.

Аматор (від *лат.* полюблюю, маю нахил) у літературознавстві – це самодіяльний критик: шанувальник літератури, що раптом відчув потребу поділитися з іншими своїми враженнями про щойно прочитаний твір – переважно для власного задоволення чи самоутвердження, щоб зробити

приємність авторові чи здивувати своїх знайомих тощо, хоч, звичайно, бувають і випадки більш високої та шляхетної мотивації.

Аматорські судження про твір, як уже відзначалося у „Вступі”, можуть бути і слухними, й адекватними, і справедливими. І все ж вони залишаються аматорськими, тобто суб’єктивними, а тому – непереконаливими. І згадані вище закиди на адресу критики породжені передусім саме аматорською літературно-критичною діяльністю. Причиною цього є властивий таким судженням та оцінкам дилетантизм. **Дилетант** (від лат. усолоджую, тішу) – це особа, що займається якоюсь справою, хоч її знання в цій справі поверхові, а головне – несистемні. А тому дилетантські висновки та оцінки не обґрунтовані з позицій знання предмета розмови, у них відсутнє логічне доведення, вони не аргументовані фактами – у межах системи чи інших, але природних та обов’язкових для об’єктивного пізнання цього явища аналітичних контекстах. Брак наукової переконливості компенсується в цих працях безапеляційністю та підвищеною емоційністю – позитивною чи негативною.

Ці недоліки можуть бути властиві й критиці початківців. Однак слід пам’ятати про різницю між аматором і початківцем. Так, можна роками писати (і навіть публікувати!) літературно-критичні праці, але при цьому залишатися вічним аматором-дилетантом, що покладається тільки на свій художній смак. **Початківець** же – це той, хто лише починає свою літературно-критичну діяльність, робить перші і не завжди впевнені кроки на шляху професійного становлення, але набуває при цьому необхідних знань і вмінь, розширює і систематизує свій світогляд, від публікації до публікації розвиває свої здібності.

Початківець може стати професіоналом – якщо вчасно збагне і належним чином зреагує на відмінність між науковою та дилетантською інтерпретацією літературних явищ. Інакше – неминуче поповнить ряди вічних аматорів.

Аудіальна інтерпретація

У сценічному мистецтві (театр, естрада), а також у шкільній практиці постійно маємо справу з творчим **виконанням** (читанням) художнього твору, яке ґрунтується на самостійному тлумаченні твору (читцем-декламатором, актором, режисером, учителем). Тим самим слухачам пропонується не тільки аудіальний (*від лат.* слухаю) варіант художнього тексту, але одночасно – й **аудіальна інтерпретація** літературного твору, зумовлена розумінням, художнім смаком і виражальними можливостями виконавця.

Розрізняють **три види** аудіальної інтерпретації твору: виразне читання, декламація (художнє читання), авторське виконання.

Виразне читання – практикований у школі педагогічно зумовлений аудіальний спосіб ознайомлення учнів із художнім твором та одночасною його голосовою інтерпретацією. Живе слово вчителя, виражена через нього емоційно-оцінна інтерпретація справляють велике враження на учнів (особливо молодшого шкільного віку), зумовлюють і часто назавжди визначають ставлення учнів до твору, до письменника, до літератури взагалі. То ж не випадково у систему професійного становлення майбутніх учителів-словесників включено окремий курс „Виразне читання”.

Декламація (*від лат.* вправляюся у красномовстві) – мистецтво художньо-сценічного читання літературних творів, за якого виконання твору та його інтерпретація здійснюються актором не тільки голосом, але й супроводжується відповідними („артистичними”) жестами, рухами та мімікою (тобто є аудіально-візуальною).

Важливо, щоб обидва ці види аудіальної інтерпретації твору здійснювалися на основі глибокого, справді наукового його пізнання.

Авторське виконання – це публічне читання твору чи фрагмента твору самим письменником (переважно поетами та гумористами). Правда, слід визнати,

що не завжди письменники є хорошими декламаторами. Крім того, іноді манера авторського виконання зумовлюється або його особистим, далеким від звичного, уявленням про публічне читання (наприклад, наспівне і „високотне” читання П.Тичини), або літературною модою (як „вигукування” своїх текстів С.Єсеніним), що суттєво утруднює сприйняття читаного ними. Надзвичайно поширили практику і піднесли культуру авторського виконання поети-шістдесятники, внаслідок чого навіть сформувалося таке явище, як „естрадна поезія”, яка суттєво зблизила тодішню літературу з читачем і була не тільки особливим, яскравим і значимим митецьким, але й, враховуючи властиві їй пафос оновлення та інтенцію національного відродження, ще й вагомим суспільним феноменом. Але якими б не були декламаційні здібності письменника, усе ж авторське виконання завжди пізнавально продуктивне, бо виводить нас на безцінний особистісний рівень пізнання літератури, розширює наші уявлення про письменника, дає можливість відзначити особливо значимі для автора місця у творі, їхнє тлумачення митцем, уточнити підтекст, конкретизувати авторську інтенцію тощо.

Шкільна інтерпретація

Мета шкільної інтерпретації завжди багатоаспектна і формулюється із врахуванням педагогічних (освітньо-виховних) потреб та завдань і людинотворчих потенцій літературного твору (див. функції літератури). Саме школа формує головного споживача художньої літератури – масового читача, саме в школі відбувається масштабна, суспільна реалізація ідейно-художнього потенціалу словесного мистецтва, саме в школі закладаються основи адекватного розуміння та об’єктивної оцінки літературних творів. Здійснюється це на системній основі шляхом осмислення учнями під керівництвом учителя хрестоматійних творів.

Хрестоматія (від гр. корисний і знання) – навчальна книга, збірник, що складається з літературно-художніх творів чи уривків з них, підібраних за програмою певного курсу. Однак поняття „хрестоматійні твори” стосується не лише тих, які вміщені у хрестоматії, а взагалі творів, які вивчаються у школі.

Хрестоматійні твори (а це переважно високоякісні зразки літературної творчості) дають широкі можливості для освітньо-виховної роботи з учнями. При цьому вчитель, по-перше, має забезпечити сприймання учнями художнього твору як системного і функціонального цілого; по-друге, з метою розвину аналітично-пізнавальних можливостей учнів він має концентрувати увагу учнів на окремих аспектах чи компонентах твору, використовувати різні пізнавальні методики, щоб підготувати учнів до самостійного проникнення у художній світ письменника.

Основні аналітико-інтерпретаційні методики у школі: тематичний (ідейно-тематичний), композиційний (сюжетно-композиційний), пообразний, версифікаційний, жанровий, біографічний, стилістичний аналіз твору.

Тематичний (ідейно-тематичний) аналіз – застосовується при вивченні змісту твору і полягає у роботі учнів над формулюванням теми, тематики, проблематики, конфліктів, ідеї твору. Недоліки його використання – у частому відриві від форми твору, у підміні змісту твору його сюжетом, в ігноруванні смислу (сенсу) твору, у формуванні в учнів хибного уявлення про літературу як невиправдане багатослів'я та „балакослів'я” (І.Гнатюк) тощо.

Композиційний (сюжетно-композиційний) аналіз – застосовується під час вивчення внутрішньої форми твору, його будови і полягає у виявленні у творі окремих композиційних елементів (образних, мовних, сюжетних тощо), їхніх функцій та способів їх компонування. Недоліки: часто при цьому поза увагою залишаються архітектоніка твору, поетика позатекстуальних елементів (заголовки, епіграф, дедикація, передмова, післямова, пролог, епілог); немає чіткої класифікації та усвідомлення функцій сюжетних та позасюжетних

елементів; пролог та епілог помилково зараховують до сюжетних елементів; учні намагаються знайти сюжет навіть у ліричних творах тощо.

Пообразний аналіз – застосовується для вивчення образної системи твору і полягає у характеристиці його образів. Недоліки: переважно аналізуються тільки образи персонажів, не враховується реальна образна макроструктура твору (мегаобрази, макрообрази, мікрообрази), формування, структура і функції образів усіх рівнів, їхні ієрархічні зв'язки, принципи групування персонажів, образи персонажів вивчаються окремо, а не як строго функціональні елементи системи персонажів тощо.

Версифікаційний аналіз – застосовується під час вивчення теоретичних тем і полягає у пізнанні учнями структури тої чи іншої віршової форми. Недоліки: вірш не вивчається як різновид художнього мовлення, як характерний для певної літератури елемент системи віршування; не досліджується версифікаційний арсенал поета; поза увагою залишаються фактори вибору віршової форми і жанрові, історичні та авторські трансформації віршових форм тощо.

Жанровий аналіз – застосовується під час вивчення генерики літератури та під час характеристики жанрової специфіки конкретного твору. Недоліки: поза увагою фактично залишаються родові особливості, способи творення художньої дійсності та відмінність у типах поетичної структури літературних родів, закони жанру і специфіка жанрових форм.

Біографічний аналіз – застосовується під час вивчення біографії письменника і під час характеристики його творчості: для пояснення окремих мотивів, тем, проблем, образів тощо. Недоліки: часто біографія вивчається поза суспільно-історичним, націокультурним та літературним контекстом; не завжди розкривається взаємозв'язок біографії і творчості митця тощо.

Стилістичний аналіз – застосовується для поглибленого вивчення ідіостилю письменника і полягає у виявленні індивідуальних особливостей його

письма. Недоліки: до уваги береться тільки мова твору, наявність у ній тропів, фігур поетичного синтаксису тощо, тобто виключно елементи зовнішньої форми твору, до того ж – тільки деякі. Між тим база формування стилю значно ширша.

Названі і неназвані недоліки десятиліттями супроводжують вивчення літератури в школі і вкрай негативно впливають на ставлення учнів до літератури, на витворення в них навиків самостійного проникнення у художній світ твору, письменника, зрештою, на саму потребу читати, жити з художньою літературою – цим невичерпним джерелом естетичних переживань, об'єктивним дзеркалом життя, вищою школою життєвої мудрості, незрадливим другом і порадником.

Тому доцільне використання у шкільній практиці нових і пізнавально ефективних методів та методик освоєння літературних явищ.

Одним із них є **структурно-функціональний метод** інтерпретації твору. Це метод дослідження та інтерпретації, який застосовується при осмисленні художнього твору як *естетичної системи* і передбачає проникнення в художній світ митця через пізнання макроструктури твору, взаємозв'язків і функцій його структурних елементів⁷². Він дає можливість розкрити для учнів і реальну структуру твору, і його системність, і, головне, механізм його творення та естетичного впливу.

Світ, у тому числі й література, пізнається у порівнянні. Пізнавально продуктивним є також **зіставний аналіз** – коли шляхом порівняння вивчаються два чи більше творів (того ж письменника чи різних авторів), які мають спільну тему, проблему тощо. Це зіставлення може мати різний характер: звичайного порівняння окремих аспектів чи елементів твору, компаративного, типологічного чи інтердисциплінарного дослідження. Ось, для прикладу, вірші двох поетів одного покоління, написані з одного приводу – відходу у вічність великих: М.Рильського, П.Тичини, О.Білецького...

⁷² Детальніше див.: Іванишин В. Непрочитаний Шевченко. – Дрогобич, 2001. – 32с.

Іван Драч

ПОМИРАЮТЬ МАЙСТРИ...

Пам'яті академіка О.І.Білецького

Помирають майстри. Чітко значать віки.
Їх життя вперезало вогнями й димами.
В грудях траурних маршів

дзвенять молотки,

І влягаються думи золотими томами.
Люди круто жили. Люди в сонце ходили
І державу науки несли на плечах,
Люди гупали кайлом в оранжеві брили,
Люди шквально згоріли,

щоб день не зачах.

Амплітуда людська –

від колиски до гробу.

Та не знати народу таких амплітуд,
Бо ошпарює реквієм мою душу окропом
І сподівану зрілість вишукує тут.

Сплять монархи труда. Зріє черга велика
До незайнятих тронів крізь думи густі.
Підмайстри мого віку!

Я ваші ридання покликав,

Щоб на цвинтарі чолами підрости...

Ліна Костенко

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

І приходять якісь безпардонні пронози,
 Потираючи руки, беруться за все.
 Поки геній стоїть, утираючи сльози,
 Метушлива бездарність отари свої пасе.

Дуже дивний пейзаж – косяками ідуть таланти,
 Сьоме небо своє нагинає собі суєта.
 При майстрах якось легше: вони як атланти –
 Держать небо на плечах. Тому і є висота.

Спробуйте зіставити образну систему, аксіологію, авторську позицію, інтенцію та ідею обох творів, осмисліть мотивацію наявності в одному і відсутності в іншому позатекстуальних елементів композиції (заголовки, дедикація) тощо – і стане очевидним пізнавальний потенціал зіставного аналізу, який так увиразнює і переконливо диференціює специфіку творчої манери, світогляд, інтенціональність, художній світ кожного з авторів.

Сучасне літературознавство також пропонує філологів у школі використовувати не тільки аналіз твору – "систему послідовних дій... дослідника, спрямованих на пізнання твору як художнього феномена"⁷³, але й різні види інтерпретацій: герменевтичну, екзистенціалістичну, феноменологічну, структурально-семіотичну, архетипальну тощо. Крім того, продуктивним є використання прийому зіставлення – компаративного, типологічного, інтердисциплінарного тощо. Це допоможе не лише більш повно розкривати перед учнями ідейно-художні цінності твору, але, передусім, сприятиме виробленню умінь та навичок самостійного пізнання літературного артефакту, формуванню повноцінної естетичної свідомості та художнього смаку.

Однак реалізація цих рекомендацій зараз дуже проблематична, часто просто нездійсненна, враховуючи нинішню практику вивчення літератури. Вона не задовольняє, як бачиться, нікого, але справжні причини її неефективності

⁷³ Марко В. Основи аналізу літературного твору // Дивослово. – 1999. – № 10. – С.41.

усвідомлюються не завжди і не всіма.

Так, усі недоліки шкільної літературної освіти традиційно списують на вчителів. При всій аргументованості численними прикладами з життя, це закид усе ж далеко не завжди справедливий, по-дилетантськи зверхньо-вибірковий і дуже поверховий. Насправді причини значно глибші і мають системний характер, а вчителі та учні – тільки жертви традиційної системи вивчення літератури.

Вузлових і визначальних проблем цієї системи, які потребують комплексного – і теоретико-літературного, і педагогічного, і методологічно-методичного, і програмно-планового – осмислення та реагування, накопичилось чимало. Ми ж виділимо тільки деякі з них.

1. Література в школі вивчається як один із *предметів* – поруч із мовою, історією, математикою, біологією тощо, визначальним у пізнанні яких є набування *знань*. У цей контекст орієнтації саме на *знання* потрапляє і література, а тому й уроки літератури часто мало чим відрізняються від, наприклад, уроків історії чи географії. І поточний контроль за літературним навчанням учнів здійснюється саме як перевірка *знань* і навіть у тих же формах (наприклад, тестування, модульні завдання тощо). Між тим література – один із видів *мистецтва*, до того ж єдиний, що супроводжує учня від першого до останнього класу. Її освоєння не може бути зведене тільки до набування *знань про* літературу. Так, вони потрібні, але без „співуявлення”, емпатії („вчування”), „співтворчості”, естетичного переживання, духовної пригоди внаслідок зіткнення з художнім світом твору, внутрішнього діалогу з автором, зіставлення добутого з твору зі своїми уявленнями та переконаннями, із думками та оцінками інших письменників, із дійсністю тощо – немає художньої комунікації учня з митцем, немає художньої літератури. Є тексти – більш чи менш нудні для дітей інформаційної епохи, часто гнітюче об’ємні, – які невідомо нащо треба прочитати, вилуцтити з них, запам’ятати і переказати (щастя, якщо є сюжет!) на уроці те, про що історія розповідає так коротко і ясно.

2. За тією ж традицією наша літературна освіта зводиться до ознайомлення з

історією літератури – сучасний літературний процес фактично залишається поза увагою як середньої, так і вищої школи. Між тим письменник пише передусім для сучасників, його твір є породженням саме його епохи і покликаний відповідати на проблеми і виклики цього часу. Українська класична література саме тому й зіграла таку винятково важливу роль в історії народу, що її твори завжди були гостро актуальними: вони і порушували важливі, пекучі проблеми свого часу, й актуалізували для сучасників ті доленосні проблеми, без розв'язання яких неможливо змінити життя народу на краще. Через важкі випробування і жахливий терор цю ж інтенцію пронесла й українська література радянського періоду, використовуючи кожную, навіть найменшу нагоду культивувати національну свідомість і духовність народу, нести йому правду національного буття і якщо не пропонувати вирішення, то хоча б концентрувати увагу свого покоління на пекучих проблемах життя. Іntenція служіння народові, відродження і культивування його національної ідентичності, актуальність проблематики і вироблення імунітету до чужих, часто ворожих і згубних впливів характерна і для творів кращої частини сучасних українських письменників. Але їхня творчість, сучасний літературний процес, сучасна література як основа національної культури і духовності сьогодення вивчається принагідно, спорадично, між іншим. Парадокс у тому, що ми відзначаємо ювілеї і хвалимо письменників минулого за те, через що витісняємо з освіти і суспільного життя літературу нинішню. Як наслідок – проблеми із зацікавленням учнів літературою: сприймати й оцінювати літературу минулого як мистецтво вони не привчені, а її зміст і сенс далекі від інтересів і проблем юних сучасників; сучасна ж література як арена боротьби за свідомість, духовність і майбутнє нації їм фактично невідома.

3. Звідси – наступна проблема: формування літературознавчого світогляду і вчителів, і, як наслідок, учнів. Зараз тут наявна потворна деформація: фактично весь час відводиться для ознайомлення з історією літератури – без будь-якого зв'язку з теорією літератури; сучасна література і літературна критика як „самосвідомість літератури” фактично не вивчаються; на теорію літератури у вищій школі відводиться

дуже мало аудиторних годин, а в школі вона вивчається так спорадично, що скласти з цих принагідних відомостей якусь функціональну цілість і виробити на цій основі навички самостійного пізнання твору в принципі неможливо. Тому слід визнати, що сучасна літературна освіта не тільки не розрахована на формування літературознавчого світогляду тих, що навчаються, а навпаки – ще й досі планується так, що цей світогляд і не може сформуватися.

4. Справжнім бичем сучасної літературної освіти є шкільний підручник. Неможливо уявити, щоб хтось насмілився запропонувати для використання у школі задачник з математики, де всі задачі вже розв'язані. Але ж саме так складений підручник з літератури. І коли перед учнем стоїть дилема: читати, наприклад, весь роман „Хіба ревуть воли, як ясла повні?“, щоб дізнатися, яка там тема, образи, ідеї, чи прочитати це на кількох сторінках підручника – то неважко здогадатися, яким буде вибір. То що ж насправді вивчається у школі: література чи підручник з літератури? У радянський час це було зрозумілим: через підручник, по-перше, нав'язувалася компартійна надінтерпретація (фальшива інтерпретація) літератури; по-друге, у зародку вбивалася сама можливість самостійного пізнання літературних явищ – „щоб чогось не вийшло“. А зараз?

5. Фактична необізнаність із теорією літератури, літературною критикою як науковою дисципліною, літературно-критичними жанрами тощо, відсутність навичок їх використання спричиняють нездатність учнів осмислювати твір із літературознавчих позицій і в наукових категоріях. І тоді з'являється так зване „ліричне літературознавство“ – шкільний твір як монолог вдавано чи насправді, але обов'язково захопленого твором – без натяку на діалогічність, переконливість, дискусивність.

Звичайно, не слід впадати у крайність: кращі викладачі і вчителі, кожен у міру своїх здібностей і можливостей, намагаються протиставитись цьому. Але ж ідеться не про винятки, а про систему. І про ці недоліки шкільної літературної освіти нагадуємо тому, що вони справді мають місце, то ж майбутній учитель має бути готовим до них.

Запитання. Завдання

1. Обґрунтуйте, чому літературний твір має системний характер.
2. Які основні макроструктурні типи вам відомі?
3. Що таке зовнішня форма літературного твору?
4. Опишіть елементи літературно-комунікативного акту.
5. Окресліть основні рівні та прийоми актуалізації та образотворення.
6. У чому полягає специфіка художнього молення? Які його різновиди вам відомі?
7. Що таке версифікація? Що вивчають розділи версифікації?
8. Окресліть специфіку поза текстуальних елементів композиції.
9. Які текстуальні елменти композицій вам відомі?
10. Опишіть функції основних змістових елементів.
11. Що таке сенс літературного твору?
12. Поясніть, як ви розумієте окреслення художнього світу як “другої реальності”.
13. З’ясуйте особливості понять аналізу, синтезу та інтерпретації.
14. Які види інтерпретації вам відомі?

Література:

Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької – Львів, 1996.

Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1989.

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986.

Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н.Поспелова. – М., 1983.

Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные понятия и термины. / Под. ред. Л.В.Чернец. – М., 2000.

Введение в литературоведение: Учебник / Под общ. ред. Л.М.Крупчанова. – М., 2005.

Войтюк А.Ю. Літературознавчі концепції Івана Франка. – Львів, 1981.

Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991.

- Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. – К., 2001.
- Гадамер Г.-Г. Істина і метод: Пер. з нім. У 2 т. – К., 2000.
- Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – К., 2001.
- Гегель Г.В.Ф. Естетика: В 4 т. – М.:Искусство, 1973.
- Гиршман М.М. Литературное произведение. Теория и практика анализа. – М., 1991.
- Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поетика. – Мюнхен, 1993.
- Донцов Д. Дві літератури нашої доби. – Львів, 1991.
- Дончик В.Г. З потоку літ і літпоток. – К., 2003.
- Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций изд. 2-е. – М., 2004.
- Зарубежная эстетика и теория литературы XIX - XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М., 1987.
- Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М., 1962.
- Іванишин В. Непрочитаний Шевченко. – Дрогобич, 2001.
- Іванишин В., Іванишин П. Пізнання літературного твору. – Дрогобич, 2003
- Іванишин В., Радевич-Винницький Я. Мова і нація. – Дрогобич, 1994.
- Іванишин П. Вульгарний “неоміфологізм”: від інтерпретації до фальсифікації Т.Шевченка. – Дрогобич, 2001.
- Іванишин П. Поезія Петра Скунця (Художнє вираження національно-духовної ідентифікації ліричного героя). – Дрогобич, 2003.
- Іванишин П.В. Аберация христианства, або Культурний імперіалізм у шатах псевдохристології (основні аспекти національно-екзистенціального витлумачення): Монографія / Іл. Г.Доре. – Дрогобич, 2005. – 268с.
- Іванишин П.В. Національний сенс екзистенціалів у поезії Т.Шевченка, Є.Маланюка, Л.Костенко (діахронія української літературної герменевтики): Дис... д-ра філол. наук: 10.01.01 / Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. — К., 2006.
- Іванишин П.В. Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти): Монографія. – Дрогобич, 2005. – 308с.

- Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Зубрицької М. – Львів, 1996.
- Інгарден Р. Про пізнання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Зубрицької М. – Львів, 1996.
- Каллер Дж. Теория литературы: краткое введение. – М., 2006.
- Качуровський І. Генерика і архітектоніка. – К., 2005.
- Качуровський І. Нарис компаративної метрики. – Мюнхен, 1985.
- Качуровський І. Строфіка. – Мюнхен, 1967.
- Качуровський І. Фоніка. – Мюнхен, 1974.
- Квіт С. Основи герменевтики: Посібник. – К., 2003.
- Коцюбинська М. Література як мистецтво слова. Деякі принципи літературного аналізу художньої мови. – К., 1965.
- Краснова Л. До проблем аналізу та інтерпретації художнього твору. – Дрогобич, 1997.
- Кухаренко В.А. Інтерпретація тексту. – М., 1989.
- Ласло-Куцюк М. Питання української поезики. Спеціальний курс. – Бухарест, 1974.
- Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001.
- Лесин В.М., Пулинець О.С. Словник літературознавчих термінів. – К., 1971.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001.
- Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
- Літературознавчий словник-довідник / Р.Гром'як, Ю.Ковалів та ін. – К., 1997.
- Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. – Ленинград, 1972.
- Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970.
- Маланюк Є. Книга спостережень. – К., 1995.
- Мукаржовский Я. Структуральная поэтика. – М., 1996.
- Парандовский Я. Алхимия слова. – М., 1972.
- Пахаренко В.І. Основи теорії літератури. – К., 2007.
- Піхманець Р.В. Психологія художньої творчості. – К., 1991.
- Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. – М., 1986.

- Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М., 1990.
- Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М., 1976.
- Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – М., 1995.
- Рікер П. Історія та істина / Пер. з фр. – К., 2001.
- Семиотика. – М., 1983.
- Сивокінь Г.М. У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій. – К., 2006.
- Сидоренко Г.К. Від класичних нормативів до верлібру. – К., 1980.
- Словарь литературоведческих терминов. – М., 1974.
- Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання / Пер. з пол. – К., 2001.
- Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов / Авт.-сост. Тамарченко Н.Д. – М., 2001.
- Теория литературы: В 2-х т. / За ред. Н.Д.Тамарченко.– М., 2004.
- Ткаченко А.О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). – К., 1998.
- Томашевский Б.В. Стилистика. – Ленинград, 1983.
- Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4 кн. – К., 1994–1995.
- Унамуно М. де. Искусство и космополитизм // Называть вещи своими именами: Програмные выступления мастеров западно-европейской литературы ХХ в. – М., 1986.
- Фізер І. Чи таки смерть автора? (Ретроспективний погляд на тему, що не хоче вмирати) // Слово і Час. – 2003. – № 10.
- Франко І. Краса і секрети творчості. – К., 1980.
- Франко І. Поза межами можливого // Зібр. творів: У 50 т. – К., 1976. – Т. 45.
- Фролова К.П. Цікаве літературознавство. – К., 1991.
- Хайдеггер М. Исток художественного тверения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М., 1987.

- Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. Пер. с нем. / Составл., переводы, вступ. статья, примеч. А.В.Михайлова. – М., 1993.
- Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 2000.
- Шпет Г.Г. Герменевтика и ее проблемы // Контекст. – М., 1989-1991.
- Элиот Т.С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. – К., 1996.
- Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Вопросы философии. – 1988 – № 1.
- Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэзии // Юнг К.Г. Сознание и бессознательное: Сборник. – СПб: Университетская книга, 1997. – С.325, 331.
- Юнг К.Г. Психологические типы. – Минск, 1998.
- Юнг К.Г. Психология и литература // Психоанализ и искусство. – М. – К., 1998.
- Яусс Г.Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Зубрицької М. – Львів, 1996.
- Chrzastowska B., Wyslouch S. Poetyka stosowana. – Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, б.р.
- Ingarden R. O dziele literackim. – Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1960.
- Kulawik A. Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego. – Kraków: Antykwa, 1997.
- Słownik terminów literackich / Pod redakcją Janusza Sławińskiego. – Wrocław, 2000.

Р О З Д І Л V ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС І ЙОГО ОСНОВНІ ЗАКОНОМІРНОСТІ

1. Поняття про літературний процес

Літературна творчість

Кожна національна література виникає та існує як результат творчості окремих письменників.

Літературна творчість – це особливий, художньо-креативний (творчий) вид людської діяльності, у результаті якої з'являється літературний твір. На кінцевій стадії (написання тексту) творчість може мати одномоментний характер і відбуватися як акт (*від лат.* приводжу в рух; вчинок, дія) або ж протікати в часі і мати характер тривалої, часом багаторічної праці. Але в кожному випадку появи літературного твору передує складний процес духовної та емоційно-інтелектуальної мобілізації митця, виношування (часом багаторічного) і реалізації його творчих задумів.

Заглибитись у цей процес, глибше збагнути шляхи формування і функціонування твору допоможе стисле окреслення **формантів літературної творчості**:

Творчий імпульс (*від лат.* удар, поштовх) – результат зіткнення авторського ідеального світу з реальністю, позитивне чи негативне потрясіння, що стало першопштовхом до творчості, першопричиною творчого задуму.

Творчий задум – образно-емоційний зародок майбутнього твору, який у подальшому буде розгортатися, конкретизуватися, набирати мовної, образної та жанрової форми, емоційності, експресивності, змістовності та смислу.

Творче натхнення – короткочасний стан митця, що характеризується особливим піднесенням його творчих сил, активізацією всіх психічних та інтелектуальних процесів, коли творчий задум спонтанно розгортається і

кристалізується в художні образи та жанрово-стильові форми, готові до текстуальної реалізації.

Творчий (робочий) стан – споріднений із натхненням особливий емоційно-психічний та інтелектуальний стан письменника, досягнення якого дозволяє йому після перерви повернутись у творений ним художній світ, включитися в нього і продовжити роботу над реалізацією (написанням) твору. Уміння вводити себе у творчий стан має особливе значення для авторів тих художніх форм (наприклад, романів, повістей, драматичних творів тощо), текстуальна реалізація яких не може бути здійснена під впливом натхнення – як короткотривалий творчий акт.

Творчий пошук – підготовчий етап творчого процесу, який може мати різне спрямування і мету: а) поповнення свого художньо-творчого інструментарію (пошуки нових виражально-зображальних засобів, образотворчих прийомів, жанрово-стильових форм, версифікаційних новацій, стильових зразків тощо); б) збір інформації про об'єкт і предмет зображення (про епоху, умови і реалії життя, заняття, мислення і поведінку людей, біографічні деталі, технологічні процеси, одяг різних станів і т.ін.); в) пошук ідейно-змістового плану (нові теми, проблеми, конфлікти, ідеї тощо); г) пошуки в межах обраної теми (відштовхування від уже зробленого іншими, заглиблення в суть зображуваного, нові повороти теми, нове трактування, переоцінка вартостей та ін.) тощо.

Творчий акт – творча дія, момент чи етап творчості, коли в результаті емоційного та інтелектуального піднесення (натхнення) митця, напруженням його творчих сил з'являється текст твору чи його суттєвий фрагмент.

Творчий процес – сукупність послідовних дій (творчих актів, творчих станів) митця від задуму твору і до його завершення – до написання художнього тексту. У різних письменників творчий процес відбувається по-різному, і це залежить від характеру творчості, творчих завдань, обставин, психології автора тощо.

Творчий (художній) експеримент (від лат. випробовую) – окремий вид новаторства, коли письменник свідомо відкидає традиційні, усталені, давно

апробовані (*від лат.* погоджуюсь, утверджую) способи і прийоми творення і застосовує власні чи запозичені з метою досягнення більшого художнього ефекту.

Психологія творчості – 1. Закономірності психічної діяльності автора, що виявляються у процесі творчості. 2. Зумовленість результатів творчої діяльності переживаннями, психічними станами митця. 3. Міждисциплінарна наука на межі психології, мистецтвознавства та соціології, предметом якої є творення художніх цінностей (природа і виявлення таланту, роль інтуїції та уяви, підсвідомого і свідомого у творчому процесі) та їх естетичне сприймання.

Філософія творчості: 1. Світоглядна база, що лежить в основі літературної творчості і визначає коло і характер зацікавлень письменника, його увагу до універсальних аспектів буття, світобудови, сенсу людського існування, долі народу тощо. 2. Ідейно-естетичні засади, які генерує, культивує, утверджує письменник своїм твором, творчістю.

Методологія творчості – система регулятивних принципів мислення письменника; ідейно-наукова та художньо-літературна основа його світогляду; організуючий, системотворчий центр, ідейно-світоглядне ядро логічної матриці художнього пізнання та інтерпретації письменником життєвих явищ. Методологія творчості є конкретизацією філософії творчості через верифікацію світогляду письменника з певною філософською системою та способом творення.

Історія твору – це історія його виникнення: що послужило творчим імпульсом, як виник творчий задум, час та обставини його зародження і написання, можливі прототипи, стимули і труднощі на творчому шляху, можлива трансформація первісного задуму, історія його опублікування і розповсюдження.

Життя твору – це історія його функціонування в літературі, в історико-літературнім процесі, у суспільстві: реакція на нього письменників, критиків і читачів; оцінка твору владою; вияснення факторів сприйняття чи несприйняття твору сучасниками; вплив твору на суспільство, на творчість і долю автора;

дослідження причин „живучості” твору, мотивів повернення твору в активний обіг наступними поколіннями тощо.

Літературне життя

Літературна творчість – явище суто індивідуальне, камерне, глибоко інтимне. А водночас вона є складовою частиною ширшого, багатокomпонентного і системного явища, яке називається **літературним життям** і яке в літературознавстві окреслюється як літературний процес.

Література, раз виникнувши з одного твору, неодмінно розвивається за законами *анагенезу*, тобто шляхом зростання, розширення, вдосконалення, поступового ускладнення своєї будови та функцій і на цій же національній основі. Розвиваючись сама, вона зумовлює і розвиток власної *інфраструктури* – сукупності галузей і видів діяльності, що забезпечують творення, поширення і функціонування літератури в суспільстві. Такими *інфраструктурними компонентами* літературного життя є письменницький склад у своєму кількісному та якісному вияві, творчість окремих письменників, професійні об’єднання літераторів, видавнича база, літературна періодика, система книгорозповсюдження, навчальні та наукові літературні інституції, бібліотеки, читачі як споживачі літературної продукції, політика влади у сфері культури та освіти, наявність чи відсутність цензури тощо.

Крім того, література формується, побутує і функціонує у конкретних, специфічних і мінливих умовах національного суспільно-історичного та історико-культурного процесу, тому літературне життя – це ще й постійна взаємодія внутрішніх і зовнішніх чинників розвитку літератури, динаміка напрямів і стилів, літературних родів, видів та жанрів, взаємини і зміна літературних поколінь, міжнаціональні літературні стосунки, видавнича справа, динаміка і характер зміни місця і ролі літератури в суспільстві, взаємини літератури з громадою, Церквою, актуальна літературна політика влади тощо, які відмінні в кожній національній

літературі. Саме ця відмінність формує і національну самобутність кожної літератури, і національну специфіку літературного життя в різних країнах.

Письменник і читач

Література твориться як результат взаємодії в літературному процесі об'єктивних закономірностей і творчої активності людини, її свідомої ролі.

Центральною фігурою в літературному житті є творча особистість – **письменник**. Цей термін потребує уточнення, оскільки навіть у професійному середовищі часто зустрічаються неправомірні вирази на зразок „письменники і поети” (ніби прозаїки або драматурги не митці чи поети не письменники).

Людей, професійним заняттям яких є творення і функціонування художньої літератури, прийнято називати **літераторами** (причетними до літератури) чи **письменниками** (тими, що, пишуть, творять, продукують літературу, на відміну від читачів – споживачів літературної творчості). Однак ці два терміни не є абсолютними синонімами.

„**Літератори**” – поняття ширше і включає дві групи творчих особистостей: **митців** (власне письменників – авторів літературно-художніх творів) і **літературознавців** (які займаються вивченням, інтерпретацією і популяризацією літератури).

Професійними літераторами є літературознавці – і ті, що займаються безпосереднім вивченням літератури (історики літератури, літературні критики, теоретики літератури), і ті, що своєю діяльністю забезпечують цей пізнавальний процес (бібліографи, біобібліографи, текстологи, історіографи літературознавства та ін.).

„**Письменники**” – поняття вужче, але теж структуроване. Так, передусім, „у першому наближенні”, письменників розрізняють за сферами творчої діяльності:

поети, прозаїки, драматурги, гумористи тощо.

При подальшій конкретизації серед *поетів* виділяють поетів-епіків, поетів-ліриків, поетів-пейзажистів, поетів-філософів, поетів-публіцистів (творців громадянської лірики), поетів-піснярів (авторів пісенних текстів), поетів-бродячих (авторів і виконавців пісенних творів) тощо; серед *прозаїків* – романістів (авторів епопей, романів і повістей) і новелістів (творців малих епічних форм – оповідань, новел, нарисів, етюдів, образків, шкідів тощо); серед *драматургів* – авторів п'єс (драм /драматургів/, трагедій, комедій /комедіографів/), сценаристів, лібретистів; серед *гумористів* – власне гумористів, сатириків, памфлетистів, байкарів, фейлетоністів, пародистів тощо.

За **методологічно-стильовою сутністю** письменників означають як реалістів, романтиків, футуристів, модерністів, постмодерністів, соцреалістів, імажиністів, експресіоністів, сюрреалістів і т. ін.

У межах окремих груп може відбуватися ще більш глибока конкретизація за **жанрово-змістовими ознаками**. Так, наприклад, серед *романістів* виділяють ще авторів романів-хронік, історичних романів і повістей, детективів, кримінальних романів, фантастів тощо.

Є ще дві групи літераторів, чия творчість має як пізнавальну, так і художньо-креативну складові: перекладачі та літературні публіцисти.

Літературний (художній) переклад – це вид літературної діяльності, яка полягає у відтворенні засобами однієї мови художніх творів іномовної літератури. Однак художній переклад ніколи не зводиться до мовної проблематики, оскільки насправді йдеться не про переклад слів і виразів, а про специфічний вид художньої творчості – **перекодування** ідейно-естетичної інформації з однієї знаково-образної системи на іншу. Наприклад, не можна механічно перекласти російською мовою назву однієї з балад Т.Шевченка „Тополя”, оскільки в результаті цього виникне казус: образ-символ закоханої і покинутої дівчини одержав би російський відповідник чоловічого роду „тополь”. Так само неможливий буквальний переклад російського

тексту „Что стоишь, качаясь, тонкая *рябина*, головой склоняясь до самого тына?“, бо слово „горобина“ в українській образній системі не є символом закоханої дівчини (найближчий український відповідник – „калина“). Але ні мовна буквальність, ні навіть образна еквівалентність не є метою перекладу: завжди йдеться про те, щоб переклад якомога точніше передавав визначальні риси художнього світобачення автора оригіналу, закодовану в творі ідейно-естетичну інформацію та його стильові особливості. Художній переклад, крім знання мови, вимагає ґрунтовного знання обох образних систем (рідномовної та іномовної) і неабиякого художньо-креативного потенціалу перекладача. Тому перекладачі художньої літератури – це не просто знавці мов і літератур, а повноправні письменники. Навіть за умови, що власних творів вони не пишуть.

Літературна публіцистика – це вид літературної творчості; вона займається проблемами літературного життя, творить картину, образ цього життя чи його окремих явищ і широко використовує літературно-художні прийоми творчості. Цим вона відрізняється і від журналістської публіцистики, яка має за об’єкт суспільне життя і функціональними ознаками якої є хронікальність, аналітичність та пропагандивність, і від літературної критики, яка має з літературною публіцистикою спільний об’єкт (синхронія літератури: явища та закономірності сучасного літературного процесу), але інші прийоми і методи пізнання, мету і завдання, засади і форми творчості. Тому літературна публіцистика – це вид літературної, а не наукової (літературознавчої) діяльності. Звідси й літературний публіцист – це таки письменник, а не літературознавець.

Вище (у розділі II) ми з’ясували, що насправді головним і визначальним адресатом літературної творчості є нація – нескінченна низка поколінь „мертвих, і живих, і ненароджених земляків моїх в Україні і не в Україні“ (Т.Шевченко). Цей адресат конкретизується в особі реального реципієнта літературно-художнього твору, якого прийнято називати читачем.

Читач – це друга (поруч із письменником) ключова фігура в літературному

житті: конкретний адресат і „співтворець”, „заслужений співрозмовник” автора, активний учасник творчості і літературного процесу.

Участь читача в творчому процесі різноаспектна.

Передусім письменник пише про і для своїх сучасників, висловлює їхні болі і прагнення, намагається щось змінити – і в них самих, і в їхньому житті. Колись В. Стефаник, відповідаючи на закид щодо діалектної основи своїх творів, відповів: „Я не міг писати інакше, бо вони так (тобто на діалекті. – *V.I.*) кричали до мене”. І навіть коли об’єктом зображення стає далеке минуле чи якийсь екзотичний край, все одно автор пізнає його з позицій, спільних для нього та його читачів. Письменник постійно враховує особливості читацької рецепції, поправляє і вдосконалює текст, щоб зробити його максимально доступним і прийнятним для читача – свого сучасника.

Читач – не пасивний об’єкт авторського впливу, а потенційний „співтворець”, однодумець і соратник автора у справі ушляхетнення людини, вдосконалення суспільства, утвердження Добра і боротьби зі Злом. Працюючи над твором, автор постійно веде внутрішній діалог і навіть дискутує з майбутнім читачем, у якому бачить „заслуженого співрозмовника” – людину, здатну розуміти його, сприйняти його аргументи, оцінки, висновки тощо. Пробудити уяву читача, спонукати його до вживання в зображуване і переживання його разом з автором, переконати його і зробити своїм однодумцем, а то й соратником – це і мрія, і прагнення, й обов’язок письменника. Читач, отже, виступає активним учасником процесу творчості.

Однак роль читача цим не вичерпується: він – постійний фактор літературного процесу, і часом саме від нього залежать якісні зміни в самому характері літератури. Так, саме поява в українському суспільстві кінця XIX – початку XX ст. інтелектуального читача, здатного до вищого рівня „співтворчості”, зумовила і появу модерної поетики, яка відійшла від традиційної описовості, малюнка, пояснення, розраховуючи на „співуявну” та інтелектуально-креативну спроможність читача. І саме цим пояснюється, наприклад, успіх „сцієнтичної” поезії Драча-шістдесятника в середовищі молодих фізиків, кібернетиків, генетиків та інших представників

негуманітарних наукових сфер.

Стосунки автора і читача не завжди бувають ідилічними, часом вони складаються драматично, буває, що сучасне покоління (суспільство – “народ”) не сприймає твору, а наступне – захоплюється ним. І як би ми не симпатизували письменнику, кожного разу причиною цього є саме він: переоцінив можливості читача, не врахував інших впливів на свого читача, вибрав не ту форму чи не той момент для спілкування з ним тощо. Звичайно, жоден автор цього не хоче. Але іноді письменник свідомо йде на конфлікт із масовим читачем, ризикує своїм авторитетом і популярністю в ім'я утвердження якихось мистецьких чи ідейних новацій, включення яких у суспільну свідомість він вважає важливішим за своє реноме в очах читачів. Наприклад, непросто склалися стосунки з читачами в І.Франка. Своїми творами і діями, самокритикою і самозапереченнями він часом викликав справжню бурю і в письменницькому середовищі, і в галицькому суспільстві, не раз проти його новацій та ідей виступали навіть учорашні соратники й учні. Але велич його не тільки в тому, що він набагато випереджав суспільне мислення свого часу, а й у здатності десятиліттями „проти рожна перти”, пропонуючи і відстоюючи в мистецтві і суспільному житті те, що вважав необхідною передумовою національного і соціального визволення свого народу.

Літературний процес

Літературне життя має свою структуру і розвивається саме як процес, до того ж безперервний. **Процес** (від лат. проходження, просування вперед) – послідовна закономірна зміна яких-небудь явищ, станів тощо, плин розвитку чого-небудь.

Літературний процес (від лат. проходження, просування вперед) – це послідовна зміна в часі структурних елементів, учасників і явищ літературного життя; це взаємодія структурних елементів літературного життя, що зумовлює творення і функціонування літератури; це естетична система, що виражає повноту і складність,

суперечливість і цілісність літературного життя певної епохи. Для літературного процесу характерна діалектика перервності і безперервності в часі й просторі.

Відзначимо, що і сприйняття літературного життя, і підхід до аналізу й оцінки явищ, закономірностей і тенденцій літературного процесу може бути не тільки *синхронним* (одночасним із моментом його пізнання) чи *діахронним* (історико-літературним), але й *прогностичним*, тобто скерованим у майбутнє.

І все ж поняття „літературний процес” вживається для окреслення передусім сучасного і минулого літературного життя. Тому слід розрізнити два наступні широко вживані поняття.

Сучасний літературний процес – це нинішнє літературне життя як взаємодія всіх його структурних елементів; це естетична система, яка охоплює повноту і складність, суперечливість і цілісність сучасного літературного життя, тобто синхронного з моментом його пізнання, і зумовлює функціонування літератури сьогодні; це об’єкт пізнання для літературної критики і теорії літератури.

Історико-літературний процес – це буття літератури в часі; це естетична система, що відображає діахронію літератури, тобто послідовну зміну структурних елементів, учасників і явищ літературного життя, функціонування літератури від найдавніших часів до наших днів, закономірності і тенденції розвитку, які проявляються в історії літератури; це об’єкт пізнання для історії літератури і теорії літератури.

Теоретико-літературне вивчення літературного процесу має суттєву відмінність від історико-літературного та літературно-критичного. Теорія літератури має спільний з історією літератури та літературною критикою **об’єкт** (літературний процес), але різні предмети. *Предметом* теорії літератури є сутнісні особливості літератури, закономірності, що зумовлюють літературний процес, здобутки (пізнавальні, виражальні, креативні) художньо-літературної практики, досвід історії літератури та літературної критики, ідейно-світоглядні основи літературного мислення, науковий інструментарій літературознавства тощо.

Професійно-наукове вивчення літератури та її явищ, літературного процесу взагалі може мати різну мету, а тому й фахові студії бувають описового (фактографічного) чи узагальнюючого, історіографічного чи історіософічного, аналітичного чи синтетичного, суто літературознавчого (історико-літературного, літературно-критичного, теоретико-літературного) чи загальнонаукового характеру.

Вивчення літератури, літературного процесу неможливе поза історичним контекстом: література живе в історії, а історія – у літературі. Історія творить літературу, але література – не тільки продукт, але й учасник і співтворець історії народу. При цьому слід чітко усвідомлювати реальне співвідношення між історичним та історико-літературним процесами і *не допускати ототожнення суспільної історії та історії літератури*: ці поняття взаємозв'язані та взаємозумовлені, але не тотожні. Особливо відчутно це під час наукової періодизації літературного процесу, коли стає очевидним, що етапи розвитку національної літератури далеко не завжди збігаються зі змінами епох суспільно-історичного розвитку країни.

Література – явище живе, динамічне, мінливе, що особливо переконливо проявляється, коли вона пізнається у хронологічному контексті, у літературному процесі. І навряд чи є потреба переконувати когось, що, сучасна українська література відрізняється від, наприклад, літератури Княжої доби. І все ж, незважаючи на тисячолітню дистанцію, є в обох цих художніх феноменах щось спільне, непідвладне часові і не залежне від часу. А тому доцільно уточнити константно-атрибутивне та історично-змінне в літературі.

Константа (*від лат.* незмінний, постійний) – стала, постійна величина. Атрибут (*від лат.* додане) – невід'ємна властивість об'єкта; переносно – істотна ознака, властивість чого-небудь.

Константно-атрибутивне в розвитку літератури: естетичне освоєння дійсності, образна природа, мовна основа образотворення, визначальність художнього таланту, іманентно-естетична сутність (іманентний /*від лат.* властивий, притаманний чомусь/ – внутрішньо притаманний предметам чи явищам, той, що впливає з їхньої природи),

генеалогічна структурованість і розмаїтість, людинознавча і націознавча, людинотворча і націотворча роль літератури як її постійні ознаки.

Історично-змінне в розвитку літератури: мінливість художньої картини світу, об'єкта і предмета художньої творчості, національної системи культури, письменницького складу, суб'єкта творчості – письменника, його світобачення і розуміння дійсності, його соціального статусу, його ідеалів та аксіології, техніки його праці, ієрархії жанрів, стилів, засобів художньої комунікації, умов і характеру споживання художніх вартостей, літературної моди, характеру зв'язків між митцем і читачем, митцем і суспільством, митцем і владою тощо.

І стан, і розвиток літератури зумовлені впливом різних чинників (факторів). **Чинники**, що визначають розвиток літератури, поділяють на власне літературні – “внутрішні” і позалітературні – “зовнішні”.

Внутрішні чинники розвитку літературного процесу: традиції, новаторство, відштовхування, запозичення, наслідування, пародіювання, епігонство, цитування, репродукція, ремінісценція, парафраза, натяк, варіація, суперництво, концентрація, розпорошення. **Зовнішні чинники** – стан суспільства, наявність і функціонування інфраструктурних компонентів літературного життя, політика влади у сфері культури та освіти, наявність чи відсутність цензури, ступінь свободи творчості, можливість діалогу культур, статус письменників у суспільстві тощо.

Специфічність історії української літератури полягає в тому, що її розвиток далеко не завжди зумовлювався діянням внутрішніх, власне літературних чинників: часто кардинальні зміни в ній викликали чинники позалітературні, зовнішні, коли внаслідок сваволі того чи іншого окупанта руйнувалося національне літературне життя, заборонялися окремі твори і навіть сама українська мова і література, зникали окремі пласти літератури, фізично знищувалися цілі покоління письменників, літературі нав'язувалися антинародні та антинаціональні ідеї і чужі зразки тощо.

Традиція і новаторство

Літературний процес – це також діалектична єдність повторюваного і неповторного, яка в літературі конкретизується через такі категорії, як традиції і новаторство. Це взаємопов'язані поняття, які характеризують вузлові моменти літературної спадкоємності, історико-літературного процесу взагалі.

Традиція (від лат. передача) – те, що у формі усталених звичаїв, норм, порядків передається з покоління в покоління; це реалізовувана у літературній творчості історична пам'ять. У художній літературі це теми, мотиви, інтенції, ідеї, образи, жанри, способи, прийоми і засоби творення тощо.

Функції традиції: актуалізація спадщини, відбір, освоєння, передача і розвиток історично сформованого досвіду, організація досвіду.

Між “старими” художніми вартостями і поточним життям націй ведеться постійний діалог. Кожне наступне покоління письменників вивчає, осмислює успадковане від попередників, щось відкидає, а щось бере на озброєння, творчо використовує і розвиває. Так мистецтво минулого виступає як живий учасник сучасного літературного процесу, а художня традиція, образи мистецтва минулого є постійним і невичерпним джерелом розвитку мистецтва. „Оглядаючись на минуле, маємо всі підстави стверджувати: попри всю видиму дискретність українського історико-культурного процесу, в усі віки його в'язали в єдину систему (багатобарвну – але ж то не мусимо трактувати як ваду!) незримі ниті ідейно-мистецької спадкоємності”⁷⁴.

Із традицією і новаторством тісно пов'язана проблема **субстанціонального і акцидентного в літературі**, а також проблема вибірковості традиції.

Субстанціональним (від лат. наявність, сутність) у літературі є те, що іманентне, природне для національної духовності, культури, є результатом її природного розвитку і становить основу її існування та самототожності („самості”).

⁷⁴ Мороз Л. Традиції української класики у творчості Лесі Українки (стан і напрям досліджень) // Слово і Час. – 2001. – № 2. – С.34.

Акцидентним (від лат. випадковість) у національній літературі є те, що з'являється в ній під впливом моди, під тиском обставин, чужого впливу, підступно чи силоміць нав'язане їй, покликане замінити, витіснити, руйнувати національне для утвердження чужого (див. „Культурологічний імперіалізм”).

Слід відрізнити природне і штучне, органічне і механічне, “своє” і “чуже” в традиції та новаторстві (і для автора, і для національної культури взагалі). І цей процес оцінки та відбору має здійснюватися не тільки за суто естетичними, але й національно-екзистенціальними критеріями.

У творчості окремого письменника теж слід відрізнити субстанціональне для нього, породжене його ментальністю, світовідчуттям, самоусвідомленням себе часткою своєї нації (напр., ідеали, вартості, переконання, художній смак, творча манера тощо), від акцидентного – нав'язаного модою, нав'язаного соціальним замовленням, владою тощо. Усвідомлення і розрізнення питомого, субстанціонального для національної літератури і випадкового, чужорідного, а то й згубного для неї – особливо важливе для літератур постколоніальних країн, до яких належить і Україна.

Новаторство (від лат. оновлювач, зачинатель) – характеристика тих граней творчої діяльності людини, якими ця діяльність відрізняється від традиційних форм. Письменник, спочатку опираючись на традицію, стає новатором у відкритті тем, типів, у вдосконаленні жанрових форм, засобів художнього освоєння світу.

У творчості письменника можна виявити такі **ступені відходу від традиції**: наслідування; запозичення (окремих тем, мотивів, образів); стилізація; переспіви; умотивоване відштовхування від традиції із настановою на новації.

Літературне наслідування – свідоме і творче використання іншими письменниками тематичних чи методологічних здобутків, стильових особливостей, елементів творчої манери, формотворчих та змістотворчих знахідок якогось письменника, літературної групи чи іншої національної літератури. Так формуються літературні групи, школи, течії, напрями. Однак є певна межа, за якою наслідування

стає суттєвим недоліком творчості, переростає в епігонство.

Стилiзація – свiдоме i пiдкреслюване наслiдування зовнiшньо-формальних ознак чийогось стилю, творчої манери.

Переспiв – твiр, переважно вiршовий, написаний за мотивами твору iншого автора, з елементами наслiдування версифiкації оригiналу, переважно iномовного, близький до перекладу, але без намагання досягти повної вiдповiдностi ритмiчної структури (еквiритмiчностi), змiстоформи в цiлому з твором-оригiналом. Iнодi переспiв ще називають вiльним перекладом.

Лiтературна мода (вiд лат. мiра, правило) – тимчасове захоплення читацької публiки творами певного типу чи творчiстю якогось митця; аналогiчне захоплення частини письменникiв певним типом творчостi.

Епiгонство – дiяльнiсть епiгона; цiлковита узалежненiсть власної творчостi вiд чиеїсь; епiгон (вiд гр. нащадок) – зневажливо-iронiчна назва письменника, який не виробив власної творчої манери, не має власного творчого “обличчя”, а механiчно копiює чужий стиль, форму, iдеї, художнi прийоми тощо.

Плагiат (вiд лат. викрадаю) – свiдоме привласнення авторства на чужий твiр чи його частину; лiтературна крадiжка, що карається законом.

Окремим видом новаторства є **художнiй (творчий) експеримент**, коли письменник свiдомо вiдкидає традицiйнi, усталенi, давно апробованi (вiд лат. погоджуюсь, утверджую) способи i прийоми творення з метою досягнення бiльшого художнього ефекту. Наприклад, пiзнавально i художньо продуктивним виявився вiдхiд П.Загребельного вiд традицiйного iсторiографiчного i застосування психологiчного пiдходу до творення образу Роксолани (Настi Лiсовської) в однойменному романi. Зате його експеримент iз використанням у романi „Я, Богдан” фрейдистського психоналiзу важко визнати успішним.

З часом нове стає традицiйним, бо його свiдомо чи несвiдомо наслiдують наступнi поколiння митцiв. Наприклад, метафора „дощ *iде*” уже увiйшла у розмовне мовлення як комунiкативний, а не художньо-комунiкативний вираз. В iсторiї кожної

літератури є традиціоналісти і принципові новатори (вічні модерністи). Загальна закономірність функціонування мистецтва полягає в тому, що кожен новий крок в художньому освоєнні світу спирається на набутий естетичний досвід (навіть коли такий заперечується).

2. Стил, творчий метод, тип творчості

Стил як художньо-літературна категорія

Літературний стил (від лат. паличка для письма) – це повторювана у творчості цілеспрямована вибірковість і системна єдність елементів художньої форми, яка своєрідно реалізує художній зміст і втілює певну рецептивну заданість (настанову на читача); це сукупність ознак, які характеризують твори певного часу, напряду, індивідуальну манеру письменника.

Стил, отже, розуміють як синонім митецького напряду чи течії. Але частіше цим терміном окреслюють авторську, індивідуальну манеру письма, або ідіостил.

Стил письменника залежить передусім від **ідіолекту** (від гр. свій та розмова, говір, наріччя), тобто від сукупності індивідуальних рис мови певної людини, котра зумовлена національністю, місцем її проживання, віком, фахом, соціальним станом тощо. Авторська своєрідність у використанні мовних засобів формує характерну саме для конкретного письменника **творчу манеру** – індивідуально-суб'єктивну особливість втілення письменником ідейно-художнього задуму. На основі творчої манери письменника формується його власний стил (ідіостил).

Ідіостил – це стійка спільність ознак творчої манери, образної системи і засобів художньої виразності, що характеризують своєрідність творчості письменника; це сукупність особливостей його творчості, якими його твори відрізняються від творів інших митців.

Ця сукупність зображально-виражальних засобів письменника дає художній ефект тоді, коли вона закономірно поєднується в художньо мотивовану систему, зумовлену індивідуальністю митця. Індивідуальний стиль письменника, таким чином, виступає як подальша об'єктивація його творчої манери і матеріалізація світогляду та характеру автора через текст, а також як гранично суб'єктивний спосіб сприйняття й освоєння дійсності і створення особливого – авторського художнього світу. Ідіостиль (як вияв системності твору на рівні форми) є одним із факторів цілісності літературного твору.

До *стилевих чинників (формантів стилю)* зараховують: світогляд і світовідчуття (образне мислення) письменника, тематику і проблематику, яка його займає, закони і норми обраного ним жанру. *Носіями стилю* виступають елементи зовнішньої та внутрішньої форми художнього твору (від композиції до мовних виразових форм). Досліджуючи стиль певного письменника, виділяють *стильову домінанту*. Стиль письменника, його стильове "обличчя" з кожним твором видозмінюється, оскільки змінюється тематика і проблематика (іноді – ідеологія), які теж є стилетворчими факторами.

Гносеологічний потенціал стилю, художньої мови взагалі, влучно характеризує Хосе Ортега-і-Гасет: "Я" кожного поета – це новий словник, нова мова, через яку він дарує нам предмети... невідомі раніше"⁷⁵.

Переважно творчість письменника характеризується стильовою однорідністю, але можлива і наявність у творчості письменника різних стилів. Це залежить від різних факторів. Одним із них може бути зміна творчого методу. Наприклад, стильова відмінність згаданих вище романів П.Загребельного „Роксолана” і „Я, Богдан” зумовлена різними творчими методами, застосованими в цих творах: психологічний у першому і психоаналіз (фрейдизм) у другому.

Отже, у творчості письменника можуть побутувати різні стилі. Але одна з передумов художності твору – його стильова єдність, бо саме вона забезпечує

⁷⁵ Ортега и Гасет Х. Эссе на эстетические темы в форме предисловия // Вопросы философии. – 1994. – № 11. – С.152.

непомітну, але продуктивну роботу уяви під впливом художнього тексту. **Стильова еклектика** (*від гр. той, що вибирає*) – художньо невмотивоване, механічне змішування різнорідних, органічно несумісних стильових елементів у тому ж творі – припиняє цю креативну роботу уяви читача, руйнує творчий задум автора.

Індивідуальний стиль письменника може стати об'єктом зацікавлення для інших авторів, спонукати їх до творчого використання його стильових знахідок, вдаватися до наслідування чи стилізації (див. „Традиція і новаторство”), імітації чи пародії.

Імітація (*від лат. наслідую*) – наслідування, копіювання чужого голосу, стилю, манери.

Пародія (*від гр. жартівливе перероблення*) – жанр гумористичної та сатиричної літератури, ґрунтований на перебільшено комічному наслідуванні чужого твору, стилю, творчої манери тощо. Неперевершеним майстром пародіювання стилю українських письменників другої половини ХХ ст. був Юрій Івакін – відомий шевченкознавець та гуморист.

Літературний стиль є одним із показників типологічного прояву множинної сторони (повторюваності-поширеності) літературних явищ. Структурна картина складних проявів літератури, до яких належить і стиль, наступна: творчість письменника – літературна школа – літературна течія – літературний напрям – літературна епоха. Відповідно до структури множинної сторони літературних явищ виділяють і **різновиди стилю**: ідіостиль, стиль літературної школи, течії, напрям, епохи.

Історія літератури знає цілі **стильові формації**, які виникли на основі так званих “великих стилів”: Бароко, Класицизм, сентименталізм, романтизм, реалізм, модернізм, постмодернізм тощо.

Стиль виникає, формується в певній національній літературі в окремих випадках стаючи основою виникнення літературної школи, течії тощо. Іноді стиль долає межі національної літератури, географія його побутування розширюється, він

стає надбанням багатьох літератур. Саме так формувалися, зокрема, „великі стилі”. З іншого боку, під впливом „великого стилю” в межах окремої літератури можуть виникати національні стильові школи, у яких стиль як запозичене загальне набирає під впливом націокультурного континууму (від лат. безперервне, суцільне) національної конкретності та специфічності (напр., український романтизм, український модернізм тощо). Тому навіть при значній спільності загальностильових ознак стильова палітра кожної національної літератури самотня і неповторна.

Вивченням літературного стилю займаються і лінгвостилістика, і літературна стилістика. Маючи спільний об’єкт, вони мають різні предмети, мету і завдання пізнання стилю. *Лінгвостилістика* вивчає стиль художніх творів у контексті стильових різновидів мови, а також для пізнання виражальних можливостей та естетичних ресурсів мови шляхом зіставлення ідіолекту письменника із мовною нормою, тобто літературною мовою. *Літературна стилістика* вивчає стиль як естетичну категорію, як результат впливу різних стилетворчих факторів, як явище взаємодії елементів зовнішньої та внутрішньої форми, як чинник формування літературних шкіл, течій, напрямів; ідіолект письменника, специфіку використання ним образотворчого потенціалу різних виражальних ресурсів мови, улюблені прийоми актуалізації, образотворення, композиції; ідіостиль письменника, ідіостильові особливості (стилетворчий діапазон, взаємодія стилетворчих факторів, стильові константи, стильова домінанта) тощо.

Творчий (художній) метод

Творчий (художній) метод – це другий (поруч зі стилем) рівень реалізації естетично-інтенціональних засад творчості письменника; це спосіб художньої організації твору, об’єднуюча основа змістовної форми, тип художнього мислення, зумовлений передусім світоглядом письменника; це цілісна система основних

принципів художньої творчості письменника, групи письменників, течії, школи, напряму.

Індивідуальний творчий метод письменника – це загальний принцип суб'єктивного перетворення об'єктивної реальності на реальність художню; це спосіб вираження ідейно-естетичної позиції письменника, певна єдність художнього бачення життя і його творчого переосмислення, той чи інший тип зв'язку образного мислення з відтворюваною і твореною дійсністю.

Визначальним *формантом* творчого (художнього) методу є світоглядна основа творчості митця. І якщо стиль є формою узагальнення художніх властивостей і закономірностей літературного процесу, то метод – це загальний принцип суб'єктивного перетворення об'єктивної реальності на реальність художню.

Індивідуальний творчий метод письменника – це спосіб вираження ідейно-естетичної позиції письменника, специфічна, характерна для нього єдність художнього бачення життя та його творчого переосмислення і властивий йому тип зв'язку образного мислення з відтворюваною чи твореною дійсністю.

Індивідуальний творчий метод письменника може бути підхоплений і розвинутий іншими. Так відбувається подальша об'єктивація індивідуального творчого методу в практиці інших письменників і трансформація його в літературно-художній творчий метод літературної школи, течії, напряму, історичної доби, епохи. У своєму історичному розвитку художні методи видозмінюються, проявляється їхня історична мінливість, з'являються все нові їх різновиди. Деякі творчі методи стали (поруч зі стилями) основою однойменних літературних напрямів: Бароко, Класицизм, сентименталізм, романтизм, реалізм, модернізм, постмодернізм.

Світоглядна зумовленість творчого методу робить його відкритим для політичного впливу та використання. Так, явно політичний характер мають такі антилітературні творчі методи, як космополітичний модернізм, авангард, соцреалізм, нацистські мистецтва, постмодернізм та ін. У кожному з цих випадків помітні дві спільні характерні особливості, внаслідок чого творчий метод із *художнього*

деградує (вироджується) в *політичний*: по-перше, ігнорування (чи й заперечення) ідеї мистецтва; по-друге, намагання витворити позанаціональне, часто – агресивно антинаціональне мистецтво (як, наприклад, футуризм чи постмодерн).

Тип творчості

Вище ми вже говорили про авторську основу в художній творчості. Підкреслимо, що творча діяльність письменника є головною складовою частиною літературного процесу.

І в рецепції, інтерпретації та моделюванні буття, й у творчому процесі, і в практичному втіленні авторського задуму завжди наявна діалектика раціонального та ірраціонального, інтелектуального та інтуїтивного, загальноприйнятого й особливого, загальноновживаного і своєрідного, звичного і незвичного, повторюваного і неповторного, традиційно-нормативного й оригінального, загальнокультурного і художнього, норми і поетичної вільності, стилю і методу. Причому співвідношення цих складових різне в різних письменників, що й дає підстави для вибору і змістового наповнення письменником власної **філософії творчості** як ідейно-світоглядної бази творчого процесу та **методології творчості** як конкретизації філософії творчості через верифікацію світогляду письменника з певною філософською системою та способом творення.

Отже, художня творчість прямо залежить від світогляду письменника як системи властивих йому найзагальніших поглядів на світ взагалі, на місце людини в ньому, на мистецтво. Але не тільки. У літературних творах відбиваються і світогляд автора, й історичні виміри світогляду (характерні для певного часу переконання, принципи пізнання, ідеали і норми, синтез інтелектуального та емоційного настрою епохи), й ірраціональне, підсвідоме, стихійне начало письменника. Комбінація і співвідношення цих трьох складових – різна в різних письменників, і цю відмінність

окреслюють як певний тип творчості.

Тип творчості – літературознавча категорія, що означає специфічні риси творчості, які зумовлені світоглядом письменника, характерними для нього переконаннями, принципами художнього пізнання, узагальнення і вираження, ідеалами і нормами, синтезом інтелектуального та емоційного настрою, способом поєднання ним загального та індивідуального, раціонального та емоційного тощо.

Типи творчості класифікують по-різному. Так, слідом за німецьким філософом Фрідріхом Ніцше (“Народження трагедії”), світоглядний, раціональний тип творчості називають *аполонійським*, а ірраціональний – *діонісійським* (від імені давньогрецьких богів Аполлона та Діоніса). В історико-літературному процесі виділяють такі **основні типи творчості**: Бароковий, класицистичний, сентименталістський, романтичний, реалістичний, натуралістський, модерний, постмодерний.

Формантами типу творчості виступають, отже, світогляд, стиль і метод. Саме вони зумовлюють характерний для конкретного типу творчості принцип художнього узагальнення і вираження.

Основні типи творчості, проявлені в історико-літературному процесі: Бароковий, класицистичний, сентименталістський, романтичний, реалістичний, натуралістський, модерний, постмодерний.

Художня своєрідність і авторська оригінальність є атрибутивними критеріями творчості письменника, його таланту. Саме тому тип творчості має ще один класифікаційний аспект – за довершеністю втілення творчого задуму.

Літературно-художня творчість – явище надзвичайно складне, специфічне, і здатність творити дається не кожному. Згадаймо Шевченкове:

Ну що б, здавалося, слова...

Слова та голос – більш нічого.

А серце б’ється, ожива,

Як їх почує!.. Знать, од Бога
 І голос той, і ті слова
 Ідуть меж люди!..

Доречно окреслити особливо талановиті письменницькі типи, так як класик, геній, геніальний письменник.

Класик – митець, творчість якого загально визнана і взірцево-нормативна в межах певної національної літератури. Цей термін тісно пов'язаний із поняттям „*класичний*”, який об'єднує низку значень: повсюдно визнаний; синонім до стародавнього; схожий на старовинні взірці; узгоджений з обов'язковими мистецькими приписами; нормативний; „рівнозначний посіданню таких рис, як гармонія, співмірність, рівновага, супокій” (В.Татаркевич).

Геній (від лат. дух) у літературі – найвищий ступінь обдарованості і буття великого письменника: „талант, котрий дає мистецтву правило” (І.Кант); „самісна цілокупність духу” (Гегель); „всемогутнє покликання” (Т.Шевченко); „зразок абсолютності Бога” (Ф.В.Шеллінг); „справжня”, „велика людина”, „вождь”, „натхненний дар Божий” (Т.Карлайл); „пророк” і „монарх” у країні мистецтва, творець „власного космосу”, що „живе відразу в кількох добах і йде в кількох напрямках” (Є.Маланюк); митець, що „сам створює зразки і встановлює правила” (Г.-Г.Гадамер); „поєднання геніальної природи із специфічним талантом” (М.Бердяєв); „завжди пророк”, „виняткове явище”, „найвищий ступінь обдарованості”, який володіє духовно рятівною здатністю – „Вивозить з бруду цей потворний час” (Л.Костенко).

Геній завжди сутнісно національний. „Ті, що були названі геніями, набули особливої майстерності в тому, щоб зробити своїм твором загальні образи народу, як інші роблять щось інше. Створене ними – це не їхній вимисел, а вимисел цілого народу, це набуття, котре означає, що їхній народ набув власної сутності”⁷⁶ (Гегель).

⁷⁶ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4-х т. – М.: Искусство, 1973. – Т.4. – С.78.

Про це ж писав і англійський літературою Ісак Дизраелі: „Справжній геній органічно пов’язаний із своєю нацією, є, якщо можна так сказати, живим її органом (*від гр. знаряддя, твір. – В.І.*)”.

Багато говорять і про націотворчість генія. Зокрема, чимало про це розмірковував англійський філософ Томас Карлайл: „Так, велика справа для народу – мати власний голос, мати людину, котра мелодійною мовою висловлює те, що відчуває народ у своєму серці”. Про Шекспіра він говорив як про „наймогутніше гасло нашого об’єднання”, бо „Що... буде утримувати всіх їх (англійців. – *В.І.*) разом, об’єднувати всіх дійсно в єдину націю; що не дасть їм повстати один на одного і боротись; що... змусить жити в мирі, у братському спілкуванні між собою, підтримуючи один одного?”⁷⁷.

Геніальність: „геніальність ширша за геній”, бо „притаманна багатьом, котрих геніями назвати не можна” (М.Бердяєв). Тому поняття “геніальний письменник”, вужче за “класика”, але ширше за “генія”.

На основі певних літературних стилів, творчих (художніх) методів і типів творчості виникають і розвиваються літературні напрями.

⁷⁷ Карлейль Т. Герои, культ героев и героическое в истории // Психология толпы: социальные и политические механизмы воздействия на массы. – М.: Изд-во Эксмо; Спб.: Terra Fantastica, 2003. – С.610-611.

3. Літературний напрям

Поняття про літературний напрям

Літературна творчість, як уже відзначалося, – процес глибоко інтимний. Та все ж у величезній сукупності творів і в творчості окремих письменників наявне те спільне, усталене, характерне, що дозволяє групувати їх на основі сутнісної подібності. Так у низці визначних чи епохальних творів, що з'явилися приблизно в один і той самий час, формується відносно монолітна і внутрішньо упорядкована сукупність ідейно-художніх ознак і тенденцій, з якої складається **літературний напрям** – центральна, всеохоплююча категорія в низці понять історико-типологічного ряду.

Формування літературного напрямку починається з творчості якогось письменника, яка привернула увагу колег-сучасників своєю новизною і творчою перспективністю, відкрила нові можливості в художньому освоєнні дійсності тощо. Так утворюється *літературна школа*. Її здобутки іноді підхоплюють і розвивають інші письменники, внаслідок чого в літературному процесі виникає *літературна течія*. Часом літературна течія долає час і простір, знаходить своє продовження в інших літературах і переростає в *літературний напрям*, у якому, до речі, можуть формуватися нові школи і течії.

Підсумуємо сказане двома наступними визначеннями.

Літературний напрям – це сукупність духовних, світоглядних та естетичних принципів, характерних для творчості ряду письменників, літературних шкіл, угруповань, течій в одній чи багатьох національних літературах; це сукупність творів національної (чи регіональної, європейської, світової) літератури, в яких проявляються спільність літературного стилю, творчого (художнього) методу, типу творчості та інших характерних рис, що свідчать про їх належність до того чи іншого напрямку.

Форманти літературного напрямку: світоглядний (ідейний, філософський) фундамент, який породжує певну концепцію дійсності і творчості; поетика як система вимог (правил), котрі вирости на філософським фундаменті напрямку; спільність мотивів, тем, ідей, образів, сюжетних схем, що переважають у цьому напрямі і є характерними для нього; сукупність формотворчих елементів (стильові, композиційні особливості, жанрові форми), регульованих поетикою цього напрямку.

Витворення чіткого поняття про літературний напрям, з одного боку, дозволяє систематизувати знання про літературний процес сучасності чи минулого, а з іншого – полегшує пізнання, осмислення та оцінку окремих творів шляхом співвіднесення їх із певним напрямом. Крім того, літературний напрям допомагає в історичній класифікації жанрів (наприклад, романтична балада, класична ода, реалістичний роман тощо) і виступає як один із основних чинників виділення літературного періоду.

Літературний напрям – категорія історично-змінна у двох вимірах. По-перше, деякі напрями побутують у літературі довгий час, іноді – цілі століття, а тому природно, що в межах самого напрямку відбуваються певні зміни, зумовлені розвитком літератури. По-друге, з часом вичерпується художньо-творчий потенціал напрямку, відкриваються нові творчі можливості, і на зміну одному напрямку приходять інші. Зміни напрямів зумовлюють і зміни історичних етапів художнього розвитку.

Серед численних літературних напрямів Нового часу виділяють як основні: Бароко, Класицизм, сентименталізм, романтизм, реалізм, модернізм (із багатьма різновидами), постмодернізм. Зважаючи на достатню опрацьованість цього питання у численних підручниках, посібниках та спеціальних виданнях, даємо лише коротку характеристику кожного із напрямів.

Основні літературні напрями Нового часу

Бароко (від *итал.* дивний, химерний) – літературний (мистецький) напрям, який прийшов на зміну Відродженню. Тривав від середини XVI до початку XVIII століття.

Розквіт в Україні – XVII-XVIII ст. Література Бароко витворювала власний контрастний світ, метою якого було вразити читача. Звідси – ускладнена художня форма, специфічні вірші: акростиhi, мезостихи, фігурні вірші, буриме тощо. Твори характеризуються поєднанням релігійних і світських мотивів, образів, антиномічністю, потягом до гіпербол, антитез, алегоричністю, символізмом, емблематичністю, монументальністю, поєднанням фантастики з реальністю, мотивами світу-лабіринту, світу-театру, хаосу, космізму, всеосяжності буття тощо. Найвизначніші представники: П.Кальдерон (Іспанія), Д.Маріно і Т.Тассо (Італія), Г.Гріммельсгаузен (Німеччина) та ін.

Для українського Бароко характерна перевага духовних творів над світськими. У Бароковому стилі писали чимало українських письменників: Мелетій Смотрицький, Кирило Ставровецький (Кирило Транквіліон), Лазар Баранович, Іван (Іоанн) Величковський, Іоаникій Галятовський, Антоній Радивиловський, Григорій Сковорода. Елементи всіх стилів Бароко ("високого", "середнього" та "низового") спостерігаємо і в пізніших часах у творчості І.Котляревського, Т.Шевченка, П.Тичини, Є.Плужника, М.Хвильового, О.Довженка, І.Драча, В.Стуса, В.Шевчука та ін. (Див. також розділ I: „Проблеми поетики в працях теоретиків Бароко”)

Класицизм – літературно-мистецький напрям, що прийшов на зміну Бароко і тривав у різних країнах від XVI до початку XIX ст. В основі Класицизму лежала ідеалістична філософія Декарта (картезіанство). Класицизм, що орієнтувався на античну літературу, мав чіткі і строгі теоретичні приписи (головні теоретики – Ж.Шаплен та Н.Буало): закон "трьох едностей" (дії, часу і місця) для драми, неодмінність перемоги обов'язку над почуттям у головного героя, ясна і чиста мова, перевага рацію (розуму) над „емоціо” (почуттями) в образотворенні, риторичність, чіткий поділ жанрів на "високі" (трагедія, ода, епопея) та низькі (комедія, байка, сатира), тематика "високих" жанрів – це важливі питання громадського життя на основі античних та історичних сюжетів тощо.

До практиків Класицизму зараховують П.Корнеля, Ж.Расіна, Ж.-Б.Мольєра, Ф. де Ларошфуко, Ж. де Лафонтена та ін.

В українській літературі в силу історичних причин цей художній метод не сформувався. Елементи Класицизму віднаходимо у Ф.Прокоповича, І.Некрашевича, І.Котляревського, П.Гулака-Артемовського, пізніше – у творчості неокласиків (М.Зеров, П.Филипович, М.Драй-Хмара, М.Рильський, О.Бургардт /Юрій Клен/) та письменників-націоналістів (Є.Маланюка, Ю.Липи, О.Ольжича, Н.Королеви та ін.).

Сентименталізм (*від фр.* почуття, чуттєвість, чутливість) – літературний напрям, що виник у другій половині XVIII ст. як реакція на раціоналізм Класицизму, його сувору нормативність. Свою назву отримав від твору англійського письменника Л.Стерна "Сентиментальна подорож". Класичними зразками сентименталізму вважають твори С.Річардсона, Ж.-Ж.Руссо, Й.-В.Гете, М.Карамзіна. Тривав до початку XIX ст. Сентименталізм утверджував чуттєву, ірраціональну стихію в художній творчості. Вартісним вважався той художній твір, який міг зворушити душу людини. На відміну від класицистичних (можновладців, аристократів, царів, історичних осіб тощо), сентименталізм утверджував інших героїв. Це інтелігенти, ремісники, але передусім – ідеалізовані селяни. Посилюється увага письменників до природи, сімейного життя, активно використовується художня форма щоденників, мемуарів, листів, сповідей тощо. Галерею шляхетних, мрійливих, душевно замилюваних, морально цнотливих персонажів, що втілювали ідеалізовану душу простолюду (українського селянина), представлено у повістях Г.Квітки-Основ'яненка. Елементи сентименталізму простежуються у творчості І.Котляревського, Є.Гребінки, Ю.Федьковича, П.Грабовського та ін.

Романтизм – літературний напрям, що сформувався у світовій літературі в кінці XVIII – на початку XIX ст., в українській літературі – на межі 20-х – 30-х років XIX ст. Ідеологічно романтизм заперечував раціоналізм просвітництва, естетично – Класицизм та сентименталізм. В основі романтизму лежали дві основні ідеї: національно-визвольної боротьби (націоналізму) та індивідуалізму. Перша більш

притаманна романтизмові поневоленних народів (як-от українському чи польському), друга – незалежних народів (англійцям, французам, німцям, американцям тощо). До основних рис романтизму зараховують: ідеалізм у філософії, світоглядний націоналізм, історизм, апологію (захист) особистості, неприйняття буденності, звеличення "життя духу", мистецтва, релігії, філософії), культ почуттів, захоплення фольклором, інтерес до фантастики, містики, екзотичних картин природи та ін.

Романтизм відкидає раціоналістичну регламентацію у мистецтві, понад усе цінується творча свобода митця, його фантазія. Художній світ романтичних творів будується за принципом зображення виняткового героя у виняткових обставинах. Романтичний герой наділений сильним характером, часто це – бунтівник, який стоїть над своїм оточенням, заперечує норми деградованого суспільства. Улюблені теми романтиків: героїчне минуле рідного народу, природа і людина, любов, пошук ідеалу, творче натхнення, незвичайні психічні переживання тощо. Романтики розвивали жанри історичного роману і драми, ліро-епічної поеми, балади, романсу, пісні. Надзвичайно великим стає вплив народної творчості на поетику романтизму.

Риси романтизму знаходять у творчості Шекспіра, Гете, а також інших письменників попередніх епох, однак до основних представників цього художнього напрямку зараховують: Дж.Г.Байрона, П.Б.Шеллі, В.Гюго, Ф.Шатобріана, А.Мюссе, Г.Клейста, Новаліса, Е.-Т.-А.Гофмана, Ф.Купера, Е.По, А.Міцкевича, Ю.Лермонтова та ін.

Романтичний метод, в основі якого найчастіше лежала національна ідея, використовувало і чимало українських письменників протягом усього XIX ст.: І.Срезневський, М.Шашкевич, М.Устиянович, Т.Шевченко, П.Куліш, М.Костомаров, М.Максимович, О.Стороженко, Ю.Федькович та ін.

Наприкінці XIX і на початку XX ст. романтичні ідеї по-новому зазвучали у світовій літературі (в епоху модернізму). Їх утвердження окреслили терміном "*неоромантизм*". Визначальна риса неоромантизму, на противагу романтизму з його концептуальним розривом між ідеалом та дійсністю, – конструктивна спроба

подолати протистояння цих конфліктно непереборних опозицій, завдяки могутній силі волі зробити сподіване, можливе дійсним, не опускаючи цього можливого до рівня інертного животіння. Найповніше неоромантизм креслився в ліриці та в драматичних творах Лесі Українки, яка вважала реалістичний спосіб “фотографувати” докільля “зниженням свого хисту”, боронила “прапор модернізму” і закликала не “зрікатися прапора новоромантичного”, пориватися “у блакить”. Виразним для неоромантизму було утвердження аристократизму духу. У європейських літературах до нього відносять Г.Гауптмана, Г.Ібсена, М.Метерлінка та ін., в українській, окрім Лесі Українки, – представників “розстріляного відродження” (О.Влизько, Ю.Яновський, М.Хвильовий), “вісниківства” (Ю.Липа, Є.Маланюк, Л.Мосендз, О.Ольжич, О.Теліга, Ю.Клен та ін.), а також більшою чи меншою мірою О.Довженка, М.Стельмаха, М.Вінграновського, Р.Лубківського, В.Герасим'юка та ін. Ідейно-естетичні можливості романтизму не вичерпано і досі.

Реалізм (від лат. речовий, дійсний) розвинувся з початку 30-х років XIX ст. у Франції. Цей художній (творчий) метод передбачає, окрім правдивості деталей, зображення типових характерів у типових обставинах. Замість інтуїтивно-почуттєвого сприйняття на перше місце висувається пізнавально-аналітичне начало. Реалісти прагнули змалювати життя у всіх його проявах: злети й падіння людської душі, родинні стосунки, виробничі, суспільні, моральні проблеми тощо. Помітною є велика залежність реалістів від концептів філософії позитивізму.

Риси реалізму наявні в літературах різних епох, а тому й виділяють реалізм античний (Гесіод), середньовічний (фабльо, шванки, фацеції, інтермедії), ренесансний (реалізм Відродження: Петрарка, Боккаччо, Чосер, Сервантес, Рабле, Шекспір), просвітницький (Лессінг, Дідро, Мерсьє, Філдінг, Бомарше, Діккенс).

Реалізм використовувався з різною метою, що дає підстави говорити про різні його **види**.

Так, якщо взяти за основу наведену вище найбільш схематичну дефініцію реалізму, то легко окреслити сутність *просвітницького реалізму*: це творчий метод, який, крім правдивості деталей, передбачає зображення типових характерів у типових обставинах з метою просвіти і морального вдосконалення людини і суспільства. Класичним зразком такого реалізму є, наприклад, п'єса „Наталка Полтавка” І.Котляревського.

Метою *критичного реалізму* (О. де Бальзак, В.Теккерей, Ф.Достоевський, Л.Толстой) була передусім критика існуючого ладу, тогочасної моралі, суспільних болячок тощо. Цей метод характерний для більшості українських реалістів ХІХ – початку ХХ ст. (Т.Шевченко, Марко Вовчок, А.Свидницький, І.Нечуй-Левицький, М.Драгоманов, Б.Грінченко, І.Франко, Панас Мирний, О.Кониський та ін.).

Більш конкретну, продуктивну і далекосяжну мету мав започаткований Т.Шевченком і науково обґрунтований І.Франком *тенденційний* (ще: „ідейний”, „науковий”) *реалізм*: не тільки пізнавати, аналізувати і піддавати критиці ганебний і нестерпний стан народу, але обов'язково утверджувати високі ідеали, ідеї національного і соціального визволення, свободи народів і людини.

У часи російської комуністичної окупації України почав утверджуватися *соціалістичний реалізм (соцреалізм)*, який із 30-х років став панівним, обов'язковим і єдиним для всієї радянської літератури, мистецтва взагалі. Його трактували як "найпередовіший... художній метод, суть якого полягає в соціалістично усвідомленому, правдивому, історично конкретному зображенні дійсності в її революційному розвитку", а мету цього методу визначали як "виховання нової людини, яка гармонійно поєднує в собі ідейне багатство, душевну красу і фізичну досконалість, активно бореться за побудову комуністичного суспільства" (В.Лесин, О.Пулинець). Насправді соцреалізм являє собою псевдохудожній ідеологічний метод у радянській літературі, метою якого було фальшувати дійсність в інтересах комуністичної партії. Показовою з цього приводу є теза В.Леніна про мистецтво як "коліщатко і гвинтик загальнопролетарської справи". Не випадково А.Сенявський дав

таке “визначення” соцреалізму: “напівкласичне напівмистецтво не дуже соціалістичного не реалізму”. Соцреалізм утверджувався компартією в літературах усіх поневолених народів радянської імперії та її сателітів з метою їхньої пришвидшеної денациалізації та дегуманізації. Класиками соцреалізму можна вважати постфутуристичного М.Бажана, пізнього П.Тичину, О.Довженка, Ю.Смолича, О.Гончара та ін.

Виділяють ще такі різновиди реалізму, які вказують на великі художні можливості цього напрямку: етнографічний реалізм, натуралізм, неореалізм, “реалізм без берегів”, “наївний реалізм”, “магічний реалізм” тощо.

Модернізм (від *лат.* modo – саме тепер; *фр.* сучасний, найновіший) – цілий ряд митецьких тенденцій і рухів (переважно нереалістичних), що формувалися наприкінці XIX – на початку XX ст.: символізм, експресіонізм, імпресіонізм, футуризм, сюрреалізм, акмеїзм, кубізм, абстракціонізм, дадаїзм, авангардизм та ін. У тогочасних Німеччині та Австрії цей рух формувався як **сецесіон** (від *лат.* відхід убік, відділення). Так називали митецькі об’єднання художників, які своєю творчістю протиставлялися домінуючому тоді академізму. Теоретичним базисом для модернізму стали ідеї „філософії життя” (А.Шопенгауер, Ф.Ніцше, В.Дільтей, Г.Зіммель, А.Бергсон, Е.Гуссерль, З.Фрейд та ін.). Модерністи обстоювали поезію як вищу форму знання, пріоритет надавали естетичній ідеї, їх цікавили теми: криза людських цінностей, ізоляція людини, відчуття абсурдності існування окремого індивіда, постуляція (утвердження) нового гуманізму, пошуки втраченого часу і гармонії, інколи – естетизація потворного (декадентство) чи деестетизація, розмивання мистецтва (як-от у футуризмі чи авангардизмі) тощо. На рівні художньої форми – це внутрішній монолог, "потік свідомості", асоціативний монтаж, ускладнена метафоричність, верлібр тощо.

Модернізм завжди був складним, неоднорідним явищем, що підкреслюється наявністю в ньому різних течій, відмінних і за естетичними, і за ідейними настановами, і за трактуванням долі та ролі людини у світі. Так, для багатьох

модерністів характерні пошуки позитивних ідеалів, утвердження національної ідеї, звернення до Бога, християнської моралі, утвердження винятковості і всевладності творчої особистості в сфері духовності. Водночас про суперечність цього напрямку свідчить атеїзм, виразно деструктивна, антилітературна позиція, настанова на денационалізацію і космополітизацію літератури, мистецтва у значній частині західних модерністів. Модернізм швидко поширився у країнах Європи: “Молода Бельгія”, “Молода Польща” та ін. До модерністів зараховують Ш.Бодлера, А.Рембо, С.Малларме, Е.Верхарна, Г.Аполлінера, О.Уайльда, Р.-М.Рільке, К.Гамсуна, Г.Д’Анунціо, Дж.Джойса, Ф.Кафку, О.Блока, С.Пшибишевського, Е.Паунда, Т.С.Еліота, М.Пруста, А.Камю, С.Беккета та ін.

Модернізм і декаданс: спільне (“філософія життя”) і відмінне (націленість модернізму на пошуки “нової краси” і схильність декадентів до гіпертрофування “присмеркової доби”, песимізму та естетизації потворного).

Модернізм і авангардизм. Спільне: виникають у кризові моменти історії мистецтва. Відмінне: концепція модернізму має конструктивний характер; авангардизм (“ліві течії”) пройнятий деструкцією, епатаційним пуерилізмом, деестетизацією мистецтва, прагненням розмити його “береги”.

Український модернізм мав чимало специфічних рис. І передусім його відрізняла подвійна ідеологічна орієнтація: 1) на збереження національно-народної ідентичності; 2) на "просвітницький гуманізм", характерний для європейського модерну. Націоналістичні ідеї та ідеали, таким чином, співіснували з ідеями демолібералізму (з його космополітизмом), соціалізму (з його інтернаціоналізмом), фемінізму тощо. Передумовами появи модернізму в Україні були: 1) необхідність якісного оновлення національної літератури, зокрема поезії, на порозі ХХ ст.; 2) бажання деяких письменників звільнити літературу з “ярма соціальності” – необхідності бути з часів Т.Шевченка єдиним захисником, учителем, фактором єднання народу, його духовним та політичним провідником. Звідси й настанова

окремих митців: повний чи частковий розрив із традицією – в ім'я оновлення літератури, наближення “до новіших течій і напрямів” чи звільнення від суспільної заангажованості. І.Франко підтримував перше, але різко виступав проти другого. Український модернізм яскраво провів себе у представників “Молодої музи” (П.Карманський, В.Пачовський, С.Чернецький, С.Твердохліб, О.Луцький, В.Бірчак, Б.Лепкий, М.Яцків, близькі до них М.Рудницький, О.Турянський, Ф.Коковський, художники І.Труш, І.Северин, композитор С.Людкевич, скульптор М.Паращук), “Української хати” (П.Богацький, М.Євшан, М.Шаповал (Сріблянський), А.Товкачовський, Г.Чупринка, М.Жук та ін.), у творах М.Вороного, Олександра Олеся, М.Філянського, М.Коцюбинського, О.Кобилянської, В.Стефаніка, В.Винниченка, Г.Хоткевича, раннього П.Тичини, у “шістдесятників” та ін.

В українській літературі початку ХХ ст. найбільше розвинулися такі стильові течії модернізму, як **символізм** (О.Кобилянська, А.Кримський, О.Плющ, Олександр Олесь, М.Вороний, П.Карманський та ін.), **експресіонізм** (В.Стефанік, О.Турянський), **імпресіонізм** (М.Коцюбинський), **неореалізм** (В.Винниченко, М.Чернявський, С.Васильченко, Б.Лепкий, Вал.Шевчук), **футуризм** (М.Семенко, Г.Шкурупій, ранній М.Бажан) та ін.

Символізм – одна із стильових течій модернізму. Виник у Франції в 70-х роках ХІХ ст. на основі „філософії життя” як заперечення позитивістських тенденцій у мистецтві. Для символізму характерні індивідуалізм, містицизм, прагнення подолати протистояння ідеалу та дійсності і дистанціювання довколишнього світу та людської душі. В основі символізму – сформульований Ш.Бодлером закон „відповідностей”, розімкнутих у безкінечний і постійно оновлюваний світ, де відбувається „активне самоперетворення внутрішнього на зовнішнє” та їх синтез. Мета – схопити сутність (єство), недоступну для раціонального пізнання, а відкрити лише для осяяння, для ірраціонального, інтуїтивного сприйняття, яку можна виразити тільки натяком, приблизно, символічно – через музику і поезію. Основоположниками символізму були французькі письменники П.Верлен, А.Рембо, С.Малларме.

В українській літературі до символізму зверталися О.Кобилянська, А.Кримський, Олександр Олесь, М.Вороний, М.Філянський, С.Черкасенко, Г.Чупринка, В.Пачовський, О.Луцький, П.Карманський, С.Тердохліб, О.Бабій, брати П. та Я.Савченки, Д.Загул, О.Слісаренко, В.Кобилянський, П.Тичина, Р.Купчинський, Б.Лепкий, О.Зуєвський та ін.

Експресіонізм (від *фр.* вираження) – стильова тенденція авангардизму, що виникла в Німеччині на початку ХХ ст. (спочатку в малярстві – об’єднання “Міст”, “Синій вершник”). Джерела його – у романтизмі, у “філософії життя” (Ф.Ніцше, А.Бергсон, А.Шопенгауер, Е.Гуссерль, З.Фрейд, Дільтей та ін.). Його естетика постала на запереченні не тільки міметичних різновидів мистецтва, а й імпресіонізму, який спирався на вираженні миттєвих вражень митця.

Основний творчий принцип експресіонізму – відображення загостреного суб’єктивного світобачення через гіпертрофоване авторське “Я”, напругу його переживань та емоцій, бурхливу реакцію на дегуманізацію суспільства, на знеособлення в ньому людини, на розпад духовності, засвідчений катаклізмами світового масштабу (перша світова війна, революції).

Для експресіонізму характерні “нервова” емоційність, ірраціональність, символ, гіпербола, гротеск, фрагментарність та плакатність письма, позбавленого прикрас, схильного або до монохромності, або до підкресленого контрастування барв, мотивів тощо. Тому часто у творах експресіоністів поєднувалися протилежні явища – примітивізм буденщини з космічним безміром, побутове мовлення з вишуканими поетизмами, вульгарність із високим пафосом, пацифістські інтонації з активним революціонізмом, екзистенціональні мотиви, зумовлені жахом буття, із прокомуністичними.

Найяскравіше експресіонізм проявився в ліриці, зокрема в поетичному зображенні сновидінь, гротескних поемах чи “пролетарських” піснях (Г.Тракіль, Ф.Верфель, Б.Брехт та ін.), у театральному мистецтві (Г.Кайзер, Е.Толлер, Е.Берлах,

ранній Б.Брехт та ін.), у прозі Ф.Верфеля, Л.Франка, М.Брода та ін. Термін „експресіонізм” вживається з 1911 року (Х.Вальден), хоч існував і раніше.

В українському мистецтві експресіонізм спостерігаємо у новелах В.Стефаніка, у поезії Т.Осьмачки, М.Бажана, Юрія Клена, у прозі О.Турянського (“Поza межами болю”), у театрі “Березіль” Леся Курбаса (“експресивний реалізм”).

Імпресіонізм (*від фр.* враження) – напрям у мистецтві модернізму, який основним завданням вважав ушляхетнення, витончене відтворення особистісних вражень та спостережень, мінливих миттєвих відчуттів та переживань. Сформувався у Франції у другій половині ХІХ ст. (Клод Моне, “Імпресія. Схід сонця”, 1873; Е.Мане, О.Бенуар, Е.Дега – художники). У літературі наближався до натуралізму та символізму. Основний творчий принцип – світ у даний момент і крізь призму суб’єктивного сприйняття. Опис став епізодичним, фрагментарним, суб’єктивним. Оповідь ліризувалася, зросла роль внутрішнього монологу. Пленерне бачення, реалізоване через метафору, що виконує настроєву функцію, естетична функція кольорів, світлотіней, звукових барв і тонів, передача різних внутрішніх почуттєвих станів автора домінують над іншими художніми засадами.

Найвідоміші представники: у французькій літературі брати Едмон і Жюль Гонкури, А.Доде, Гі де Мопассан (у прозі), П.Верлен (у поезії), у бельгійській М.Метерлінк, в англійській О.Уайльд, в австрійській С.Цвейг, А.Шніцлер, у польській С.Віткевич, С.Жеромський.

В українській прозі – М.Коцюбинський (“На камені”, “По-людському”, “Тіні забутих предків”, “Intermezzo”, “Цвіт яблуні” та ін.). Імпресіоністичні тенденції помітні у творах Г.Михайличенка (“Блакитний роман”), М.Хвильового (“Сині етюди”), Мирослава Ірчана (“Карпатська ніч”) та ін. У ліриці – П.Тичина, В.Чумак, М.Йогансен та ін. У драматургії (у поєднанні з символізмом) – С.Виспянський, С.Черкасенко (“Казка старого млина”), М.Рильський (п’єса “Бенкет”) та ін.

Авангардизм (авангард) (*від фр.* передовий загін) – спільна назва художніх тенденцій, більш радикальних, ніж модернізм. Почався в 1910-х роках в образотворчому мистецтві з таких „лівих течій” модернізму, як фовізм (*від фр.* дикий: А.Матіс, А.Марке, Ж.Руо, А.Дерен, Р.Дюфі, М.Вламінк) та кубізм (*від фр.* куб: П.Пікасо, Ж.Брак, Х.Грис), потім ця тенденція захопила футуристів, експресіоністів, дадаїстів, сюрреалістів та ін. Авангардизм різко протиставлявся попереднім стилям і традиції, відкидав духовнотворчу основу мистецтва, характерний для модернізму пошук істини, для нього притаманні ультрареволюційність, епатаж, заперечення унормованої естетики, вимоги розмивання її „берегів”, прагнення розчинити естетику в утилітаризмі чи соціальній дійсності. У другій половині ХХ ст. авангард був поглинутий постмодернізмом.

В українській літературі авангардизм найбільше проявився у 20-х роках у творчості футуристів, а потім у 90-х роках у творчості таких об’єднань, як Бу-Ба-Бу, ЛуГоСад, „Нова література” – як запізніла реакція на творчу безплідність соцреалізму, ґрунтовно розкритикованого ще у 80-х роках у межах літературознавства. Нових ідей і новаторських творів український авангард запропонувати не зміг, тому швидко виродився у пустопорожню і звільгаризовану словесну гру, в епатаж як самоціль і розчинився в постмодернізмі.

Сюрреалізм (фр. надреальне, надприродне) – авангардистська течія модернізму, спочатку в літературі (Г.Аполлінер – “новий реалізм”), потім в ін. видах мистецтва. Сформувався на основі дадаїзму, інтуїтивізму (А.Бергсон), фантазійного мислення (В.Дільтей) та фрейдизму. Особливу роль відводив підсвідомому та несвідомому, реалізованому через прийоми автоматичного письма, правила випадковості, сновидіння тощо. Початок – з 1924 року, коли з’явився часопис “Сюрреалістична революція” і маніфест С., написаний Бергсоном. У ньому Б. Висловлює сподівання, що нібито відкривається новий шлях повного звільнення мистецтва від знедуховленої дійсності через сферу “над реального”, покликану не лише оновити художню дійсність, а й життя, а в майбутньому – сполучити бінарні

опозиції природи і “надприродного” .

Естетичну платформу С. Поділяли П.Елюар, Л.Арагон, Ф.-Г.Лорка, П.Неруда, у малярстві – М.Ернест, І.Тангі, Р.Магніт, С.Далі.

В українській літературі: сюрреалістичні видіння у зб. “Ротації” (1938) Б.-І.Антонича; В.Барка, О.Зуєвський; В.Голобородько, М.Воробйов; “ню-йоркська група” – Б.Рубчак, Ю.Тарнавський, Е.Андієвська, Б.Бойчук.

Футуризм (лат. майбутнє) – напрям авангардизму ХХ ст. Італія, 1909. – як альтернатива кубізму. Неприйняття вічних цінностей, акцентування “грубих” речей, екстраполювання сучасного в майбутнє – позбавлене “вантажу” будь-яких традицій, “зайвих” при розбудові цілком нової культури, розбудованої на основі найновіших досягнень науки і техніки.. Деестетизація і дегуманізація мистецтва, поєднання принципів позитивізму та інтуїтивізму. Головні елементи поезії, за Т.Марінетті, - хоробрість, сміливість, бунт, “натиск, лихоманне безсоння, гімнастичний крок, ляпас та удар кулака”.

У Росії – І.Северянін, В.Хлебников, В.Маяковський, брати Бурлюки, В.Каменській, А.Кручених. Заклики “скинути класику з корабля сучасності”. Ультрареволюційність, лівацтво.

В Україні – М.Семенко (заклик “спалити “Кобзар””), В.Гадзінський (Москва), Г.Шкурупій, Г.Коляда, В.Поліщук, ранній М.Бажан, О.Слісаренко та ін. У своєму „новаторстві” деякі футуристи доходили до повної втрати комунікації з читачем:

А.Кручених:

Дир бул щил
убещул
Скум ви со бу
рл ез

М.Семенко:

Стало льо тало
ало рюзо
юзо

бірюзо
 остало квальо мало
 льо
 о.

Постмодернізм, постмодерн – загальна назва антимистецьких тенденцій у художній практиці останніх десятиліть (поп-арт, оп-арт, “новий реалізм”, геппенінг, акціонізм, шозизм, антироман, “радикальна література” та ін.).

Філософська основа постмодернізму – постструктуральні філософські міркування Ж.Деріди, М.Фуко, Ж.Батая, Ж.-Ф.Ліотара, Ж.Лакана, А.Кепроу, Ф.Джеймсона, Р.Рорті, П. де Мана, Ю.Крістевої, Р.Барта, Е.Шовалтер, Г.Сікту, Дж.Калера, частково Л.Вітгенштейна та ін. Для постмодерну характерні “деструкція” як принцип пізнання; ілюзійність; загострене відчуття вичерпності історії, естетики, мистецтва; заперечення твору через абсолютизацію тексту; принцип повторюваності та сумарності; еkleктизм стилю, тяжіння до стилізації, пародії, цитування, переінакшення, ремінісценції, алюзії; паразитування на культурно освоєному матеріалі, стирання граней між мистецтвом та кітчем, медитацією та геппенінгом; перетрушування “багажу культури”, вульгаризація; художня безплідність, не творча діяльність, а діяльність з приводу цієї діяльності; патологічний психологізм.

“Творчий” асортимент постмодерну: псевдолітературність, настанова на розважальність, квазіреалізм, заперечення будь-якої природної та соціальної ієрархії, програмно беззмістовне слово у поезії, пермутація, нонселекція, чорний гумор, перманентна іронія, провокуюча естетика, “холодний еротизм”, патологічний секс, гедонізм, заперечення герменевтики, “атомування” людини, тиранія “нового”, абсурдність, імітаторство, розмивання ідентичностей (національної, релігійної, сімейної, родинної, класової та ін.) людини, невмотивоване вживання нецензурної лексики, часте моделювання головного позитивного героя як маргінала (злочинця, гомосексуаліста, наркомана тощо), заперечення історії тощо.

Представники постмодернізму: І.Кальвіно, П.Хандке, Б.Штраус, Г.Кроль, Л. де Вінтер, С.Нотебом, Дж.Хоукс, Д.Картелем, Т.Пінчон, В.Набоков, Дж.Фаулз, Е.Банд,

Х.Кортасар, К.Фуентес, Р.Крілі, Е.Ворхол, С.Сонтаг, Дж.Кейді, С.Рушді, Р.Кувер, М.Кундера, М.Павич, Дж.Барт, Г.Соррентіо та ін.

Постмодернізм у сучасній українській культурі проявився з 90-х років як фактор деструкції, обездуховлення і денаціоналізації літератури, мистецтва. Його представники в українській поезії: частково “нью-йоркська група” (Б.Бойчук, Ю.Тарнавський, Е.Андієвська, Р.Бабовал, С.Гостиняк), “Бу-Ба-Бу”, “Нова дегенерація”, “Червона Фіра”, “Пропала грамота”, “Західний вітер”, “500” та ін.; у прозі – Б.Жолдак, Ю.Андрухович, В.Єшкілев, О.Забужко, Л.Подерв’янський, І.Карпа та ін.; в інтерпретації літературних явищ – Г.Грабович, О.Бузина, С.Павличко, О.Забужко, О.Гриценко, Р.Шульга та ін.

Можна помітити спроби створення сутнісно національного проекту постмодернізму в українській літературі (форма постмодерна, зміст національний) помітні у загалом модерній творчості письменників “Нової літератури”: В.Цибулько, В.Медвідь, Є.Пашковський, а також в О.Ульяненко, В.Кожелянка та ін.

Запитання. Завдання

1. Як пов’язані між собою літературна творчість і літературне життя?
2. Окресліть роль письменника і читача в літературному житті.
3. З яких формантів складається літературний процес?
4. Яку роль у літературному процесі відграють традиція і новаторство?
5. Поясніть відмінність між стилем, творчим методом і типом творчості.
6. Що таке літературний напрям?
7. Охарактеризуйте провідні літературні напрями Нового часу.

Література:

- Андрусів С.М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. – Тернопіль-Львів, 2000.
- Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької – Львів, 1996.
- Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н.Поспелова. – М., 1983.
- Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные понятия и термины. / Под. ред. Л.В.Чернец. – М., 2000.
- Введение в литературоведение: Учебник / Под общ. ред. Л.М.Крупчанова. – М., 2005.
- Войтюк А. Проблеми творчості Лесі Українки. Посібник із спецкурсу. – Дрогобич, 2001.
- Войтюк А.Ю. Літературознавчі концепції Івана Франка. – Львів, 1981.
- Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991.
- Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. – К., 2001.
- Гадамер Г.-Г. Истина і метод: Пер. з нім. У 2 т. – К., 2000.
- Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – К., 2001.
- Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. – М.:Искусство, 1973.
- Ділі Дж. Основи семіотики. – Львів, 2000.
- Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поетика. – Мюнхен, 1993.
- Донцов Д. Дві літератури нашої доби. – Львів, 1991.
- Дончик В.Г. З потоку літ і літпоток. – К., 2003.
- Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций изд. 2-е. – М., 2004.
- Зарубежная эстетика и теория литературы XIX - XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М., 1987.

- Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М., 1962.
- Іванишин В. Непрочитаний Шевченко. – Дрогобич, 2001.
- Іванишин В., Іванишин П. Пізнання літературного твору. – Дрогобич, 2003
- Іванишин П. Вульгарний “неоміфологізм”: від інтерпретації до фальсифікації Т.Шевченка. – Дрогобич, 2001.
- Іванишин П. Поезія Петра Скунця (Художнє вираження національно-духовної ідентифікації ліричного героя). – Дрогобич, 2003.
- Іванишин П.В. Національний сенс екзистенціалів у поезії Т.Шевченка, Є.Маланюка, Л.Костенко (діахронія української літературної герменевтики): Дис... д-ра філол. наук: 10.01.01 / Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. — К., 2006.
- Іванишин П.В. Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти): Монографія. – Дрогобич, 2005. – 308с.
- Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Зубрицької М. – Львів, 1996.
- Ингарден Р. Про пізнання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Зубрицької М. – Львів, 1996.
- Каллер Дж. Теория литературы: краткое введение. – М., 2006.
- Качуровський І. Генерика і архітектоніка. – К., 2005.
- Кухаренко В.А. Інтерпретація тексту. – М., 1989.
- Ласло-Куцюк М. Питання української поезики. Спеціальний курс. – Бухарест, 1974.
- Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001.
- Лесин В.М., Пулинець О.С. Словник літературознавчих термінів. – К, 1971.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001.
- Литературный энциклопедический словарь. – М.,1987.
- Літературознавчий словник-довідник / Р.Гром'як, Ю.Ковалів та ін. – К., 1997.
- Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. – Ленинград, 1972.
- Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970.
- Маланюк Є. Книга спостережень. – К., 1995.

- Мислителі німецького Романтизму / Упор. Леонід Рудницький та Олег Фешовець. – Івано-Франківськ, 2003.
- Мукаржовский Я. Структуральная поэтика. – М., 1996.
- Наливайко Д. Шевченко, романтизм, націоналізм // Слово і Час. – 2006. – № 3.
- Парандовский Я. Алхимия слова. – М., 1972.
- Пахаренко В.І. Основи теорії літератури. – К., 2007.
- Піхманець Р.В. Психологія художньої творчості. – К., 1991.
- Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М., 1990.
- Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М., 1976.
- Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – М., 1995.
- Рікер П. Історія та істина / Пер. з фр. – К., 2001.
- Семиотика. – М., 1983.
- Сивокінь Г.М. У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій. – К., 2006.
- Словарь литературоведческих терминов. – М., 1974.
- Структурализм: «за» и «против». – М., 1975.
- Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов / Авт.-сост. Тамарченко Н.Д. – М., 2001.
- Теория литературы: В 2-х т. / За ред. Н.Д.Тамарченко.– М., 2004.
- Ткаченко А.О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). – К., 1998.
- Томашевский Б.В. Стилистика. – Ленинград, 1983.
- Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4 кн. – К., 1994-1995.
- Унамуно М. де. Искусство и космополитизм // Называть вещи своими именами: Програмные выступления мастеров западно-европейской литературы ХХ в. – М., 1986.
- Франко І. Краса і секрети творчості. – К., 1980.
- Фролова К.П. Цікаве літературознавство. – К., 1991.

- Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М., 1987.
- Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 2000.
- Чижевський Д.І. Порівняльна історія слов'янських літератур: У двох книгах. / Пер. з нім. – К., 2005.
- Шпет Г.Г. Герменевтика и ее проблемы // Контекст. – М., 1989-1991.
- Элиот Т.С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. – К., 1996.
- Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэзии // Юнг К.Г. Сознание и бессознательное: Сборник. – СПб: Университетская книга, 1997. – С.325, 331.
- Юнг К.Г. Психология и литература // Психоанализ и искусство. – М. – К., 1998.
- Яусс Г.Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Зубрицької М. – Львів, 1996.
- Chrzastowska B., Wyslouch S. Poetyka stosowana. – Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, б.п.
- Ingarden R. O dziele literackim. – Warszawa: Panstwowe wydawnictwo naukowe, 1960.
- Kulawik A. Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego. – Kraków: Antykwa, 1997.
- Słownik terminów literackich / Pod redakcją Janusza Sławińskiego. – Wrocław, 2000.

РОЗДІЛ VI ГЕНЕРИКА І ГЕНОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Усю літературу світу, яка будь-коли була створена і твориться зараз, можна умовно поділити на три частини – на епічні, ліричні та драматичні твори. Цей природний поділ літератури за спільними і повторюваними ознаками і становить її генерику.

Генерика – це система родів, видів, жанрів літератури. З одного боку, вона всеохопна, тобто цей поділ властивий для всієї світової літератури; з іншого – національно специфічна, оскільки в кожній національній літературі наявність і співвідношення, кількість та характер жанрових ознак різні.

Розділ літературознавства, що вивчає літературну генерику, називається **генологія**.

Генологія (термін П.Ван Тіжа, 30-ті рр. XIX ст.) – одна з найдавніших галузей теорії літератури. Вона ґрунтовно осмислювалася ще в античну епоху (“Поетика” Арістотеля, “Наука поезії, або Послання Пізонам” Горація), у поетиці Класицизму (“Мистецтво поетичне” Н.Буало), у добу Просвітництва (Г.Е.Лессінг, Д.Дідро), у працях А.Шлегеля, Ф.В.Шеллінга, Ж.П.Ріхтера, Гегеля, В.Белінського, І.Франка, О.Веселовського. Вагомий внесок у розвиток теорії літературних родів знаходимо у літературознавчих студіях Г.Поспелова, Є.Толстова, Л.Тимофєєва, Д.Наливайка, А.Ткаченка, Т.Бовсунівської та ін.

Класифікація літературних творів за різними типами їх поетичної (художньої) структури виявляється через жанровий (*від фр.* рід, вид, походження) поділ. Цей поділ може бути різним – як за способом зображення (епос, лірика, драма), так і за ступенем конкретизації жанрових форм (роди, види, жанри).

Літературний рід – це найзагальніша категорія жанрової класифікації художньої літератури; це спосіб вираження художнього змісту. За способом творення художньої дійсності та різними типами поетичної структури літературні твори поділяють на три роди: епос, лірику, драму.

Із родовим поділом мистецтва слова тісно пов'язане виділення видів **пафосу** (емоційної тональності): епічності, ліричності (ліризму) та драматичності (драматизму). Під **епічністю** розуміють об'єктивовану, зовні нейтральну, стриману тональність, продиктовану широтою та багатоплановістю оповіді. Під **ліричністю (ліризмом)** – суб'єктивовану емоційну тональність мови автора, оповідача, персонажів твору будь-якого роду. Під **драматичністю (драматизмом)** – тональність напруги, інтенсивного переживання⁷⁸.

Літературний вид – це другий ступінь класифікації в напрямку конкретизації родової форми: види епосу, види лірики, види драми.

Родові групи літературних творів конкретно існують в певних літературних видах, які становлять другий ступінь класифікації. До **епічних видів** зараховують епопею, казку, байку, роман, повість, оповідання, новелу, нарис, художні мемуари тощо. До **ліричних видів** – ліричний вірш, пісню, елегію, епіграму та ін. **Види драми:** власне драма, трагедія та комедія; окрім того – трагедокомедія, водевіль, інтермедія тощо.

Окремі жанри можуть належати до різних родів. Так, наприклад, можна говорити про ліричну чи епічну поеми, епічну пісню, ліричну думу, ліричну драму тощо.

Літературний жанр – це третій ступінь класифікації: окреме, конкретне вираження виду.

Жанрова своєрідність художнього твору здійснюється передусім за змістовим, а не тільки структурним принципом і визначається за його тематичною спрямованістю, композицією, обсягом і ступенем охоплення дійсності, характером засвоєння, тлумачення, оцінки життєвих явищ. Наприклад, виділяють романи: історичні, філософські, психологічні, національні, соціальні, пригодницькі, історичні, родинно-побутові, кримінальні, детективні, утопічні, романи-хроніки тощо. Поеми бувають героїчними, сатиричними, бурлескними, травестійними і т. ін.

⁷⁸ Ткаченко А.О. Мистецтво слова... – С.65.

Вірш і проза як різновиди художнього мовлення не виступають диференційними ознаками під час жанрової класифікації, оскільки епічні, ліричні та драматичні твори можуть мати і віршову, і прозову форму. Однак їхні естетичні ресурси та можливості різні, а тому і їхнє жанрово-видове використання також різне: при творенні епічних і драматичних творів частіше використовується проза, тоді як ліричні твори переважно віршовані.

Епос

Епос (*від гр.* слово, розповідь) – це літературний рід, у творах якого основним способом художньої комунікації (зображення подій, явищ, людей тощо) є розповідь та опис.

Епос прагне зобразити дійсність в її об'єктивній сутності, в об'єктивному перебігу подій, у сюжетному їх розвитку, наче поза втручанням автора. Епічні твори – розповідні. Зображення в епосі подається від реального чи умовного **наратора** (оповідача, розповідача), рідше свідка чи учасника подій. Оповідь або розповідь ведеться переважно в минулому часі, подеколи – у теперішньому, зрідка – у майбутньому від третьої особи (розповідач) чи першої (оповідач). Іноді, як у романах Ю.Смолича “Наші тайни” і “Вісімнадцятилітні”, розповідь здійснюється від колективного “ми”, причому це „ми” може мати мінливу структуру (із розвитком сюжету змінюється склад учасників групи, від імені якої ведеться розповідь).

Характерні **ознаки епосу**: сюжетність; авторська відстороненість від зображуваного; відтворення подій у минулому часі; зображення людини через її вчинки, поведінку, особливості її мовлення, пряму чи опосередковану характеристику; описи різних видів; емоційно рівний (“епічний”) тон викладу; менш інтенсивне, ніж у ліриці, використання художніх ресурсів мови; переважно прозова форма.

Види епосу: епопея, роман, роман-епопея, роман-хроніка, повість, оповідання,

новела, нарис, образок, оповідка, поема, балада, байка, притча, міф, літературний міф, легенда, сказання, казка, художні мемуари, дума, інвектива, аполог тощо.

Жанри епосу (різновиди епічних творів): роман рицарський, готичний, соціально-психологічний, сімейно-побутовий, сатиричний, філософський, історичний, “виробничий”, пригодницький, авантюрний, детективний та ін.; повість соціально-побутова, історична, пригодницька і т. ін.

Лірика

Лірика (від гр. твір, виконаний під акомпанемент ліри) – рід художньої літератури, в якому у формі естетизованих переживань осмислюється сутність людського буття; це художньо-творча об’єктивація характерних суб’єктивних переживань особистості, її емоційних роздумів про свій внутрішній світ, про життя природи, суспільства тощо.

До *особливостей лірики* відносять: визначальну роль образу-переживання, велике значення емоційного, суб’єктивного начала, концентрованість і згущеність художнього вислову (у цьому зв’язку говорять про ліричне слово як слово з підвищеною вартістю). Переживання і думки, виражені в ліричному творі, не ідентифікуються (не ототожнюються) з постаттю автора: для цього запроваджується поняття його ліричного "Я" – так званого ліричного героя (чи суб’єкта). Стосунки між автором і ліричним героєм трактуються як зв’язки між прототипом та створеним на його основі художнім образом.

Усе це дає підстави говорити про сугестивну, медитативну, медитативно-зображальну та описово-зображальну лірику, яка конкретизується у ліричних творах різних видів.

Види лірики: вірш, ода, гімн, послання, мадригал, пеан, дифірамп, елегія, ідилія, думка, пастораль, пісня, романс, канцона, псалми (псалом), сатира, панегірик, епіграма, епіталама, епітафія, монолог та ін.

Жанри лірики – це поділ ліричних творів за змістом: вірш інтимний, пейзажний, філософський, громадянський; пісня лірична, рекрутська, наймитська, козацька, стрілецька, повстанська тощо.

Драма

Драма (від гр. дія) – 1. Один із літературних родів, який творить художній світ у формі дії та діалогу персонажів (дійових осіб), здебільшого призначений для сценічного втілення і розрахований на синтез мистецтва слова (п'єси) з іншими видами мистецтва. 2. Назва одного з видів драматичних творів – власне драми.

За предметом пізнання, способом типізації характерів, наявністю сюжету драматичні твори близькі до епосу.

Характерні **особливості драми**: її діалогічність – явища та закономірності життя і характери героїв розкриваються не через авторську розповідь про них, а через вчинки і розмови дійових осіб (діалоги та монологи); драматичний конфлікт; внутрішня напруга (драматизм) розвитку дії; сюжетні лінії та коліна оформлені у вигляді окремих дій, частин, яв (актів), хоча бувають й одноактні драматичні твори; авторська мова у драматичних творах зведена до коротеньких ремарок (авторських пояснень у тексті драматичних творів).

Види драми: трагедія, комедія, власне драма.

Жанри драми (різновиди драматичних творів): **трагедії** – трагікомедія, оптимістична трагедія; **комедії** – водевіль, інтермедія (інтерлюдія), фарс; **власне драми** – історична, героїчна, соціальна, побутова, соціально-побутова, політична, філософська, мелодрама тощо, літургійна драма, вертеп, містерія та ін.

Драма (драматургія) одночасно належить як літературі, так і театру, який одержує її у формі п'єси і реалізує у формі вистави. Окремими різновидами драматичних творів є драми для читання, сценарій (для театралізованих заходів), кіносценарій, лібретто (для опери та балету).

Суміжні змістоформи генерики

Майже кожний із названих вище жанрів епосу, лірики, драми у процесі свого історичного розвитку дав початок новим варіаціям у сфері генерики. Ця історична змінність зумовлена творчим пошуком якомога ефективніших форм відображення, зображення та самовираження. Внаслідок цього процесу відбувається взаємопроникнення літературних родів, трансформація видів у процесі їхнього історичного розвитку, історико-літературна й авторська трансформація й еволюція жанрів

Тому в генетиці літератури спостерігаємо наявність творів, у яких синтезовано різні родові, видові та жанрові ознаки, що дає підстави виділяти в окрему групу такі **суміжні змістоформи генерики**, як балада, билина, дума, байка, буколіка, співомовка, ліро-епічна поема, мемуари, щоденники, літературний портрет, художня біографія тощо.

Для кожної літератури характерна національна специфіка в розвитку власної генерики. Розвинутість окремих жанрів, широка палітра жанрових форм, жанрова своєрідність національної літератури є одним із проявів її художньої зрілості і багатства.

У сучасному літературознавстві наявний значний різнобій у термінології, пов'язаний із вивченням генерики літератури. Це зумовлено як складністю предмета дослідження, так і різними підходами до його осмислення. У цьому розділі подано тільки найбільш усталені термінологію, понятійний апарат та інтерпретацію проблем генерики та генології літератури.

Запитання. Завдання

1. Поясніть, чим відрізняється генерика від генології.
2. Що таке літературні рди, види і жанри?
3. Окресліть сутнісні ознаки епосу.
4. Які характерні риси притаманні ліриці?
5. Чим вирізняється серед літературних родів драма?
6. Чим викликана поява суміжних змістоформ генерики? Наведіть їх приклади.
7. Підберіть самостійно із творів української літератури приклади різних епічних, ліричних та драматичних жанрів.

Література:

- Андрусів С.М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. – Тернопіль-Львів, 2000.
- Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької – Львів, 1996.
- Аристотель. Поетика. – К., 1967.
- Бандура О.М. Теорія літератури. – К., 1969.
- Буало Нікола. Мистецтво поетичне. – К., 1967.
- Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н.Поспелова. – М., 1983.
- Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные понятия и термины. / Под. ред. Л.В.Чернец. – М., 2000.
- Введение в литературоведение: Учебник / Под общ. ред. Л.М.Крупчанова. – М., 2005.
- Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1989.
- Войтюк А. Літературні роди і жанри в інтерпретації І.Франка // Українське літературознавство. – 1968. – Вип.5.
- Войтюк А.Ю. Літературознавчі концепції Івана Франка. – Львів, 1981.
- Волинський П.К. Основи теорії літератури. – К., 1962.
- Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991.
- Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. – К., 2001.
- Гадамер Г.-Г. Истина і метод: Пер. з нім. У 2 т. – К., 2000.
- Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – К., 2001.
- Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. – М.:Искусство, 1973.
- Гинзбург Л. О лирике. – М., 1997.
- Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поетика. – Мюнхен, 1993.

- Донцов Д. Дві літератури нашої доби. – Львів, 1991.
- Дончик В.Г. З потоку літ і літпотоку. – К., 2003.
- Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций изд. 2-е. – М., 2004.
- Зарубежная эстетика и теория литературы XIX - XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М., 1987.
- Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М., 1962.
- Іванишин В., Іванишин П. Пізнання літературного твору. – Дрогобич, 2003
- Іванишин П. Поезія Петра Скунця (Художнє вираження національно-духовної ідентифікації ліричного героя). – Дрогобич, 2003.
- Іванишин П.В. Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти): Монографія. – Дрогобич, 2005. – 308с.
- Качуровський І. Генерика і архітектоніка. – К., 2005.
- Кошелівець І. Нариси з теорії літератури. – Мюнхен, 1954.
- Ласло-Куцюк М. Питання української поетики. Спеціальний курс. – Бухарест, 1974.
- Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001.
- Лесин В.М., Пулинець О.С. Словник літературознавчих термінів. – К, 1971.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001.
- Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
- Літературознавчий словник-довідник / Р.Гром'як, Ю.Ковалів та ін. – К., 1997.
- Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. – Ленинград, 1972.
- Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970.
- Мукаржовский Я. Структуральная поэтика. – М., 1996.
- Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Сборник. – Минск, 1997.
- Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – М., 1962-1970.
- Парандовский Я. Алхимия слова. – М., 1972.
- Пахаренко В.І. Основи теорії літератури. – К., 2007.
- Поспелов Г.Н. Лирика среди литературных родов. – М., 1976.

- Поспелов Г.Н. Теория литературы. – М., 1978.
- Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М., 1990.
- Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М., 1976.
- Семиотика. – М., 1983.
- Сивокінь Г.М. У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій. – К., 2006.
- Словарь литературоведческих терминов. – М., 1974.
- Структурализм: «за» и «против». – М., 1975.
- Татаркевич В. Історія шести понять. – К., 2001.
- Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов / Авт.-сост. Тмарченко Н.Д. – М., 2001.
- Теория литературы: В 2-х т. / За ред. Н.Д.Тмарченко.– М., 2004.
- Теорія літератури / За ред. Воробйова В.Ф., В’язовського Г.А. – К., 1975
- Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. – М., 1966.
- Ткаченко А.О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). – К., 1998.
- Томашевский Б.В. Стилистика. – Ленинград, 1983.
- Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4 кн. – К., 1994-1995.
- Франко І. Краса і секрети творчості. – К., 1980.
- Франко І. Із секретів поетичної творчості // Збір. творів: У 50 т. – К., 1981. – Т. 31.
- Фролова К.П. Цікаве літературознавство. – К., 1991.
- Хайдеггер М. Исток художественного тверения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М., 1987.
- Хализев В.Е. Драма как род литературы. – М., 1986.
- Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 2000.
- Хрестоматія з теорії драми. – К., 1978.
- Чернец Л.В. Литературные жанры. – М., 1982.
- Элиот Т.С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. – К., 1996.

Юнг К.Г. Психология и литература // Психоанализ и искусство. – М. – К., 1998.

Яусс Г.Р. Эстетичний досвід і літературна герменевтика // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Зубрицької М. – Львів, 1996.

Chrzastowska B., Wyslouch S. Poetyka stosowana. – Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, б.р.

Ingarden R. O dziele literackim. – Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1960.

Kulawik A. Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego. – Kraków: Antykwa, 1997.

Słownik terminów literackich / Pod redakcją Janusza Sławińskiego. – Wrocław, 2000.

Короткий тезаурус до курсу

АБЕРАЦІЯ (від лат. відхилення) – хибність сприйняття чи інтерпретації, відхилення від істини.

АБСОЛЮТ (від лат. довершений, безумовний, необмежений) – те, що ні від чого не залежить, безвідносне. У філософії та релігії – вічна, незмінна, нескінченна першооснова світу (абсолютна ідея, абсолютна особа, Бог). *Абсолютний* – безумовний, необмежений, безвідносний.

АБСТРАКЦІЯ (від лат. віддалення) – 1) Мислене відкидання частини властивостей, зв'язків об'єкта пізнання з метою його спрощення, виділення тих сторін, зв'язків, що зацікавили людину. 2) Продукт пізнання порівняно з конкретно дійсністю, тобто одержаний у результаті *абстрагування* (від лат. відтягую, відриваю). 3) Метод наукового дослідження, що полягає в мисленому виділенні суттєвих, найістотніших рис, відношень, сторін предмета.

АВАНГАРДИЗМ, АВАНГАРД (від фр. передовий загін) – спільна назва художніх тенденцій, більш радикальних, ніж модернізм. Почався в 1910-х роках в образотворчому мистецтві з таких „лівих течій” модернізму, як фовізм (від фр. дикий: А.Матіс, А.Марке, Ж.Руо, А.Дерен, Р.Дюфі, М.Вламінк) та кубізм (від фр. куб: П.Пікасо, Ж.Брак, Х.Грис), потім ця тенденція захопила футуристів, експресіоністів, дадаїстів, сюрреалістів та ін. Авангардизм різко протиставлявся попереднім стилям і традиції, відкидав духовнотворчу основу мистецтва, характерний для модернізму пошук істини, для нього притаманні ультраревольюційність, епатаж, заперечення унормованої естетики, вимоги розмивання її „берегів”, прагнення розчинити естетику

в утилітаризмі чи соціальній дійсності. У другій половині ХХ ст. авангард був поглинутий постмодернізмом.

В українській літературі авангардизм найбільше проявився у 20-х роках у творчості футуристів, а потім у 90-х роках у творчості таких об'єднань, як Бу-Ба-Бу, ЛуГоСад, „Нова література” – як запізніла реакція на творчу безплідність соцреалізму, ґрунтовно розкритикованого ще у 80-х роках у межах літературознавства. Нових ідей і новаторських творів український авангард запропонувати не зміг, тому швидко виродився у пустопорожню і звульгаризовану словесну гру, в епатаж як самоціль і розчинився в постмодернізмі.

АВТЕНТИЧНИЙ (від *гр.* справжній) – дійсний, вірний, той, що ґрунтується на першоджерелі.

АВТОГРАФ – 1) Власноручний, звичайно пам'ятний, підпис чи напис. 2. Власноручний авторський рукописний текст.

АВТОЛОГІЯ І МЕТАЛОГІЯ – два способи слововживання. **Автологія** – вживання слова у прямому (денотативному) значенні. Для загальноновживаної чи наукової мови характерним є автоматичне мовлення із автологічним вживання слів **Металогія** – інакомовлення, переносне слововживання (на кшталт епітета, метафори та інших тропів). У художньому тексті зустрічаються й автологічне, і металогічне слововживання.

АВТОМАТИЗАЦІЯ ТА АКТУАЛІЗАЦІЯ – два способи мовлення і рецесії (сприйняття).

Автоматизація – такий рівень володіння мовою, який забезпечує автоматичне, без надумування, вживання окремих слів та виразів і таке ж автоматичне їх сприйняття

і розуміння. Автоматизація – мета в оволодінні літературною (загальноживаною – ЗВМ) мовою.

Актуалізація – це деавтоматизація мовлення, надання звичним словам та виразам свіжості, новизни шляхом використання різних прийомів актуалізації на різних рівнях мови (стилістичному, семантичному, синтаксичному, морфологічному, дериватологічному, акцентологічному, лексичному, фонетичному, графічному, позиційному, контекстуальному). Актуалізація – основний засіб досягнення **конотації**, образотворення і перетворення ресурсів ЗВМ у художній текст (див. „КОНОТАЦІЯ”, „МОВНІ РІВНІ І ПРИЙОМИ АКТУАЛІЗАЦІЇ ТА ОБРАЗОТВОРЕННЯ”).

АВТОР (від лат. письменник) – творець художнього чи публіцистичного твору, наукового дослідження, проекту, винаходу тощо; синонім до слів „письменник”, „адресант”, „митець”, в окремих випадках – „скриптор”.

АВТОРСЬКИЙ ТВІР – це творчий задум митця, який виник та реалізувався в його свідомості і який він пропонує читачам у вигляді художнього тексту. Авторський задум рідко вміщається в текст у повному обсязі – щось завжди залишається не висловленим, недомовленим, не поясненим тощо (див. „ФОРМУЛА ХУДОЖНЬОЇ КОМУНІКАЦІЇ”).

АДВЕНТИВНИЙ (від лат. зайшлий) – чужий, не властивий. Адвентивною в українській літературно-художній практиці є, наприклад, така версифікаційна форма, як хоку, для повноцінного використання якої необхідна наявність у національній культурі всеохопної і загальновідомої системи традиційної образності.

АДЕКВАТНИЙ (від лат. прирівняний) – рівний, відповідний, тотожний.

АКСІОЛОГІЯ (від *гр.* цінність і вчення) – 1. Система *аксісів* – цінностей, ідеалів, найвищих орієнтирів дослідника, митця, соціальної групи, суспільства, нації. 2. Вчення про цінності (аксіси).

У кожного народу є своя ціннісна парадигма, тільки йому властива система аксісів – гуманітарних констант, культивування яких визначає його духовність, формує його національно-культурну своєрідність, продовжує його буття в часі і забезпечує здійснення його історії.

АКСІС (АКСИС) (від *гр.* цінність) – синонім до цінності; основний елемент будь-якої аксіологічної (ціннісної) системи. Наприклад, для національно-екзистенціальної методології найвищими аксісами-ідеалами, які вона сповідує, культивує й утверджує, є Бог, Україна, Свобода.

АКЦИДЕНЦІЯ (від *лат.* випадковість) – випадкова, минуша, тимчасова, побічна, неістотна властивість.

АЛЕТЕЙЯ (від *гр.* істина) – в онтологічно-герменевтичній термінології М.Гайдеггера означає істину, витлумачувану як неприхованість буття суцього.

АЛЬМАНАХ (від *араб.* час, міра) – різножанрова збірка літературних творів різних авторів.

АМАТОР (від *лат.* полюблюю, маю нахил) – самодіяльний (непрофесійний, без належної освіти) актор, літератор, музикант, художник тощо, який має нахил до певного виду діяльності і, на відміну від професіонала, займається нею принагідно і без заглиблення у тонкощі професії.

АМБІВАЛЕНТНІСТЬ (від лат. обидва і сила, міць) – суперечливе, двояке емоційне переживання щодо тої самої події, явища, предмета (наприклад, задоволення і незадоволення, сміх і сльози тощо).

АНАГОГІЧНІСТЬ ЛІТЕРАТУРИ – цінність національних літературних явищ для інших культурних систем. У християнській герменевтиці анагогічним називали сенс, що стосувався „предметів вічної слави” (св. Тома).

У радянський час широко практикувалася політика *нав'язаної анагогічності*, коли за видатний успіх чи навіть за мистецький шедевр видавалися малохудожні, відверто бездарні твори, у яких, проте, звеличувалася радянська дійсність, комуністична партія чи її вожді. Такі „творіння” широко популяризували, перекладали іншими мовами, за них нагороджували, давали привілеї тощо. Усе це дезорієнтувало читачів і творчу молодь, спотворювало художній смак, знецінювало саме поняття художньої літератури і було засобом поглиблення колонізації, денационалізації та русифікації неросійських народів, у тому числі й українського. Подібне спостерігається і в наш час, коли з метою денационалізації та обездуховлення народу за шедеври європейського, а то й світового рівня видається, широко популяризується і щедро винагороджується відверто антихудожня, принципово деструктивна писанина.

АНАГОГІЧНО-МИСТЕЦЬКЕ у творах кожної національної літератури – це те, що з'являється в національній літературі (в окремому творі) внаслідок художнього спілкування, зацікавлення, літературних впливів та добровільних запозичень: мистецькі та філософські ідеї, методологічні засади, творчі методи, способи образотворення, стилістичні прийоми, жанрові форми, версифікаційні зразки, сюжетні схеми тощо.

АНАКРЕОНТИЧНА ПОЕЗІЯ – легкі жартівливі поетичні твори, що прославляють радощі життя, кохання, найчастіше описи бенкетів. Назва утворена від імені лірика Анакреонта (бл. 570 – 485 до н.е.).

АНАЛІЗ (від гр. розклад, розчленування) – це стратегія дослідження, що полягає в мисленому чи практичному розчленуванні цілого на складові частини, тобто у виявленні, виділенні, виокремленні складових частин (компонентів) літературного твору з метою їх детальнішого вивчення. Слід також врахувати, що в літературознавчій практиці термін **“аналіз”** вживається і в своєму прямому значенні, і як синонім до слів “вивчення”, “пізнання”, “дослідження” тощо.

АНАЛІТИЧНИЙ КОНТЕКСТ – природне для досліджуваного явища оточення, через характер зв’язків із яким розкривається його значення, зміст і роль.

„У явищі немає розрізнення дійсності” (І.Кант): суть, значення, функція будь-якого явища проявляються тільки в межах системи – через його зв’язки з оточенням і через його зіставлення з іншими аналогічними об’єктами пізнання, тобто в певному контексті. Мистецтво аналізу будови твору, його структурних елементів і літературного твору як цілого якраз і полягає в умінні встановлювати реальні та моделювати власні, але природні для досліджуваного явища (елемента твору чи цілого твору) оточення, тобто аналітичні контексти, в яких проявляється реальна, а не надумана багатогранна суть, естетична якість та інтенціональна спрямованість цих явищ і національно-духовна значимість (телеологічність) досліджуваного твору.

АНАЛОГІЯ (від гр. відповідність, схожість) – часткова схожість між предметами чи явищами за деякими спільними ознаками.

Судження за аналогією – це перенесення знання, одержаного з пізнання одного предмета, на інший, менш вивчений, але подібний за сутнісними ознаками; такі судження – одне із джерел наукових гіпотез.

Аналогія буття (*лат. analogia entis*) – один із основних принципів католицької схоластики: обґрунтовує можливість пізнання буття Бога із буття створеного ним світу.

АНАМНЕЗИС (*від гр. пригадування*): у Платона – згадування душею реалій потойбічного світу ідей, у якому вона перебувала до приходу в цей світ.

АНАХРОНІЗМ – застаріле, таке, що не відповідає умовам сучасності, явище, поняття, думка; хронологічні, культурно-історичні та інші невідповідності в художньому творі. Анахронізми можуть бути мимовільними – як помилки автора і недоліки твору. Однак іноді автор свідомо вдається до анахронізмів для досягнення художнього ефекту (переважно сатиричного та гумористичного), і тоді вони виступають як один із творчих прийомів.

АНДЕГРАУНД, АНДЕРГІГРАУНД (*від англ. підпілля*) – напрям у мистецтві (у музиці, літературі, кіно, живописі тощо), що виник у другій половині 20-х років ХХ ст. у європейських країнах як реакція на підпорядкування мистецтва тоталітарним ідеологіям. Для андеграунду (андерграунду) характерні розрив із панівною ідеологією, відмова від загальноприйнятих цінностей і норм, від соціальних і художніх традицій, нерідко – епатаж публіки, особистісне бунтарство без революційності, деструктивність у рамках дозволеного. В Україні спроби андеграунду помітні в кінці 80-х – на початку 90-х років, однак дуже скоро вони розчинилися в практиці постмодернізму.

АНІМІЗМ (*від лат. душа, дух*) – віра в існування душ і духів, що управляють усім матеріальним світом; вчення про наявність душі у всіх предметів. За Ервіном Чаргафом, протилежне – *інанімізм*, тобто матеріалізація свідомості, знедуховлення особистості та суспільства).

АНТАГОНІСТ (*від гр.* суперник, противник) – той (реальна людина чи літературний персонаж), хто протистоїть авторській позиції, з ким полемізує автор чи протагоніст (див. „ПРОТАГОНІСТ”).

АНТИМИСТЕЦТВО – псевдомистецтво з деструктивною інтенцією маргіналізації та нищення національної літератури, мистецтва, взагалі – культури, духовності; ідеологічний засіб культурологічного імперіалізму. Підступність його в тому, що воно найчастіше відповідає двом першим атрибутивним критеріям художності (художньо-мовній та образотворчій майстерності), однак зовсім не відповідає критерієві духовнотворчої телеологічності. Ці мистецькоподібні твори покликані руйнувати національну духовність.

АНТИЦИПАЦІЯ (*від лат.* наперед засвоюю, заздалегідь сприймаю) – 1. Передбачення, здогад, прогноз. 2. Передчасне настання якогось явища, дії. 3. Заздалегідь складене уявлення про щось.

АНТОЛОГІЯ (*від гр.* збирання квітів) – збірник творів одного жанру різних авторів.

АПАТРИД, АПОЛІД (*від гр.* той, хто не має вітчизни) – особа, яка не має громадянства жодної держави. *Апатридне (аполідне) мислення* – мислення з позанаціональних (егоїстичних, класових, інтернаціоналістських, космополітичних, расистських, імперських, шовіністичних тощо) позицій. Таке мислення характерне для ідеології та суспільно-політичної практики соціал-демократизму, анархізму, марксизму, націонал-соціалізму, демолібералізму тощо. Протилежне: націоцентричне, націозахисне – національне мислення.

АПОЛОГІЯ (*від гр.* захист, виправдання) – відвертий захист; промова або твір на захист якоїсь особи, положення, теорії, вчення.

АПОМІЯ (від *гр.* віддалення, заперечення, перетворення) – моральна хвороба суспільства, що характеризується втратою зв'язку з національною традицією, мораллю, аксіологією.

АПОСТЕРІОРИ (від *лат.* з наступного) – залежно від досвіду; знання, набуте з досвіду, із практики. Протилежне – апіорі.

АПОСТРОФА (від *гр.* звернення, зворот) – стилістична фігура: звертання до відсутньої особи як до присутньої, до мертвого як до живого, до предмета як до людини.

АПОФЕГМА, АПОТЕГМА (від *гр.* короткий вислів, влучне слово) – стисле дотепне висловлювання.

АПЕРЦЕПЦІЯ (від *лат.* до і сприйняття) – залежність кожного нового сприйняття від попереднього життєвого досвіду людини і від її психічного стану в момент сприймання. Термін увів Лейбніц, у якого аперцепція пов'язана із самосвідомістю (на відміну від перцепції).

АПІОРИ (від *лат.* з попереднього) – незалежно від досвіду (переносно – без перевірки, наперед); знання про предмет дослідження, наявне у свідомості дослідника й одержане до і незалежно від досвіду. На відміну від філософії І.Канта, де апіорні та апостеріорні знання протиставлялися, у сучасному науковому дискурсі термін „апіорі” переважно вживається на окреслення тезаурусу (передзнання) та попередніх уявлень дослідника про об'єкт пізнання, з яким він приступає до його вивчення.

АРХЕТИПИ (від *гр.* прообраз, первісний образ) – 1. Початкові, споконвічні, первинні образи у підсвідомості та духовності народу, які передаються від покоління до

покоління впродовж тисячоліть, є основою етногенетичної пам'яті, визначають національно-духовну неповторність кожного народу і мотивують сприйняття дійсності, поведінку і дії людини. 2. Повторювана низка образів у творі чи творчості митця (за Н.Фраєм): наприклад, козак, могила, кобзар, Дніпро, степ у Т.Шевченка. 3. Друга (поруч з інстинктом) основна структурна одиниця колективного (національного) підсвідомого (за К.Юнгом): наприклад, національний Анімус (Дух) чи Аніма (Душа).

АРХІТЕКТОНІКА (від *гр.* архітектура, мистецтво керувати) – будова художнього твору як системного цілого, яка інтегрує всі макроструктурні елементи внутрішньої форми твору на мегаобразному рівні. Тому доцільно говорити про архітектоніку тільки тих творів, які мають складну мегаобразну структуру (напр., „Садок вишневий коло хати”, мегаобраз якого складається з трьох картин-мегаобразів) або поділені автором на окремі формозмістові одиниці (книги /напр., дилогії, трилогії, тетралогії тощо/, новели у складі роману в новелах, частини, розділи, глави, дії, акти і т. ін.), кожна з яких являє собою окремий мегаобраз і, як такий, має власну композицію (див. „ВНУТРІШНЯ ФОРМА ТВОРУ”).

АСОЦІАЦІЯ (від *лат.* з'єдную): у мистецтві – психологічний зв'язок між окремими уявленнями, почуттями, думками, внаслідок якого одне уявлення, почуття тощо спричиняє, навіює інше.

АСПЕКТ (від *лат.* погляд, вид) – точка зору, з якої сприймається чи оцінюється те чи інше явище, подія, предмет; перспектива, у якій вони виступають.

АТРИБУТ (від *лат.* додане) – невід'ємна властивість об'єкта, без якої він не може ні існувати, ні мислитись; переносно – сутнісна ознака, істотна властивість чого-небудь.

АТРИБУЦІЯ (від *лат.* приписування) – процес встановлення авторства, імені особи, якій присвячений твір, та часу створення й автентичності художнього твору.

АУКТОР (від *гр.* зростаю, збільшуюся) – творець, письменник; у теорії наратології – той, хто організовує воєдино описуваний світ художнього твору і пропонує читачам насамперед власну точку зору на події.

АФАЗІЯ (від *гр.* оніміння) – повна або часткова втрата здатності говорити або розуміти мову внаслідок ураження мовних центрів. Своєрідним випадком національної афазії є „оніміння” окремої людини, стратуму, цілого покоління – коли вони втрачають здатність спілкуватися мовою свого народу.

АФЕКТ (від *лат.* душевне хвилювання) – сильне, бурхливе і відносно короткочасне (на відміну від настрою і пристрасті) емоційне переживання: лють, жах і т.ін.

БАРОКО (від *итал.* дивний, химерний) – літературний (мистецький) напрям, який прийшов на зміну Відродженню. Тривав від середини XVI до початку XVIII століття. Розквіт в Україні – XVII-XVIII ст. Література Бароко витворювала власний контрастний світ, метою якого було вразити читача. Звідси – ускладнена художня форма, специфічні вірші: акростихи, мезостихи, фігурні вірші, буриме тощо. Твори характеризуються поєднанням релігійних і світських мотивів, образів, антиномічністю, потягом до гіпербол, антитез, алегоричністю, символізмом, емблематичністю, монументальністю, поєднанням фантастики з реальністю, мотивами світу-лабіринту, світу-театру, хаосу, космізму, всеосяжності буття тощо. Найвизначніші представники: П.Кальдерон (Іспанія), Д.Маріно і Т.Тассо (Італія), Г.Гріммельсгаузен (Німеччина) та ін.

Для українського Бароко характерна перевага духовних творів над світськими. У Бароковому стилі писали чимало українських письменників: Мелетій Смотрицький,

Кирило Ставровецький (Кирило Транквіліон), Лазар Баранович, Іван (Іоанн) Величковський, Іоанікій Галятовський, Антоній Радивиловський, Григорій Сковорода. Елементи всіх стилів Бароко ("високого", "середнього" та "низового") спостерігаємо і в пізніших часах у творчості І.Котляревського, Т.Шевченка, П.Тичини, Є.Плужника, М.Хвильового, О.Довженка, І.Драча, В.Стуса, В.Шевчука та ін.

БЕЛЕТРИСТИКА (*від фр.* красне письменство): у широкому розумінні – художня література, у вузькому – твори художньої прози, призначені для масового читання.

БУТТЯ – філософське поняття, яке означає все те, що існує і виявом чого є життя в кожний історичний момент; головний предмет досліджень метафізики (як теорії буття існуючого) та онтології (як теорії буття можливого). (Див. „БУТТЯ і ЖИТТЯ”, „ЕССЕ”)

БУТТЯ і ЖИТТЯ: буття – наявність, присутність, існування чогось у часі та просторі; життя – конкретний вияв буття у певному часовому відрізку. Буття завжди приховане за очевидностями життя. Визначними митців та мислителів робить саме те, що вони відчують, помічають і розкривають за фактами і явищами життя закономірності і суть буття, гармонізують життя людини та народу з фундаментальними засадами національного буття, культивують їхню самість, стоять на сторожі, „охороняють” індивідуальне і національне буття (див. „ЕССЕ”, „САМІСТЬ”).

ВЕРИФІКАЦІЯ (*від лат.* перевіряю істинність) – вивірення істинності, встановлення достовірності власного судження шляхом зіставлення з іншими джерелами інформації про об’єкт пізнання (див також „КРИТЕРІЙ”). Верифікація дискурсу може здійснюватися на рівні фактів – **фактологічна верифікація**, типів – **типологічна верифікація**, методів – **методологічна верифікація**...

ВЕРСИФІКАТОР – особа, яка легко і вправно складає вірші, але позбавлена справжнього поетичного дару.

ВЕРСИФІКАЦІЯ – мистецтво віршування, тобто вираження думок у формі вірша; це традиційна для конкретної літератури система організації поетичного мовлення, побудована на цілеспрямованому і регулярному повторенні певних мовних елементів. Вивченням версифікації займається теорія вірша (віршознавство).

ВІЗІЯ (від лат. зір, бачення) – це суб’єктивно-дивінаторний (інтуїтивний, пророчий) спосіб проникнення в суть дійсності на основі пізнаних чи інтуїтивно відчутих закономірностей буття, що скриваються за явищами життя. Такими є, наприклад, численні передбачення майбутнього України в поезії Т.Шевченка, у пролозі до поеми І.Франка “Мойсей” та ін. Візіонерські судження завжди несподівані, часом навіть фантастичні для сучасників митця не тому, що вони є плодом фантазії, а тому, що є лакуна, мотиваційно-логічна прогалина в причинно-наслідковому ланцюзі між дійсним станом речей і передбачуваним у візії – пророкованим. Цю прогалину завжди можна подолати логічним шляхом, обґрунтувати об’єктивність візії, розкрити умови і визначити шляхи її реалізації (що, зрештою, і зробили ідейні спадкоємці Т.Шевченка, зокрема І.Франко, М.Міхновський, В.Липинський, Д.Донцов та їхні послідовники, витворивши таким чином цілісну і всеохопну ідеологію української національно-визвольної боротьби). Але головна особливість візії в тому, що вона неминуче здійснюється, бо невідворотним є діяння причин і закономірностей, які її породили.

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ (від лат. зоровий) – прийом у мистецтві, внаслідок застосування якого через візуальні образи виражаються абстрактні поняття, внутрішні стани, почуття, ідеї тощо.

ВІЗУАЛЬНИЙ (від лат. зоровий) – зримий, спостережуваний неозброєним оком або за допомогою оптичних приладів.

ВІРТУАЛЬНИЙ (від лат. сильний, здібний) – можливий; такий, що може або повинен проявитися. **Віртуальна реальність** – умовно-ілюзорна реальність, яка створюється шляхом відтворення зорових, слухових і тактильних відчуттів за допомогою комп’ютеризованого аудіовізуального обладнання та спеціального програмного забезпечення (наприклад, комп’ютерні ігри).

ВІРШ (від лат. повтор, поворот) – це базований на звуковому ритмі різновид художнього мовлення, максимально віддалений від загальнозвжованої мови; це

ритмічно організоване мовлення з метою посилення його виразності й емоційності (звідси його часте використання для відтворення переживань і настроїв, тобто в ліриці).

На цій основі часто вірш необґрунтовано ототожнюють із поезією. Але це різні поняття, із різних сфер: **вірш** – вид літературного *мовлення* (наприклад, у середньовіччі віршами часто писали навіть наукові трактати); **поезія** (*від гр.* творчість) – вид літературно-художньої *творчості*, літературний жанр, який може бути реалізований як у віршовій (переважно), так і прозовій формі. Іноді поезією називають віршовані твори певного поета, нації чи епохи.

ВНУТРІШНЯ ФОРМА ТВОРУ – один із елементів чотирирівневої макроструктури художнього твору; це образна (ейдологічна) система твору та способи її організації. **Елементи внутрішньої форми (ейдологічної системи):** архітектоніка (якщо твір має складну мегаобразну структуру), композиція, макрообрази твору (персонажі, система образів персонажів, краєвиди, сцени, картини, образи споруд, тварин, явищ природи тощо) та мікрообрази (як *композиції* макрообразів і як *художні деталі* мегаобразу). (Див. „СИСТЕМНИЙ ХАРАКТЕР ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ”).

ВСЕБІЧНІСТЬ ПІЗНАННЯ ТВОРУ (див. „ПРИНЦИПИ СТРАТЕГІЇ АНАЛІЗУ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНИХ ЯВИЩ”).

ГЕНЕЗИС /ГЕНЕЗА/ (*від гр.* походження, породження) – походження, виникнення, процес формування, утворення.

ГЕНЕРИКА (*від гр.* рід, походження) – це система родів, видів, жанрів літератури. З одного боку, вона всеохопна й універсальна, тобто цей поділ властивий для всієї світової літератури; з іншого – національно специфічна, оскільки в кожній національній літературі наявність і співвідношення, кількість та характер жанрових форм та ознак різні. Вивченням генерики займається *генологія* літератури.

ГЕНІЙ (*від лат.* дух) у літературі – найвищий ступінь обдарованості і буття великого письменника: „талант, котрий дає мистецтву правило” (І.Кант); „самісна цілокупність духу” (Гегель); „всемогутнє покликання” (Т.Шевченко); „зразок абсолютності Бога” (Ф.В.Шеллінг); „справжня”, „велика людина”, „вождь”, „натхненний дар Божий”

(Т.Карлайл); „пророк” і „монарх” у країні мистецтва, творець „власного космосу”, що „живе відразу в кількох добах і йде в кількох напрямках” (Є.Маланюк); митець, що „сам створює зразки і встановлює правила” (Г.-Г.Гадамер); „поєднання геніальної природи із специфічним талантом” (М.Бердяєв); „завжди пророк”, „виняткове явище”, „найвищий ступінь обдарованості”, який володіє духовнорятівною здатністю – „Вивозить з бруду цей потворний час” (Л.Костенко).

„Ті, що були названі геніями, набули особливої майстерності в тому, щоб зробити своїм твором загальні образи народу, як інші роблять щось інше. Створене ними – це не їхній вимисел, а вимисел цілого народу, це набуття, котре означає, що їхній народ набув власної сутності” (Гегель).

Про націотворчість генія: „Так, велика справа для народу – мати власний голос, мати людину, котра мелодійною мовою висловлює те, що відчуває народ у своєму серці”. Про Шекспіра – як про „наймогутніший лозунг нашого об’єднання”, бо „Що... буде утримувати всіх їх (англійців. – *В.І.*) разом, об’єднувати всіх дійсно в єдину націю; що не дасть їм повстати один на одного і боротись; що... змусить жити в мирі, у братському спілкуванні між собою, підтримуючи один одного?” (Т.Карлайл).

І.Дизраелі: „Справжній геній органічно пов’язаний із своєю нацією, є, якщо можна так сказати, живим її органом (*від гр. знаряддя, твір. – В.І.*)”.

ГЕНОЛОГІЯ – розділ літературознавства, що вивчає літературну генерику, тобто її поділ на роди, види, жанри.

Літературний рід – це найзагальніша категорія жанрової класифікації художньої літератури. За способом творення художньої дійсності та різними типами поетичної структури літературні твори поділяють на три роди: епос, лірика, драма (драматургія).

Літературний вид – це другий ступінь класифікації в напрямку конкретизації родової форми: види епосу, види лірики, види драми. До епічних видів зараховують: епопею, казку, байку, роман, повість, оповідання, новелу, нарис, художні мемуари тощо. До ліричних – ліричний вірш, пісню, елегію, епіграму та ін. Види драми (драматургії): власне драма, трагедія та комедія; окрім того – трагедокомедія, водевіль, інтермедія тощо.

Літературний жанр – це третій ступінь класифікації: окреме, конкретне

вираження виду. Жанрова своєрідність художнього твору здійснюється передусім за змістовим, а не структурним принципом і визначається за його тематичною спрямованістю, композицією, обсягом і ступенем охоплення дійсності, характером засвоєння, тлумачення, оцінки життєвих явищ. Наприклад, виділяють романи: історичні, філософські, психологічні, національні, соціальні, пригодницькі, родинно-побутові тощо. Поєми бувають героїчними, сатиричними, бурлескними, трагедійними тощо.

ГЕРМЕНЕВТИКА (від *гр.* пояснюючий, витлумачуючий) у літературознавстві – теорія і практика тлумачення літературних текстів і творів, учення про принципи їх інтерпретації; *екзегетика*; „вчення про розуміння смислів, вчення про інтерпретацію знаків, мистецтво застосування методологій, теорія мистецтва розуміння” (за С.Квітом). У герменевтичному дискурсі існує (від В.Дільтея) чітке розмежування герменевтичного поняття „розуміння” („правильне міркування”, завжди, проте, відносно своєю відкритістю до інотлумачень, суб’єктивно-особистісне, ситуативно і контекстуально зумовлене переживання) як основи гуманітарних наук – і „пояснення” (як відкриття якихось об’єктивних /”для всіх”/ характеристик пізнаваного) у природничих науках.

У сучасному літературознавстві термін „герменевтика” вживається у двох основних значеннях: у ширшому – як **теорія і мистецтво інтерпретації** літературного твору; у вузькому – як стратегія витлумачення, котра отримала ще назви **класичної** та **онтологічної** (або **філософської**) **герменевтики**. Основоположником герменевтики (як окремої теорії інтерпретації) є німецький релігійний мислитель Фрідріх Шлейєрмахер (Шляєрмахер) (1768–1834). Основоположник онтологічної (філософської) герменевтики – Мартін Гайдеггер (1889–1976).

ГЕРМЕНЕВТИЧНЕ КОЛО – основний принцип розуміння чого-небудь: ціле пізнається через його частини, а частини – із врахуванням контексту цілого. Однак „ця процедура не обмежується логічними операціями індукції та дедукції” (С.Квіт). Пізнання (дослідження, інтерпретація) за принципом герменевтичного кола, за Г.-Г.Гадамером, означає, що „випереджальний рух передрозуміння постійно визначає розуміння тексту”. Тому герменевтичне (інтерпретаційне) коло є не так методологічним, як онтологічно-екзистенціальним, оскільки „описує онтологічний момент розуміння”: „Коло, таким чином, має не формальну природу, воно не суб’єктивне і не об’єктивне, а описує розуміння як взаємодію двох рухів: традиції й витлумачення”. Для національно-екзистенціальної методології принцип герменевтичного кола є одним із визначальних: „У загальному сенсі національне буття є тим цілим, що його пізнаємо через частини – різновиди національного буття; і навпаки: різновиди національного буття (наприклад, художня література) є тими частинами, що їх повноцінно зрозуміти можемо, лише враховуючи ціле – національне буття” (П.Іванишин).

ГЕТЕРОНОМНИЙ (від *гр.* чужий і звичай, закон) – чужорідний, непритаманний предметам чи явищам. Протилежне – *іманентний*.

ГНОСЕОЛОГІЯ (від *гр.* наука пізнання) – розділ філософії про сутність і закономірності пізнання, теорія пізнання. У сучасному літературознавстві вживається як синонім до терміна **ЕПІСТЕМОЛОГІЯ** (від *гр.* знання).

ГОМОМОРФІЗМ (від *гр.* подібний і форма) – властивість, що виражає подібність будови якихось сукупностей елементів, незалежна від природи цих елементів.

ДЕПЕРСОНАЛІЗАЦІЯ – зміна самосвідомості особистості, що характеризується почуттям відчуження власних думок, емоцій, дій; витіснення особистих контактів

людей взаєминами, що регулюються абстрактними безособистісними соціальними нормами і рольовими приписами; відчуття втрати власного Я і переживання браку емоційної єдності з оточенням; об'єктивна втрата індивідом можливості виявити себе як особистість у середовищі інших людей.

ДЕСКРИПТИВНИЙ (від лат. описовий) – той, що описує синхронний стан мови.
Дескриптивний підхід – описовий підхід до вивчення певних явищ, процесів тощо.

ДЕФІНІЦІЯ (від лат. визначаю) – коротке наукове визначення якогось поняття, явища, предмета тощо, яке розкриває суть терміна; логічний прийом, який дозволяє розрізняти, відшукувати, формулювати чи уточнювати значення існуючих чи нових понять. Розмаїтість дефініцій того самого поняття зумовлена складною сутністю означуваного предмета, його характеристиками (властивостями і відношеннями), завданнями, логічною структурою визначення тощо (див. „ТЕРМІН”).

ДИСИДЕНТ (від лат. незгодний) – інакомислячий, відступник. У радянський час (із кінця 60-х років) так називали тих представників інтелігенції, які виявляли незгоду чи й протиставлялися в тій чи іншій формі панівній комуністичній ідеології та політиці комуністичної партії (в Україні – І.Світличний, М.Осадчий, О.Мешко, П.Григоренко, І.Дзюба, В.Чорновіл, Мих.Горинь, Б.Горинь, Ірина Калинець, Ігор Калинець, Й.Тереля, М.Руденко, Ю.Бадзьо, В.Стус та ін.).

ДИСКУРС (від лат. міркування) – системна сукупність висловлювань, що стосуються певної проблематики і розглядаються у взаємозв'язках із цією проблематикою та у взаємозв'язках між собою. Дискурс завжди систематичний. Систематичність дискурсу забезпечує ідеологія. Тобто, дискурс – це не будь-яке, а тільки логіко-понятійне, науково-академічне та систематичне ідеологічне висловлювання. Суть дискурсу має передусім методологічну зумовленість.

Методологічна база дискурсу може бути монометодологічна, поліметодологічна, інтердисциплінарна. У кожному випадку необхідне застосування методу методологічної верифікації як засобу досягнення аргументованості критичного аналізу дискурсу. Крім того, аналіз методологічних матриць дискурсів розкриває істинну мотивацію автора, яку він іноді скриває.

Розрізняють дискурси художньо-літературний, науковий, релігійний, політичний, правничий, філософський тощо. У сучасному літературознавстві термін “дискурс” часто вживається як синонім до терміну “текст”. У межах окремого дискурсу іноді вирізняють *архетексти* (конститутивні дискурси), щоб розрізнити похідні та вторинні дискурси. Наприклад, такими архетекстами для християнського теологічного дискурсу є Біблія, для мусульманського – Коран, для філософського – твори Платона й Аристотеля; для шевченкознавства конститутивним дискурсом, архетекстом є твори Т.Шевченка, а вторинним дискурсом – тексти праць шевченкознавців. Неправомірно розширене вживання терміну “дискурс” часто використовується для ототожнення понять “художній текст” і “художній твір”, що тільки утруднює розуміння цих двох різних літературознавчих категорій.

Дискурс про дискурс окреслюють терміном **метадискурс**.

ДИСКУРСИВНИЙ – той, що здійснюється шляхом логічних міркувань, розсудковий, опосередкований.

ДИСКУСІЯ і ПОЛЕМІКА – два види вербального (словесного) вирішення спірного питання, суперечки. **Дискусія** (від лат. розглядаю, досліджую) – спір, обговорення, суперечка з метою пошуку істини, вирішення проблеми тощо; публічне обговорення якогось спірного питання. **Полеміка** (від гр. військова майстерність) – зіткнення принципово різних, часто протилежних поглядів чи позицій; суперечка з метою розвінчати, інтелектуально чи ідейно перемогти суперника.

ДІАХРОНІЯ – історична послідовність у розвитку явища. **Діахронія літератури** – минуле літератури, історико-літературний процес. Пізнання літератури може бути синхронним і діахронним. Синхронне – таке, що збігається з моментом її появи; діахронне пізнання – історико-літературне. У діахронних дослідженнях літератури завжди присутні два способи мислення: той, що зафіксований у творах минулого, і той, що характерний для часу дослідника.

ДРАМА (від гр. дія) – 1. Драматургія; один із літературних **родів** (поруч із епосом та лірикою), який творить художній світ у формі дії, здебільшого призначений для сценічного втілення і розрахований на синтез мистецтва слова (п'єси) з іншими видами мистецтва. За предметом пізнання, способом типізації характерів, наявністю сюжету драматичні твори близькі до епосу. 2. Назва одного з **видів** драматичних творів (поруч із трагедією та комедією).

Характерні **особливості драми (драматургії)** як літературного роду: її діалогічність – явища та закономірності життя і характери героїв розкриваються не через авторську розповідь про них, а через вчинки і розмови дійових осіб (монологи, діалоги, полілоги); драматичний конфлікт; внутрішня напруга (драматизм) розвитку дії; сюжетні лінії та коліна оформлені у вигляді окремих дій, частин, яв (актів), хоча бувають й одноактні драматичні твори; авторська мова у драматичних творах зведена до коротеньких ремарок (авторських пояснень у тексті драматичних творів).

Види драми (драматургії): трагедія, комедія, власне драма.

Жанри драми (драматургії) – різновиди драматичних творів: **трагедії** – трагікомедія, оптимістична трагедія; **комедії** – водевіль, інтермедія (інтерлюдія), фарс, скетч; **власне драми** – історична, героїчна, соціальна, побутова, соціально-побутова, політична, філософська, мелодрама тощо, літургійна драма, вертеп, містерія та ін.

Драма одночасно належить як літературі, так і театру, який одержує її у формі п'єси і реалізує у формі вистави (спектаклю). Окремими різновидами драматичних творів є драми для читання, сценарій (для театралізованих заходів), кіносценарій,

лібрето (для опери та балету).

ДУХОВНА ЕКСПАНСІЯ (від лат. розширення, поширення) – культурологічне явище міжнаціональних взаємин, процес реалізації природного прагнення кожного народу заявити про себе, ознайомити з собою, розповісти про себе, поширити здобутки своєї культури по світу. Іноді цей процес відбувається спонтанно, внаслідок привабливості, аналогічності національних мистецьких явищ і зацікавлення ними з боку представників інших культур, як це було свого часу, наприклад, із скандинавською драмою чи латиноамериканським романом. (Протилежне – культурологічний імперіалізм.)

ДУХОВНОТВОРЧА ТЕЛЕОЛОГІЧНІСТЬ (див. „КРИТЕРІЇ ХУДОЖНОСТІ”).

ЕВРИСТИКА (від гр. знаходжу) – 1) В античній філософії – сукупність прийомів навчання за допомогою навідних питань, теорія такої методики. 2) Наука, що вивчає творчу діяльність.

ЕГОЦЕНТРИЗМ (від лат. Я і серединний) – ставлення до світу, яке відзначається зосередженням на своєму індивідуальному Я; крайній вияв егоїзму та індивідуалізму. Переносно – уявлення про себе як центр Всесвіту, „пуп землі”.

ЕЗОТЕРИЧНИЙ (від гр. внутрішній) – той, що містить внутрішній, глибинний або таємничий, прихований смисл (протилежне – екзотеричний). Езотеричне знання – таємне вчення, відоме лише вузькому колу обраних осіб.

ЕЙДЕТИЧНІСТЬ – „тривкість та яскравість внутрішнього зорового бачення того, що зображено у творі” (Г.Клочек).

ЕЙДОЛОГЕМИ – ключові, визначальні образи в ейдологічній системі письменника, через які конкретизуються основні ідеї та поняття. Наприклад, ейдологеми України в поезії Т.Шевченка: розрита могила, свята Гетьманщина, Дніпро, степ, Січ тощо; у Є.Маланюка – поле бою, Степова Еллада та ін.

ЕЙДОЛОГІЧНІСТЬ (див. „КРИТЕРІЇ ХУДОЖНОСТІ”).

ЕКЗЕГЕЗА (від гр. викладання, роз’яснення, вказівка) – філологічне тлумачення літературних творів (див також „ГЕРМЕНЕВТИКА”). В окремих випадках вживається як синонім до християнської герменевтики.

ЕКЗЕГЕТИ (від гр. керівник, наставник, тлумач) – 1. У Стародавній Греції – інтерпретатори оракулів, іноді – законів і звичаїв. 2. Починаючи з александрійської епохи (III – VI ст. н.е.) – філологи, які займалися екзегезою; пізніше – богослови-схоласти, які тлумачили біблійні тексти.

ЕКЗИСТЕНЦІЯ (від лат. існування) – спосіб буття, обставини життя; те, що складає і визначає центральне ядро внутрішнього буття людини чи нації, їхнє конкретне неповторне „Я”; основне поняття екзистенціалізму, яким окреслюється особливий спосіб існування, притаманний лише людині. У філософії екзистенція протиставляється поняттю есенції (сутності).

ЕКЗИСТЕНЦІАЛИ – виражені в художньому творі способи (модуси) людського індивідуального та колективного буття (екзистенції), котрі дозволяють пізнати національне тут-буття, а через нього – національне буття як основу суцього.

Серед екзистенціалів-експлікаторів у літературних творах виділяють *фундаментальні* (Бог, батьківщина, свобода, істина, сенс, краса), *основні* (розуміння, туга, радість, жах, співбуття, турбота, підручне, часовість, історичність, доля, смерть,

самість) та *супутні* (визвольна боротьба, охорона /вартування/, самотність, розлука, освячення, похід, войовничість, прокляття, журба, тривога, щастя, любов, страх, відчуження, прощення, жаль, немилосердність, ворожість, дистанціювання, відновлення, убивство, вибачення, навчання, спустошення, байдужість, заступання, визволення та ін.). Розрізняють також **автентичні** та **дефективні модуси**. Структуру *автентичних* (позитивних) екзистенціалів не категоріального типу (таких, що стосуються аналітики присутності) утворюють: розуміння, туга, радість, жах, турбота, співбуття, підручне (річ), смерть, часовість, історичність, доля, самість, істина (сене), мистецтво, Бог, батьківщина, свобода, національна держава. *Дефективні* модуси: самотність (протистоїть співбуттю), байдужість (протистоїть турботі), відчуження (протистоїть самості) тощо.

І комплектність, і змістове наповнення екзистенціалів кожного народу часто суттєво різні, специфічно відмінні, що й визначає їхню духовно-культурну самотність.

ЕКЗОТЕРИЧНИЙ (від гр. зовнішній) – загальнодоступний, призначений для публічного викладу. Протилежне – *езотеричний*.

ЕКЛЕКТИКА, ЕКЛЕКТИЗМ (від гр. той, що вибирає) – механічне поєднання різнорідного, гетерогенного, органічно не сумісного; суб'єктивне, здійснюване на власний розсуд і смак, змішування суперечливих принципів, ідей, теорій, оцінок, стилів. Переносно – відсутність оригінальності та самостійності в мисленні, творчості, практиці. Однак у деяких випадках, наприклад, у сучасній молодіжній моді, еклектизм використовується як творчий принцип так званого **дифузного стилю**, для якого характерне поєднання в одному ансамблі різностильових частин одягу.

ЕКСОД (від гр. вихід): в античному театрі – заключна частина трагедії, урочистий відхід акторів зі сцени.

ЕКСПЛІКАЦІЯ (від *лат.* поясню, розгортаю) – наукове пояснення; процес, у результаті якого розкривається зміст певної єдності, а її частини набувають самостійного існування і можуть відрізнитися одна від одної.

ЕКСПЛІЦИТНИЙ АВТОР – фіктивний, вигаданий оповідач у художньому творі, який веде оповідь від власної особи і виступає персонажем вигаданого художнього світу (наприклад, Рудий Панько з „Вечорів на хуторі поблизу Диканьки” М.Гоголя).

ЕКСПЛІЦИТНИЙ ЧИТАЧ – персонаж, який виступає у художньому творі одночасно реципієнтом і дійовою особою (наприклад, каліф із „Тисячі й однієї ночі”, який слухає оповідки Шехерезади [Шахразади]).

ЕКСПРЕСИВНІСТЬ (від *лат.* чітко вимовляю, зображую) – загальний закон мистецтва. У літературі експресивність форми проявляється як здатність художнього мовлення і художніх образів, твору в цілому створювати певний настрій, впливати на нього, викликати в реципієнта відповідні почуття – цей медіатор (посередник) між його психікою та свідомістю, внаслідок дії якого пробуджується уява, формуються образи, картини тощо, їхня оцінка і певне ставлення до них.

ЕКСПРЕСІОНІЗМ (від *фр.* вираження) – стильова тенденція авангардизму, що виникла в Німеччині на початку ХХ ст. (спочатку в малярстві – об’єднання “Міст”, “Синій вершник”). Джерела його – у романтизмі, у “філософії життя” (Ф.Ніцше, А.Бергсон, А.Шопенгауер, Е.Гуссерль, З.Фрейд, Дільтей та ін.). Його естетика постала на запереченні не тільки міметичних різновидів мистецтва, а й імпресіонізму, який спирався на вираженні миттєвих вражень митця.

Основний творчий принцип експресіонізму – відображення загостреного суб’єктивного світобачення через гіпертрофоване авторське “Я”, напругу його

переживань та емоцій, бурхливу реакцію на дегуманізацію суспільства, на знеособлення в ньому людини, на розпад духовності, засвідчений катаклізмами світового масштабу (перша світова війна, революції).

Для експресіонізму характерні “нервова” емоційність, ірраціональність, символ, гіпербола, гротеск, фрагментарність та плакатність письма, позбавленого прикрас, схильного або до монохромності, або до підкресленого контрастування барв, мотивів тощо. Тому часто у творах експресіоністів поєднувалися протилежні явища – примітивізм буденщини з космічним безміром, побутове мовлення з вишуканими поетизмами, вульгарність із високим пафосом, пацифістські інтонації з активним революціонізмом, екзистенціональні мотиви, зумовлені жахом буття, із прокомуністичними.

Найяскравіше експресіонізм проявився в ліриці, зокрема в поетичному зображенні сновидінь, гротескних поемах чи “пролетарських” піснях (Г.Тракіль, Ф.Верфель, Б.Брехт та ін.), у театральному мистецтві (Г.Кайзер, Е.Толлер, Е.Берлах, ранній Б.Брехт та ін.), у прозі Ф.Верфеля, Л.Франка, М.Брода та ін. Термін „експресіонізм” вживається з 1911 року (Х.Вальден), хоч існував і раніше.

В українському мистецтві експресіонізм спостерігаємо у новелах В.Стефаніка, у поезії Т.Осьмачки, М.Бажана, Юрія Клена, у прозі О.Турянського (“Поza межами болю”), у театрі “Березіль” Леся Курбаса (“експресивний реалізм”).

ЕКСПРОМТ (від лат. той, що є під рукою, готовий) – принагідний виступ (прозовий, віршований, музичний) без підготовки, різновидність імпровізації (див. „ІМПРОВІЗАЦІЯ”).

ЕЛІТАРНЕ МИСТЕЦТВО – мистецтво, яке декларує свою винятковість та адресується конкретному реципієнтові – еліті (від фр. краще, добірне) суспільства.

Насправді, як показує практика, це мистецтво, якому не вдалося стати загальнонаціональним, найчастіше – через дисгармонію естетичного та інтенціонального в його змістоформі. А наявність у творчості загальноновизнаних митців складних для сприймання (через незвичність форми чи ускладненість змісту) творів має інше пояснення: справжній митець завжди намагається підняти своїх читачів на вищий інтелектуальний, духовний та естетичний рівень, розраховуючи на

їхні “співтворчі” зусилля і намагання таки збагнути твір, „дорости” до нього. Наприклад, творчість Т.Шевченка чи Л.Костенко ніколи не була ні простацькою, ні “елітарною”, а завжди – загальнонаціональною і за формою, і за змістом, але саме вона творила і творить справжню, а не самозвану еліту нації.

ЕМОТИВНИЙ (від лат. хвилюю, збуджую) – те ж, що й афективний, чутливий, вразливий. Наприклад, емотивний тип людини – це чутливі і вразливі індивіди, що відрізняються глибиною переживань в області тонких емоцій у духовному житті.

ЕМПАТІЯ (лат.) – співпереживання, „вчування” (В.Дільтей).

ЕМФАЗА (від гр. зображення, виразність) – напруженість, експресивність мови, посилення її емоційної виразності за допомогою стилістичних фігур (риторичних вигуків, звертань, запитань, анафор та епіфор). Іноді емфазою називають пишномовну, бундючну мову.

ЕНС (від лат. суще) – синонім до суцього чи речі; усе те, що існує в реальності чи уяві.

ЕПІГОНСТВО – цілковита узалежненість власної творчості від чиеїсь; **епігон** (від гр. нащадок) – зневажливо-іронічна назва письменника, який не виробив власної творчої манери, творчого “обличчя”, а механічно копіює чужий стиль, форму, ідеї, художні прийоми тощо.

ЕПОС (від гр. слово, розповідь) – це літературний рід, у творах якого основним способом художньої комунікації (зображення подій, явищ, людей тощо) є розповідь та опис.

Характерні **ознаки епосу**: сюжетність; авторська відстороненість від зображуваного; відтворення подій переважно у минулому часі; зображення людини через її вчинки, поведінку, особливості її мовлення, пряму чи опосередковану

характеристику; описи різних видів; емоційно рівний (“епічний”) тон викладу; менш інтенсивне, ніж у ліриці, використання художніх ресурсів мови; переважно прозова форма.

Види епосу: епопея, роман, роман-епопея, роман-хроніка, повість, оповідання, новела, нарис, образок, оповідка, поема, балада, байка, притча, міф, літературний міф, легенда, сказання, казка, художні мемуари, дума, інвектива, аполог (апологія) тощо.

Жанри епосу (різновиди епічних творів): роман рицарський, готичний, соціально-психологічний, сімейно-побутовий, сатиричний, філософський, історичний, “виробничий”, пригодницький, авантюрний, детективний та ін.; повість соціально-побутова, історична, пригодницька і т. ін.

ЕРИСТИКА (*від гр.* сперечаюсь) – мистецтво вести спір, дискусію, полеміку.

ЕСЕ, ЕСЕЙ (*від фр.* спроба, начерк) – короткий філософський, науковий, критичний тощо нарис-роздум на певну тему, що не претендує на наукову обґрунтованість, вичерпність та істинність, позбавлений академічності викладу і відзначається підкресленою суб’єктивністю суджень, композиційною та стильовою вільністю, вишуканістю форми. Термін утвердився після появи твору М.Монтеня „Досліди” („Essays”, 1580).

ЕССЕ (*лат.*) – буття. Еквівалентом буття в українській класичній літературі виступає батьківщина – Україна (див. „БУТТЯ”, „БУТТЯ і ЖИТТЯ”). За Г.-І.Гадамером, батьківщина – це **провідна константа людського буття**: „щось споконвічне”, яке „не обирають” і „не забувають”. У реальному вимірі батьківщина – це передусім „мовна батьківщина (біном батьківщина/мова). Тому й актуальна в постколоніальних обставинах боротьба за україномовність українців – це не боротьба за україномовність росіян: це передусім боротьба за повернення російськомовним українцям їхньої батьківщини – України.

ЕСТЕТИЧНІСТЬ – один із виявів художності твору, який характеризує його когезійний, формальний аспект – естетичну довершеність його зовнішньої (художнє мовлення) і внутрішньої (ейдологія, образна система) форми. Естетичність – субстанціональна ознака мистецтва, і ні в якому разі її не слід плутати з естетизмом (ідеологією деструкції, руйнування мистецтва, сутність якої – у запереченні інтенціональності і телеологічності мистецтва).

ЕТОПЕЯ – риторична фігура, яка полягає в наслідуванні манер, дій, виразів якоїсь реальної чи вигаданої особи чи у приписуванні певних слів визначній особі для підсилення їх значення і впливу.

ЗАГАЛЬНОНАЦІОНАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО – мистецтво, яке є породженням, фактом і фактором розвитку національної духовності та свідомості, яке доступне і близьке, зрозуміле й актуальне для цілої нації, а не тільки для певного стратуму чи прошарку суспільства і яке відповідає всім трьом атрибутивним критеріям художності („техне”, ейдологічність, духовнотворча телеологічність).

ЗМІСТ – сутність предметів і явищ, їх якісна визначеність, їхні характерні особливості.

ЗМІСТ ТВОРУ – це один із елементів чотирирівневої макроструктури літературно-художнього твору; це явне (експліцитне) або приховане (імпліцитне) значення твору, що безпосередньо впливає з його зовнішньої та внутрішньої форми. Форма твору завжди змістовна, а зміст формується.

Формантами змісту виступають: об'єкт і предмет зображення, проблема (проблематика) твору, його тема і тематика (у ліриці – мотив), подія, характери, конфлікт, колізія, пафос, тенденція, ідея твору, концепт.

Адекватно сформулювати тему, ідею, окреслити зміст твору й об'єктивно оцінити його можна тільки після системного, комплексного і всебічного вивчення твору (див. „СИСТЕМНИЙ ХАРАКТЕР ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ”).

ЗОВНІШНЯ ФОРМА ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ – це один із елементів чотирирівневої макроструктури художнього твору; це художня мова і художнє мовлення твору, а також прийоми образотворення і перетворення ресурсів мови у художній текст. Зовнішня форма твору вивчається крізь призму таких понять, як мовна норма і “поетична вільність”, актуалізація і сильна позиція слова, автологія та металогія, вірш і проза, метрика і ритміка, строфіка і теорія рими, ритмомелодика та інкантація, ідіолект та ідеостиль (див. „СИСТЕМНИЙ ХАРАКТЕР ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ”).

ІДЕАЛ (*від гр.* уявлення, першообраз) – уявлення про щось досконале, взірць досконалості; кінцева, найвища мета прагнень; ідеальний образ, що визначає спосіб мислення й діяльності людини, соціальної групи, народу, нації. Звідси – ідеал естетичний, морально-етичний, суспільно-політичний. Ідеал виконує спонукальну, мотиваційну та оцінну функції. Саме ідеали становлять ядро ідеального світу митця, крізь який він сприймає й оцінює світ, його явища і творить власну “другу реальність” – художній світ письменника.

ІДЕАЛІЗАЦІЯ – спосіб пізнання через абстрагування, коли шляхом схематизації (усунення несуттєвих, принагідних ознак) намагаються одержати ідеальне уявлення про предмет дослідження на основі його диференційних, атрибутивних, сутнісних характеристик.

У літературі **ідеалізація** – це тип художнього узагальнення через творення образів на основі оцінної (переважно позитивно-ідеальної) заданості, часто – винятковості.

Ідеалізація може бути не тільки позитивною, але й негативною. Виявом принципово негативною ідеалізації персонажа є його **“демонізація”** – коли образ твориться виключно на основі негативною заданості.

Термін “ідеалізація” може означати вид художнього узагальнення, але ним також називають художній недолік: невиправдане або надмірне “прикрашування” персонажа чи реалій життя.

Слід розрізнити такі два поняття, як ідеалізація і фальсифікація в літературі. **Ідеалізація** як художнє узагальнення передбачає творення образу на основі атрибутивних характеристик предмета зображення, які справді властиві для нього і становлять його суть, зумовлюють і пояснюють наше сприйняття цього персонажа, обставин чи явищ життя. **Фальсифікація** ж є свідомим і цілеспрямованим спотворенням образу дійсності (чи персонажа) – чи то для її прикрашування (як фальшивий образ радянської дійсності в літературі соцреалізму), чи для її демонізації (як образ Заходу чи українського націоналізму в цій же літературі).

ІДЕНТИФІКАЦІЯ (від лат. ототожнення) – прирівняння, уподібнення, самоототожнення (наприклад, самоототожнення читачем себе із літературним персонажем, яке виникає на основі віри в реальність художньої ілюзії чи спільності мети, ідеалів, якостей, характерів тощо).

ІДЕОЛОГІЯ – система поглядів, засад та принципів (соціальних, політичних, економічних, правових, моральних, релігійних, філософських, естетичних тощо), підпорядкованих певній ідеї-меті (політичній, професійній, художньо-творчій тощо); це теорія і стратегія трактування та втілення в життя певної ідеї, задуму, інтересу тощо. Інколи вживається у вужчому значенні як синонім до політичної ідеології.

ІДЕОСТИЛЬ – стійка спільність ознак творчої манери, образної системи і засобів художньої виразності, що характеризують своєрідність творчості письменника.

ІДЕЯ (*від гр.* початок, основа, первообраз) – один із формантів змісту твору: провідна (основна) думка, ядро авторського задуму літературного твору. У справді художньому творі вся система образів, навіть найменші художні деталі, служать вираженню ідеї, створенню в реципієнта певного ставлення до зображеного.

У великих творах найчастіше побутує ціле коло ідей. Але всі вони підпорядковуються основній ідеї твору (концептові), яка цементує його.

ІДЕЯ МИСТЕЦТВА – це найзагальніше окреслення його сутності і призначення, які полягають у здатності творів мистецтва розвивати та ушляхетнювати людину і суспільство через естетичні переживання. Ідея (сутність) мистецтва виявляє себе як художність (естетичність та інтенціональність) твору. Література – один із видів мистецтва, і тому художнім може називатися тільки той літературний твір, який відповідає ідеї мистецтва. Усе інше – це або ще не-література, або псевдолітература, або й антилітература. Аналогічно – і в інших видах мистецтва.

ІДІОЛЕКТ – сукупність особливостей, які характеризують мову окремого індивіда.

Ідіолект письменника – сукупність мовно-стильових особливостей, які характеризують художнє мовлення його творів.

ІЗОМОРФІЗМ (*від гр.* однаковий і форма) – властивість, що виражає однаковість будови якихось сукупностей елементів, незалежна від природи цих елементів.

Ізоморфний – однаковий, адекватний за формою.

ІМАНЕНТНИЙ (*від лат.* властивий, притаманний чомусь) – внутрішньо притаманний предметам чи явищам, той, що випливає з їхньої природи, органічний. Протилежне – *гетерономний*.

ІМПЕРАТИВ (від лат. владний) – 1. Настійна, беззастережна вимога; веління, наказ.
2. Наказовий спосіб дієслова.

В етиці І.Канта це філософський термін, що характеризує моральний закон. Імператив має вигляд спонукального речення і може бути гіпотетичним (виражає веління, зумовлене бажаною метою) або категоричним (виражає безумовне веління). **Категоричний імператив** – безумовне моральне веління, що притаманне розуму, є вічним та незмінним і покладене в основу моралі; поведінка за правилом, яке заслуговує на те, щоб стати загальним моральним законом (не згідно з „як є”, а відповідно до „як повинно бути”). **Національний імператив** – це прямий аксіальний відповідник національної ідеї, який спонукає онтологічно адекватну (відповідну своїй національній сутності) людину до неухильного культивування, утвердження і реалізації цієї ідеї. Приклад національного імперативу: “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 хоробливий сентименталізм фантастів, що раді би широкими “вселюдськими” фразами покрити своє духовне відчуження від рідної нації” (І.Франко).

ІМПРЕСІОНІЗМ (від фр. враження) – напрям у мистецтві модернізму, який основним завданням вважав ушляхетнення, витончене відтворення особистісних вражень та спостережень, мінливих миттєвих відчуттів та переживань. Сформувався у Франції у другій половині XIX ст. (Клод Моне, “Імпресія. Схід сонця”, 1873; Е.Мане, О.Бенуар, Е.Дега – художники). У літературі наближався до натуралізму та символізму. Основний творчий принцип – світ у даний момент і крізь призму суб’єктивного сприйняття. Опис став епізодичним, фрагментарним, суб’єктивним. Оповідь ліризувалася, зросла роль внутрішнього монологу. Пленерне бачення, реалізоване через метафору, що виконує настроєву функцію, естетична функція кольорів, світлотіней, звукових барв і тонів, передача різних внутрішніх почуттєвих станів автора домінують над іншими художніми засадами.

Найвідоміші представники: у французькій літературі брати Едмон і Жюль Гонкури, А.Доде, Гі де Мопассан (у прозі), П.Верлен (у поезії), у бельгійській М.Метерлінк, в англійській О.Уайльд, в австрійській С.Цвейг, А.Шніцлер, у польській С.Віткевич, С.Жеромський.

В українській прозі – М.Коцюбинський (“На камені”, “По-людському”, “Тіні забутих предків”, “Intermezzo”, “Цвіт яблуні” та ін.). Імпресіоністичні тенденції помітні у творах Г.Михайличенка (“Блакитний роман”), М.Хвильового (“Сині етюди”), Мирослава Ірчана (“Карпатська ніч”) та ін.

У ліриці – П.Тичина, В.Чумак, М.Йогансен та ін.

У драматургії (у поєднанні з символізмом) – С.Виспянський, С.Черкасенко (“Казка старого млина”), М.Рильський (п’єса “Бенкет”) та ін.

ІМПРОВІЗАЦІЯ (від лат. непередбачений, раптовий) – будь-який твір (вірш, пісня, промова тощо), складений під час виконання, без попереднього підготування (див. „ЕКСПРОМТ”).

ІНАКОДУМЕЦЬ – той, що дотримується не таких поглядів, як інші; *дисидент*.

ІНАНІМІЗМ – обездуховлення світу людей: „ми живемо в епоху інанімізму”, „ми навіть із душі зробили річ, а все позаземне приземлили” /Ервін Чаргаф/ (див. „АНІМІЗМ”).

ІНВЕРТАЦІЯ (від лат. перетворюю) – перетворення чогось в інше, протилежне. **Інвертувати** – видозмінювати щось до невпізнання, перетворювати, деформувати (наприклад, думку, судження, текст тощо) у протилежне.

ІНДИВІД І ТИП: Якщо **індивід** – просто окрема людина, то **тип** – це індивід, який виступає носієм ознак, характерних для людей певної соціальної групи, стратуму

тощо, за якими їхнього носія можна вирізнити з-поміж людей інших груп. Наприклад, російські чиновники для окреслення вихідців із кавказького регіону навіть придумали вираз “особа кавказької національності”, що є цілковитим нонсенсом (правильнішим був би вираз “особа кавказької зовнішності”).

ІНДИВІД ТА ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ: 1. **Індивід** – окрема людина, особа. Індивідом людина стає внаслідок самоусвідомлення – коли усвідомлює свою окремішність. 2. **Індивідуальність** – особа, наділена певним набором зовнішніх та характерологічних якостей, які виділяють її з-поміж інших людей, є її диференційними ознаками. Індивідуальності надають людині не будь-які якості, а передусім ті, котрі в сумі своїй створюють неповторність, “упізнаваність” людини.

ІНДИВІД ТА ОСОБИСТІСТЬ: Кожна людина – окремий **індивід**, але не кожен індивід є особистістю. **Особистістю** окрема особа стає завдяки своїм **внутрішнім** ознакам і якостям, які роблять її повноцінною, цікавою і неповторною людиною (характер, воля, переконання, громадянська позиція, вірність, надійність тощо).

ІНДИВІДУАЛІЗАЦІЯ – це елемент художньої типізації, спосіб розкриття індивідуальних, конкретно-почуттєвих особливостей типового.

Засоби індивідуалізації персонажа: його портрет, зовнішність, пряма (авторська) характеристика, опосередкована (та, що йде від інших персонажів) характеристика, середовище побутування, лектура (коло літературних зацікавлень персонажа як читача), захоплення, інтереси, мовлення, а головне – вчинки.

ІНКАНТАЦІЯ – звукова, ритмічно-мелодійна організація, звучання рядка, вірша.

ІНОКУЛЬТУРНИЙ – приналежний до іншої культури (культурної системи).

ІНСПІРАЦІЯ (від лат. натхнення, навіювання) – намова, навіювання, спонукання зовні, підбурювання. Так, наприклад, постмодерні ідеї деконструкції чи десакралізації в сучасній українській літературі та літературознавстві не викликані якимись потребами чи закономірностями розвитку літератури і науки про неї, а інспіровані, навіяні зовні і є виявами ворожого впливу культурологічного імперіалізму.

ІНТЕЛЕКТ (від лат. розуміння, розсудок, пізнання) – розум, здатність до мислення, особливо до його вищих теоретичних рівнів.

ІНТЕЛЕКТУАЛ – 1. Людина розумової, переважно наукової праці. 2. Той, що відзначається ґрунтовністю наукових знань і широкою ерудицією (обізнаністю, начитаністю).

ІНТЕЛЕКТУАЛІЗАЦІЯ ТВОРЧОСТІ – збільшення питомої ваги розумових функцій у творчому процесі, у творенні і рецепції художніх творів. Інтелектуалізація (від лат. розумовий) в літературі прямо залежить від інтелектуалізації в суспільстві – від появи читача з вищим інтелектуальним рівнем і, відповідно, вищим рецептивним і „співтворчим” потенціалом. Для інтелектуалізації української літератури особливо багато зробили І.Франко, Леся Українка, неокласики, вісниківці, шістдесятники.

ІНТЕЛІГЕНТ (від лат. знавець, фахівець) – людина, що має освіту і спеціальні знання з різних галузей науки, техніки, мистецтва, культури, права, педагогіки, медицини тощо, професійно зайнята розумовою працею, внутрішньо покликана і здатна ушляхетнювати тих, у середовищі яких перебуває.

ІНТЕЛІГЕНТНІСТЬ (від лат. обізнаний, тямущий, розсудливий) – якість людини, для якої характерні освіченість, культурність, інтелектуальна розвиненість, особистісна, професійна та національна гідність, а головне – здатність

ушляхетнювати середовище. Останнє твердження є визначальним для розуміння інтелігентності, яка, на жаль, не завжди властива інтелектуалам (навіть у високоінтелектуальному середовищі можна зустріти хама), але якою відзначаються чимало людей фізичної праці, військових, представників правоохоронних органів тощо, для поведінки яких характерна шляхетність і які позитивно впливають на оточення. Звідси й вирази „інтелігентний селянин”, „інтелігентний робітник”, „інтелігентний офіцер” тощо.

ІНТЕЛІГІБЕЛЬНИЙ (від лат. пізнаваний, мислимий) – 1. Той, що досягається лише розумом, мисленням. 2. Надприродний, надпочуттєвий. Протилежне – *сенсительний*.

ІНТЕНЦІОНАЛЬНІСТЬ – один із виявів художності твору, який характеризує його когерентний, змістово-смісловий аспект – ідейну спрямованість та оригінальність, вагомість і значимість змісту.

Інтенціональність окремого твору може бути або латентною, скритою у підтексті, або явною, навіть підкресленою й акцентованою. У першому випадку потрібне іноді неабияке мистецтво інтерпретації, тлумачення, щоб виявити ідейно-змістову спрямованість твору – його *інтенцію*. Твори ж другого типу називають “ідейними”, “тенденційними”, “заангажованими”.

ІНТЕНЦІЯ (від лат. прагнення) – намір, цільова спрямованість, бажаний результат діяльності. У феноменології – спрямованість свідомості на об’єкт.

ІНТЕРДИСЦИПЛІНАРНІСТЬ – науково виважена екстраполяція (поширення) методологічних стратегій і практик із однієї сфери культури (чи, вужче, науки) у сферу іншої. У континуумі (від лат. безперервне, суцільне) науки про літературу маємо приклади продуктивності різноманітних інтердисциплінарних методологій:

міфологічної критики, психологічної інтерпретації, політичної герменевтики, соціологічного витлумачення, філософської екзегези тощо.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ (від лат. роз'яснюю, перекладаю) – метод, що поєднує аналіз і синтез; роз'яснення, тлумачення, розкриття змісту і сенсу (смислу) чого-небудь, у нашому випадку – літературного твору.

Типи інтерпретацій: наукова, христологічна, художня, політична, аматорська, аудіальна (декламаційна), шкільна та ін.

Види інтерпретації: герменевтична, структурально-семіотична, екзистенціалістична, феноменологічна, архетипальна тощо.

Рівні інтерпретації: а) інтерпретація *експліцитного* (явного, актуального) рівня художнього твору; б) інтерпретація *імпліцитного* (прихованого, потенційного) рівня художнього твору (підтексту). У герменевтиці виділяють ще **три рівні інтерпретації тексту:** філософський, методологічний (критично-філософський), ідеологічний (С.Квіт).

Ступені інтерпретації: інтерпретація *естетична* – зовнішньої форми (художнього мовлення) і внутрішньої форми (ейдологічної системи); інтерпретація *інтенціональна (герменевтична)* – змісту твору та смислу (сенсу) твору.

Аспекти інтерпретації:

а) *історико-генетичний:* генетичний, діахронічний, синхронічний;

б) *структурно-функціональний:* системно-структурний, духовнотворчий, поетичний, віршовий (версифікаційний), жанрово-композиційний, характерологічний, асоціативний, емотивний, символічний, екзистенціальний, ідейно-світоглядний;

в) *історико-функціональний:* функціональний, актуальний і потенційний, тимчасовий і вічний (анагогічний).

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ (від фр. міжтекстуальність) – міжтекстові співвідношення літературних творів (цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання тощо чужих текстів) чи стилізація, пряме наслідування чужих стильових властивостей і норм.

ІНТОНАЦІЯ (від лат. голосно вимовляю) – ритмомелодійний лад мовлення, що залежить від підвищення чи пониження тону при вимові; тон, манера вимови, що виражає почуття, ставлення до предмета висловлювання. У художньому творі інтонація виконує комунікативну, образотворчу, структуруючу, аксіологічну та смислотворчу функції, тому інтонаційне трактування (декламаційна, аудіальна інтерпретація) твору потребує особливої уваги.

ІНТРОСПЕКЦІЯ (від лат. заглядаю всередину) – 1. Спостереження за власними психічними процесами, самоспостереження. Власний внутрішній стан (і світ) митця – постійний об'єкт художнього пізнання і зображення (передусім у ліриці), а тому інтроспективні спостереження – невід'ємна складова творчого процесу. 2. Один із методів пізнання суб'єктивних аспектів психіки.

ІНТУЇЦІЯ (від лат. уважно дивлюся) – 1. У філософії та психології – здатність безпосереднього, підсвідомого розпізнавання істини без логіко-доказового обґрунтування. 2. Здогад, проникливість (див. „ВІЗІЯ”, „ФОРМАНТИ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ /Творча інтуїція/”).

ІНФРАСТРУКТУРА ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ – сукупність галузей і видів діяльності, що забезпечують творення, поширення і функціонування літератури в суспільстві. Такими *інфраструктурними компонентами* літературного життя є письменницький склад у своєму кількісному та якісному вияві, творчість окремих письменників, професійні об'єднання літераторів, видавнича база, літературна періодика, система книгорозповсюдження, навчальні та наукові літературні інституції, бібліотеки, читачі як споживачі літературної продукції, державні установи, що здійснюють політику влади у сфері культури та освіти, наявність чи відсутність цензури тощо.

ІРАЦІОНАЛЬНИЙ – той, що не досягається і не може бути пізнаний розумом чи виражений у логічних поняттях.

ІСТИНА – 1. Положення, твердження, судження, знання, що правильно, вірно, адекватно відображають сутність пізнаваного (істина як верітас). 2. Неприхованість буття сушого (істина як алетейя). Характеристика істинності стосується саме думок і їхнього мовно-логічного вираження, а не самих предметів пізнання: „Істина потребує людини” (М.Гайдеггер).

ІСТОРИЧНО-ЗМІННЕ В РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУРИ – те, що змінюється в ній з роками, зі змінами в суспільстві, у науці, мистецтві тощо: мінливість художньої картини світу, об'єкта і предмета художньої творчості, національної системи культури, письменницького складу, стилів і напрямів, ієрархії жанрів, засобів художньої комунікації, умов і характеру споживання художніх вартостей, характеру зв'язків між митцем і читачем, митцем і суспільством, митцем і владою, суб'єкта творчості – письменника, його світобачення, його соціального статусу, його розуміння дійсності, його ідеалів, техніки його праці тощо.

ІСТОТНИЙ – той, що становить суть або стосується суті чого-небудь; дуже важливий, значний, вагомий.

КАНОН (від гр. палиця; переносно – норма, правило; термін походить від назви трактату грецького скульптора Поліклета „Канон” і його скульптури “Дорифора” /або “Канон”/):

1. Усталені нормативні засади і принципи літератури і мистецтва певних періодів, художніх напрямів, стилів та ін.

Канон, канонічність властиві передусім мистецтву давніх часів, а також фольклору. Унормовані в певному виді мистецтва канони визначали й утверджували

його основні структурні параметри, були органічною формою і способом існування мистецтва, зразком досконалості та критерієм художньої цінності.

Із розвитком романтизму і реалізму відбувається процес деканонізації художнього мислення, перехід від нормативного до оригінального мистецтва, утверджується “принцип індивідуальності” (І.Франко) як особистісна форма відношення мистецтва до дійсності (від знання до споглядання, від належного до суцього, від загального до особливого, від загальноприйнятого до індивідуального).

2. У текстології поняття канону використовується для означення справді авторського тексту, його усталеного, кінцевого і загальноприйнятого вигляду (напр., вчені досі намагаються встановити справжній, канонічний текст “Слова о полку Ігоревім”; твір І.Франка “Лис Микита” переважно друкується в адаптованому М.Рильським варіанті, але канонічним є тільки текст в академічному виданні).

КАТАРСИС (від гр. очищення) – поняття, яким у давньогрецькій філософії окреслювали сутність естетичного переживання, впливу мистецтва на людину. За Платоном катарсис – це звільнення душі від тіла, від пристрастей чи насолод. За Аристотелем – це очищення емоцій мистецтвом: через естетичні переживання.

КАУЗАЛЬНИЙ (від лат. причина) – причинний. *Каузальний зв’язок* між двома подіями, явищами, судженнями тощо – їх причинний зв’язок: коли одне виникає чи змінюється внаслідок дії, впливу іншого.

КІТЧ – низькопробне псевдомистецтво, характерні ознаки якого – художній безсмак, примітивізм, моральний релятивізм, ідейно-світоглядне звиродніння. Фактично це різновид егалітарного (популярного чи масового) антимистецтва, в якому низькопробна естетичність прикриває антихудожню інтенціональність.

КЛАСИК (від гр. взірцевий) – митець, творчість якого загально визнана і

взірцево-нормативна в межах певної національної літератури. Цей термін тісно пов'язаний із поняттям „*класичний*”, який об'єднує низку значень: повсюдно визнаний; синонім до стародавнього; схожий на старовинні взірці; узгоджений з обов'язковими мистецькими приписами; нормативний; „рівнозначний посіданню таких рис, як гармонія, співмірність, рівновага, супокій” (В. Татаркевич).

КЛАСИФІКАЦІЯ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ:

- *за реценцією* – зорові (візуальні), слухові (аудіальні), аудіовізуальні, дотикові (тактильні), смакові, запахові;
- *за способом творення* – лексичні (тропи), фонічні (звукові), ізопоетичні (у фігурних віршах), контекстуальні (виникають тільки в художньому контексті, як у вірші “Садок вишневий...” тощо);
- *за наявністю персонажів* (у краєвидах) – олюднені, безлюдні пейзажі;
- *за кількістю та взаємодією персонажів* – образ-персонаж, образ-колектив, збірний образ;
- *за станом* – статичні (нерухомі), динамічні (рухомі), мінливі;
- *за виглядом* – монохромні (одноколірні), чорно-білі, кольорові, різноколірні; звичайні, потворні, фантазмагоричні тощо;
- *за відношенням до дійсності* – мнемонічні (образи, створені на основі досвіду, пам'яті, генетичної пам'яті /сон/), домислені (уява), вимишлені (фантазія), інтертекстуальні (створені на основі історії, літератури тощо);
- *за предметом зображення* – образи-характери (образи людей – персонажі,), образи тварин, образи-події (образи сцен, явищ природи) образи-обставини (картин, споруд, речей, краєвидів – сільських /пейзажі/, міських /урбаністичні/, промислових /індустріальні/, морських /мариністичні/, космічних), інтер'єри (внутрішній вигляд приміщень), екстер'єри (зовнішній вигляд тварин і споруд);
- *за метою зображення і характером оцінки* – позитивні, негативні; героїчні, трагічні, комічні, водевільні, гротескні, сатиричні; епічні, драматичні, ліричні;

- *за функцією у творі* – головні, другорядні, епізодичні;
- *за художнім методом і структурою* – Барокові, готичні, футуристичні, фольклорно-етнографічні, романтичні, символічні, реалістичні, сюрреалістичні, натуралістичні тощо;
- *за масштабністю зображення* – камерні, монументальні;
- *за характером узагальнення* – типові, виняткові, ідеальні, ідеалізовані, концептуальні (образи-концепти), образи-архетипи, “вічні образи”, постійні фольклорні образи, емблематичні;
- *за семантикою* – автологічні (денотативні); металогічні (інакомовні, конотативні) – метафоричні, метонімічні, алегоричні образи, образи-символи та ін.;
- *за генезою моделювання* – натуральні (з природи), історичні, літературні, міфологічні, апокрифічні, агіографічні, біблійні, фантастичні, містичні, демонічні;
- *за ступенем новаторства* – оригінальні, традиційні, стереотипні, схематичні, “стерті” (вторинні);
- *за місцем в естетичній системі* – мегаобраз, макрообраз, мікрообраз.

КЛАСИЦИЗМ – літературно-мистецький напрям, що прийшов на зміну Бароко і тривав у різних країнах від XVI до початку XIX ст. В основі Класицизму лежала ідеалістична філософія Декарта (картезіанство). Класицизм, що орієнтувався на античну літературу, мав чіткі і строгі теоретичні приписи (головні теоретики – Ж.Шаплен та Н.Буало): закон "трьох едностей" (дії, часу і місця) для драми, неодмінність перемоги обов'язку над почуттям у головного героя, ясна і чиста мова, перевага рацію (розуму) над „емоціо” (почуттями) в образотворенні, риторичність, чіткий поділ жанрів на "високі" (трагедія, ода, епопея) та низькі (комедія, байка, сатира), тематика "високих" жанрів – це важливі питання громадського життя на основі античних та історичних сюжетів тощо.

До практиків Класицизму зараховують П.Корнеля, Ж.Расіна, Ж.-Б.Мольєра, Ф. де Ларошфуко, Ж. де Лафонтена та ін.

В українській літературі в силу історичних причин цей художній метод не сформувався. Елементи Класицизму віднаходимо у Ф.Прокоповича, І.Некрашевича, І.Котляревського, П.Гулака-Артемовського, пізніше – у творчості неокласиків (М.Зеров, П.Филипович, М.Драй-Хмара, М.Рильський, О.Бургардт /Юрій Клен/) та письменників-націоналістів (Є.Маланюка, Ю.Липи, О.Ольжича, Н.Королеви та ін.).

КОГЕЗІЯ ТА КОГЕРЕНЦІЯ: 1. Є три аспекти інтерпретації художніх явищ: *когезійний* (як?), *когерентний* (що?) і *смісловий* (в ім'я чого?). 2. Слід розрізняти когезійність та когерентність *тексту* і когезійність та когерентність *твору*.

1. Когезія (від лат. зв'язаний, зчеплений) художнього **тексту** – це його формальна сторона, тобто зв'язаність тексту на рівні форми: мовна організація тексту, використані автором ресурси мови і прийоми образотворення.

Когеренція (від лат. зв'язок, зчеплення) художнього **тексту** – його значеннева сторона, тобто зв'язаність тексту на рівні змісту: озмістовлення форми і формування змісту.

2. Когезія художнього **твору** – формальний аспект змістоформи твору: ресурси, способи, прийоми формування значень і змісту. Так, із семіотичної точки зору, зовнішня форма твору виступає знаком його образної системи, та, своєю чергою, є знаком змісту, зміст виступає знаком смислу твору.

Когеренція художнього **твору** – його змістова сторона, значенневий аспект змістоформи твору: генеруючі фактори і компоненти змісту твору.

КОГНІТИВНИЙ (від лат. пізнавати) – пізнавальний, такий, що відповідає пізнанню.

КОДИ, КУЛЬТУРНО-НАЦІОНАЛЬНІ КОДИ (від лат. звід законів) – сукупність правил або обмежень, які забезпечують функціонування мовленнєвої діяльності національної культури (отже, і літератури) як знакової системи. Культурний код служить для забезпечення національно-духовної комунікації. Він є механізмом випрацювання націотворчих стереотипів. Так, наприклад, трактування образу жінки у

французькі літературі суттєво відрізняється від іранського і т. ін. Існують різні коди в художній літературі (наприклад: код герменевтичний, код символічний, код Адама тощо /за Р.Бартом/).

КОЛІЗІЯ (від лат. стикаюсь) – один із формантів змісту твору: ситуація внутрішніх борін у душі героя або гострі суперечності і зіткнення поглядів персонажів, що виявляються в низці подій, зображених у художньому творі; це джерело конфлікту та форма його реалізації у художньому творі; це гостра суперечність, зіткнення протилежних сил, інтересів, переконань, мотивів.

КОМПАРАТИВІСТИКА (від лат. порівняльний) – теорія і практика порівняльного вивчення літератур крізь призму художніх запозичень та міграцій і типологічної схожості. Зіставлення і порівняльне вивчення різних літератур – це водночас й окремий вид наукової діяльності, і продовження пізнавального процесу: перехід від вивчення літературного явища в системі національної літератури до пізнання його в рамках регіональної чи світової літератури.

КОМПЛЕКСНІСТЬ ПІЗНАННЯ ТВОРУ (див. „ПРИНЦИПИ СТРАТЕГІЇ АНАЛІЗУ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНИХ ЯВИЩ”).

КОМПОЗИЦІЯ (від лат. складання, створення) – побудова твору, зумовлена світоглядом митця, змістом, характером і логікою зображуваного, умотивований авторським задумом, розрахунком на адресата і вимогами жанру порядок і спосіб поєднання всіх компонентів у єдине художньо-функціональне ціле – мегаобраз твору (див. „КОМПОЗИЦІЇ ЕЛЕМЕНТИ”).

КОМПОЗИЦІЇ ЕЛЕМЕНТИ поділяють на позатекстуальні (надтекстуальні, паратекстуальні) і текстуальні:

ПОЗАТЕКСТУАЛЬНІ (ПАРАТЕКСТУАЛЬНІ) елементи композиції:

заголовок (назва твору – із власною поетикою та умотивованістю наявності чи відсутності заголовка), **присвята (дедикація)**, **епіграф /мотто/** (як ключ до сенсу твору), **пролог /препозиція/** (як ключ до задуму твору), **епілог /постпозиція/** (як ключ до змісту твору), **передмова** (як готування читача до сприйняття твору, орієнтування його у змісті), **післямова** (як узагальнення і коментар висловленого у творі).

ТЕКСТУАЛЬНІ елементи композиції – позасюжетні і сюжетні:

Позасюжетні елементи композиції : портрети, характеристики, описи, краєвиди (пейзажі /сільські краєвиди/, урбаністичні /міські/, мариністичні /морські/, космічні /міжпланетні, міжзор'яні/), інтер'єри (внутрішній вигляд приміщень), екстер'єри (зовнішній вигляд тварин, споруд), сцени (побутові, батальні тощо), картини, монологи, діалоги, полілоги, внутрішні монологи, ліричні відступи, авторські відступи, вставні епізоди, вставні новели і т. ін.

Позасюжетні елементи композиції присутні в літературно-художніх творах усіх жанрів.

Сюжетні елементи композиції (*сюжет* як розповідь про дію – у тій послідовності, в якій вона викладена у творі; природний, причинно-наслідковий перебіг подій називається *фабулою*): **експозиція** – опис часу, місця, обставин, учасників дії; **зав'язка** – розкриття характеру зіткнення, початок конфлікту; **перипетії (розвиток дії, сюжетні коліна)** – перебіг дії та поведінка персонажів; **кульмінація** – момент найвищого напруження дії та розкриття суті дійових осіб; **розв'язка** – завершення дії, доля персонажів.

Сюжет, елементи сюжету наявні тільки в епічних, ліро-епічних та драматичних творах.

КОНОТАЦІЯ (*від лат.* разом і відмічати, позначати) – додаткове до основного, денотативного значення знака (слова чи речення), що міститься в художньому тексті. Саме явище конотації (“прирошення смислу”) лежить в основі художнього мовлення,

передусім тропів та фігур поетичного синтаксису.

КОНСТАНТА (від лат. незмінний, постійний) – стала, постійна величина.

КОНСТАНТНО-АТРИБУТИВНЕ В РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУРИ – те, що є сутнісним для неї як виду мистецтва і властиве їй на всіх етапах існування: естетичне освоєння дійсності, образна природа, мовна основа образотворення, визначальність художнього таланту, іманентно-естетична сутність, розмаїтість генерики, генологічна структурованість, людинознавча і націєзнавча, людинотворча і націотворча роль літератури тощо.

КОНТЕКСТ (від лат. тісний зв'язок, з'єднання) – уривок тексту із закінченою думкою, який дає змогу точно визначити значення слова чи смисл виразу, що входять до нього; будь-яке природне для досліджуваного явища оточення, через характер зв'язків із яким розкривається його значення, зміст і роль (див. „АНАЛІТИЧНИЙ КОНТЕКСТ”).

КОНТРОВЕРЗА (фр. від лат. суперечка) – розбіжність, суперечність, спірне питання; опір, переважно науковий; боротьба думок. **Контроверсійні судження** – внутрішньо суперечливі, недостатньо аргументовані, непереконливі, такі, що викликають заперечення.

КОНФЛІКТ (від лат. зіткнення) – один із формантів змісту твору: це зовнішньо-подієве зіткнення протилежних інтересів і поглядів, напруження і крайнє загострення суперечностей, що призводить до активних дій, ускладнень, боротьби. Художні конфлікти класифікують за тематикою (політичні, релігійні, національні /міжнаціональні/, виробничі, побутові, естетичні, моральні тощо), типовістю (типові, нетипові), питомою вагою у структурі твору (головні, другорядні), за сферою

побутування (зовнішні, внутрішні), за гранями духовного світу (конфлікт між розумом і почуттям, обов'язком і честю, особистим і суспільним тощо) та ін. Внутрішній конфлікт у свідомості персонажа (літературного героя) ще називають психодрамою особистості.

Конфлікт притаманний творам усіх літературних родів. Різниця у поданні конфлікту. В епічному творі розповідається про конфлікт, у ліричному він відтворюється через переживання, а в драматичному конфлікт представлений реципієнту через діалоги та гру акторів.

КОНФОРМІЗМ (від лат. подібний, відповідний) – пасивне, пристосовницьке прийняття готових стандартів у поведінці, безапеляційне визнання існуючих порядків, норм і правил, безумовне схилення перед авторитетами. Протилежне – **нонконформізм**.

КОНЦЕПТ (від лат. думка, поняття) – один із формантів змісту твору: термін, що іноді вживається паралельно з терміном „ідея”; це провідна ідея твору, його пафос, основна думка. Якщо розглядати твір як сукупність різноманітних текстуальних рівнів (діалогічного, синхроністичного, біографічного, генетичного, характерологічного, функціонального, асоціативного, аналогічного, екзистенційного, символічного, інформативного, хронотопного, емотивного тощо), то кожен рівень так чи інакше сприятиме виявленню та окресленню концепта, ширше – ідейно-тематичної основи твору.

Концептуальний твір – такий, у якому наявний принципово новий підходу до інтерпретації чи відображення дійсності, новаторські засади у творенні художнього світу, принципова новизна у способі вирішення суспільно значимого конфлікту тощо.

Часто носієм основної думки твору, авторської **концепції**, новаторської ідеї, яку автор задумав поширити в суспільстві через твір, виступає один персонаж. І тоді говоримо про концептуальність цього персонажа, про **образ-концепт**. Типовим зразком такого образу-концепта є образ Бенедя Синиці в романі І.Франка „Борислав сміється”.

КОНЦЕПЦІЯ (від лат. сприйняття) – система поглядів на певне явище; спосіб розуміння чи тлумачення якихось явищ; основна ідея будь-якої теорії; у мистецтві – ідейно-творчий задум твору.

КРИТЕРІЙ (від гр. засіб судження) – 1) Мірило для визначення, оцінки предмета, явища; ознака, взята за основу класифікації. 2) Критерій істини – мірило достовірності знань, їхньої відповідності безсумнівному (об’єктивній дійсності, канону, віровченню тощо).

КРИТЕРІЇ ХУДОЖНОСТІ: атрибутивні, супутні, акцидентні.

I. АТРИБУТИВНІ КРИТЕРІЇ ХУДОЖНОСТІ – неодмінні, обов’язкові критерії, які зумовлюють його оцінку і без врахування яких його оцінка не може вважатися об’єктивною, аргументованою, тобто науковою: “техне”, ейдологічність, духовнотворча телеологічність твору.

1. “Техне” твору – перший із атрибутивних критеріїв оцінки художності твору, за яким оцінюється естетичний рівень художності – на субрівні зовнішньої форми; це продемонстрована у творі досконалість “творчого ремесла” (І.Франко) письменника, його мовно-образотворча, художньо-мовленнєва, версифікаційна, стильова майстерність. Не може бути хорошого твору з поганим художнім мовленням.

2. Ейдологічність (образність) твору – другий із атрибутивних критеріїв оцінки художності твору, за яким оцінюється естетичний рівень художності – на субрівні внутрішньої форми (образотворча майстерність автора); це естетична якість, функціональна навантаженість, новизна й інформативність образів твору, його ейдологічної системи в цілому і художньо-комунікативна доцільність, своєрідність, оригінальність їх компонування. Образ – основна одиниця художньої комунікації, і якість образів та образної системи літературного твору безпосередньо впливає на спілкування автора з читачем.

3. Духовнотворча телеологічність твору – третій із атрибутивних критеріїв

оцінки художності твору на змістово-смісловому – інтенціональному рівні (духовнотворча майстерність автора); це доцільність, кінцева мета (телеологічність), ідейно-змістова і смислова сутність твору, його інтенціональна цілеспрямованість – “ідеологічність”, “тенденційність” (І.Франко), „ангажованість” (Ж.-П.Сартр), їх верифікація з ідеєю та функціями мистецтва, людинотворчий (гомокреативний) і націотворчий потенціал твору.

Художній твір – це унікальна за глибиною і потужністю духовнотворча система: “діалектичний механізм пошуку істини, витлумачення оточуючого світу й орієнтування в ньому” (Ю.Лотман). Досконалість, духовнотворчий потенціал цього “механізму” та кінцевий результат його дії (впливу на читача, на суспільну свідомість) й оцінюється за трьома атрибутивними критеріями художності.

II. СУПУТНІ КРИТЕРІЇ ХУДОЖНОСТІ – об’єктивні якості твору (творчості), що можуть виступати факторами, які впливають на оцінку твору: індивідуальність автора, оригінальність, своєрідність, цілісність, художнє відкриття, художня правда, фантазія, візія, видіння-пересторога, національна конкретність, інтрига, популярність, “живучість”, аналогічність твору тощо.

III. АКЦИДЕНТНІ КРИТЕРІЇ ХУДОЖНОСТІ – суб’єктивні, чисто випадкові фактори, які, проте, впливають на фасцинацію (привабливість), рецепцію і подальшу оцінку твору: в якому вигляді його текст потрапляє до читача (критика, редактора чи видавця) – у рукописному чи машинописному, мовно та літературно відредагованим чи “сирим”; для багатьох читачів має значення зовнішній вигляд видання, його оформлення, шрифт, графіка, обкладинка, реклама тощо.

КУЛЬТУРА (від лат. плекання, обробіток) – сукупність матеріальних і духовних цінностей, створених і творених людством у процесі суспільно-історичної практики, включаючи творчу діяльність, а також способи їх застосування і передачі; сфера, що охоплює “усі вияви духовності, які відрізняють одну національну спільноту від іншої” (М.Вебер); “комплекс цінностей”, що конституують народ як народ (П.Рікер).

Розрізняють *матеріальну культуру* (техніка, споруди, речі, виробничий досвід, матеріальні цінності, створені в процесі виробництва) і *духовну культуру* (творення духовних цінностей у галузі науки, мистецтва, зокрема літератури, філософії, моралі, просвіти тощо). Культура є об'єктивацією духовності та історичного досвіду народу, а тому завжди специфічно національна і неповторна. Безнаціональної культури не існує. Під *художньою культурою* розуміють процес і результати мистецької діяльності.

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ (або КУЛЬТУРНИЙ) ІМПЕРІАЛІЗМ (від лат. влада, панування) – цілеспрямоване витіснення та нищення національної культури і нав'язування народів чужої з метою його денационалізації, обездуховлення та поневолення.

Найбільш руйнівними виявами культурологічного імперіалізму і засобами девальвації, маргіналізації та деструкції національних культур у наш час є *імперкомуністичні (“інтернаціоналістські”)* і *демоліберальні (“загальнолюдські”)* вчення про якісь міфічні наднаціональні “вартості”, які нібито набагато вищі і кращі за національні. Що насправді стоїть за комуністичним та демоліберальним шовіністичним „культуртрегерством”, розкрив ще І.Франко: “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”. Тим не менше, Україна, зокрема українська література, залишається об'єктом інтенсивного впливу обох цих форм сучасного культурологічного імперіалізму.

ЛІРИКА (від гр. твір, виконаний під акомпанемент ліри) – рід художньої літератури, в якому у формі естетизованих переживань осмислюється сутність людського буття; це художньо-творча об'єктивація характерних суб'єктивних переживань особистості,

її емоційних роздумів про свій внутрішній світ, про життя природи, суспільства тощо.

До **особливостей лірики** відносять: визначальну роль образу-переживання, велике значення емоційного, суб'єктивного начала, концентрованість і згущеність художнього вислову (у цьому зв'язку говорять про ліричне слово як слово з підвищеною вартістю). Переживання і думки, виражені в ліричному творі, не ідентифікуються (не ототожнюються) з постаттю автора: для цього запроваджується поняття його ліричного "Я" – так званого ліричного героя (чи суб'єкта). Стосунки між автором і ліричним героєм трактуються як зв'язки між прототипом та створеним на його основі художнім образом.

Усе це дає підстави говорити про сугестивну, медитативну, медитативно-зображальну та описово-зображальну лірику, яка конкретизується у ліричних творах різних видів.

Види лірики: вірш, ода, гімн, послання, мадригал, пеан, дифірамб, елегія, ідилія, думка, пастораль, пісня, романс, канцона, псалми (псалом), сатира, панегірик, епіграма, епіталама, епітафія, монолог та ін.

Жанри лірики – це поділ ліричних творів за змістом: вірш інтимний, пейзажний, філософський, громадянський; пісня лірична, рекрутська, наймитська, козацька, стрілецька, повстанська тощо.

ЛІТЕРАТУРА (див. „МИСТЕЦТВО. ЛІТЕРАТУРА ЯК ВИД МИСТЕЦТВА”).

ЛІТЕРАТУРНА МОВА І МОВА ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ – це дві знакові системи, кожна з яких має свої функції та сфери застосування.

Літературна мова – це знакова система, унормована на всіх рівнях (фонетичному, правописному /графічному, орфографічному, орфоепічному, пунктуаційному/, лексичному, семантичному, фразеологічному, дериватологічному /словотвірному/, граматичному /морфологічному та синтаксичному/, стилістичному), основною функцією якої є комунікативна (розповісти про щось, запитати про щось,

спонукати співрозмовника до якоїсь дії). *Диференційні ознаки* літературної мови: понятійний характер, комунікативна функція, мовна норма, автоматизація висловлювання та рецепції (сприйняття), ситуативність як формант висловлювання, домінування автологічного слововживання, логічність викладу.

Мова художньої літератури (художня, поетична мова) – це знакова система, яка виникає внаслідок поєднання мовної норми із регулярними, послідовними, систематичними і цілеспрямованими відхиленнями від мовної норми на всіх рівнях, основною функцією якої є образотворення і створення художнього тексту (у прозовій чи віршовій формі). Вона – “засіб найкомпактнішої передачі інформації” (К.Фролова). *Диференційні ознаки* поетичної мови: образний характер, ейдологічна функція, цілеспрямована деформація мовної норми, актуалізація висловлювання, конотація, поєднання автологічного й металогічного слововживання, ритмічність мовлення, реалізація у двох формах (прозовій та віршовій), емоційність, експресивність. Поетична (художня) мова виступає як конкретизація зовнішньої форми літературного твору.

ЛІТЕРАТУРНА МОДА (від лат. міра, правило)– тимчасове захоплення читацької публіки творами певного типу чи творчістю якогось митця; аналогічне захоплення частини письменників певним типом творчості.

ЛІТЕРАТУРНЕ НАСЛІДУВАННЯ – свідоме і творче використання іншими письменниками тематичних чи методологічних здобутків, стильових особливостей, елементів творчої манери, формотворчих та змістотворчих знахідок якогось письменника, літературної групи чи іншої національної літератури. Так формуються літературні групи, школи, течії, напрями. Однак є межа, за якою наслідування переростає в *епігонство*.

ЛІТЕРАТУРНИЙ ВИД – це другий (після роду) ступінь жанрової класифікації в напрямку конкретизації родової форми: види епосу, види лірики, види драми.

Родові групи літературних творів конкретно існують у певних літературних видах. До *епічних видів* зараховують епопею, казку, байку, роман, повість, оповідання, новелу, нарис, художні мемуари тощо. До *ліричних видів* – ліричний вірш, пісню, елегію, епіграму та ін. *Види драми (драматургійні види)*: власне драма, трагедія та комедія; окрім того – трагедокомедія, водевіль, інтермедія, скетч тощо.

Окремі жанри можуть належати до різних родів. Так, наприклад, можна говорити про ліричну чи епічну поеми, епічну пісню, ліричну думу, ліричну драму тощо.

ЛІТЕРАТУРНИЙ ЖАНР – це третій (після роду і виду) ступінь жанрової класифікації: окреме, конкретне вираження літературного виду .

Жанрова своєрідність художнього твору здійснюється передусім за змістовим, а не тільки структурним принципом і визначається за його тематичною спрямованістю, композицією, обсягом і ступенем охоплення дійсності, характером засвоєння, тлумачення, оцінки життєвих явищ. Наприклад, виділяють романи: історичні, філософські, психологічні, політичні, соціальні, пригодницькі, історичні, родинно-побутові, кримінальні, детективні, утопічні, романи-хроніки тощо. Поеми бувають героїчними, сатиричними, бурлескними, травестійними і т. ін.

Вірш і проза як різновиди художнього мовлення не виступають диференційними ознаками під час жанрової класифікацій, оскільки епічні, ліричні та драматичні твори можуть мати і віршову, і прозову форму художнього мовлення. Однак їхні естетичні ресурси та можливості різні, а тому і їхнє жанрово-видове використання також різне: при творенні епічних і драматичних творів частіше використовується проза, тоді як ліричні твори переважно віршовані.

ЛІТЕРАТУРНИЙ НАПРЯМ – це сукупність духовних, світоглядних та естетичних принципів, характерних для творчості ряду письменників, літературних угруповань, шкіл, течій в одній чи багатьох національних літературах; це сукупність творів національної (чи європейської, світової) літератури, в яких проявляються спільність літературного стилю, творчого (художнього) методу, типу творчості та інших характерних рис, що свідчать про їх належність до того чи іншого напрямку.

ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС:

ПРОЦЕС (від лат. проходження, просування вперед) – послідовна закономірна зміна яких-небудь явищ, станів тощо, плин розвитку чого-небудь.

ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС – це послідовна зміна в часі структурних елементів, учасників і явищ літературного життя; це взаємодія структурних елементів літературного життя, що зумовлює творення і функціонування літератури; це естетична система, що виражає повноту і складність, суперечливість і цілісність літературного життя певної епохи.

Поняття „літературний процес” вживається як для окреслення сучасного, так і минулого літературного життя (історії літератури). А звідси й сприйняття та вивчення літературного життя може бути синхронним (одночасним із моментом його пізнання) і діахронним (історико-літературним). Тому слід розрізняти наступні два поняття.

Сучасний літературний процес – це естетична система, яка охоплює повноту і складність, суперечливість і цілісність сучасного літературного життя, тобто синхронного з моментом його пізнання, і зумовлює функціонування літератури сьогодення.

Історико-літературний процес – це естетична система, що відображає діахронію літератури, тобто послідовну зміну структурних елементів, учасників і явищ літературного життя, функціонування літератури в часі, закономірності і тенденції її розвитку, які проявляється в історії літератури.

ЛІТЕРАТУРНИЙ РІД – це найзагальніша категорія жанрової класифікації художньої літератури; це спосіб вираження художнього змісту. За способом творення художньої дійсності та різними типами поетичної структури літературні твори поділяють на три роди: епос, лірику, драму.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО – це комплекс наукових дисциплін, що вивчають сутність та функціонування в суспільстві художньої літератури; це система наукових знань про словесне мистецтво – літературу.

Структуру літературознавства складають основні та допоміжні літературознавчі дисципліни, тісно пов'язані між собою. Це зовсім не означає, що одні з них важливі, а інші – несуттєві, принагідні. Усі вони необхідні для нормального функціонування і розвитку науки про літературу. А цей поділ тільки констатує, що в системі наук про мистецтво слова є дисципліни основні, базові для неї, через які літературознавство виконує свою головну функцію – вивчає, осмислює та оцінює літературу, а є їй допоміжні, завдання яких – забезпечувати ефективну діяльність перших.

Основні літературознавчі дисципліни:

- *історія літератури*, яка вивчає діахронію, минуле літератури; об'єктом її пізнання є історико-літературний процес – від найдавніших часів до наших днів;

- *літературна критика*, яка досліджує синхронію літератури; об'єкт її пізнання – сучасний літературний процес, усі учасники, явища і закономірності нинішнього літературного життя;

- *теорія літератури*, яка займається вивченням сутності літературних явищ і виявленням закономірностей літературної творчості, функціонування і розвитку літератури, узагальненням досвіду історії літератури та літературної критики; вона є ідейно-науковою основою та науковим інструментарієм історико-літературної та літературно-критичної діяльності. Без цього, без теорії літератури історико-літературні та літературно-критичні праці приречені на описовість,

поверховість та суб'єктивізм суджень про літературу.

Допоміжні літературознавчі дисципліни – це бібліографія, біобібліографія, текстологія, літературознавча історіографія, палеографія та ін.

МАКРОСТРУКТУРА ТВОРУ (див. СИСТЕМНИЙ ХАРАКТЕР ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ).

МАКРОТЕКСТ (див. „ТЕКСТ”).

МАСОВЕ МИСТЕЦТВО (поп-арт) – мистецтво, яке не ставить собі ідейно-естетичних надзавдань, а розраховане на задоволення естетичних смаків широких мас чи певної вікової категорії читачів (наприклад, юнацтва, молоді, жіноцтва тощо). Тобто всі три неодмінні критерії художності в ньому присутні, однак у заниженому вияві: спрощена (іноді до примітивності) художня мова, стереотипна (часом до схематичності) система образів, наявне переважання розважальності над естетичністю та духовнотворчою інтенціональністю тощо.

У різних історико-соціальних контекстах поп-арт набирає різного характеру та різного рівня художності. Наприклад, естрадний поп-арт “шістдесятників” вигідно відрізняється у всіх відношеннях від “попси” наших днів.

Художній рівень масового мистецтва безпосередньо залежить від загального мистецького рівня тієї чи іншої культури. Чим вищий цей загальний мистецький рівень, тим більш якісними, художніми будуть і твори масового мистецтва (наприклад, популярні твори О.Дюма чи Ж.Верна).

МЕЙОЗИС (від гр. зменшення) – часткове применшення власної особи, форма самоприниження.

МЕЛОДРАМА: у первісному значенні – драма, поєднана з музикою та співом;

пізніше – драматичний твір із надмірним (часто штучним) трагізмом, неприродною напруженістю. Дійові особи мелодрами чітко поділяються на позитивних і негативних, а добро у фіналі перемагає зло.

МЕНТАЛІТЕТ – світосприйняття, спосіб мислення, психологічні особливості людини чи групи людей, об'єднаних спільними національними коренями, клановими інтересами тощо.

МЕТАДИСКУРС – дискурс про дискурс (див. „ДИСКУРС”).

МЕТАКРИТИКА – термін, який вживається на означення літературознавчих праць, об'єктом аналізу, інтерпретації та оцінки яких є не самі літературні твори, а їхні історико-літературні, літературно-критичні, методологічні та теоретичні дослідження. Метакритика, отже, виступає як „критика критики”.

МЕТОД (*від гр.* шлях дослідження, спосіб пізнання) – 1. Науковий спосіб пізнання дійсності. 2. Прийом чи система прийомів для досягнення якоїсь мети. 3. **Художній (творчий) метод** – цілісна система основних принципів художньої творчості письменника, групи письменників, течії, школи, напрямку.

МЕТОДИКА – 1. Узагальнення досвіду, способів, прийомів доцільного здійснення будь-якого завдання. 2. Розділ педагогіки, що вивчає правила і методи викладання якогось навчального предмета чи здійснення виховної роботи (напр., методика літератури). Термін “**методика літератури**” вживається у двох значеннях: а) *педагогічному* – методика викладання літератури в школі; б) *літературознавчому* – методика пізнання та інтерпретації літературних явищ і закономірностей.

МЕТОДОЛОГІЧНА ДОМІНАНТА (від *лат.* пануючий) – той основний орієнтир чи принцип, якому підпорядковані всі інші способи і прийоми дослідження (творчості), на утвердження якого вони “працюють” і який, зрештою, і визначить характер та суть, наукову (естетичну) і загальнонаціональну значимість дослідження (твору).

В умовах методологічного плюралізму дослідник літератури (як і митець) у своїй діяльності використовує різні методик, методи, методології. Однак при цьому важливо мати методологічну домінанту дослідження чи творчості. Методологічна домінанта – провідний код дискурсивного висловлювання. Наприклад, для національно-екзистенціальної методології, яка широко використовує класичні та модерні методи і методології, методологічною домінантою завжди є націоцентрична інтенціональність або *національний імператив*.

МЕТОДОЛОГІЯ – 1. Сукупність прийомів (методів) дослідження, пізнання, що їх застосовують у будь-якій науці. 2. Вчення про методи наукового пізнання й перетворення світу. 3. Система регулятивних принципів наукового (художнього) мислення; 4. Ідейно-наукова основа світогляду митця чи дослідника; 5. Організуючий центр, ідейно-світоглядне ядро логічної матриці наукового пізнання та інтерпретації літературних явищ.

МИСТЕЦТВО. ЛІТЕРАТУРА ЯК ВИД МИСТЕЦТВА:

Людська **свідомість** – поняття структуроване і включає в себе різні *форми свідомості*: побутову, релігійну, наукову, філософську, етичну, естетичну, національну тощо. **Естетична свідомість** реалізується в суспільстві у двох видах: як *фольклор* (некультивована й неавторизована народна художня творчість) і *мистецтво* (культивована й авторизована художня творчість).

Отже, **мистецтво** (поруч із фольклором) – це вияв однієї з форм людської свідомості, а саме *естетичної*; це естетичне освоєння дійсності в процесі художньої творчості – особливого виду людської діяльності, що пізнає і відображає дійсність у

конкретно-чуттєвих образах відповідно до певних естетичних ідеалів. Іншими словами, під **мистецтвом**, яке є органічною частиною національної культури, найчастіше розуміють специфічну – художню форму суспільної свідомості та людської діяльності, в якій органічно поєднується образне пізнання дійсності з творчістю за законами краси та добра і яка є найважливішим засобом естетичного освоєння світу та невичерпним джерелом національної екзистенції. Інше визначення: мистецтво – вид культури, який культивує духовність за допомогою образної дійсності.

Однак мистецтво – теж поняття структуроване. У залежності від специфіки образотворення мистецтво поділяється на **види**: музика, графіка, живопис, скульптура, архітектура, театр, опера, балет, кіно, література (у значенні “художня література”) та ін.

Спільною, інтегруючою ознакою всіх видів мистецтва є передусім їхня **образна природа**, тобто здатність кожного виду мистецтва творити художні образи і через них пізнавати, моделювати і витворювати нову, власну – художню дійсність („другу реальність”). Специфічним для кожного виду є **спосіб творення образів**, і саме це зумовлює поділ мистецтва на окремі види. Так, музика творить свої образи за допомогою звуків, тонів, ритмів; архітектура – за допомогою просторових відношень, живопис – за допомогою ліній і барв, балет – за допомогою міміки, жестів, танцювальних рухів тощо.

Література – один із видів мистецтва, який створює образну дійсність засобами людської мови; це “мистецтво, в якому ідея виражається у звукових словесних образах, що, створені творчою фантазією поета під впливом почуття і настрою, пробуджують в силу сугестії (тобто навіювання) нашу уяву до репродукційної (тобто уявно відтворювальної) діяльності, а рівночасно впливають на всю нашу духовну істоту” (В.Домбровський).

З іншими видами мистецтва літературу об’єднує передусім її **образна природа**, а також інші спільні, об’єднуючі, **інтегральні ознаки**: відповідність їхніх творів меті

та ідеї мистецтва; наявність естетичного ідеалу; глибока закоріненість у духовність, культуру, традиції, проблеми народу; національна сутність, самобутність і самодостатність мистецтва; його схильність до художнього узагальнення; спільність суспільних функцій тощо.

Специфіка літератури як виду мистецтва полягає у її здатності творити художні образи за допомогою ресурсів мови. Саме тому літературу ще називають словесним мистецтвом (образно – мистецтвом слова).

У системі мистецтв, у культурі взагалі художня література займає особливе місце, що дає підстави говорити про її універсальність як виду мистецтва.

Універсальність літератури виражається в наступному: а) вона може передавати ту ідейно-естетичну інформацію, яку несе твір кожного з виду мистецтв, але вони, навіть усі разом, не можуть вичерпати змісту щонайменшого літературного твору; б) література є основою для творів різних видів мистецтва (наприклад, вірш – для пісні, п'єса – для театральної вистави, лібрето – для опери, оперети та балету, кіносценарій – для кіно, сценарій – для театралізованих дійств, гуморески – для естрадної сатири і гумору); в) література є базою культури, і втрата жодного з мистецтв не є для національної культури такою болісною і катастрофічною, як втрата літератури. А широко вживаний вираз “література і мистецтво” – це не протиставлення цих двох понять і не вилучення літератури зі сфери мистецтва, а підкреслення особливої, базової ролі літератури і в системі мистецтв, і в системі національної культури взагалі.

Виняткові культурологічні можливості мистецтва, зокрема літератури, як у справі **індивідуалізації** людини – у формуванні її ціннісної орієнтації (аксіології, шкали вартостей), моралі, духовності, свідомості, взагалі особистості, так і в справі її **інтерналізації (соціологізації, соціалізації)** – у цивілізації та „окультуренні” людини, у вживанні її в конкретний соціум. Тому є глибока і незаперечна істина у твердженні „Література вчить жити”.

МІЗАНСЦЕНА – розташування акторів на сцені в окремий момент виконання п'єси.

МІМЕТИЗМ, МІМЕЗИС (від гр. наслідування) – поняття, яким у давньогрецькій філософії пояснювали природу мистецтва і сутність прекрасного. Намагаючись збагнути природу мистецтва й об’єктивувати поняття про прекрасне, піфагорійці оголосили мистецтво наслідуванням природи й окреслили сутність мистецтва через термін „мімезис”. Поняття мімезису уточнювали Геракліт, Емпедокл, Демокріт, Аристофан, Платон, Аристотель.

МІФ (від гр. слово, сказання) – це інтерпретація реальності поза межами цієї реальності, на основі наївної віри і фантазії; це результат заміни об’єктивності сприймання та пізнання суб’єктивно-ап’іорними переконаннями. Міфічний – означає “вигаданий, казковий”. В основі міфу – явище, надія, вчинок, випадок, чудо, диво тощо (інтерпретація життя). В основі візії – закономірність, тенденція, неминучість (логіка буття). Тому візія і міф – антиномічні поняття в осягненні смислу твору. А нинішні спроби (зокрема, постмодерністів) ототожнити ці два поняття мають одну мету: знецінити пророчу і надихаючу роль візіонерських передбачень класиків української літератури.

МОВНА НОРМА І ПОЕТИЧНА ВІЛЬНІСТЬ: 1. *Мовна норма* – основна ознака літературної мови, її упорядкованість на всіх мовних рівнях, яка допомагає долати діалектні особливості, що робить її незамінним засобом загальнонаціонального спілкування. 2. *Поетична вільність*, або *поетична ліцензія* (від лат. *licentia poetica*) у первісному і вузькому розумінні – свідоме чи мимовільне незначне порушення мовного ладу у віршах задля дотримання віршового розміру. Однак правомірним є і розширене вживання цього терміну. Так, якщо врахувати, що художнє мовлення – це передусім результат регулярних, послідовних, систематичних і цілеспрямованих відхилень від мовної норми на всіх рівнях, то є підстави вважати *licentia poetica* художньою нормою, правом митця, а те, що називається поетичною вільністю, – несуттєвим недоліком версифікації.

МОВНІ РІВНІ І ПРИЙОМИ АКТУАЛІЗАЦІЇ ТА ОБРАЗОТВОРЕННЯ:

- **семантичний рівень: *поетична семантика (тропи)*** – порівняння, епітет, метафора, метонімія, синекдоха, алегорія, іронія, гіпербола, перифраз, символ, синестезія, оксиморон та ін.;

- **синтаксичний рівень: *поетичний синтаксис (фігури поетичного синтаксису)*** – інверсія, анафора, епіфора, кільце, паралелізм, градація, ампліфікація, еліпсис, асиндетон, полісиндетон, риторичні фігури (запитання, ствердження, звертання, вигуки, епістрофа), хіазм, анаколуп та ін.;

- **фонетичний рівень: *художній звукопис (фоніка)*** – алітерація, асонанс, звуконаслідування, звукові повтори та ін. Рима, види рим, звукописна і рекурентна функції рим. Гармонія і дисгармонія. Евфонія і какофонія;

- **акцентологічний рівень: *поетична акцентологія*** – використання логічного, діалектного, ненормативного, понадсхемного наголосу;

- **морфологічний рівень: ненормативне використання категорій роду, особи, числа;**

- **дериватологічний рівень: *поетична дериватологія*** – ненормативне словотворення в художніх текстах (наприклад, у Л.Костенко: “Жінка твоя, та я – твоїша”);

- **лексичний рівень: *поетична лексика*** – поетизми, історизми, архаїзми, діалектизми, жаргонізми, вульгаризми, арготизми, професіоналізми, неологізми, авторські неологізми тощо;

- **графічний рівень: *поетична графіка та орфографія*** – авторське використання великої та малої літер у вірші, розділових знаків, перенесення частини рядка (“драбинка”), фігурні вірші (ізопоезія) тощо;

- **стилістичний рівень: *поетична стилістика*** – використання прийому змішування стилів для досягнення художнього ефекту (наприклад, в офіційній заяві: “Прошу звільнити мене з роботи, бо я дуже втомився” /Б.Стельмах/);

- **позиційний рівень: *поетичне позиціонування*** – розміщення слова в **сильній позиції** (на початку речення, під логічним наголосом, у кінці речення), штучне

збільшення сильних позицій шляхом віршування (у кожному віршовому рядку стільки ж сильних позицій слова, як і в реченні), запрограмоване **збільшення пауз** (шляхом додаткового членування тексту на абзаци чи графічно виділені частини віршового рядка) тощо;

- **контекстуальний рівень: поетичний (художній) контекст** – досягнення конотації автологічних слів, автоматизованих виразів та інтродукованих (введених, вставлених) нехудожніх текстів шляхом включення їх у художню тканину твору – у контекст художнього твору.

МОДЕРНІЗМ (від лат. modo – саме тепер; фр. сучасний, найновіший) – цілий ряд митецьких тенденцій і рухів (переважно нереалістичних), що формувалися наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст.: символізм, експресіонізм, імпресіонізм, футуризм, сюрреалізм, акмеїзм, кубізм, абстракціонізм, дадаїзм, авангардизм та ін. У тогочасних Німеччині та Австрії цей рух формувався як **сецесіон** (від лат. відхід убік, відділення). Так називали митецькі об'єднання художників, які своєю творчістю протиставлялися домінуючому тоді академізму. Теоретичним базисом для модернізму стали ідеї „філософії життя” (А.Шопенгауер, Ф.Ніцше, А.Бергсон, Е.Гуссерль, З.Фрейд, В.Дільтей та ін.). Модерністи обстоювали поезію як вищу форму знання, пріоритет надавали естетичній ідеї, їх цікавили теми: криза людських цінностей, ізоляція людини, відчуття абсурдності існування окремого індивіда, постуляція (утвердження) нового гуманізму, пошуки втраченого часу і гармонії, інколи – естетизація потворного (декадентство) чи деестетизація, розмивання мистецтва (як-от у футуризмі чи авангардизмі) тощо. На рівні художньої форми – це внутрішній монолог, "потік свідомості", асоціативний монтаж, ускладнена метафоричність, верлібр тощо. До модерністів зараховують Ш.Бодлера, А.Рембо, С.Малларме, Е.Верхарна, О.Уайльда, Р.-М.Рільке, Дж.Джойса, Ф.Кафку, Т.С.Еліота, М.Пруста, А.Камю, С.Беккета та ін.

Український модернізм мав чимало специфічних рис. І передусім його відрізняла подвійна ідеологічна орієнтація: 1) на збереження національно-народної ідентичності; 2) на "просвітницький гуманізм", характерний для європейського модерну. Націоналістичні ідеї та ідеали, таким чином, співіснували з ідеями демолібералізму (з його космополітизмом), соціалізму (з його інтернаціоналізмом), фемінізму тощо.

В українській літературі початку ХХ ст. найбільше розвинулися такі стильові течії модернізму, як *символізм* (О.Кобилянська, А.Кримський, О.Плющ, О.Олесь, М.Вороний, П.Карманський та ін.), *експресіонізм* (В.Стефаник, О.Турянський), *імпресіонізм* (М.Коцюбинський), *неореалізм* (В.Винниченко, М.Чернявський, С.Васильченко, Б.Лепкий), *футуризм* (М.Семенко, Г.Шкурूपій, ранній М.Бажан) та ін.

МОНОГРАФІЯ – науковий твір, який досліджує життя, діяльність, творчість якогось вченого чи письменника або всебічно та повно розкриває якесь питання, проблему, тему.

НАДІНТЕРПРЕТАЦІЯ (ФАЛЬШИВА чи ХИБНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ) – випадки упередженої, запрограмованої інтенціональності інтерпретації, коли інтерпретатор наперед визначив собі за мету витлумачити твір відповідно до своїх переконань, уявлень чи якихось ідеологічних завдань, свідомо ігноруючи, а то й фальсифікуючи у творі те, що суперечить його задуму.

НАРАТИВ (від *англ. і фр.* розповідь, оповідання) – 1. Розповідання (як продукт і як процес, об'єкт і акт, структура і структуризація) однієї чи більше дійсних або фіктивних подій, які повідомляються одним, двома чи кількома нараторами. 2. Поняття філософії постмодерну, котре фіксує процесуальність самоздійснення як спосіб буття тексту.

НАРАТОР – той, від чийого імені ведеться розповідь у художньому творі; оповідач.

Образи оповідачів (нараторів) – це образи текстуальних суб'єктів нарації (оповіді/розповіді): оповідачі, розповідачі, ліричні герої. **Оповідач** – це персонаж, який виступає суб'єктом оповіді, від імені якого ведеться оповідь. **Розповідач** – це персонаж, який виступає суб'єктом розповіді і водночас – її об'єктом: є учасником тих подій, про які розповідається. **Ліричний герой (ліричний суб'єкт)** – персонаж у ліриці, який виступає суб'єктом мовлення в ліричному чи ліро-епічному творі.

НАРОДНІСТЬ ЛІТЕРАТУРИ: 1. Означення літератури за її ставленням до народу та свідомим **позиціонуванням** себе на боці народу в бінарних опозиціях типу “народ і верхи”, “народ і влада”, “народ і глитаї”, “народ і окупант” тощо. 2. Один із **принципів інтенціональності** літератури, за яким твір (творчість письменника) характеризується наступним чином: а) твір порушує актуальну, важливу для народу проблематику; б) симпатії автора на боці народу; в) форма твору доступна і близька народові.

У радянський час принцип народності використовувався дуже інтенсивно, але тільки стосовно творів (творчості) дореволюційних письменників. Застосування його до оцінки абсолютної більшості творів радянської літератури було неможливим, бо відразу ставав очевидним факт їхньої “придворності” та антинародності. Тільки в окремих випадках і виключно тоді, коли треба було виправдати, теоретично легітимізувати художній примітивізм і простацтво (типу “пісень” П.Тичини 30-х років чи післявоєнного “гумору” Остапа Вишні), наголошувалося на “глибокій народності” і цих вичавлених владою із таланту “оспівувань радянської дійсності”, і бездарної, але “дуже ідейної” писанини різних графоманів.

НАТИВІЗМ (від лат. природжений) – 1). У психології концепція, за якою здатність до сприймання простору і часу властива людині від народження й існує апріорно, не

розвиваючись у процесі досвіду. 2). У націології другий (поруч із просвітницьким “Класицизмом”) культурний різновид націоналізму епохи Романтизму із “тугою за ідеалізованою золотою добою й героїчним минулим, що могли б бути прикладом колективного відродження для сьогодення” (Е.Сміт). Інша назва – медієвізм. 3). У сучасному космополітично-універсалістському, денационалізованому літературознавстві, особливо в такій агресивній його формі, як апатридний постмодернізм, цей термін використовується як політична наліпка (рос. „ярлык”), найближчий український відповідник якої „наський” і яка використовується для негативного окреслення будь-яких проявів національного мислення у художній творчості та літературознавчих студіях.

НАТУРАЛІЗМ (від лат. природа) – одна з найортодоксальніших течій реалізму як напряму. Цей художній метод сформувався у 70-х рр. XIX ст. Його основним теоретиком і практиком став французький письменник Еміль Золя. В основі творчості письменників-натуралістів (брати Гонкури, Гі де Мопасан, М.Кретцер, Г.Гауптман, Г.Ібсен, С.Крейн, Ф.Норріс та ін.) лежить філософія позитивізму. Натуралісти ставили собі за мету змалювання повної, вичерпної, по-науковому об'єктивної і правдивої картини світу. Однак часто їхні твори ставали "клінічним документом", історією спадкової хвороби, протоколом судової експертизи. Естетика натуралізму ґрунтувалася на принципах біологізму та фотографізму: захоплення фізіологією людини маскувало справжні причини соціального та національного зла, а намагання створити по-науковому точне й правдиве зображення призводило до захопленого змалювання у творі найдрібніших деталей інтер'єру, пейзажу, переважно статичної природи. Ідеї позитивізму так чи інакше використовувались і в літературі XX ст. В українській літературі риси натуралізму найбільше проявились у творчості В.Винниченка та постмодерністів.

НАЦІОНАЛЬНА ІДЕЯ – це ідеологічна формула, яка виводиться не тільки з актуальних проблем суспільства, але й із постійних інтересів народу, ідейно консолідує його, націлює на найбільш загальну, головну і визначальну політичну проблему, від вирішення якої залежить і розв’язання поточних проблем на користь народу, і здійснення всіх його прагнень та задумів, і саме його збереження та буття в часі. Національна ідея (взята як сенс чи істина) – основний екзистенціал буття нації: „Якби українці не були нацією, то вони давно були б уже не українці” (Л.Костенко).

Для століттями поневоленого українського народу такою доленосною ідеєю є ідея політичного самоутвердження – створення власної, української національної держави із всеохопною системою національного народовладдя. Геніальне поетичне формулювання української національної ідеї дав Т.Шевченко: „В своїй хаті своя й правда, і сила, і воля”.

НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ стосовно літератури – „це збереження найсуттєвіших національних ознак: мови, психології, мислення (свідомості), способу буття, звичаїв, релігії, осмислення сучасного і минулого у світлі національної ідеї, послідовне (або й стихійне) відстоювання політичних, культурно-духовних прав нації, державності як єдино можливої форми нормального існування національної спільноти для її самоствердження, життєдіяльності й розвитку” (Л.Сеник). „Сьогодні національна ідентичність становить головну форму колективної ідентифікації. Хоч які почуття в індивідів, національна ідентичність стає домінантним критерієм культури та ідентичності, єдиним принципом урядування і центральним фокусом соціально-економічної активності” (Е.Сміт).

НАЦІОНАЛЬНА САМОБУТНІСТЬ ЛІТЕРАТУРИ – органічна якість, що характеризує її на *субстанціональному* рівні. Предметом літератури завжди є національна людина в національному бутті, і світ вона сприймає очима національної людини. Народжуючись (як, наприклад, нова українська література) на

національному ґрунті з одного твору, література далі розвивається за законами **анагенезу** – шляхом поступового ускладнення своєї будови та функцій і на цій же основі. Література формується у специфічних умовах національного історико-літературного процесу. А взаємодія внутрішніх і зовнішніх чинників розвитку літератури, динаміка напрямів і стилів, літературних родів, видів та жанрів, взаємини і зміна поколінь, міжнаціональні літературні стосунки, видавнича справа, місце і роль літератури в суспільстві, взаємини літератури з громадою, Церквою, літературна політика влади, сама структура літературного процесу – відмінні в кожній національній літературі, і саме ця відмінність формує національну самобутність кожної літератури.

НАЦІОНАЛЬНА САМОДОСТАТНІСТЬ ЛІТЕРАТУРИ – органічна якість, що характеризує її на *функціональному* рівні. Література кожного народу є породженням, фактом і фактором саме національної духовності, її сутність та самобутність виразно національні, а не є щедрим дарунком якогось “старшого брата”, національними є її основний адресат та предмет художнього освоєння. Саме це зумовлює самодостатність національної літератури на функціональному рівні, яка полягає в тому, що *тільки національна література здатна найповнішою мірою актуалізувати національні архетипи, культивувати національні культурні коди, модуси національної екзистенції та національну аксіологію, виражати і розвивати духовність народу, формувати повноцінну особистість – онтологічно адекватну національну людину, духовно консолідувати націю*. Жодна інша, чужа література таких функцій у національній культурній системі виконувати в принципі не може. Саме національна література формує, викликає художньо-літературні потреби суспільства, а потім задовольняє їх або готує ґрунт для сприйняття творів інших літератур.

Національна література самодостатня і *потенційно* – своєю спроможністю в мінливій історичній конкретиці формувати, розвивати, ушляхетнювати національну

людину, суспільство – якщо її не підміняти іншою: не завжди імперською, але завжди чужою. Раз виникнувши на національному ґрунті, вона може плідно розвиватися і функціонувати тільки на полі національної духовності, на добровільних засадах творчо засвоюючи здобутки інших культур, вступаючи з ними в художній діалог, забезпечуючи культурні потреби свого народу і тільки таким чином набуваючи **анагогічності** (цінності національних літературних явищ для інших культурних систем /Данте/). Усякі зовнішні втручання в цей природний процес, усякі спроби довести неможливість саморозвитку національної літератури чи її принципову функціональну „неспроможність”, „недостатність”, щоб прикрити та виправдати насильство над нею або витіснення її іншою, чужою літературою, – є проявами більш чи менш брутального культурологічного імперіалізму. Тому вічно актуальним є заклик Т.Шевченка: „І чужому научайтесь, й свого не цурайтесь”.

НАЦІОНАЛЬНА СУТНІСТЬ ЛІТЕРАТУРИ – органічна якість, що характеризує її на *генетичному* рівні. Уже з моменту свого виникнення література несе на собі печать національної специфіки – мовної, ментальної, психічної, характерологічної, конкретно-історичної, образної, змістової, формально-стильової, ідейної тощо, відмінної від специфіки літератур інших народів. Література – явище мистецтва, а мистецтво детерміноване передусім національною свідомістю та національним підсвідомим, які різні в різних народів.

НАЦІОНАЛЬНО-ДУХОВНА ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ (*від лат.* різниця, відмінність) – (в іншій термінології – національне **абстрагування**) – підсвідомо-свідоме розрізнення, абстрагування, відмежування індивідом себе від негативних текстуальних суб'єктів та об'єктів, у результаті якого формується його національна ідентичність (П.Іванишин).

НАЦІОНАЛЬНО-ДУХОВНА ІДЕНТИФІКАЦІЯ (*від лат.* однаковий, тотожний) – (в іншій термінології – національна **емпатія** /вчування/) – підсвідомо-свідомий процес ототожнення індивідом себе з текстуальними суб'єктами та об'єктами як зразками, у результаті якого формується національна ідентичність цього індивіда (П.Іванишин).

НАЦІОНАЛЬНО-ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНА МЕТОДОЛОГІЯ – гуманітарна методологія націозахисного типу, яка являє собою іманентну українській герменевтичній традиції систему регулятивних принципів національного мислення, ідейно-наукову базу національного світогляду, що впливає з класичної філософії національної ідеї та онтологічно-екзистенціальної інтерпретації сенсу національного існування і спрямована на освоєння, вивчення і захист буття нації. В основу цієї універсальної гуманітарної методології покладено досягнення філософії нації (Гердер, Руссо, Фіхте, Шлейєрмахер (Шляйєрмахер), Мадзіні, Маміямі, Манчіні, Ніцше, Карлайл, Дільтей, Вебер, Гайдеггер, Юнг та ін.), націології (Старосольський, Бочковський, Ребет, Сміт, Андерсон, Хюбнер, Гантінгтон та ін.) та передусім українського націоналізму (Т.Шевченко, О.Кониський, Т.Зіньківський, І.Франко, М.Міхновський, В.Липинський, Д.Донцов, Ю.Вассиян, М.Сціборський, Ю.Липа, Є.Маланюк, О.Ольжич, С.Бандера, С.Ленкавський, Я.Стецько та ін.).

Визначальним у національно-екзистенціальній методології (термін і концепція наші, наукова експлікація Петра Іванишина. – *В.І.*) є **національний імператив**: усе те, що утверджує буття нації в часі і не суперечить релігії (у нашому випадку – християнству), – є добром, а все те, що шкодить нації і релігії, – є злом. У гуманітарній царині, зокрема у літературознавстві, це означає, що, по-перше, позиція дослідника мусить бути верифікована (звірена) з християнством та ідеєю свободи народу; по-друге, науковець зобов'язаний осмислювати дійсність (у тому числі й текстуальну) передусім у категоріях захисту, відтворення і розвитку нації.

Основоположником національно-екзистенціальної методології (переважно в художній формі) став Тарас Шевченко, у більшій чи меншій мірі розвивали цю методологію в руслі літературознавства О.Кониський, І.Нечуй-Левицький, І.Франко, Леся Українка, А.Кримський, Д.Донцов, Є.Маланюк, Ю.Липа, О.Ольжич, О.Теліга, ранні У.Самчук та Ю.Шерех, Ю.Бойко, у наш час – С.Андрусів, Л.Сеник, М.Жулинський, В.Дончик, Т.Салига, Г.Клочек, О.Вертій, О.Пахльовська, В.Пахаренко, П.Іванишин, С.Квіт, О.Баган, Л.Йолкіна та ін., у мовознавстві –

Я.Радевич-Винницький, І.Фаріон та ін., у політології – Д.Ярош, І.Сута, Л.Бондарук, В.Деревінський, І.Іванченко, І.Кілик та ін.

Типовим 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”.

НОРМА (від лат. правило, вірець) – загальновизнане, узаконене правило, міра, закон, вірець, звичайний стан.

НЕОРОМАНТИЗМ – стильова течія модернізму, що виникла в українській літературі на початку ХХ ст. і названа так Лесею Українкою (“новоромантизм”). Визначальна риса неоромантизму, на противагу романтизму з його концептуальним розривом між ідеалом та дійсністю, – конструктивна спроба подолати протистояння цих конфліктно непереможних опозицій, завдяки могутній силі волі зробити сподіване, можливе дійсним, не опускаючи цього можливого до рівня інертного животіння.

Найповніше неоромантизм окреслився в ліриці та в драматичних творах Лесі Українки, яка вважала реалістичний спосіб “фотографувати” докільля “зниженням свого хисту”, боронила “прапор модернізму” і закликала „не зречтисся прапора новоромантичного”, пориватися “у блакить” в ім’я культивування аристократизму духу, високої естетичності та націотворчого потенціалу української поезії.

Цю ж інтенцію по-своєму реалізовували пізніше українські поети “розстріляного відродження” (О.Влизько, М.Йогансен, Ю.Яновський та ін.), “вісниківці” (Є.Маланюк, О.Теліга, О.Ольжич та ін.), “шістдесятники”. Їхня творчість перегукувалася з творчістю Р.Кіплінга, Р.-Л.Стівенсона, Етель-Ліліан Войнич, Г.Ібсена, К.Гамсуна, Дж.Лондона, М.Гумільова, “Молодої Польщі” та ін.

ОБ'ЄКТ І ПРЕДМЕТ ЗОБРАЖЕННЯ в літературному творі:

Об'єкт зображення – поняття ширше, і характеризує воно широку сферу зацікавлень автора – будь-яке явище, яке він художньо осмислює: війна, село, місто, кохання, національні чи соціальні взаємини тощо.

Предмет зображення – це конкретизація в межах об'єкта: те, що безпосередньо зображається й осмислюється в художньому творі. Наприклад, об'єктом зображення в новелі В.Стефаника „Новина” є покутське село, а предметом – трагедія сім'ї Гриця Летючого.

ОБ'ЄКТИВНИЙ (від лат. предметнй) – 1. Такий, що існує поза свідомістю та незалежно від неї. 2. Безсторонній, неупереджений, такий, що відповідає дійсності (протилежне – *суб'єктивний*).

ОБРАЗ (див. „ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ”).

ОБРАЗ АВТОРА – це образ суб'єкта зображення (твору як цілого), яким він постає в уяві читача. Текстуальний образ автора і якості автора як реальної людини можуть суттєво відрізнитися. Часто автор у творі має своїх антагоністів та протагоністів.

ОБРАЗ-КОНЦЕПТ – образ персонажа, який є основним носієм авторської ідеї-концепції. Таким, наприклад, є образ Бенедя Синиці в романі І.Франка “Борислав сміється”, через який автор уперше у світовій літературі виражає власну концепцію організованої боротьби робітників за свої права.

ОПИС у науці – етап наукового дослідження, який полягає у фіксуванні даних експерименту чи спостереження. Опис готує перехід до теоретичного дослідження

об'єкта (пояснення, інтерпретація). Без опису фактів неможливе їх пояснення; опис без пояснення ще не становить науки.

ОСНОВНІ АНАЛІТИЧНІ МЕТОДИКИ У ШКОЛІ:

Тематичний (ідейно-тематичний) аналіз – застосовується при вивченні змісту твору і полягає у роботі учнів над формулюванням теми, тематики, проблематики, конфліктів, ідеї твору.

Композиційний (сюжетно-композиційний) аналіз – застосовується під час вивчення внутрішньої форми твору, його будови і полягає у виявленні у творі окремих композиційних елементів (образних, мовних, сюжетних тощо), уточненні їхніх функцій, осмисленні komponування твору в цілому.

Стилістичний аналіз – застосовується для поглибленого вивчення індивідуального стилю (ідеостилю) письменника і полягає у виявленні індивідуальних особливостей його письма, тобто ідіолекту письменника.

Пообразний аналіз – застосовується для вивчення ейдології (образної системи) твору і полягає у характеристиці образів та розкритті їхнього значення в творі.

Версифікаційний аналіз – застосовується під час вивчення поетичних творів і полягає у пізнанні учнями структури тої чи іншої віршової форми.

Жанровий аналіз – застосовується під час вивчення генерики та генології літератури і під час характеристики жанрової специфіки конкретного твору.

Біографічний аналіз – застосовується під час вивчення біографії письменника і під час характеристики його творчості – для пояснення окремих мотивів, тем, проблем, образів тощо.

ОСНОВНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРНИХ ЯВИЩ:

1. Історико-генетичний аспект – передбачає вивчення генези твору, історичних передумов його задуму і характеру, історії його написання та побутування, авторських чи редакторських змін у творі, можливих змін у сприйнятті твору

внаслідок перемін у суспільному бутті та свідомості, значення твору в творчості самого митця тощо.

2. Структурно-функціональний аспект – передбачає вивчення твору як естетичної системи, тобто через виявлення і дослідження всіх його структурних елементів та відношень (ієрархії, взаємозв'язку та взаємозумовленості) між ними і їхніх формотворчих, образотворчих, змістотворчих та смислотворчих функцій.

3. Історико-функціональний аспект – передбачає вивчення чи прогнозування (для новотворів) місця і ролі твору в сучасному та історико-літературному процесі, його внеску в розвиток літератури, естетичної думки, культури, духовності народу.

ОСНОВНІ ЛІТЕРАТУРНІ НАПРЯМИ НОВОГО ЧАСУ: Бароко, Класицизм, сентименталізм, романтизм, реалізм, модернізм, постмодернізм (див. відповідні статті).

ОСНОВНІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ МЕТОДОЛОГІЇ XIX-XX ст.: міфологічна школа, біографічний метод, культурно-історична школа, еволюційний метод, компаративістика, психологічний напрям, теорія О.Потебні, естопсихологічний (функціонально-естетичний) метод, філологічна школа, духовно-історична (культурно-філософська) школа, інтуїтивізм, феноменологія, онтологічна (філософська) герменевтика, психоаналітична інтерпретація (фрейдизм), архетипна критика, структуралізм, екзистенційна інтерпретація, нова критика, рецептивна естетика, постмодернізм (постструктуралізм: деконструктивізм, неофемінізм, „неоміфологізм”), інтертекстуальність, постколоніальна критика (постмодерна і націозахисна), неопозитивізм, неотомізм (католицька критика), христологічна інтерпретація, неомарксизм, національно-екзистенціальна методологія та ін.

ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Принцип **естетичності** – зобов'язує до сприйняття і трактування літератури як явища передусім мистецтва. В оцінці твору визначальними мусять бути саме естетичні критерії. Якщо твір малоестетичний, то жодних інших художніх функцій він виконати не зможе.
2. Принцип **інтенціональності** – зобов'язує враховувати, що, з одного боку, кожний художній твір спрямований на читача, розрахований на сприйняття іншими та вплив на них, а з іншого – кожен художній твір інтенціює (спрямовує) свідомість читача у сферу національної духовності. Іноді ця спрямованість набирає вигляду чітко окресленої ідейності, яка може бути властива не тільки окремому творові чи творчості конкретного письменника, а й цілим літературам.

Наприклад, нова українська література, основоположником якої став Т.Шевченко, мала чітку і виразну інтенцію: захист, духовне пробудження, національне звільнення і духовний провід народу на його шляху до свободи і власної державності. Обов'язок дослідника – виявити й оцінити інтенціональність, ідейну спрямованість твору відповідно до стану, інтересів та актуальних завдань нації.

3. Принцип **іманентності** – зобов'язує до сприйняття літератури як атрибутивного, неодмінного явища національної духовності і культури, яке має власні естетичні, духовнотворчі, людинотворчі та націотворчі цілі і завдання, а тому оцінювати літературу, її твори слід саме за якість виконання іманентної їй суті, а не за пропаганду нею чужих (*гетерономних*) ідей та гасел, не за здатність догоджати владі чи невибагливим смакам духовно убогої публіки або за можливий зиск від продажу художніх книг.
4. Принцип **історизму** – зобов'язує дослідника розглядати, вивчати явища літератури в історичному контексті. Тільки так можна належно оцінити оригінальність, новаторство і реальний внесок письменника в літературу.

5. Принцип **структурованості** – зобов’язує дослідника враховувати, що літературний твір – це складне ціле, структуроване на різних рівнях. Тільки вивчивши всі структурні елементи твору у їхніх взаємозв’язках, можна належно оцінити твір як функціональне ціле.
6. Принцип **системності** – зобов’язує дослідника враховувати, що літературний твір – це складна художня цілість, естетична система, яка потребує вивчення за принципами *системності, комплексності та всебічності*.
7. Принцип **контекстуальності** – зобов’язує дослідника враховувати, що структурні елементи твору і твір як ціле можуть бути належно пізнані й оцінені лише контекстуально, через вивчення їх у найрізноманітніших, але природних для них аналітичних контекстах.
8. Принцип **націоцентричності** – зобов’язує дослідника аналізувати й оцінювати твір як явище національної духовності, культури. Із них твір постає і на них впливає – позитивно чи негативно. Без врахування цього принципу література може перетворитися на самовдоволеного носія “чужих правд із чужого поля” – пустопорожніх, хибних, а то й шкідливих для духовності і свідомості нації.

ПАРАБОЛА (від гр. зіставлення, порівняння, наближення) у літературознавстві – притча, коротка казка, анекдот, алегорична розповідь повчально-моралізаторського характеру.

ПАРАДИГМА (від гр. приклад, взірць) – система видозмін чогось. Наприклад, у мовознавстві – система форм словозмінювання одного й того ж слова чи групи слів.

ПАФОС, ПАТОС (від гр. почуття, пристрасть) – один із формантів змісту твору: натхнення, піднесеність, ентузіазм, запал, викликані якоюсь ідеєю, подією тощо; це і пристрасть, що спонукає митця до написання твору, і водночас – загальна емоційно-сміслова тональність твору. Є різні *види пафосу*: героїчний, сатиричний,

гумористичний, трагічний, ліричний тощо. Крім того, виділення видів пафосу тісно пов'язане із родовим поділом мистецтва слова, завдяки чому виділяють такі види емоційно-сислової тональності (пафосу): епічність, ліричність (ліризм) та драматичність (драматизм). Під **епічністю** розуміють об'єктивовану, зовні нейтральну, стриману тональність, продиктовану широтою та багатоплановістю оповіді. Під **ліричністю (ліризмом)** – суб'єктивовану емоційну тональність мови автора, оповідача, персонажів твору будь-якого роду. Під **драматичністю (драматизмом)** – тональність напруги, інтенсивного переживання.

ПЕРИПЕТІЯ (від гр. несподіваний поворот) – один із формантів змісту твору: різка, несподівана переміна в перебігу подій та в долі персонажа, спричинена певним випадком. Низку подій у творі ще називають **сюжетними колінами** чи **поворотами сюжету**.

ПЕРЦЕПЦІЯ (від лат. сприймання, пізнавання) – чуттєве сприйняття зовнішніх предметів; безпосереднє відображення об'єктивної дійсності органами чуття.

ПЛАГІАТ (від лат. викрадаю) – свідоме привласнення авторства на чужий твір чи його частину; літературна крадіжка, що карається законом.

ПЛЕНЕР (від фр. вільне повітря) – живопис на природі, на відкритому повітрі, що відтворює кольористику натури, нюанси сонячного освітлення та повітряного середовища. **Пленеризм** – один із напрямів раннього імпресіонізму, що пропагував живопис на природі (див. „ІМПРЕСІОНІЗМ”).

ПОДІЯ – один із формантів змісту твору: те, що сталося; те, що порушує усталений, звичний хід життя; явище, факт особистого чи суспільного життя, який прямо чи опосередковано стосується персонажів твору.

ПОЕЗІЯ (*від гр. творчість*) – 1) вид літературно-художньої творчості, літературний жанр, який може бути реалізований як у віршовій (переважно), так і прозовій формі; 2) зрідка вживається як синонім до віршового мовлення. Іноді поезією називають віршовані твори певного поета, нації чи епохи.

ПОЕТИКА – складова частина теорії літератури, що вивчає структуру, шляхи, засоби й принципи побудови літературних творів, специфіку літературних родів, видів і жанрів, течій і напрямів, стилів і методів, досліджує суть, властивості та закони художнього цілого – літературного твору; сукупність художніх принципів, стилістичних особливостей літературної течії, напряму, творчості письменника.

Термін **“поетика”** означає також окремий жанр теоретико-літературних студій. Є різні типи поетик, із більшістю яких знайомлять історія літератури та історіографія літературознавства: загальна (теоретична або систематична – макропоетика), окрема (поетика якогось конкретного твору – мікропоетика), нормативна, історична та функціональна поетики, рецептивна поетика (поетика сприйняття). Крім того, слово “поетика” вживається і в словосполученнях типу “поетика притчі”, “поетика назви твору” тощо.

ПОЕТИЧНИЙ – приналежний до поезії або чимось співвідносний з поезією.

ПОЕТИЧНІСТЬ – а) ознака художнього мовлення, що відзначається підвищеною емоційністю та образністю, насиченістю тропами, фігурами поетичного синтаксису та фонічною милозвучністю; б) образ, опис, монолог тощо у літературному творі чи й цілі твори (епічні, ліричні, драматичні, прозові чи віршовані), для яких характерні особливий ліризм, емоційна піднесеність, задушевність тощо.

ПОП-АРТ (див. „МАСОВЕ МИСТЕЦТВО”).

ПОСТКОЛОНІАЛІЗМУ ПЕРІОД – перехідний період у житті країни, яка вже звільнилася від колоніальної залежності, але ще не набула власної самості та самостійності, передусім у політичній, економічній та культурній сферах (див. „САМІСТЬ”, „ПОСТКОЛОНІАЛЬНА КРИТИКА”, „НАЦІОНАЛЬНО-ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНА МЕТОДОЛОГІЯ”).

ПОСТКОЛОНІАЛЬНА КРИТИКА – літературознавча методологія, що сформувалась у літературознавствах тих народів Азії, Африки, Америки, Австралії, а також Європи, котрі звільнилися від колоніального гніту. Методологічно постколоніальна критика становить різнорідне поєднання різноманітних інтерпретаційних традицій переважно ХХ ст. (від феноменології до постструктуралізму).

У цілому постколоніальна критика поділяється на дві виразні течії: 1) *постмодерну* (Е.Саїд, Г.Співак тощо, в українській науці – практично всі сучасні неофеміністки, псевдонеоміфологісти, а також М.Павлишин), для якої характерним є не стільки боротьба з культурним імперіалізмом, скільки самовираження через сповідування постмодерної ідеології, і 2) *націозахисну* (Е.Саїд, С.Слемон, Г.Тіффін, Г.Бгабга, А.П.Мукгерджі, А.Агмад, С.Дюрінг та ін.), котру ще можна окреслити як націологічну, націоцентричну чи антиколоніальну, оскільки в її основі лежить ідея поборення імперіалізму, його наслідків та утвердження на своїй землі культури власної нації, власної національної ідентичності.

Індуський дослідник Гомі Бгабга пропонує "вивчати націю через її розповідність" і критикує постмодерну теорію: "Вимоги землі, виживання раси, культурне відродження – усе вимагає зрозуміння і відповідей на самі концепції та структури, які академіки постструктуралізму з'ясовують у мовних іграх, і мало хто з них знає про політичну боротьбу реальних людей поза тими дискурсивними межами". Ще один індуський літературознавець Арун П.Мукгерджі утверджує національну

ідентичність свого народу, пишучи: "...наша культурна продукція витворюється відповідно до наших потреб, і ми маємо набагато більше потреб, крім потреби постійного "пародіювання" імперіалістів". Австралійський науковець Саймон Дюрінг витворює виразно націоналістичну концепцію, стверджуючи: "...я переконаний, що сьогодні твори такої колонії першого світу, як Австралія, повинні бути націоналістичними", і продовжує: "...що ж, як не культура, захищає від культурного, економічного і військового імперіалізму?"

ПОСТМОДЕРНІЗМ, ПОСТМОДЕРН – загальна назва антимилицьких тенденцій у художній практиці останніх десятиліть (поп-арт, оп-арт, “новий реалізм”, геппенінг, акціонізм, шозизм, антироман, “радикальна література” та ін.).

Філософська основа постмодернізму – постструктуральні філософські міркування Ж.Деріди, М.Фуко, Ж.Батая, Ж.-Ф.Ліотара, Ж.Лакана, А.Кепроу, Ф.Джеймсона, Р.Рорті, П. де Мана, Л.Вітгенштейна, Ю.Крістевої, Р.Барта, Е.Шовалтер, Г.Сікту, Дж.Кулера та ін. Для постмодерну характерні “деструкція” як принцип пізнання; ілюзійність; загострене відчуття вичерпності історії, естетики, мистецтва; заперечення твору через абсолютизацію тексту; принцип повторюваності та сумарності; еkleктизм стилю, тяжіння до стилізації, пародії, цитування, переінакшення, ремінісценції, алюзії; паразитування на культурно освоєному матеріалі, стирання граней між мистецтвом та кітчем, медитацією та геппенінгом; перетрушування “багажу культури”, вульгаризація; художня безплідність, не творча діяльність, а діяльність з приводу цієї діяльності; паталогічний психологізм.

“Творчий” асортимент постмодерну: псевдолітературність настановна на розважальність, квазіреалізм, заперечення будь-якої природної та соціальної ієрархії, програмно безмістовне слово у поезії, пермутація, нонселекція, чорний гумор, перманентна іронія, провокуюча естетика, “холодний еротизм”, паталогічний секс, гедонізм, заперечення герменевтики, “атомування” людини, тиранія “нового”, абсурдність, імітаторство, розмивання ідентичностей (національної, релігійної,

сімейної, родинної, класової та ін.) людини, невмотивоване вживання нецензурної лексики, часте моделювання головного героя як маргінала (злочинця, гомосексуаліста, наркомана тощо), заперечення історії тощо.

Представники постмодернізму: І.Кальвіно, П.Хандке, Б.Штраус, Г.Кроль, Л. де Вінтер, С.Нотебом, Дж.Хоукс, Д.Картелем, Т.Пінчон, В.Набоков, Дж.Фаулз, Е.Банд, Х.Кортасар, К.Фуентес, Р.Крілі, Е.Ворхол, С.Сонтаг, Дж.Кейді, С.Рушді, Р.Кувер, М.Кундера, М.Павич, Дж.Барт, Г.Соррентіо та ін.

Постмодернізм у сучасній українській культурі проявився з 90-х років як фактор деструкції, обездуховлення і денаціоналізації літератури, мистецтва. Його представники в українській поезії: частково “нью-йоркська група” (Б.Бойчук, Ю.Тарнавський, Е.Андієвська, Р.Бабовал, С.Гостиняк), “Нова дегенерація”, “Червона Фіра”, “Пропала грамота”, “Західний вітер”, “500” та ін.; у прозі – Б.Жолдак, Ю.Андрухович, В.Єшкілев, О.Забужко, Л.Подерев’янський, І.Карпа та ін.; в інтерпретації літературних явищ – Г.Грабович, О.Бузина, С.Павличко, О.Забужко, О.Гриценко, Р.Шульга та ін.

Спроби створення сутнісно національного проекту постмодернізму в українській літературі (форма постмодерна, зміст національний) помітні у творчості письменників “Нової літератури”: В.Цибулько, В.Медвідь, Є.Пашковський, а також О.Ульяненко, В.Кожелянко та ін.

ПРАКСИС (від гр. дія) – те ж, що й координована практична діяльність, практика. Наприклад, „праксис війни” у Ф.Ніцше.

ПРЕДМЕТ ЛІТЕРАТУРИ – те, що вона художньо освоює, пізнає, відображає.

Література має найскладніший **предмет пізнання та зображення** – людину в складній системі її взаємовідносин із буттям (усім, що існує в реальності чи уяві). Навіть коли у словесних (вербальних) творах ідеться про пейзажі чи події, про тварин чи предмети, усе ж автор показує їх так, як їх сприймає людина. Бо "завжди на

природу, на матеріальний світ проектується духовний стан людини, людська свідомість", – зазначає Магдаліна Ласло-Куцюк і продовжує: "Навіть найбільш могутня фантазія не може щось таке собі уявити, що було б незалежним від досвіду окремої людини і цілого людства". То ж не випадково художню літературу часто називають людинознавством.

Предмет художнього пізнання і зображення літератури кожного народу або *специфічно національний* (національна людина і національне середовище), або ж (коли художньо освоюються позанаціональні об'єкти) *національно зумовлений* (сприймається й оцінюється крізь призму національних стереотипів та критеріїв, духовності та світогляду митця).

Найчастіше предметом літератури виступає *онтологічно адекватний*, змістовний тип національної людини, носій рис і якостей, характерних для цього народу. Однак не меншу увагу література приділяє пізнанню *онтологічно дефективного*, знекоріненого (С.Вейль), спустошеного (М.Гайдеггер) типу національної людини. В українській літературі – це потурнак, яничар, христопродавець, перекинчик, зрадник, хрунь, манкурт, хохол, "раб" (у Т.Шевченка), „ботокуд" (у І.Франка), „соціалідіот" (у Д.Донцова), „малорос" (у Є.Маланюка), „патріот-іскаріот" (у П.Скунця) тощо.

ПРИНЦИП (від лат. засада, основа) – 1. Основне первісне положення теорії, вчення тощо. 2. Внутрішнє переконання людини, погляд на стан речей.

ПРИНЦИПИ СТРАТЕГІЇ АНАЛІЗУ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНИХ ЯВИЩ – системність, комплексність, всебічність пізнання.

Системність пізнання твору – один із принципів стратегії аналізу та інтерпретації літературних явищ, який впливає з усвідомлення того, що твір – це надзвичайно складна естетична система, і націлює дослідника на те, що пізнання та інтерпретація твору мусять бути *системними*, тобто здійснюватися планомірно, у

логічній послідовності, із розумінням його будови, із врахуванням ієрархічності, функціональності та поліфункціональності кожного елемента і тісних взаємозв'язків між усіма без винятку структурними елементами твору, із послідовним переходом до комплексності та всебічності його дослідження й оцінки.

У художньому творі немає нічого “зайвого”: усе працює на образотворення, розкриття теми та утвердження авторської ідеї. Неухильне дотримання принципу системності запобігає спорадичності, хаотичності, необґрунтованій вибірковості і деформуючій та дезорієнтуючій неповноті літературознавчої студії твору як художнього феномена.

Комплексність пізнання твору – один із принципів стратегії аналізу та інтерпретації літературних явищ, який впливає з усвідомлення як комплексного характеру твору (твір як комплекс образотворчих елементів різного рівня та різного типу відношень між ними, які є носіями і формантами змістово-сміслових значень), так і твору як носія розмаїтої інформації, яка потребує комплексної наукової верифікації (зіставлення, звіряння, узгодження), а тому націлює дослідника не тільки на аналіз усіх цих елементів, їхніх взаємозв'язків та функцій у системі твору, але й на *комплексне* вивчення твору – у контексті тих дисциплін, завданням яких є пізнання мови, людини, суспільства, тобто в естетичному, лінгвістичному, мистецтвознавчому, аксіологічному, етичному, історичному, філософському, психологічному, соціологічному, ідеологічному, політологічному, націологічному тощо контекстах.

Тільки дотримання принципу комплексності допомагає уникнути спрощеності та поверховості, забезпечує максимальну повноту та об'єктивність дослідження твору як факту літератури, ширше – мистецтва.

Всебічність пізнання твору – один із принципів стратегії аналізу та інтерпретації літературних явищ, який впливає з усвідомлення того, що твір є водночас і фактом творчого самовираження автора, і фактом (іноді – фактором) національної духовної культури, і який націлює дослідника на *всебічне* вивчення твору – у різних культурологічних контекстах.

Цими аналітичними контекстами можуть бути наступні: інтерпретація твору в контексті творчості самого митця, творчості митців певної групи, школи, стилю, течії напряму; у діахронному /історико-літературному/ та синхронному /сучасного літературного процесу/ контекстах; у контексті національної, субрегіональної, регіональної, європейської, світової літератури.

Тільки дотримання принципу всебічності допомагає подолати спрощеність, суб'єктивізм, поверховість, кон'юнктурність та провінціалізм осмислення твору, забезпечує об'єктивність та переконливість його оцінки як факту чи й фактора національної культури, духовності.

ПРОБЛЕМА (від гр. утруднення, утруднення, клопіт, халепа) – один із формантів змісту твору: складне питання, що потребує вивчення, дослідження, розв'язання.

Проблематику твору окреслюють як ряд запитань, що їх ставить митець перед собою, персонажами і читачем у художньому творі. Такі запитання (проблеми) можуть мати різний характер, бути національними, політичними, соціальними, психологічними, етичними, філософськими (онтологічними, гносеологічними, феноменологічними тощо) та ін.

ПРОЗА (від лат. проста мова) – базований на синтагматичному ритмі різновид художнього мовлення, максимально наближений до розмовної мови; літературно-художній жанр, переважно епічних та драматичних творів.

На цій підставі дехто і дотепер вважає, що у повсякденному житті він користується "прозою" (як відомий герой комедії Мольєра). Однак, незважаючи на подібність між прозовим (невіршовим) мовленням і розмовною мовою, ці поняття не є ідентичними (тотожними): основна функція загальноновживаної мови – *комунікативна*, тоді як прози – *художньо-образотворча*. І розмовляємо ми не прозою, а загальноновживаною розмовною мовою, яка базується на нормах літературної мови.

ПРОЗАЇЗМ – слово чи мовний зворот, які поетично не актуалізовані, а тому випадають із художньої тканини твору, видаються неорганічними в художньому контексті.

ПРОЗАЇЧНІСТЬ – приземленість, буденність вислову в літературному творі, яка контрастує з очікуваним пафосом твору.

ПРОЗОВИЙ – той, що написаний прозою.

ПРОТАГОНІСТ – 1. У давньогрецькій трагедії – актор, який виконував головну роль.
2. Ліричний герой чи один із персонажів твору, який висловлює думки і виражає позицію автора (див. також „РЕЗОНЕР”).

ПРОТОТИП – прообраз, реальна особа, що послужила автору оригіналом для створення літературно-художнього образу, а також літературний образ, що став взірцем для іншого письменника.

ПУБЛІЦИСТИКА (нім. від лат. суспільний, народний) – різновид літератури, що висвітлює актуальні суспільно-політичні та інші проблеми сучасності в засобах масової інформації (ЗМІ) чи в окремих виданнях.

РЕАЛІЗМ (від лат. речовий, дійсний) розвинувся з початку 30-х років XIX ст. у Франції. Цей художній (творчий) метод передбачає, окрім правдивості деталей, зображення типових характеристик у типових обставинах. Замість інтуїтивно-почуттєвого сприйняття на перше місце висувається пізнавально-аналітичне начало. Реалісти прагнули змалювати життя у всіх його проявах: злети й падіння людської душі, родинні стосунки, виробничі, суспільні, моральні проблеми тощо.

Риси реалізму наявні в літературах різних епох, а тому й виділяють реалізм античний (Гесіод), середньовічний (фабльо, шванки, фацеції, інтермедії), ренесансний (реалізм Відродження: Петрарка, Боккаччо, Чосер, Сервантес, Рабле, Шекспір), просвітницький (Лессінг, Дідро, Мерсьє, Філдінг, Бомарше, Діккенс).

Реалізм використовувався з різною метою, що дає підстави говорити про різні його **види**.

Так, якщо взяти за основу наведену вище найбільш схематичну дефініцію реалізму, то легко окреслити сутність *просвітницького реалізму*: це творчий метод, який, крім правдивості деталей, передбачає зображення типових характерів у типових обставинах з метою просвіти і морального вдосконалення людини і суспільства. Класичним зразком такого реалізму є, наприклад, п'єса „Наталка Полтавка” І.Котляревського.

Метою *критичного реалізму* (О. де Бальзак, В.Теккерей, Ф.Достоевський, Л.Толстой) була передусім критика існуючого ладу, тогочасної моралі, суспільних болячок тощо. Цей метод характерний для більшості українських реалістів ХІХ – початку ХХ ст. (Т.Шевченко, Марко Вовчок, А.Свидницький, І.Нечуй-Левицький, М.Драгоманов, Б.Грінченко, І.Франко, Панас Мирний, О.Кониський та ін.).

Більш конкретну, продуктивну і далекосяжну мету мав започаткований Т.Шевченком і науково обґрунтований І.Франком *тенденційний* (ще: „ідейний”, „науковий”) *реалізм*: не тільки пізнавати, аналізувати і піддавати критиці ганебний і нестерпний стан народу, але обов'язково утверджувати високі ідеали, ідеї національного і соціального визволення, свободи народів і людини.

У часи російської комуністичної окупації України почав утверджуватися *соціалістичний реалізм (соцреалізм)*, який із 30-х років став панівним, обов'язковим і єдиним для всієї радянської літератури, мистецтва взагалі. Його трактували як "найпередовіший... художній метод, суть якого полягає в соціалістично усвідомленому, правдивому, історично конкретному зображенні дійсності в її революційному розвитку", а мету цього методу визначали як "виховання нової

людини, яка гармонійно поєднує в собі ідейне багатство, душевну красу і фізичну досконалість, активно бореться за побудову комуністичного суспільства" (В.Лесин, О.Пулинець). Насправді соцреалізм являє собою псевдохудожній ідеологічний метод у радянській літературі, метою якого було фальшувати дійсність в інтересах комуністичної партії. Показовою з цього приводу є теза В.Леніна про мистецтво як "коліщатко і гвинтик загальнопролетарської справи". Не випадково А.Сенявський дав таке "визначення" соцреалізму: "напівкласичне напівмистецтво не дуже соціалістичного не реалізму". Соцреалізм утверджувався компартією в літературах усіх поневолених народів радянської імперії та її сателітів з метою їхньої пришвидшеної денациалізації та дегуманізації. Класиками соцреалізму можна вважати М.Бажана, пізнього П.Тичину, О.Довженка, Ю.Смолича, О.Гончара та ін.

РЕЗОНЕР (від лат. той, що звучить у відповідь) – 1. Персонаж, що висловлює думки й оцінки автора. 2. Людина, яка любить розмірковувати на повчальні теми.

РЕКУРЕНЦІЯ (від лат. повернення) – здатність рими повертати читача чи слухача до попереднього рядка, який завершується подібним співзвуччям, і таким чином нагадувати виражене в цьому рядку. Це допомагає долати лінійність мовлення і сприяє виникненню у свідомості реципієнта цілісної, об'ємної картини прочитаного чи прослуханого.

РЕМАРКА (від фр. позначка, примітка) – пояснення автора до тексту п'єси, яке містить коротку характеристику персонажів та обставин дії, зовнішності й особливостей гри акторів.

РЕМІНІСЦЕНЦІЯ (від лат. спогад) – відгомін у художньому творі якихось тем, мотивів, образів з твору іншого автора; навіяний твором спогад (образ, мотив, думка тощо) про подібне в іншому, колись прочитаному творі.

РЕТАРДАЦІЯ (від лат. затримання, зупинка) – художньо зумовлене уповільнення, гальмування розвитку дії в художньому творі. Зловживання ретардацією веде до послаблення інтриги, утруднює сприйняття твору, знижує зацікавлення твором і може спричинити втрату інтересу читача до твору.

РЕФЛЕКСІЯ (від лат. вигин, відображення) – процес самопізнання внутрішніх психічних актів і станів людини; самоаналіз, роздуми людини (часом надмірні, хворобливо загострені) над власним душевним станом; один із жанрів лірики.

РЕЦЕПЦІЯ (від лат. прийняття): тут – процес сприйняття і засвоєння текстуальної та образної ідейно-естетичної інформації, носіями якої є художній текст і художній твір.

РЕЦИПІЄНТ (від лат. той, що одержує) – адресат, той, що сприймає твір мистецтва через художній текст: читач, слухач, глядач.

РИМА (від лат. мірність, сумірність, узгодженість) – суголосся закінчень у суміжних та близько розташованих словах, які можуть бути на місці клаузул (зовнішня рима) або перебувати в середині віршового рядка (внутрішня рима).

Основні **функції рими** – композиційна, евфонічна (від гр. милозвучність) і рекурентна. Саме тому римі відводиться чільна роль у ліричній композиції та строфотворенні; іншими її функціями є естетична, ритмотворча, мнемотехнічна (допомагає запам'ятовувати), магічна, інкантанційна (ритмоінтонаційна) тощо.

РИТМ (від гр. такт, розміреність, узгодженість) – закономірне чергування в часі подібних явищ, упорядкований рух, який у літературі набирає естетичного значення.

Ритмічність – закон мистецтва, зокрема літератури. У **прозі** ритм має **синтагматичну** природу (чергуються невеликі інтонаційно-сміслові відрізки мовлення – синтагми чи речення). У **вірші** ритм має передусім **звукову** (квантитативну /кількісну/ та квалітативну /якісну/) природу: чергуються наголошені та ненаголошені склади, стопи, паузи; крім того, ритмізації віршового мовлення сприяють рими (зовнішні та внутрішні), співвіднесення рядків, строф.

РІВЕНЬ ПЕРЕТВОРЕННЯ МОВИ З КОМУНІКАТИВНОГО В ЕЙДОЛОГІЧНИЙ ЗАСІБ – це **речення**. Саме в реченні створюється той контекст, у якому стає можливим та ефективним застосування різних прийомів актуалізації й автоматизації задля образотворення. “Клітинкою поетичного твору є речення” (М.Ласло-Куцюк). Частковим аналогом речення виступає **віршовий рядок** (наприклад, тут, як і в реченні, три сильних позиції слова – на початку, під логічним наголосом і в кінці рядка; саме в рядку проявляються такі явища фоніки (художнього звукопису), як алітерація, асонанс; віршовий рядок має відносну інтонаційну та смислову довершеність тощо).

РІВНІ ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ як естетичної системи: національний, субнаціональний чи субкультурний (напр., наддніпрянська, західноукраїнська література, література Слобожанщини тощо), регіональний (напр., європейська, скандинавська, латиноамериканська література тощо), міжнаціональний (напр., слов'янські літератури), світовий.

РІВНІ ПІЗНАННЯ Й ОЦІНКИ ХУДОЖНОСТІ ТВОРУ: 1) естетичний – із субрівнями зовнішньої (“техне”) і внутрішньої (ейдологія, образність) форми; 2) **інтенціональний** (герменевтичний) – із субрівнями змісту і сенсу (сміслу) твору.

РОМАНТИЗМ – літературний напрям, що сформувався у світовій літературі в кінці XVIII – на початку XIX ст., в українській літературі – на межі 20-х – 30-х років XIX ст. Ідеологічно романтизм заперечував раціоналізм просвітництва, естетично – Класицизм та сентименталізм. В основі романтизму лежали дві основні ідеї:

національно-визвольної боротьби та індивідуалізму. Перша більш притаманна романтизмові поневолених народів (як-от українському чи польському), друга – незалежних народів (англійцям, французам, німцям, американцям тощо). До основних рис романтизму зараховують: ідеалізм у філософії, світоглядний націоналізм, історизм, апологію (захист) особистості, неприйняття буденності, звеличення "життя духу", мистецтва, релігії, філософії), культ почуттів, захоплення фольклором, інтерес до фантастики, містики, екзотичних картин природи та ін.

Романтизм відкидає раціоналістичну регламентацію у мистецтві, понад усе цінується творча свобода митця, його фантазія. Художній світ романтичних творів будується за принципом зображення виняткового героя у виняткових обставинах. Романтичний герой наділений сильним характером, часто це – бунтівник, який стоїть над своїм оточенням, заперечує норми деградованого суспільства. Улюблені теми романтиків: героїчне минуле рідного народу, природа і людина, любов, пошук ідеалу, творче натхнення, незвичайні психічні переживання тощо. Романтики розвивали жанри історичного роману і драми, ліро-епічної поеми, балади, романсу, пісні. Надзвичайно великим стає вплив народної творчості на поетику романтизму.

Риси романтизму знаходять у творчості Шекспіра, Гете, а також інших письменників попередніх епох, однак до основних представників цього художнього напрямку зараховують: Дж.Г.Байрона, П.Б.Шеллі, В.Гюго, Ф.Шатобріана, А.Мюссе, Г.Клейста, Новалиса, Е.-Т.-А.Гофмана, Ф.Купера, Е.По, А.Міцкевича, Ю.Лермонтова та ін.

Романтичний метод, в основі якого найчастіше лежала національна ідея, використовувало і чимало українських письменників протягом усього XIX ст.: І.Срезневський, М.Шашкевич, М.Устиянович, Т.Шевченко, П.Куліш, М.Костомаров, М.Максимович, О.Стороженко, Ю.Федькович та ін.

Наприкінці XIX і на початку XX ст. романтичні ідеї по-новому зазвучали у світовій літературі. Їх утвердження окреслили терміном "*неоромантизм*". У європейських літературах до нього відносять Г.Гауптмана, Г.Ібсена, М.Метерлінка та

ін., в українській — Лесю Українку, представників "розстріляного відродження" (О.Влизько, Ю.Яновський, М.Хвильовий), "вісниківства" (Ю.Липа, Є.Маланюк, О.Ольжич, О.Теліга та ін.), а також О.Довженка, М.Стельмаха, М.Вінграновського, Р.Лубківського, В.Герасим'юка та ін. Ідейно-естетичні можливості романтизму не вичерпано і досі.

САКРАЛЬНИЙ (від *лат.* священна річ, дія) – священний; той, що стосується релігійного культу й ритуалу.

САКРАМЕНТАЛЬНИЙ (від *лат.* клятва, присягання) – 1) священний, заповітний, обрядовий; 2) такий, що став звичним, традиційним.

САМІСТЬ – у психоаналітичній теорії К.-Г.Юнга центральний архетип особистості (при цьому „Я” стосується самості як частина цілого), центральний формант „абсолютної особистості”, центр якої збігається з точкою, що знаходиться точно посередині між свідомістю і підсвідомим. У герменевтиці М.Гайдеггера – один із основних екзистенціалів (модусів людського тут-буття), котрий витлумачує „хто” чи „Я” присутності (людини); при цьому розрізняють *власну* самість (коли людина відважується бути сама собою в повсякденному та історичному співбутті) і *невласну* самість („людино-самість”) (коли виключно інші вказують людині, якою їй бути в побутовому та історичному плані), тобто самість трактується як відповідність істині буття – своїй недеформованій національній та особистісній сутності. Звідси імператив „самостояння” у М.Гайдеггера, прямиий аналог якого – у „прямосянні” В.Стуса.

СВІТОГЛЯД – це система поглядів, понять та уявлень про оточуючий світ і місце людини в ньому. Світогляд може бути обмеженим чи широким, але він мусить бути системним: хаотична сукупність уявлень про світ ще не становить світогляду. Світогляд людини – результат цілеспрямованого формування, і художня література

має для цього потужний потенціал.

СЕНС (від лат. смисл, від sentio – вважаю) – 1. Значення. 2. Почуття, задум.

СЕНС (СМИСЛ) ТВОРУ – це один із елементів чотирирівневої макроструктури літературно-художнього твору; це понадзмістове інтенціонально-ідеологічне значення твору, яке проявляється через *зіставлення змісту твору з конкретно-історичними реаліями життя*. СENS – це „те, у чому тримається зрозумілість будь-чого” (М.Гайдеггер).

Суть поняття “сенси (смысл)” розкривається через розуміння його як одного із трьох аспектів пізнання й оцінки твору: когерентний (“що?”), когезійний (“як?”) і *смиловий* (“в ім’я чого?”), тобто що, як і *в ім’я чого* (для чого, з якою метою) створив автор. СENS (смысл) постає практично тотожним істині (неприхованості чи алетейї) буття. За Ф.Шлейермахером, сенси повідомлення (твору) – це те, що дослідник має встановити, „відновити”; за Г.-Г.Гадамером – те, що слід створити.

Основні смислотворчі процеси – пізнання істини національного буття (за М.Гайдеггером) і культивування національної духовності. Смысл (сенси) художнього твору актуалізується на таких *рівнях*: архетипи національного підсвідомого, національні екзистенціали (модуси національного існування) та культурно-національні коди. Знаком смислу (сенси) виступає зміст твору. Зміст твору – категорія постійна (якщо абстрагуватися від особливостей конкретної рецепції), а смысл (сенси) твору може зазнавати суттєвих трансформацій зі зміною історико-культурного континууму (див. „СИСТЕМНИЙ ХАРАКТЕР ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ”).

СЕНСИБЕЛЬНИЙ (від лат. чуттєвий) – той, що досягається за допомогою відчуттів. Протилежне – *інтелігібельний*.

СЕНТИМЕНТАЛІЗМ (*від фр.* почуття, чуттєвість, чутливість) – літературний напрям, що виник у другій половині XVIII ст. як реакція на раціоналізм Класицизму, його сувору нормативність. Свою назву отримав від твору англійського письменника Л.Стерна "Сентиментальна подорож". Класичними зразками сентименталізму вважають твори С.Річардсона, Ж.-Ж.Руссо, Й.-В.Гете, М.Карамзіна. Тривав до початку XIX ст. Сентименталізм утверджував чуттєву, ірраціональну стихію в художній творчості. Вартісним вважався той художній твір, який міг зворушити душу людини. На відміну від класицистичних (можновладців, аристократів, царів, історичних осіб тощо), сентименталізм утверджував інших героїв. Це інтелігенти, ремісники, але передусім – ідеалізовані селяни. Посилюється увага письменників до природи, сімейного життя, активно використовується художня форма щоденників, мемуарів, листів, сповідей тощо. Галерею шляхетних, мрійливих, душевно замилюваних, морально цнотливих персонажів, що втілювали ідеалізовану душу простолюду (українського селянина), представлено у повістях Г.Квітки-Основ'яненка. Елементи сентименталізму простежуються у творчості І.Котляревського, Є.Гребінки, Ю.Федьковича, П.Грабовського та ін.

СЕЦЕСІОН (див „МОДЕРНІЗМ”).

СИГНІФІКА (*від лат.* подаю знак, виражаю) – напрям дослідження значення слів, предметом якого є не мова як така (що є предметом вивчення лінгвістики), а насамперед мова як процес спілкування людей, в якому найважливіша роль належить психологічному аспектові.

СИМВОЛ (*від гр.* знак, прикмета, ознака) – умовне позначення будь-якого предмета, поняття, явища. Символи бувають речові, образні, графічні, текстуальні.

СИМВОЛІЗМ – одна із стильових течій модернізму. Виник у Франції в 70-х роках ХІХ ст. на основі „філософії життя” як заперечення позитивістських тенденцій у мистецтві. Для символізму характерні індивідуалізм, містицизм, прагнення подолати протистояння ідеалу та дійсності і дистанціювання довколишнього світу та людської душі. В основі символізму – сформульований Ш.Бодлером закон „відповідностей”, розімкнутих у безкінечний і постійно оновлюваний світ, де відбувається „активне самоперетворення внутрішнього на зовнішнє” та їх синтез. Мета – схопити сутність (єство), недоступну для раціонального пізнання, а відкрити лише для осяяння, для ірраціонального, інтуїтивного сприйняття, яку можна виразити тільки натяком, приблизно, символічно – через музику і поезію. Основоположниками символізму були французькі письменники П.Верлен, А.Рембо, С.Малларме.

В українській літературі до символізму зверталися Олександр Олесь, М.Вороний, М.Філянський, С.Черкасенко, Г.Чупринка, В.Пачовський, О.Луцький, П.Карманський, С.Тердохліб, О.Бабій, брати П. Та Я.Савченки, Д.Загул, О.Слісаренко, В.Кобилянський, П.Тичина, Р.Купчинський, Б.Лепкий, О.Зуєвський та ін.

СИНТЕЗ (*від гр. з'єднання, складання*) – стратегія пізнання, що полягає у вивченні предмета дослідження в його цілісності, неповторності, шляхом формування цілісного уявлення про предмет на основі інформації про його частини, аспекти, рівні.

СИНХРОНІЯ (*від гр. одночасність*) – збіг і зв'язок у часі двох або кількох явищ; співіснування явищ у ту саму епоху; одночасність із процесом пізнання. Пізнання літератури може бути синхронним і діахронним. Синхронне – таке, що збігається з моментом її появи; діахронне пізнання – історико-літературне. Синхронія літератури – сучасний літературний процес.

СИСТЕМА (*від гр.* утворення, сполучення) – складне функціональне ціле; сукупність частин, що складають єдине ціле, перебувають у відношеннях ієрархії, взаємозв'язку та взаємозалежності і пов'язані спільною функцією цілого. Системи бувають **матеріальні** (системи неорганічної природи – фізичні, геологічні, хімічні та ін.; живі системи – бактерії, організми, популяції, види, екосистеми; особливий вид живих систем – соціальні системи) та **абстрактні** (поняття, гіпотези, теорії, вчення, наукові знання про системи, лінгвістичні (мовні), формалізовані, логічні, художні тощо системи). Художній твір – це складна поліфункціональна *естетична* система.

СИСТЕМНИЙ ХАРАКТЕР ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ розкривається у двох вимірах – образному та макроструктурному:

ОБРАЗНУ (ЕЙДОЛОГІЧНУ) СИСТЕМУ ТВОРУ складають такі елементи (художні образи всіх рівнів):

1. **Мікрообраз** – це найменша, елементарна художня величина, в якій образно відтворено маленьку частинку буття і яка виступає у творі як *композит* (композиційний елемент) макрообразу чи як *художня деталь* мегаобразу.

2. **Макрообраз** – ієрархічно вища цілісна словесно-художня величина, у структуру якої можуть входити тісно пов'язані між собою мікрообрази. У художньому творі макрообрази – це „впізнавані” образи: образи людей, тварин, споруд, краєвиди, сцени, картини тощо.

3. **Мегаобраз** – це система наявних у творі макрообразів (із їхніми складовими компонентами – мікрообразами) та окремих мікрообразів, які виступають художніми деталями і мають власні функції. Іншими словами, мегаобраз – це весь комплекс уявлень, переживань і думок, які викликає в нашій свідомості художній текст; це цілісна картина твору чи його окремої складової частини, що має відносно самостійне значення (наприклад, мегаобраз вірша Т.Шевченка “Садок вишневий коло хати” складається із трьох окремих і внутрішньо довершених картин – мегаобразів меншого масштабу, які складають архітекtonіку мегаобразу цілого твору, є його композитами).

НА МАКРОСТРУКТУРНОМУ РІВНІ зустрічаються наступні підходи до розуміння системного характеру твору:

1. У шкільній практиці й досі побутує **дихотомна макроструктура твору**, тобто виділення в ньому тільки *форми* і *змісту*. Таке в цілому правильне уявлення про макроструктуру твору все ж не дає можливості чітко розмежувати зміст понять “літературна мова” і “художня мова (мовлення)”, “текст” і “вір”, “зміст” і “сєнс (смысл)” тощо.

2. Пізнавально більш продуктивною є **чотирирівнева макроструктура твору**, ґрунтовно описана ще Гегелем. Вона дозволяє виділити в творі такі чотири макроструктурні елементи зі специфічними функціями: *зовнішня форма* (художня мова, художнє мовлення) твору, *внутрішня форма* (ейдологічна /образна/ система) твору, *зміст* твору і *сєнс (смысл)* твору. Таке розуміння макроструктури літературного твору суттєво полегшує і поглиблює його сприйняття і пізнання, осмислення й оцінку як складного художнього цілого, дає можливість чітко систематизувати знання про твір як поліфункціональну естетичну систему.

СИСТЕМНІСТЬ ПІЗНАННЯ ТВОРУ (див. „ПРИНЦИПИ СТРАТЕГІЇ АНАЛІЗУ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІТЕРАТУРНИХ ЯВИЩ”).

СИСТЕМНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ – полягає в усвідомленні наступного:

1) кожен художній твір – це складна **художня (естетично-інтенціональна) система**, яка є втіленням авторського задуму і через яку відбувається спілкування митця з реципієнтом (читачем, слухачем);

2) твір чітко **структурований**, тобто складається з елементів різних рівнів, між якими наявні певні відношення;

3) **елементами твору як естетично-інтенціональної системи** виступають зовнішня форма, внутрішня форма, зміст і сєнс твору, мікрообрази та макрообрази,

які складають єдине ціле – мегаобраз чи мегаобрази твору і є носіями ідейно-естетичного змісту, а через нього – і сенсу (смислу) твору;

4) елементи системи перебувають у строгій **ієрархічній** взаємозалежності, за якої одиниці нижчого рівня (мікро- та макрообрази) є конструктивно-композиційними елементами одиниць вищого рівня (макрообразів та мегаобразів), а ті, своєю чергою, надають функціональної значимості елементам нижчого рівня (макро- та мікрообразам);

5) елементи системи перебувають у **відношеннях** ієрархії, взаємозв'язку і взаємозумовленості;

6) кожен без винятку елемент художнього твору **строго функціональний**, переважно – **поліфункціональний**;

7) **мовні ресурси і прийоми** в літературному творі служать не для прямого спілкування автора з читачем, а для творення образів різного рівня, через які й відбувається акт художньої комунікації митця та реципієнта.

СИСТЕМОЛОГІЯ – вчення про системи.

СКЕТЧ – невелика естрадна п'єса жартівливого змісту.

СМИСЛ (див. „СЕНС (СМИСЛ) ТВОРУ”).

СПЕЦИФІКА ВИВЧЕННЯ ТЕКСТУ. Художній текст може бути окремим об'єктом цілеспрямованого дослідження. Так, у школі художні тексти вивчаються з подвійною метою: розкрити учням виражальні можливості мови на всіх її рівнях і гармонізувати виражально-образотворчі потенції художнього тексту із рецептивними та інтелектуально-креативними (творчими) можливостями учнів різного віку як реципієнтів і “співтворців” письменника.

Текст може вивчатися з мовознавчих (лінгвістичних) і літературознавчих позицій. **Лінгвістичний аналіз художнього тексту** здійснюється з метою вивчення виражальних можливостей ресурсів мови шляхом зіставлення ідіолекту письменника із мовною нормою, тобто літературною мовою. **Літературознавчий аналіз художнього тексту** має за мету вивчити ідіолект письменника, специфіку використання ним образотворчого та експресивного потенціалу різних виражальних ресурсів мови, його улюблені прийоми актуалізації та образотворення, своєрідність композиції, стильові особливості (ідеостиль письменника).

СПЕЦИФІКА ВИВЧЕННЯ ТВОРУ. Мета вивчення художнього твору – домогтися максимального освоєння (сприйняття і розуміння) ідейно-естетичної інформації, закладеної автором у ту образну систему, якою є твір. Іншими словами – максимально зблизити авторський твір із читацьким твором, тобто гармонізувати задум із рецепцією.

Твір може вивчатися як явище духовності, культури, як елемент у системі мистецтв, як окрема естетична система, предметом вивчення можуть бути його макроструктурні елементи, його методологія, стиль і творчий метод, його жанрова специфіка, його місце і значення в літературному процесі тощо. Цілісне уявлення про твір дає тільки його системне, комплексне і всебічне вивчення.

“СПІВТВОРЧІСТЬ” ЧИТАЧА слід розглядати у двох аспектах.

По-перше, це *невід’ємний атрибут рецепції*, бо сприймати твір – означає під впливом художнього тексту уявляти і переживати його: без уяви, “співуявлення” (М.Ломоносов) немає рецепції. Художні твори виникають у свідомості автора, існують – як можливість! – у художніх текстах, але живуть тільки у свідомості читачів.

По-друге, “співтворчість” читача – це його *здатність трансформувати* закодовану в художніх текстах образну ідейно-естетичну інформацію в уявну картину,

що називається мегаобразом твору чи просто художнім твором; це **креативний (творчий) потенціал** читача, його психічна та інтелектуальна спроможність сприймати і розкодовувати художні тексти. Завдання освіти, виховання, зокрема естетичного, – розвивати, культивувати цей креативний потенціал й окремої людини, і цілого суспільства.

СТИЛЬ (Літературний стиль) – повторювана у творі (творчості) цілеспрямована вибірковість і єдність елементів художньої форми, яка своєрідно реалізує художній зміст і втілює певну рецептивну заданість, тобто настанову на читача (див. також „ІДЕОСТИЛЬ”).

СТРОФА (від *лат.* поворот, зміна, коло) – фонічно викінчена віршова сполука, яка повторюється у поетичному творі, об'єднана здебільшого спільним римуванням, представлена інтонаційною та ритміко-синтаксичною цілісністю, відмежована від аналогічних сполук помітною паузою та іншими чинниками (закінчення римового ряду, відносна змістова завершеність тощо).

У силабо-тонічній системі розрізняють такі види строф, зумовлені структурою вірша: одновірш (моновірш), двовірш (дистих), тривірш (терцет), чотиривірш (катрен), п'ятивірш (квінта), шестивірш (секстина), восьмивірш (октава), дев'ятивірш (нона), десятивірш (децима) та ін.

Строфи, формальні ознаки яких закріплено традицією, перетворилися в літературний канон. Їх називають **канонізованими** (за І. Качуровським) або „**твердими строфічними формами**”. До таких належать: сонет, тріолет, рондо, рондель, рубаї, станси, ріторнель, балада, танка, хоку (гай-ку), шлока, бейт та ін.

Поезії, які не поділяються на строфи, називають **астрофічними** (як-от думи, „Поставлю хату і кімнату...” Т. Шевченка тощо). Водночас поетичний твір, у якому поруч уживаються різні строфи, називається **різнострофічним** (або “нерівнострофічним”, за І. Качуровським). Різнострофічною є, наприклад, поема Т. Шевченка „Гайдамаки”.

СТРУКТУРА (від *лат.* розміщення, будова, порядок) – внутрішня будова, взаєморозміщення і зв'язок складових частин функціонального цілого.

СТРУКТУРА ТВОРУ – це будова твору, взаємозв’язки і взаємозумовленість усіх елементів літературного твору на всіх рівнях (мовному, образному, змістовому, смислового). Оскільки реципієнт сприймає твір передусім на макрорівні, доцільно говорити про *макроструктуру* літературного твору: зовнішню форму (художня мова і мовлення), внутрішню форму (ейдологія, образна система твору), зміст і сенс(смысл) твору.

СТРУКТУРА ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ – це єдність у ньому форми і змісту, об’єктивного і суб’єктивного, феноменального і ноуменального, явища і сутності, емоційного і раціонального, мовного і художнього, почуттєвого і логічного, конкретного та абстрактного, безпосереднього й опосередкованого, індивідуального і загального, випадкового і необхідного, зовнішнього і внутрішнього, частини і цілого, реального та уявного, естетичного та інтенціонального, формального і значеннєвого, експліцитного та імпліцитного, текстуального і контекстуального, конкретності і багатозначності, значення і змісту, змісту і сенсу, пізнання та оцінки тощо.

СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ МЕТОД ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРУ – метод дослідження та інтерпретації, який застосовується при осмисленні художнього твору як естетичної *системи* і передбачає проникнення в художній світ митця через пізнання макроструктури твору, взаємозв’язків і функцій його структурних елементів (див. розвідку В.Іванишина “Непрочитаний Шевченко”. – Дрогобич, 2000).

СУБ’ЄКТИВНИЙ – 1. Особистий, властивий лише цій особі, суб’єкту. 2. Науково не обґрунтований, односторонній, зумовлений лише особистими поглядами, смаками.

СУБСИСТЕМА ТВОРУ – підсистема, складний компонент, складова частина художнього твору як естетичної системи.

СУБСТАНЦІОНАЛЬНЕ ТА АКЦИДЕНТНЕ В ЛІТЕРАТУРІ:

Субстанціональним (від лат. наявність, сутність) у літературі є те, що іманентне, природне для національної духовності, культури, є результатом її природного розвитку і становить основу її існування та самототожності („самості”). **Акцидентним** (від лат. випадковість) у національній літературі є те, що з’являється в ній під тиском обставин, чужого впливу, підступно чи силоміць нав’язане їй, покликане руйнувати національне для утвердження чужого (див. „Культурологічний імперіалізм”).

Слід відрізнити природне і штучне, органічне і механічне, “своє” і “чуже” в традиції та новаторстві. І цей процес оцінки та відбору має здійснюватися не тільки за суто естетичними, але й національно-екзистенціальними критеріями.

У творчості окремого письменника теж слід відрізнити субстанціональне для нього, породжене його ментальністю, світовідчуттям, самоусвідомленням себе часткою своєї нації (напр., ідеали, вартості, переконання, художній смак, творча манера тощо), від акцидентного – нав’язаного модою, нав’язаного соціальним замовленням, владою тощо.

Усвідомлення і розрізнення питомого, субстанціонального для національної літератури і випадкового, чужорідного, а то й згубного для неї – особливо важливе для літератур постколоніальних країн, до яких належить і Україна.

СУБСТАНЦІОНАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНЕ у творах кожної національної літератури – те, що відрізняє мистецтво слова від праць, наприклад, істориків, соціологів чи філософів: естетичне освоєння дійсності, образна природа, мовна основа образотворення, визначальність художнього таланту, іманентно-естетична сутність, генологічна структурованість і розмаїтість, людинознавча і націєзнавча, людинотворча і націотворча роль тощо. Ці ознаки по-різному проявляються в різних літературах, але вони характерні і спільні для будь-якої з них.

СУБТЕКСТ (див. „ТЕКСТ”).

СУГЕСТІЯ (від лат. навчаю, навіуюю) – вплив, навіювання. *Сугестивність* тексту, образу, твору – їхня здатність навіювати реципієнтові запрограмовані автором почуття, переживання, настрої, думки.

СУМІЖНІ ЗМІСТОФОРМИ ГЕНЕРИКИ – літературні твори, у яких поєднуються різні родові, видові чи жанрові ознаки: балада, билина, дума, байка, буколіка, співомовка, ліро-епічна поема, лірична поема, драматична поема, мемуари, щоденники, літературний портрет, художня біографія тощо.

СУЩЕ – енс чи річ.

СФЕРА ТА ОБЛАСТЬ ПІЗНАННЯ, ОБ’ЄКТ І ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ:

а) *сфера (галузь) пізнання* – зорієнтованість дослідника на певні галузі науки (теорія літератури, історія літератури, літературна критика, герменевтика, компаративістика, текстологія, бібліографія тощо);

б) *область пізнання* – конкретизація наукових зацікавлень дослідника в межах певної сфери (наприклад, для теоретика: поетика, методологія, генологія, ейдологія, типологія, версифікація, фоніка тощо);

в) *об’єкт дослідження* – будь-яке літературне явище, яке досліджує науковець (історико-літературний чи сучасний літературний процес, творчість якогось письменника чи групи митців, окремий твір тощо);

г) *предмет дослідження* – це конкретизація в межах об’єкта дослідження: те, що безпосередньо вивчається (наприклад, об’єктом дослідження є творчість Василя Стефаника, а предметом дослідження може бути його новела “Новина”; об’єктом

дослідження є новела “Новина”, а предметом дослідження може бути її композиція і т. ін.).

СЮРРЕАЛІЗМ (*від фр.* надреальне, надприродне) – авангардистська течія, спочатку в літературі (Г.Аполлінер – “новий реалізм”), потім в інших видах мистецтва. Сформувався на основі дадаїзму, інтуїтивізму (А.Бергсон), фантазійного мислення (В.Дільтей) та фрейдизму. Особливу роль відводив підсвідомому та несвідомому, реалізованому через прийоми автоматичного письма, правила випадковості, сновидіння тощо. Свій початок сюрреалізм бере з 1924 року, коли з’явився часопис “Сюрреалістична революція” і маніфест сюрреалізму, написаний А.Бергсоном. У ньому Бергсон висловлює сподівання, що нібито відкривається новий шлях повного звільнення мистецтва від знедуховленої дійсності через сферу “надреального”, покликану не лише оновити художню дійсність, а й життя, а в майбутньому – сполучити бінарні опозиції природи і “надприродного” .

Естетичну платформу сюрреалізму поділяли П.Елюар, Л.Арагон, Ф.-Г.Лорка, П.Неруда, у малярстві – М.Ернест, І.Тангі, Р.Магніт, С.Далі.

В українській літературі: сюрреалістичні видіння у зб. “Ротації” (1938) Б.-І.Антонича; В.Барка, О.Зуєвський; В.Голобородько, М.Воробйов; “нью-йоркська група” – Б.Рубчак, Ю.Тарнавський, Е.Андієвська, Б.Бойчук.

ТАЛАНТ (*від гр.* терези) – яскраво виражена обдарованість, видатні природні здібності до певного виду творчості, науки, практичної діяльності.

ТВІР – нова якість, витворена з елементів звичного: щось створене в нашій уяві чи в реальності. **Художній твір** – це ідеальне образне утворення, котре існує в уяві автора або читача; це змодельований автором плід уяви, образна “друга реальність” – художній світ (універсум), втілений ним у художній текст.

Слід розрізняти такі поняття, як “авторський твір” і “читацький твір”. Завдання літературознавства – якомога повніше і глибше збагнути авторський твір і закони рецепції, щоб добути знаннями допомогти читачеві зблизити свій читацький твір із авторським твором.

ТВІР ЯК ФАКТ ЛІТЕРАТУРИ:

Факт (від лат. зроблене) – дійсна подія, явище, дійсність, реальність.

Твір стає **фактом** національної літератури, якщо він “включений” у літературний процес (опублікований і помічений читачами, описаний дослідником, анотований, рецензований чи згаданий в літературно-критичному огляді тощо). Аналогічно й для літературознавства твір стає фактом тільки тоді, коли він так чи інакше “включений” у науковий обіг, науково осмислений або хоча б заявлений.

Малохудожні твори, які, проте, несуть на собі відбиток часу, засвідчують коло тодішніх суспільних змагань, проблем і бід, слід вважати більше *фактами історії*, ніж фактами літератури.

Історія української літератури складалася таким чином, що проблема твору як факту завжди була для неї найважливішою. Різні окупанти впродовж століть робили все, щоб унеможливити саму появу української літератури як основи національної культури, духовності, свідомості. Найдалі тут пішла російська імперія: і царська – де українська література вважалася сепаратистською, підривною, антидержавною, а тому заборонялася, як і українська мова, і радянська – де під виглядом класової боротьби замовчувалися, фальсифікувалися, а то й знищувалися цілі пласти української літератури і сотні письменників.

ТВІР ЯК ФАКТОР ЛІТЕРАТУРИ:

Фактор (від лат. той, що робить) – рушійна сила, причина, умова будь-якого процесу, явища. *Фактором літератури* є тільки таке літературне (твір, тенденція,

творчий метод, стиль тощо) чи суспільне (агресія, окупація, політика влади) явище, яке впливає на її розвиток, зумовлює певні зміни в ній.

Твір стає **фактором** літератури, впливає на її розвиток, викликає в ній певні зміни – позитивні чи негативні – передусім завдяки його високій художній якості та суспільній значимості. Але не тільки. В умовах української колоніальної дійсності тут століттями вирішальну роль відіграють позалітературні чинники: та ж таки індексація – заборона „крамольних” творів та авторів; поголовне знищення письменників („розстріляне відродження”); компартійна цензура, яка невтомно викорінювала все українське з літератури (навіть цикл віршів А.Малишка „Україно моя” перейменовували на „Батьківщино моя”, а роман Р.Іваничука „Яничари” – на „Мальви”); імперська надінтерпретація українських класиків; фактичне витіснення української літератури з електронних ЗМІ; тотальна русифікація книжкового ринку; відсутність державної політики відродження української духовності тощо. Зрозуміло, що за таких несприятливих умов чимало творів української літератури, не ставши її фактами, не змогли стати і факторами її розвитку, як і сама українська література не може повною мірою виявити свій людинотворчий і націотворчий потенціал, стати постійно діючим чинником розвитку національної свідомості, культури, духовності.

ТВІР ЯК ЦІЛІСНІСТЬ: художній твір є складним, багатокомпонентним явищем, а водночас усі ці формальні та змістові компоненти тісно переплетені між собою і складають єдине функціональне ціле – літературний твір. **Цілісності** твору надає його *системність*, тобто те, що літературний твір – це не просто сукупність елементів, а *художня система* з елементів різного рівня, пов’язаних між собою відношеннями ієрархії, взаємозв’язку та взаємозумовленості, яка здатна реалізовувати ідею мистецтва та виконувати інші природні для літератури функції.

ТВОРЧИЙ (ХУДОЖНІЙ) МЕТОД – це другий (поруч зі стилем) рівень реалізації естетично-інтенціональних засад творчості письменника; це спосіб художньої

організації твору, об'єднуюча основа змістовної форми, тип художнього мислення, зумовлений передусім світоглядом письменника; цілісна система основних принципів художньої творчості письменника, групи письменників, течії, школи, напряму.

Індивідуальний творчий метод письменника – це загальний принцип суб'єктивного перетворення об'єктивної реальності на реальність художню; це спосіб вираження ідейно-естетичної позиції письменника, певна єдність художнього бачення життя і його творчого переосмислення, той чи інший тип зв'язку образного мислення з відтворюваною і твореною дійсністю.

ТЕЗАУРУС (від гр. скарб) – сукупність понять із певної галузі науки, нагромаджених людиною чи колективом, які витворюють передзнання (систему передсуджень) про об'єкт та предмет дослідження, тобто є апіорними: передують безпосередньому пізнанню того чи іншого явища чи закономірності і зумовлюють сам пізнавальний процес.

Так, до вивчення літературного твору ми підходимо, уже маючи певну суму необхідних для цього знань із літературознавства. Або таке: для ефективного застосування структурно-функціонального методу слід мати певний мінімум апіорних знань (що таке система, естетична система, елементи і структура системи, макроструктура твору, ієрархія образів тощо). Знання, набуті в процесі дослідницької практики, з досвіду, є апостеріорними.

ТЕКСТ (від лат. тканина, зв'язок, поєднання) – зв'язний запис на певну тему, щось записане. **Художній текст** – запис (рукописний чи друкований) авторського твору в прозовій чи віршованій формі і в певному жанрі; це знакова система, котра, з одного боку, матеріалізує авторський художній твір, а з іншого – служить матеріальною підставою для виникнення художнього твору реципієнта (читача, слухача).

В акті художньої комунікації автора з читачем текст – категорія *константна*, постійна. *Досконалість* художнього тексту визначається не самооцінкою автора і не

смаком читача чи критика, а здатністю тексту пробуджувати уяву реципієнта, викликати і формувати в його свідомості заплановані автором образи, переживання, думки, асоціації тощо.

Часто твори, групу творів чи творчість письменника називають **макротекстом**. У межах тексту чи макротексту виділяють **субтекст** – складову частину тексту (макротексту).

ТЕЛЕОЛОГІЧНІСТЬ ТВОРУ (*від гр. мета*) – доцільність, інтенціональна цілеспрямованість, кінцева мета твору (див. „КРИТЕРІЇ ХУДОЖНОСТІ”).

ТЕМА (*від гр. те, що лежить в основі*) – один із формантів змісту твору: коло подій, життєвих явищ або якихось сторін людського життя, представлених у творі в органічному зв’язку з проблемою, яка з них постає і потребує осмислення. Спрощено, тема – це те, що зображається у творі, про що він написаний. Часто говорять про наскрізну тему у творчості письменника або про основну тематику певної літературної школи, напрями, течії.

Іноді у творі (особливо великому) виділяють основну (головну) та другорядні (побічні) теми, підпорядковані основній. Так окреслюється поняття **тематики** – сукупності основної й усіх залежних від неї побічних тем одного твору, а також сукупність тем, що їх опрацьовує в низці творів якийсь автор.

На означення теми ліричних творів часто вживають термін **мотив** (*від італ. привід, спонукання*). У музиці цей термін означає мелодію, наспів, найменшу музичну побудову, що становить характерну частину музичної теми. Провідний мотив (чи надмотив) називають **лейтмотивом** твору.

Точно, адекватно окреслити тему можна тільки після ґрунтовного аналізу твору.

“ТЕНДЕНЦІЙНЕ” (“ЗААНГАЖОВАНЕ”) МИСТЕЦТВО – мистецтво з чітко виявленою, навіть акцентованою інтенцією загальнонаціонального значення. Ідею

саме такого мистецтва обстоювали, зокрема, Т.Шевченко та І.Франко. Виразно “заангажованою” проблематикою національного і соціального визволення українського народу є практично вся українська класична література.

ТЕНДЕНЦІЯ (від лат. прагну, прямую) – один із формантів змісту твору: образне втілення інтенції письменника та його ставлення до зображуваного. **Тенденційність** – це осмислена і чітко виявлена ідейна зумовленість твору. Під тенденційністю розуміють відверте прагнення привести читачів до певних висновків, свідоме, заздалегідь розкрите ставлення до чого-небудь. Тобто йдеться саме про явну ідеологічність художніх творів, яку письменник свідомо втілює в систему створених для цього образів. Тенденційність стає недоліком твору, якщо вона не має належного естетичного втілення.

ТЕОРІЯ (від гр. розгляд, дослідження) – логічне узагальнення практичного досвіду; система вірогідних наукових знань про щось. **Теорія літератури** – одна з основних літературознавчих дисциплін (див. „ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО”). „Її правомірно віднести до числа *фундаментальних* наукових дисциплін. Сфера теорії літератури – максимально широкі узагальнення, які проливають світло на сутність художньої літератури, а якоюсь мірою на відбиту нею людську реальність як ціле. В цьому плані теоретичне літературознавство споріднене (і постійно перетинається) з теоріями мистецтва й історичного процесу, з естетикою, культурологією, антропологією, герменевтикою, семіотикою як дисциплінами філософськими” (Г.Сивокінь).

ТЕРМІН (від лат. імені божества меж, кордонів) – слово чи словосполучення, що називає точно окреслене поняття в галузі науки, техніки, мистецтва, суспільного життя тощо. Тобто, обов’язковою умовою термінологізації слова (словосполучення) є *дефініція* означеного ним поняття (див. „ДЕФІНІЦІЯ”).

Окремі терміни стають загальнонауковими чи набувають інтертекстуальності, позначаючи в різних галузях аналогічні поняття.

Однак слід пам'ятати про логічно-сміслову правомірність вживання терміну і про те, що термін поза контекстом, у якому він виник, часто метафоризується, полісемізується, перестає відповідати своїй дефініції, відбувається розрив між іменем (словом) і його первісним значенням, актуалізуються інші, додаткові його значення. Тобто, переступаючи свої логічні межі, термін втрачає свою сміслову конкретність та будь-яке значення і сенс, розмивається і перетворюється в лексему-фантом (як „концептуальний твір” у радянській критиці 70-х років ХХ ст., „дискурс” і „текст” у постмодерністів, „націоналізм” і „тероризм” у сучасній російській та західній демоліберальній політології, „демократія” і „свобода” у штатівській інтерпретації тощо). У такому випадку його наукове використання стає непродуктивним і навіть шкідливим.

ТИПИ ЛІТЕРАТУРИ:

ЗА МЕТОЮ ТВОРЕННЯ –

а) **Література відображення** – це література описового та аналітичного характеру, що не йде далі відтворення життєвих реалій і констатації суцього (безпретензійне “побутописання”, безстороння хроніка життя тощо).

б) **Література вираження** – це література, яка не тільки аналізує, змальовує та оцінює дійсність, але й займає щодо неї активну позицію, намагається своїми творами вплинути на неї, запропонувати власні концепції вдосконалення людини і суспільства, відкрити перспективні шляхи суспільного розвитку, тобто виступає з певних позицій, утверджує суспільно значимі принципи та ідеали, осуджує існуючий стан речей, виражає конструктивні ідеї тощо.

в) **Література самовираження** – це література, функцією якої є передусім маніфестація внутрішнього світу автора, його думок і життєвої позиції. Кожен літературний твір так чи інакше розкриває особистість автора, свідчить про міру його

таланту, розумові здібності, психологічні особливості, ставлення до життя тощо. Однак є твори і навіть окремі жанри, де самоутвердження і самовираження автора є і метою (не обов'язково головною), й організуючим центром літературного твору. Передусім це художні автобіографії, мемуари, спогади, щоденники, есеї. Саме таку літературу окреслюємо як літературу самовираження.

г) **Література егоцентрично-формалістична** – це література (точніше тексти) словесної гри, єдиною метою творців якої є формотворчі амбіції автора, його самовираження через демонстрацію спроможності у грі словом, формою, асоціаціями, чужими текстами тощо. Твори такого типу позбавлені якоїсь значимої інтенціональності, у них марно шукати тематику чи мотиви, проблеми чи ідеї. Суперечність з ідеєю мистецтва, прихована чи явна інтенція деструкції, маргіналізації та нищення національної літератури, мистецтва, духовності – характерні ознаки і сутність творів такого типу (особливо авангардистських чи постмодерністських).

ЗА ФУНКЦІЯМИ, ХАРАКТЕРОМ ТВОРЧОСТІ ТА МІСЦЕМ У СИСТЕМІ КУЛЬТУРИ розрізняють літературу описову, аналітичну, розважальну, концептуальну, історичну, релігійну, філософську, критичну, апологетичну, полемічну тощо.

ЗА АДРЕСАТОМ-РЕЦИПІЄНТОМ виділяють літературу дитячу, для дітей та юнацтва, для старшого шкільного віку, для жіноцтва тощо.

ЗА ТВОРЧИМ МЕТОДОМ класифікують літературу як Барокову, класицистичну, сентименталістську, готичну, просвітницьку, романтичну, реалістичну, модерністську, постмодерну тощо.

ЗА ІНТЕНЦІОНАЛЬНІСТЮ І ТЕЛЕОЛОГІЧНІСТЮ розрізняють літературу *меліоричну* (від лат. кращий) – з інтенцією національного меліоризму, тобто естетичного, морального, духовного світоглядного розвитку, вдосконалення, ушляхетнення людини, суспільства, нації, та літературу *амеліоричну* (від лат. не і кращий) – з інтенцією більш приземленою, парамистецькою, егоїстичною, меркантильною, іноді – відверто антимистецькою.

ТИПІЗАЦІЯ – художнє узагальнення певних життєвих явищ на основі однакових чи подібних характеристик.

Принципи типізації персонажів – засади, на основі яких відбувається у творі виділення, групування і зіткнення конкретних людських типів. Це можуть бути різні ознаки: вікова, гендерна, професійна, класова, соціальна, виробнича, релігійна, національна, расова, інтелектуальна, ідеологічна, політична тощо.

Способи типізації – відтворення, трансформація, збірність, моделювання.

ТИП І ТИПОВІСТЬ: 1. **Тип** – індивід, який виступає носієм ознак, характерних для людей певної соціальної групи, стратуму, за якими їхнього носія можна вирізнити з-поміж інших людей (див. принципи типізації). 2. **Типовість** – набір характерних ознак, що дають можливість зарахувати певне явище чи особу до того чи іншого типу.

ТИП І ХАРАКТЕР: Якщо **тип** – це носій сукупності ознак, властивих певній групі людей, то **характер** (від гр. ознака, риса, особливість) – художній образ, що узагальнює типові риси певної групи людей і водночас дає можливість розрізнити їх у межах цієї групи за вдачею, твердістю, наполегливістю, силою волі.

ТИПОВІСТЬ І ВИНЯТКОВІСТЬ: Ці два поняття складають бінарну опозицію, в якій **типовість** означає звичність, поширеність, нормальний стан, тоді як **винятковість** – це наділення персонажа (ситуації, обставин) рисами і якостями, які різко виділяють його з оточення, контрастують із нормативним.

Типовість персонажів та обставин – характерна ознака *реалістичних* творів. Винятковість – неодмінний прийом у *романтичних* творах. Так, у вірші Т.Шевченка “Садок вишневий коло хати” маємо типові характери в типових обставинах, тоді як у його ж “Причинній” вони змальовані в дусі романтизму – за принципом винятковості: виняткові характери у виняткових обставинах.

ТИП ТВОРЧОСТІ – літературознавча категорія, що означає специфічні риси творчості, які зумовлені світоглядом письменника, характерними для нього переконаннями, принципами художнього пізнання, узагальнення і вираження, ідеалами і нормами, синтезом інтелектуального та емоційного настрою, способом поєднання ним загального та індивідуального, раціонального та емоційного тощо.

Формантами типу творчості виступають, отже, світогляд, стиль і метод.

Виділяють різні типи творчості. Так, слідом за німецьким філософом Фрідріхом Ніцше, світоглядний, раціональний тип творчості називають *аполонійським*, а ірраціональний – *діонісійським* (від імені давньогрецьких богів Аполлона та Діоніса).

Основні типи творчості, проявлені в історико-літературному процесі: Бароковий, класицистичний, сентименталістський, романтичний, реалістичний, натуралістський, модерний, постмодерний.

ТРАВЕСТІЯ (від *фр.* переодягати, пародіювати) – вид гумористичної поезії, близький до пародії. Травестійною є, наприклад, поема І.Котляревського „Енеїда”.

ТРАГЕДІЯ – драматичний твір, в основі якого закладені гострі й непримиренні конфлікти, зіткнення характерів, принципів і дія в якому переважно завершується загибеллю героя; переносно – страшна подія, нещастя, безвихідь, що може призвести до загибелі.

ТРАДИЦІЯ І НОВАТОРСТВО – взаємопов’язані поняття, які характеризують вузлові моменти літературної *спадкоємності*, історико-літературного процесу.

Традиція (від *лат.* передача) – це „стихійна історичність” (М.Гайдеггер): те, що у формі усталених звичаїв, норм, порядків передається з покоління в покоління. У художній літературі це теми, мотиви, інтенції, ідеї, образи, жанри, способи, прийоми і

засоби творення тощо. Митців, що дотримуються традиційних засад, називають традиціоналістами.

Новаторство (від лат. оновлювач, ініціатор нового, зачинатель) – характеристика тих граней творчої діяльності людини, якими ця діяльність відрізняється від традиційних форм. Письменник, спочатку опираючись на традицію, стає новатором у відкритті тем, типів, у вдосконаленні жанрових форм, засобів художнього освоєння світу. В індивідуальному творчому процесі можна виділити такі ступені відходу від освоєних зразків чужих творів: наслідування; використання (запозичення) окремих мотивів, образів; стилізація; переспіви; свідоме відштовхування від традиції із спеціальною настановою на новації; художні надзавдання, які ставить перед собою письменник.

З часом нове стає традиційним, бо його свідомо чи несвідомо наслідують наступні покоління митців. В історії кожної літератури є традиціоналісти і принципіві новатори (модерністи). Загальна закономірність функціонування мистецтва полягає в тому, що кожен новий крок у художньому освоєнні світу спирається на набутий естетичний досвід (навіть коли такий заперечується).

ТРИВІАЛЬНИЙ (від лат. перехрестя шляхів) – звичайний, буденний, позбавлений свіжості, неоригінальний.

УЗАГАЛЬНЕННЯ – логічний процес переходу від одиничного до загального і вираження сутності загального через окреме, одиничне; це природна, іманентна здатність мистецтва, літератури зокрема.

Процес узагальнення завжди супроводжується певним спрощенням, схематизацією зображуваного. З іншого боку, загальне, типове завжди виражаються в художньому творі через конкретний, індивідуалізований образ. Образ персонажа – це завжди єдність *типового* та *індивідуального*, бо саме такою є сутність людини.

Є два основні *види художніх узагальнень*: ідеалізація і типізація.

УНІВЕРСУМ (див. „ХУДОЖНІЙ СВІТ”).

УТОПІЯ (*від гр.* неіснуюче місце) – 1. Назва фантастичного острова з однойменного твору англійського мислителя Томаса Мора, де нібито був створений ідеальний суспільний лад. 2. Фантазія, пуста мрія, химера, що не ґрунтується на об’єктивному пізнанні закономірностей розвитку суспільства, не має реальних підстав для здійснення. 3. Художній твір, що малює уявний майбутній лад. **Антиутопія** – художній твір прогностичного характеру з описом майбутніх суспільних катастроф.

ФЕЄРІЯ (*від фр.* чарівниця) – театральна чи циркова вистава з фантастичним сюжетом, сценічними ефектами і трюками; літературно-художній твір казковим сюжетом, персонажами якого виступають люди та міфологічні істоти (наприклад, драма-феєрія Лесі Українки „Лісова пісня”).

ФЕНОМЕН (*від гр.* те, що з’являється) – явище, що дано нам у досвіді, сприйняте органами чуттів; виняткове, незвичайне, рідкісне явище. **Феноменальний** – небувалий, винятковий, рідкісний.

ФІГУРАЛЬНИЙ (*від лат.* образ, вид) – вжитий у переносному значенні, образний, алегоричний.

ФОРМА (*від лат.* зовнішність, устрій) – спосіб існування предмета, спосіб виразу і прояву змісту, його внутрішня, значеннева організація, те, що пов’язує елементи змісту воедино і без чого неможливе його існування.

ФОРМА БУТТЯ ЛІТЕРАТУРИ – художній твір. Література кожного народу існує у вигляді всієї сукупності творів, які стали **фактами**, а деякі – і **факторами**

становлення і розвитку такої своєрідної естетичної системи, яка називається національною літературою. Поза літературними творами немає літератури.

ФОРМАНТИ ЗМІСТУ ТВОРУ (див. „ЗМІСТ ТВОРУ”).

ФОРМАНТИ ЛІТЕРАТУРНОГО НАПРЯМУ: світоглядний (ідейний, філософський) фундамент, який породжує певну концепцію дійсності і творчості; поетика як система вимог (правил), котрі вирости на філософському фундаменті напрямку; спільність мотивів, тем, ідей, образів, сюжетних схем, що переважають у цьому напрямі і є характерними для нього; сукупність формотворчих елементів (стильові, композиційні особливості, жанрові форми), регульованих поетикою цього напрямку.

ФОРМАНТИ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ (ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ І ФУНКЦІОНУВАННЯ ТВОРУ):

Творчий імпульс – результат зіткнення авторського ідеального світу з реальністю, позитивне чи негативне потрясіння, що стало першопоштовхом до творчого задуму.

Творчий задум – наступний етап творчого процесу, образно-емоційний зародок майбутнього твору, який у подальшому буде розгортатися, конкретизуватися, набирати мовної, образної та жанрової форми, емоційності, змістовності та смислу.

Творче натхнення – короткочасний психологічний стан митця, що характеризується особливим піднесенням його творчих сил, активізацією всіх психічних та інтелектуальних процесів, коли творчий задум спонтанно розгортається і кристалізується в художні образи та жанрово-стильові форми, готові до текстуальної реалізації.

Творчий (робочий) стан – споріднений із натхненням особливий емоційно-психічний та інтелектуальний стан письменника, досягнення якого

дозволяє йому після перерви повернутись у творений ним художній світ, включитися в нього і продовжити роботу над реалізацією (написанням) твору. Уміння вводити себе у творчий стан має особливе значення для авторів тих художніх форм (наприклад, романів, повістей, драматичних творів тощо), текстуальна реалізація яких не може бути здійснена під впливом натхнення – як короткотривалий творчий акт.

Творчий пошук – підготовчий етап творчого процесу, який може мати різне спрямування і мету: а) поповнення свого художньо-творчого інструментарію (пошуки нових виражально-зображальних засобів, образотворчих прийомів, жанрово-стильових форм, версифікаційних новацій тощо); б) збір інформації про об'єкт і предмет зображення (про епоху, умови і реалії життя, заняття, мислення і поведінку людей, біографічні деталі, технологічні процеси, одяг різних станів і т. ін.); в) пошук ідейно-змістового плану (нові теми, проблеми, конфлікти, ідеї тощо); г) пошуки в межах обраної теми (відштовхування від уже зробленого іншими, заглиблення в суть зображуваного, нові повороти й аспекти теми, нове трактування, переоцінка вартостей та ін.) тощо.

Творча інтуїція – здатність митця пізнавати істину, проникати в суть явищ, передбачати те, що потім буде підтверджене наукою, суспільним чи технічним розвитком, логікою життя тощо. Інтуїція – суттєва складова суб'єктивно-дивінаторного мислення, властивого митцям (див. „ІНТУЇЦІЯ”, „ВІЗІЯ”).

Творчий акт – творча дія, момент чи етап творчості, який характеризується емоційним та інтелектуальним піднесенням митця, напруженням його творчих сил і в результаті якого з'являється твір чи суттєвий фрагмент твору.

Творчий процес – сукупність послідовних дій (творчих актів) митця від задуму твору і до його завершення – до написання художнього тексту. У різних письменників творчий процес відбувається по-різному, іноді з граничним напруженням і виснаженням психіки („творчі муки”), і це залежить від характеру творчості, творчих завдань, обставин, психології автора тощо.

Творчий (художній) експеримент – окремий вид новаторства, коли письменник свідомо відкидає традиційні, усталені, давно апробовані (*від лат. погоджуюсь, утверджую*) способи і прийоми творення і застосовує власні чи запозичені з метою досягнення більшого художнього ефекту.

Психологія творчості – 1. Закономірності психічної діяльності автора у процесі творчості. 2. Зумовленість результатів творчої діяльності переживаннями, психічними станами митця. 3. Міждисциплінарна наука на межі психології, мистецтвознавства та соціології, предметом якої є творення художніх цінностей (природа і виявлення таланту, роль інтуїції та уяви, підсвідомого і свідомого у творчому процесі) та їх естетичне сприймання.

Філософія творчості: 1. Світоглядна база, що лежить в основі літературної творчості і визначає коло і характер зацікавлень письменника, його увагу до універсальних аспектів буття, світобудови, сенсу людського існування, долі народу тощо. 2. Ідейно-естетичні засади, які генерує, культивує, утверджує письменник своїм твором, творчістю.

Методологія творчості – система регулятивних принципів мислення письменника; ідейно-наукова та художньо-літературна основа його світогляду; організуючий, системотворчий центр, ідейно-світоглядне ядро логічної матриці художнього пізнання та інтерпретації письменником життєвих явищ. Методологія творчості є конкретизацією філософії творчості через верифікацію світогляду письменника з певною філософською системою та способом творення.

Історія твору – це історія його виникнення: що послужило творчим імпульсом, як виник творчий задум, час та обставини його зародження і написання, можливі прототипи, стимули і труднощі на творчому шляху, можлива трансформація первісного задуму, історія його опублікування і розповсюдження.

Життя твору – це історія його функціонування в літературі, в історико-літературнім процесі, у суспільстві: реакція на нього письменників, критиків і читачів; оцінка твору владою; з'ясування факторів сприйняття чи несприйняття

твору сучасниками; вплив твору на суспільство, на творчість і долю автора; дослідження причин живучості твору, мотивів повернення твору в активний обіг наступними поколіннями тощо.

ФОРМУЛА ХУДОЖНЬОЇ КОМУНІКАЦІЇ – „художньо-літературний комунікативний ланцюг” чи „ланцюг художньої комунікації”: *автор – авторський твір – художній текст – читач (реципієнт) – читацький твір*.

Тобто спілкування автора з читачем відбувається через художній текст, але авторський твір, який письменник закодує в текст, ніколи не тотожний із читацьким твором, який виникає у свідомості реципієнта під впливом тексту. Тому мета літературного навчання – допомогти читачеві виробити вміння і навички глибинного прочитання тексту, щоб максимально збагнути авторський твір, звести до мінімуму відмінність між авторським та читацьким твором і забезпечити повноцінне ідейно-художнє спілкування автора з читачем.

ФУНКЦІЇ ЛІТЕРАТУРИ – це потенції, можливості художньої літератури, її здатність впливати на особистість чи суспільство: аксіологічна, виховна, відображально-зображальна, візіонерська, гармонізуюча, гедоністична, герменевтична, державотворча, дидактична, духовна, евристична, естетична, етична, знаково-комунікативна, ігрова, ідеологічна, індивідуалізуюча, інформативна, катарсична, компенсаторна, консолідуюча, креативна, культурозахисна, культуруносна (культуртрегерська), культуротворча, людинозахисна, людинознавча, людинотворча (гомокреативна), металінгвальна, мислетворча, містична, мнемонічна, мовотворча, моделююча, націозахисна, націологічна, націотворча, освітня, пізнавальна, політична, практично-утилітарна, прогностична, пропагандивна, релаксаційна, розважальна, розвиваюча, свободотворча, соціологізуюча, соціологічна, соціотворча, терапевтична та ін. Основними функціями вважають естетичну та духовнотворчу.

ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ ЕЛЕМЕНТА ТВОРУ – це його здатність виконувати певну роль у творі, бути носієм певного значення (мовно-граматичного, образного, змістового, смислового). Усі елементи твору **строго функціональні**, переважно – **поліфункціональні**, тобто одночасно виконують кілька функцій. “Безфункціональних” елементів у справді художньому творі немає: можуть трапитися тільки такі, функцій яких ми ще не збагнули.

ФУНКЦІЯ (від лат. виконання, звершення) – діяльність, обов’язок, робота; призначення.

ФУТУРИЗМ (від лат. майбутнє) – напрям авангардизму ХХ ст. Сформувався в Італії в 1909 як альтернатива кубізму. Характерні ознаки: неприйняття вічних цінностей, акцентування “грубих” речей, екстраполювання сучасного в майбутнє – позбавлене “вантажу” будь-яких традицій, “зайвих” при розбудові цілком нової культури, твореної на основі найновіших досягнень науки і техніки, деестетизація і дегуманізація мистецтва, поєднання принципів позитивізму та інтуїтивізму. Головні елементи поезії, за Т.Марінетті, – хоробрість, сміливість, бунт, “натиск, лихоманне безсоння, гімнастичний крок, ляпас та удар кулака”.

У Росії – І.Северянін, В.Хлебников, В.Маяковський, брати Бурлюки, В.Каменській, А.Кручених. Заклики “скинути класику з корабля сучасності”. Ультра-революційність, лівацтво.

В Україні – М.Семенко (заклик “спалити “Кобзар””), В.Гадзінський (Москва), Г.Шкурупій, Г.Коляда, В.Поліщук, ранній М.Бажан, О.Слісаренко та ін. У своєму „новаторстві” деякі футуристи доходили до повної втрати комунікації з читачем:

Дир бул щил
убещул
Скум ви со бу
рл ез

(А.Кручених)

Стало льо тало
ало рюзо
юзо
бірюзо
остало квальо мало
льо
о.

(М.Семенко)

Ф'ЮЧЕРСНИЙ – той, що стосується майбутнього.

ХАРАКТЕР (від гр. ознака, риса, особливість) – 1. Своєрідна особливість людини, явища тощо (наприклад, характер літературного героя, характер письма, характер місцевості тощо). 2. Сукупність стійких психічних властивостей людини, що формуються в процесі її виховання, навчання, діяльності; вдача. 3. Твердість, сила волі, наполегливість у досягненні мети.

У літературі, мистецтві взагалі характер – художній образ, що узагальнює типові риси певної групи людей; це сукупність психічних особливостей, що становлять особистість персонажа. „Характер є синтезом національного свідомого та національного несвідомого” (Н.Зборовська).

Характери – один із формантів змісту твору: це зображені у творі психологічні типи-персонажі, які є носіями певних якостей та ідей чи уособленням якихось життєвих позицій і зіткнення яких викликає конфлікт.

ХРЕСТОМАТІЯ (від гр. корисний і знання) – навчальна книга, що являє собою збірник літературно-художніх чи науково-популярних творів, підібраних за програмою певного курсу. *Хрестоматійний твір* – художній твір, включений у хрестоматію; ширше – твір, що вивчається у школі, тобто загальновідомий.

ХРИСТОЛОГІЯ (*від гр. міся і вчення*) – 1. Розділ богослов'я, що вивчає Ісуса Христа як Особу Божу, як земний вимір екзистенції Бога. 2. Герменевтична “стратегія витлумачення явищ та закономірностей буття крізь призму християнства” (П.Іванишин). 3. Літературознавча методологія “витлумачення художньо-літературних феноменів крізь призму християнської духовності” (П.Іванишин).

ХРОНІКА (*від гр. літопис*) – 1. Послідовний запис подій, літопис. 2. Відділ коротких повідомлень у пресі. 3. Документальний фільм про поточні події суспільного життя. 4. У літературі – жанр художнього (переважно епічного) твору, в якому послідовно розкривається історія суспільних чи родинних подій.

ХРОНОТОП (*від гр. час і місце*) – взаємозв'язок часових і просторових характеристик явищ, які зображені в художньому творі.

Час у художньому світі постає як багатовимірна категорія, в якій розрізняють фабульно-сюжетний час і нараційний (оповідально-розповідний) час. Художній **простір** у творі теж виходить за рамки місця події і засобами ретроспекції (згадки, спогади, сни, марення тощо) розмикається у широкий світ.

ХУДОЖНЄ НАДЗАВДАННЯ – естетично чи інтенціонально значима вища мета, яку ставить перед собою митець і якій підпорядковує свої творчі зусилля.

Це може бути **формотворче надзавдання**: національно освоїти мандрівний сюжет (наприклад, байки Л.Глібова) чи запозичену художню форму (наприклад, середньоазіатські рубаї чи японські хоку); надати запозиченій формі нової функціональності (як використання італійського сонета І.Франком); розкрити тему в оригінальній, максимально ускладненій формі (наприклад, у вінку сонетів чи у формі роману в новелах, роману у віршах тощо); охарактеризувати середовище не через зіткнення сил добра і зла, а через дії виключно негативних персонажів (“Лис Микита”

І.Франка чи “99%” /“Човен хитається”/ Я.Галана) тощо.

В іншому випадку письменник ставить перед собою *естетичні надзавдання*: наприклад, довести всесилля мистецтва слова в “поетизації непоетичного”, тобто спроможність поезії естетизувати дійсність – опоетизувати щось, що, здавалося б, ніяк не може надихнути на творчий акт (наприклад, в І.Драча – “Балада ДНК”, “Балада про відро”, “Балада про випрані штани”), чи утвердити потенціал і виняткову роль та значимість поезії в суспільному житті, –

АРХЕОЛОГІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ

Поет – зоря, що між планет
Сія в пітьмі навкруг.
Поет – це птаха вільний лет,
Людини вічний рух.

Поет – це прапор над бійцем
У битві світовій
І сам боєць, що ниць лицем
Упав у битві тій.

Поет – це пісня поміж скель
Про юну Суліко.
Поет – це виграна дуель
З Мартиновим і Ко.

Поет – це синь еллінських вод,
Це шум троянських бур.
Поет є – значить, є народ.
Або, принаймні, був.

Б. Стельмах

Іноді письменник відверто декларує своє *ідейно-художнє надзавдання*, як, наприклад, Т.Шевченко (“Возвеличу малих отих рабів німих...”) чи І.Франко

(“Каменярі”, “Мойсей”); часом, як Бальзак, навіть планує на багато років уперед своє *творче надзавдання* (багатотомна “Людська комедія”).

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ – це специфічна для мистецтва форма естетично-чуттєвого освоєння (сприйняття і відображення) і перетворення (узагальнення, моделювання) дійсності з позицій певного естетичного ідеалу; це конкретно-чуттєве уявлення, що діє водночас на почуття та свідомість; це вербально-ейдологічна структура в межах літературного твору як естетичної системи. Образ виступає як “сенсорний стимулятор” (Д.Ділі) уяви, почуттів, свідомості реципієнта (див. „КЛАСИФІКАЦІЯ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ”).

ХУДОЖНІЙ СВІТ (ХУДОЖНІЙ УНІВЕРСУМ) – створена уявою письменника і закодована в художньому тексті (творчості) образна картина, яка складається з подій, людей, їх висловлювань та дій і виражених ними духовних феноменів (уявлень, думок, переживань тощо), а також із обставин, зовнішньої дійсності; “друга реальність” (художньо-естетична реальність), співвідносна із предметною, соціальною і психологічною реальністю; образне духовно-інтенціональне утворення з власною логікою.

ХУДОЖНІЙ СМАК – здатність визначати художню якість твору; зорієнтованість реципієнта на високохудожні зразки мистецтва; симпатії реципієнта до творів певного типу.

ЧИННИКИ (ФАКТОРИ) РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУРИ поділяють на власне літературні – “внутрішні” і позалітературні – “зовнішні”.

Внутрішні чинники розвитку літературного процесу: *традиції, новаторство, відштовхування, запозичення, наслідування, пародіювання, епігонство, цитування, репродукція, ремінісценція, парафраза, натяк, варіація, суперництво, концентрація,*

розпорошення. **Зовнішні чинники** – стан суспільства, наявність і функціонування інфраструктурних компонентів літературного життя, політика влади у сфері культури та освіти, наявність чи відсутність цензури, ступінь свободи творчості, можливість діалогу культур, статус письменників у суспільстві тощо.

Специфічність історії української літератури полягає в тому, що її розвиток далеко не завжди зумовлювався діями внутрішніх, власне літературних чинників: часто кардинальні зміни в ній викликали чинники позалітературні, зовнішні, коли внаслідок сваволі того чи іншого окупанта руйнувалося національне літературне життя, заборонялися окремі твори і навіть сама українська мова і література, зникали окремі пласти літератури, фізично знищувалися цілі покоління письменників, літературі нав'язувалися антинародні та антинаціональні ідеї і чужі зразки тощо.

“ЧИСТЕ” МИСТЕЦТВО (МИСТЕЦТВО ДЛЯ МИСТЕЦТВА) – результат намагань автора прикрити і виправдати свій відступ від ідеї мистецтва чи підмінити ідею мистецтва голим естетизмом, літературною грою, марними спробами витворити художність тільки на основі естетичності – без суспільно значимої людинотворчої та націотворчої інтенції.

ЧИТАЦЬКИЙ ТВІР – це художній світ, що виник у свідомості читача під впливом художнього тексту. Читацький твір – категорія змінна: кожне повернення до художнього тексту, його „друге прочитання” (Г.Сивокінь) уточнює, доповнює, розширює художній твір у свідомості реципієнта.

ШЕДЕВР (від *фр.* головна робота) – визначний твір, найвище досягнення мистецтва, майстерності.

ШТАМП (від нім. печатка, друк) – готовий зразок, шаблон. **Літературний штамп** – художній прийом або мовний зворот, що механічно повторюється у творах різних авторів без творчого осмислення.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Андрусів С.М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. – Тернопіль-Львів, 2000. – 340с.
2. Античні поетики. Арістотель. Поетика. Псевдо-Лонгін. Про високе. Горацій. Про поетичне мистецтво. – К., 2007. – 168с.
3. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996. – 634с.
4. Баган О.Р. Естетика і поетика вісниківського неоромантизму: Автореф. дис. ... кандидата філолог. наук: 10.01.01 / Львівський національний університет імені Івана Франка. – Львів, 2002. – 20с.
5. Бандура О.М. Теорія літератури. – К., 1969. – 286с.
6. Барт Р. Нулевая степень письма. – М., 2008. – 431с.
7. Бахтін М. Проблема тексту в лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – К., 1996. – С.318 – 323.
8. Бгабга Г. Націєрозповідність (передмова до книги “Нація і розповідь”) // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996 – С.559 – 561.
9. Бердяєв Н. Національність і людство // Сучасність. – 1993. – № 1. – С.154 – 157.
10. Білецький Л.Т. Основи української літературно-наукової критики / Упоряд., авт. іст.-біогр. нарисів та приміт. М.М.Ільницький. – К., 1998. – 408с.
11. Бовсунівська Т.В. Історія української естетики першої половини ХІХ ст. – К., 2001. – 344с.
12. Введение в литературоведение / Под ред. Г.Поспелова. – М., 1983. – 327с.

13. Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные понятия и термины. / Под. ред. Л.В.Чернец. – М., 2000. – 556с.
14. Введение в литературоведение: Учебник / Под общ. ред. Л.М.Крупчанова. – М., 2005. – 416с.
15. Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991. – 367с.
16. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. – К., 2001. – 288с.
17. Гадамер Г.-Г. Истина і метод: Пер. з нім. У 2 т. – К.,2000. – 464с; 478с.
18. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – К., 2001. – 488с.
19. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4-х т. – М., 1973. – Т.4. – 676с.
20. Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества. – М., 1977. – 704с.
21. Денисюк І. Категорія “національний письменник” і Тарас Шевченко // Записки НТШ. – Львів, 2000. – Т.239: Праці філолог. секції. – С.50 – 54.
22. Дильтей В. Герменевтическая система Шлейермахера в ее отличии от предшествующей протестантской герменевтики // Дильтей В.Собрание сочинений в 6 тт. Т. 4: Герменевтика и теория литературы. – М., 2001. – С.13 – 235.
23. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поетика. – Дрогобич, 2008. – 488с.
24. Донцов Д. Дві літератури нашої доби. – Львів, 1991. – 296с.
25. Дончик В.Г. З потоку літ і літпотоку. – К., 2003. – 556с.
26. Дюрінг С. Література – двійник націоналізму? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Зубрицької М. – Львів, 1996. – С.565 – 566.
27. Еко У. Надінтерпретація текстів // Еко У. Маятник Фуко; Інтерпретація і надінтерпретація / У.Еко, Р.Рорті, Д.Куллер, К.Брук-Ровз. – Львів, 1998. – С.650 - 664.
28. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора; Пер. з англ. В.Шовкун. – К., 2003. – 503 с.

29. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций. Изд. 2-е. – М., 2004. – 464с.
30. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М., 2004. – 560с.
31. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX - XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М., 1987. – 512с.
32. Іванишин В. Непрочитаний Шевченко. – Дрогобич, 2001. – 32с.
33. Іванишин В., Іванишин П. Пізнання літературного твору. – Дрогобич, 2003. – 80с.
34. Іванишин В., Іванишин П. Програма курсу “Теорія літератури”. – Дрогобич, 2001. – 72с.
35. Іванишин В. Тезаурус до курсу “Теорія літератури”. – Дрогобич: ВФ “Відродження”, 2007. – 112с.
36. Іванишин В., Радевич-Винницький Я. Мова і нація. Вид. 4-е. – Дрогобич, 1994. – 218 с.
37. Іванишин П. Поезія Петра Скунця (Художнє вираження національно-духовної ідентифікації ліричного героя). – Дрогобич, 2003. – 296с.
38. Іванишин П.В. Аберация християнства, або Культурний імперіалізм у шатах псевдохристології. – Дрогобич, 2005. – 268с.
39. Іванишин П. Вульгарний “неоміфологізм”: від інтерпретації до фальсифікації Т.Шевченка. – Дрогобич: ВФ “Відродження”, 2001. – 174с.
40. Іванишин П. Макроструктура літературного твору герменевтичне уточнення // Філологічні семінари. Література як стиль і спогад. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2003. – Вип. 6. – С.84 – 91.
41. Іванишин П. Філософія творчості О.Ольжича // Українські проблеми. – 1998. – № 1. – С. 141 – 143.
42. Іванишин П.В. Національний спосіб розуміння в поезії Т.Шевченка, Є.Маланюка, Л.Костенко. – К., 2008.

43. Іванишин П.В. Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти): Монографія. – Дрогобич, 2005. – 308с.
44. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Зубрицької М. – Львів, 1996. – С.263 – 277.
45. Ільницький М., Будний В. Порівняльне літературознавство: В 2 ч. – Львів, 2007.
46. Інгарден Р. Про пізнання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Зубрицької М. – Львів, 1996. – С.139 – 163.
47. Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія: У 3 кн. – К., 1996. – Кн. 1. – 416с.
48. Каллер Дж. Теория литературы: краткое введение. – М., 2006. – 158с.
49. Качуровський І. Нарис компаративної метрики. – Мюнхен, 1985. – 119с.
50. Качуровський І. Строфіка. – Мюнхен, 1967. – 359с.
51. Качуровський І. Фоніка. – Мюнхен, 1974. – 208с.
52. Квіт С. Герменевтика як непідвладність // Слово і Час. – 2005. – С.35 – 41.
53. Квіт С.М. Основи герменевтики: Навч. посібник. – К.: Вид. дім “КМ Академія”, 2003. – 192с.
54. Ключек Г. Про методологію літературознавчої есеїстики Євгена Маланюка // Євген Маланюк: література історіософія, культурологія. Матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої 1000-річчю від дня народження Є.Маланюка. Частина І. – Кіровоград, 1998. – С.24 – 31.
55. Кониський О. Український націоналізм // Правда. – 1875. – Ч. 14. – С.566 – 572.
56. Костенко Л. Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала. – К., 1999. – 32с.
57. Краснова Л. До проблем аналізу та інтерпретації художнього твору. – Дрогобич, 1997. – 148с.
58. Кухаренко В.А. Інтерпретація тексту. – М., 1989. – 192с.

59. Ласло-Куцюк М. Питання української поезики. Спеціальний курс. – Бухарест, 1974. – 207с.
60. Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ ст. – К., 1997. – 224 с.
61. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001. – 636с.
62. Лесин В.М., Пулинець О.С. Словник літературознавчих термінів. – К., 1971. – 486с.
63. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н.Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М., 2001. – 1600стб.
64. Литературный энциклопедический словарь / Под. общ. ред. В.М.Кожевникова, П.А.Николаева. Редкол.: Л.Г.Андреев, Н.И.Балашов, А.Г.Гончаров и др. – М., 1987. – 752с.
65. Література. Теорія. Методологія: Пер. з польськ. С.Яковенка / Упор. і наук. ред. Д.Уліцької. – К., 2006. – 543с.
66. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К., 1997. – 752с.
67. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Структура стиха. – Ленинград, 1972. – 271с.
68. Маланюк Є. Книга спостережень. – Торонто, 1962, 1966. – Т.1 – 2. (К., 1995)
69. Марко В.П. Стежки до таїни слова: Літературознавчі й методологічні студії. – Кіровоград, 2007. – 264с.
70. Масловська Т. Соціальна заангажованість літератури // Слово і час. – 1998. – № 9 – 10. – С.33 – 44.
71. Мітосек З. Теорії літературних досліджень / Переклав з польської Віктор Гуменюк. – Сімферополь, 2003. – 408с.
72. Моклиця М. Основ літературознавства: Посібник для студентів. – Тернопіль, 2002. – 192с.

73. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. – К., 2001. – 327с.
74. Мороз Л. Триєдність як основа універсалізму (національне – загальнолюдське – духовне) // Слово і Час. – 2002. – № 3. – С.22 – 33.
75. Мукгерджи А.П. Чий постколоніалізм і чий постмодернізм? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996. – С. 562 – 564.
76. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Сборник. – Минск, 1997. – С.453 – 593.
77. Нова історія української літератури (теоретико-методологічні аспекти): Зб. – К., 2005. – 260с.
78. Ольжич О. Незнаному Воякові: Заповідане живим. – К., 1994. – 432с.
79. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – М., 1962 – 1970.
80. Пахаренко В. Українська поетика. – Черкаси, 2002. – 320с.
81. Пахаренко В.І. Основи теорії літератури. – К., 2007. – 296с.
82. Після філософії: кінець чи трансформація?: Пер. з англ. / Упоряд.: К.Байнес та ін. – К., 2000. – 432с.
83. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М., 1976. – 614с.
84. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике.– М.,1995. – 416с.
85. Рікер П. Історія та істина / Пер. з фр. В.Й.Шовкуна. – К., 2001. – 396с.
86. Руднев В.П. Словарь культуры ХХ века. – М., 1999. – 384с.
87. Саїд Е.Д. Орієнталізм / Пер. з англ. В.Шовкун. – К.: Основи, 2001. – 511с.
88. Салига Т.Ю. Франко – Каменяр. – Ужгород, 2007. – 128с.
89. Семиотика: Антология. Изд. 2-е, испр. и доп. – М., 2001. – 702с.
90. Сенік Л. Національна ідентичність української літератури в умовах тоталітаризму: 30-ті роки і пізніше (проблема літературної опозиції) // Літературознавство: Матеріали ІІІ конгресу Міжнародної асоціації українців. – К., 1996. – С.44 – 50.

91. Сивокінь Г. Давні українські поетики. – Харків, 2001. – 168с.
92. Сивокінь Г.М. У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій. – К., 2006. – 304с.
93. Словарь средневековых терминов // Антология средневековой мысли (Теология и философия европейского Средневековья): В 2 т. Т.2 / Под ред. С.С.Неретиной; сост. С.С.Неретиной, Л.В.Бурлака. – СПб., 2002. – С.512 – 608.
94. Словник іншомовних слів / Уклад.: С.М.Морозов, Л.М. Шкарапута. – К., 2000. – 680с.
95. Сміт Е.Д. Національна ідентичність. – К., 1994. – 224с.
96. Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання / Пер. з пол. В.Корнієнка. – К., 2001. – 368с.
97. Теоретическая поэтика: Понятия и определения: Хрестоматия для студентов / Авт.-сост. Тамарченко Н.Д. – М., 2001. – 467с.
98. Теория литературы: В 2-х т. / За ред. Н.Д.Тамарченко.– М., 2004. – Т.1. – 512с.
99. Теорія літератури / За ред. Воробйова В.Ф., В'язовського Г.А. – К., 1975. – 400с.
100. Ткаченко А.О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). – К., 1998. – 448 с.
101. Ткачук О.М. Наратологічний словник. – Тернопіль, 2002. – 173.
102. Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 4 кн. – К., 1994 – 1995.
103. Унамуно М. де. Искусство и космополитизм // Называть вещи своими именами: Програмные выступления мастеров западно-европейской литературы ХХ в. – М., 1986.
104. Феллер М.Д. Пошуки, роздуми і спогади єврея, який пам'ятає своїх дідів, про єврейсько-українські взаємини, особливо ж про мови і ставлення до них. – Дрогобич, 1994. – 238с.
105. Фізер І. Естетика Шевченка // Сучасність. – 1998. – Ч.5. – С.100-104.

106. Фізер І. Зустрічі чи зіткнення української філології із західними методологічними стратегіями // Слово і Час. – 2006. – № 4. – С.3 – 10.
107. Фізер І. Онто-екзистенціальна класифікація буття. Література як інтенційний об'єкт // Українські проблеми. – 1995. – Ч. 1. – С.67 – 69.
108. Фізер І. Чи таки смерть автора? (Ретроспективний погляд на тему, що не хоче вмирати) // Слово і Час. – 2003. – № 10. – С. 50 – 55.
109. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Зібр. творів: У 50 т. – К., 1981. – Т. 31.
110. Фролова К.П. Цікаве літературознавство. – К., 1991. – 192с.
111. Хайдеггер М. Исток художественного тверения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М., 1987. – С.264-312.
112. Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 2000. – 398с.
113. Хантингтон С. Кто мы?: Вызовы американской национальной идентичности / Пер. с англ. А.Башкирова. – М., 2004. – 635с.
114. Шевченківський словник: У 2 т. – К.: 1978. – т.1. – 416с.; т.2. – 410с.
115. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. – М., 1966. – 608с.
116. Шерех Ю. Етюди про національне в літературах сучасності // Сучасність. – 1993. – № 4. – С.68 – 94.
117. Шпет Г.Г. Герменевтика и ее проблемы // Контекст. – М., 1989. – С. 231–268.
118. Шумило Н.М. Під знаком національної самобутності. – К., 2003. – 354с.
119. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. – СПб., 2003. – 256с.
120. Юнг К.Г. Психология и литература // Психоанализ и искусство. – М.– К., 1998. – С. 30 – 55.
121. Янів В. Нариси з української етнопсихології. – Мюнхен, 1993. – 217с.
122. Burzyńska A., Markowski M.P. Teorie literatury XX wieku. Podręcznik. – Kraków: Znak, 2006. – 595s.

123. Chrzastowska B., Wyslouch S. Poetyka stosowana. – Warszawa, b.p. – 508s.
124. Ingarden R. O dziele literackim. – Warszawa, 1960. – 434 s.
125. Kulawik A. Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego. – Kraków, 1997. – 400s.
126. Nycz R. Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze. – Kraków, 2000. – 348s.
127. Powrót wielkiej teorii w naukach humanistycznych / Pod redakcją Quentina Skinnera. – Lublin, 1998. – 240s.
128. Rosner K. Hermeneutyczny model obcowania z tekstem literackim // Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze. – Lublin, 1992. – C. 241 – 252.
129. Słownik terminów literackich / Pod redakcją Janusza Sławińskiego. – Wrocław, 2000. – 706s.
130. Steiner G. Language and Silence: Essays 1958 – 1966. – New York, 1979. – 266p.