

Український державний університет імені Михайла Драгоманова

Факультет іноземної філології

Кафедра світової літератури та теорії літератури

Т. А. Пахарєва

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Навчальний посібник

Київ – 2024

УДК 82.09

*Рекомендовано до друку Вченою радою УДУ імені Михайла Драгоманова
(протокол № 5 від 28.11.2024 р.)*

Рецензенти: д.ф.н., проф. Корнієнко О. О.

д.ф.н., проф. Ільїнська Н. І.

Т. А. Пахарєва. Теорія літератури. Навчальний посібник. Київ:
Видавництво УДУ імені Михайла Драгоманова, 2024. 65 с. - електронне видання

В основу навчального посібнику покладено тезовий виклад читаного авторкою в УДУ імені Михайла Драгоманова лекційного курсу «Теорія літератури», а також створені на його основі завдання до аналізу окремих художніх творів світової літератури. Загальною метою є формування та конкретизація уявлень студентів про літературний твір як внутрішньо цілісне художнє явище, а також про світову літературу як не механічну суму текстів, а систему, скріплену численними та різнорівневими зв'язками між явищами, що її складають. Практичні завдання, включені до посібнику, спрямовані на виявлення за допомогою різноманітних методів аналізу художнього тексту (системно-структурного, цілісного, наратологічного, інтертекстуального, міфопоетичного) смислоутворювального потенціалу структурних елементів твору та розмаїття способів побудови смислу в художніх текстах.

© Т. А. Пахарєва, 2024

© Вид-во УДУ імені Михайла Драгоманова, 2024

ТЕМАТИЧНИЙ КОНСПЕКТ КУРСУ «ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ»

Тема 1. Теорія літератури як наукова дисципліна, її предмет і структура

Теорія літератури досліджує літературу як вид мистецтва, а саме:

- чинники формування художності слова;
- різновиди художніх текстів за формально-змістовими ознаками;
- способи смислової та формальної побудови художнього твору;
- суб'єкт-об'єктні аспекти літературного твору, проблеми його реценції;
- літературний процес не як історію окремих літературних явищ, а як динаміку взаємозв'язків і змін в художній літературі як цілісній системі (зміни жанрово-стильових тенденцій і домінант, зміни критеріїв художності, процеси взаємодії літературних явищ між собою та взаємодії літератури з іншими видами мистецтва).

Найзагальніші питання розглядає теорія літератури як така (**загальна теорія літератури**) – це питання відношення літератури та дійсності, форми та змісту, психології творчого процесу, дослідження природи вигаданого (фікційного) в літературі, функцій художньої літератури і т. п.

Більш конкретно, спираючись на емпіричний матеріал творів літератури, досліджує літературу така галузь теорії літератури, як **поетика** – вчення про генезу, сутність, види та форми художньої творчості, предметом якого є художня мова літератури та твір як висловлювання на цій мові.

Завдання поетики:

- виділити літературний твір як явище мистецтва з-поміж інших творів писемності, надавши відповідь на питання про його природу як художнього цілого;

- розрізнити твір художнього словесного мистецтва і несловесні художні створіння, визначивши специфіку і межі можливостей мовленнєвого матеріалу;
- виявити основні аспекти й елементи художньої структури, а також їх функції, і визначити типи творів;
- встановити найважливіші етапи історичного розвитку словесної художньої творчості;
- описати основні «художні мови», що існують на різних етапах історії словесного мистецтва;
- вивчити процеси та встановити закономірності літературної творчості: її генезу, історичні зміни художніх мов і домінуючих типів літературних творів, а також трансформації різних жанрів та їх структурних елементів.

З поданого вище переліку завдань видно, що поетика розглядає як сталі, константні характеристики художньої літератури, так і її динамічні аспекти (еволюційні процеси, трансформації літературних явищ у часі), а отже, має **синхронічний** та **діахронічний** виміри і, відповідно, розподіляється на **теоретичну поетику** та **історичну поетику**.

Поетикою прийнято називати не тільки зазначену вище частку теорії літератури, а також і те, що складає її предмет: систему структурних особливостей того чи іншого літературного явища та сукупність закріплених за ним смислів («поетика романтизму», «поетика новели», «поетика окремого твору», «індивідуальна поетика митця»).

Саме поетика є основою літературознавчого аналізу художнього тексту, який завжди має за мету найповніше розкриття змісту твору, «прирощення смислу» порівняно з поверхневим, «пасивним» читанням.

Теорія літератури також структурована за критерієм **методологічної позиції дослідника**. Зокрема, Р. Веллек (Wellek) та О. Воррен (Warren)

розрізняють «внутрішній» та «зовнішній» підходи до теоретичного вивчення літератури. З «внутрішньої» точки зору підходить до літератури, фактично, вся академічна, універсальна теорія та поетика, які досліджують літературу, спираючись на її іманентні (внутрішні) властивості. «Зовнішня» точка зору представлена у тих методологічних підходах, які вивчають літературні явища з різноманітних нелітературних позицій – філософської (з уточненням конкретної філософської течії, на яку спирається дослідник), психологічної, соціально-політичної, антропологічної тощо – саме до таких «зовнішніх» методів дослідження літератури належать сучасні постколоніальні, феміністичні, психоаналітичні студії літератури, які дедалі активніше виводять літературознавство до міждисциплінарного простору.

Тема 2. Специфіка літератури як виду мистецтва

Першою науковою класифікацією літератури у системі мистецтв вважають працю Г.-Е. Лессінга «Лаокоон, або Про межі живопису та поезії» (1766 р.). Аналізуючи виразність одного й того самого епізоду загибелі жреця Лаокоона та його синів у скульптурному зображенні та відповідному епізоді «Енеїди» Вергілія, Лессінг зазначає: «Предмети, які самі по собі або частини яких співіснують поруч, називаються тілами. Отже, тіла та їхні видимі властивості є предметом живопису.

Предмети, що самі по собі або частини яких слідуєть одне за одним, називаються діями. Отже, дії складають предмет поезії».

Класифікацію Лессінга вважають класифікацією мистецтв за матеріалом (хоча точніше – за способом існування та сприйняття художнього образу). За цією класифікацією всі мистецтва складають 3 групи: 1) просторові (живопис, скульптура, архітектура), 2) часові (література, музика), 3) синтетичні (танець, театр, кіно).

З часом з'явився розподіл мистецтв також за способом передання змісту: якщо можна викласти, про що «розповідає» літературний твір, театральний спектакль, кінофільм і навіть скульптура або картина (якщо йдеться про фігуративний живопис), то «переказати» зміст архітектурної будівлі або музики неможливо. Відповідно, перша група мистецтв зображує певні об'єкти, а друга – виражає певну експресію. Тому літературу, живопис, скульптуру, театр і кіно відносять до зображувальних мистецтв, а музику, архітектуру і танець – до виражальних (експресивних).

Ці класифікації мають сенс як унаочнення ступеню наближеності (спорідненості) одних видів мистецтв з іншими, а отже, це може бути корисним під час порівняльних міжмистецьких студій.

Але література майже одразу після перших спроб створення наукових класифікацій мистецтв часто стала сприйматися як особливий, винятковий і навіть «вищий» за інші вид мистецтва, адже словом можна виразити будь-що – і предмет, і дію, і зовнішні явища, і внутрішні переживання та емоції. Зокрема, так вважав Г. В. Ф. Гегель (про це він пише у 3 томі «Естетики»): «Поезія, словесне мистецтво є... **цілісністю**, що поєднує у собі на більш високому ступеню, в області самого духовного внутрішнього життя, крайнощі, представлені пластичними мистецтвами та музикою. Адже, з одного боку, в поетичному мистецтві, як і в музиці, міститься **начало внутрішнього життя**, що прислуховується до самого себе, – начало, якого позбавлені архітектура, скульптура та живопис. З іншого боку, у сфері внутрішнього уявлення, споглядання та відчуття **поезія сама створює широкий об'єктивний світ**, який ніяк не втрачає визначеності, що властива скульптурі та живопису, і який здатен зі значно більшою повнотою, ніж будь-яке інше мистецтво, репрезентувати в усій широті цілісність події, послідовність, зміну душевних настроїв, пристрастей, уявлень і завершений хід певної дії».

Отже, така універсальність надає літературі можливість створити безмежне розмаїття засобів виразності, стильових та жанрових форм, індивідуальних поетик, а також створює можливості для різноманітної взаємодії літератури з іншими видами мистецтва та з поза-мистецькими словесними контекстами (науковим, документальним, комунікативно-прагматичним, побутовим тощо). Це суттєво ускладнює питання про **специфіку художності літературного слова**, адже вона реалізується настільки різноманітно, що виникає сумнів у можливості визначити, що ж саме перетворює звичайне словникове слово на слово художнє. Довгий час вважалося, що художність літератури забезпечується образністю, але існує безліч високохудожніх творів, у яких жодне слово не використано у його образно-інакомовному значенні та відсутні такі форми образності, як тропи. Так само не є вирішальними критеріями художності літератури ні фікційність

(вигаданість), ні наявність авторської суб'єктивної оцінки, ні щось ще, взяте окремо. Отже, художність завжди створюється комплексом різних чинників, які діють на різних рівнях твору і набір яких є індивідуальним для кожного твору. Таким чином, жодне слово або жоден образ літературного твору не є художніми самі по собі, а набувають художності тільки у **контексті цілого твору**. Саме тому категорія твору є стрижневою в системі художньої літератури та, відповідно, саме твір є основним об'єктом вивчення у науці про літературу.

Тема 3. Літературний твір, його складові. Структура художнього тексту

Твір художньої літератури – це цілісне художнє висловлювання, яке реалізується у єдності своїх змістових і формальних елементів.

При цьому формальні елементи складають **текстову структуру** твору (це його «фізична матерія»), а змістові елементи створюють його «художній світ», який оприявнюється через «формальну» структуру тексту (такий погляд на твір як формально-змістову цілісність пропонує дослідник І. Сухих). Це означає, що «зміст» і «форма» не існують одне без одного, так що у творі *кожен елемент форми є носієм змісту, а зміст реалізується не абстрактно, а лише через свої формальні носії.*

Осмислюючи природу цілісності художнього твору, Г. В. Ф. Гегель уподібнював твір живому **організму**, в якому ціле є не механічною сумою частин, а органічною єдністю, кожна найменша частка якої репрезентує ціле, адже вона включена у складну взаємодію з усіма іншими складовими цього «організму». Таке розуміння художньої цілісності твору, яке завдав Гегель, далі знайшло розвитку в різноманітних пізніших теоріях літературного твору, які акцентували увагу на його **системності**. Так, формальний метод (або ж **формалізм** у термінологічному, нейтральному сенсі, позбавленому негативних оцінних конотацій), що виник в першій чверті ХХ ст. і потужно вплинув на розвиток теорії літератури та поезики як науки, вважав твір саме системою, в якій кожен елемент виконує власну функцію та пов'язується множинними та різнорівневими зв'язками з іншими елементами системи. Формалісти при цьому спиралися не безпосередньо на Гегеля, а на більш сциєнтистські напрацювання «функційної лінгвістики» Бодуена де Куртене, який, досліджуючи мову як систему, заперечував описовий підхід до вивчення мовних законів, а натомість пропонував вивчати **функції** кожної лінгвістичної одиниці у її взаємодії з іншими та на різних рівнях мови. Відповідним чином формалісти ввели до

літературознавчого вжитку поняття «**функційної значущості**» елементів художнього твору та стверджували, що кожен засіб художньої виразності не реалізується сам по собі, а виконує у творі свою функцію, виходячи з певної художньої настанови та у взаємодії з іншими елементами та їх функційними особливостями. При цьому функційність літературних засобів має за кінцеву мету досягнення міцного інтелектуально-емоційного впливу на читача (такий вплив Аристотель у своїй «Поетиці» позначав словом «катарсис»; але у розширеному розумінні той ефект, який чинить на реципієнта по-справжньому художній твір, - це просто глибоке враження, потрясіння – ті переживання, які виштовхують з буденного модусу та змушують по-новому побачити світ і самого себе).

Один із початківців і лідерів формальної школи у літературознавстві В. Шкловський вважав, що таке глибоке враження від художнього твору забезпечується реалізацією двох універсальних настанов (принципів), якими визначається використання будь-якого засобу поезики: 1) принцип «одивнення» (синонімічний термін – «очуднення», від рос. «остранение»); 2) принцип «утруднення форми». **Одивнення** – це естетичний принцип, за яким знайоме та звичне зображується як дивне та незнайоме. Такий ефект може бути досягнуто різними засобами, але один з найтиповіших у поезії – це метафорика, за допомогою якої буденний світ перетворюється на дивний та навіть фантастичний (як, наприклад, сучасне буденне місто у Верхарна перетворюється на «спрута» або ж описується, як дантове Пекло); у прозі ж ефект «одивнення» найчастіше створюється через точку зору персонажу, наділеного особливим баченням навколишньої дійсності (точка зору дитини, яка не розуміє смислу дій дорослих і описує їх у свій спосіб; точка зору представника іншої цивілізації; точка зору тварини тощо). **Утруднення форми** – це всі можливі засоби, які дають читачеві відчуття фактуру тексту, стикнувшись зі складними для сприйняття елементами. Це може бути: незвична лексика; порушення логіки та послідовності викладу

подій; «герметична», зашифрована образність; занадто довгі та синтаксично гранично переобтяжені речення (як у М. Пруста або В. Фолкнера), які змушують читати повільно, час від часу повертаючись до вже прочитаних сторінок – і це спонукає до вдумливого та аналітичного читання. В цілому до засобів утруднення форми можна віднести все, що заважає квапливому та поверхневому прочитанню твору. Таким чином, і одивнення, і утруднення форми працюють на руйнування інерції під час читання, створюють ефект «обманутого очікування» і тим самим підсилюють враження від твору, адже формалісти вважали, що естетичний вплив, сила враження забезпечується не тим, про що розповідається, а тим, **як** це робиться.

Виходячи зі сказаного, формалісти велику увагу приділяли дослідженню способів організації матеріалу в творі. Зокрема, їм належить розрізнення понять сюжету і фабули: **фабулою** формалісти пропонували вважати *історію*, що її розповідається у творі, у тій послідовності подій, як вона мала б відбуватися в дійсності (тобто, у лінійній послідовності), тоді як **сюжет** – це *спосіб викладу історії*, в якому, за потреби, може бути порушена лінійна послідовність подій та їхня причинно-наслідкова «життєва» логіка, а оповідь може бути насичена додатковими елементами (відступами, описами, повторами тощо). Особливу увагу формалісти приділили й такому важливому елементу сюжетної структури, як **мотив**, під яким вони мали на увазі найменшу формально-змістову одиницю сюжету, яка стає впізнаваною (і завдяки цьому може бути виокремлена у тексті твору) через свою повторюваність (мотив втечі, мотив впізнавання героями одне одного після довготривалої розлуки; мотив двійництва тощо). Мотив може функціонувати як всередині одного твору, так і на просторі всієї світової літератури (універсальні мотиви). Виявлення, фіксація та систематизація мотивів складає своєрідну «морфологічну базу» сюжетів світової літератури, звертаючись до якої ми можемо бачити численні зв'язки між творами різних часів та народів, а також виявляти архетипні моделі літератури, закорінені у глибинах

колективної психології та культурної пам'яті (*увага!*: літературні архетипи не тотожні архетипам глибинної психології, розробленим К. Г. Юнгом; склад літературних архетипів відрізняється численністю та розмаїттям і поповнюється «вічними образами», створеними в індивідуальній творчості видатних митців – наприклад, образи Дон Кіхота або Гамлета належать до архетипних).

Близькість до формального методу простежується у багатьох видатних українських літературознавців першої третини ХХ ст.: Д. Чижевського, В. Державіна, В. Петрова (Домонтовича) та ін.

В середині та 2-й пол. ХХ ст., спираючись на спадщину формалістів, теорію та методологію аналізу структури художнього тексту продовжив розробляти **структуралізм**, який успадкував від формалізму, в першу чергу, бачення художнього твору як системи взаємопов'язаних елементів. Єднальною ланкою між формалізмом і структуралізмом став Празький лінгвістичний гурток, і особливо наукова творчість двох його видатних представників – Я. Мукаржовського та Р. Якобсона. Мукаржовський у статті «Мова літературна і мова поетична» розвиває погляд на твір як структуру з огляду на темо-рематичне членування речення в лінгвістиці – і виділяє, відповідно, «актуалізовані» (такі, що забезпечують реалізацію основних художніх завдань) і «неактуалізовані» компоненти: «Взаємовідношення актуалізованих і неактуалізованих компонентів поетичного твору складають структуру твору, яка є динамічною за своєю природою, а також неподільною як факт художній, адже кожний її елемент набуває значення лише у своєму відношенні до цілого».

Далі структурну логіку бачення художнього твору просувають роботи К. Леві-Строса зі **структурної антропології**, де він, зокрема: 1) акцентує на тому, що будь-яка структура (міфу, ритуалу, а значить, і художнього тексту) має системний характер: «Співвідношення елементів, що її (систему – Т.П.) складають, є таким, що зміна будь-якого з них тягне за собою зміну всіх інших»; 2) досліджуючи системні характеристики міфологічної картини світу, вводить

поняття «**бінарних опозицій**» як базового принципу структурної організації міфологічної картини світу (це далі буде успішно використано під час дослідження міфологічної «матриці» в основі літературних творів і сформованих у них «художніх світів»).

Окрім системності, структуралізм ще виділяє таку ознаку художньої структури, як наявність **моделі** будь-кого літературного явища – тобто, його вихідного взірця, який далі буде варіативно відтворюватися в численних конкретних втіленнях. Такий «проект», вихідну модель чи то жанрової форми, чи то сюжету, чи то типу героя тощо структуралізм позначає терміном «**інваріант**». У поезії, відповідно (якщо казати про силабо-тонічну систему, яка є базовою для української літератури), інваріантом постає *метр*, а індивідуальні варіанти реалізації метру, в яких неможливо обійтися без певних відхилень від жорсткої метричної схеми (тобто, зайвих або пропущених наголосів, напівнаголосів у службових словах, що розхитують схему, і т. п.), позначаються поняттям *ритму*.

Нарешті, третя ознака структури художнього твору, за структуралістами, - це ієрархічність побудови тексту, наявність у тексті кількох різних **рівнів**, які можна виокремити та вибудувати за принципом все більшої ускладненості, але які в самому тексті твору співіснують і взаємодіють та доповнюють одне одного. Саме багаторівнева, багат шарова побудова тексту найбільше унаочнює складність побудови смислу твору, адже кожен, навіть найпростіший рівень художнього твору є носієм смислу і чинником смислоутворення. Серед рівнів тексту є, в першу чергу, рівні простої передачі смислу (буквальна розповідь, опис, діалог і т. ін. – те, що можна перекласти на іншу мову), а також рівні так званої «естетичної інформації», які неможливо перекласти точно (індивідуальне стильове та експресивне нюансування тексту, контекстуальні відтінки семантики, інтонаційно-ритмічна специфіка, тонкі асоціативні зв'язки між образом і звуком тощо).

В цілому, спираючись на лінгвістичний та культур-антропологічний фундамент, а також на теорію інформації та семіотику, що набуває стрімкого розвитку в середині ХХ ст., структуралізм доходить висновку, що в цілому «культура має побудову, подібну до побудови мови» (К. Леві-Строс), а отже кожен з видів мистецтва має власну «мову», а кожен твір будь-якого мистецтва – це художнє висловлювання, «текст», який створено і реалізовано в «системі мови» даного мистецтва (відповідно, література, яка формує художню мову на основі природної мови, визнається структуралізмом за «вторинну моделюючу систему», яка створює свої знаки з матеріалу інших знаків). З цього витікає, що структуралізм намагається в кожному конкретному творі виявити ті загальні «мовні закони» та «коди», за допомогою яких цей твір створено, тобто, виявити ту загальну структуру, яку художній текст відтворює так само несвідомо, як ми несвідомо вживаємо у своєму мовленні граматичні та синтаксичні конструкції мови, на якій говоримо правильно, навіть не знаючи правил. Це означає, що в ідеалі структуралізм прагне виявити певну кінцеву кількість законів створення художнього тексту, інваріантних моделей текстів, а також «словник» текстових одиниць різних рівнів та каталог їх комбінацій, якими можна було б охопити систему літератури в цілому. Цей, безумовно, занадто жорсткий, схематизований і багато в чому утопічний підхід, тим не менш, сприяв розвитку і компаративних досліджень, і поетики в цілому, а також сформував загальні принципи аналізу художнього твору (його рівневе членування та виявлення смислового навантаження та естетичних функцій кожного компонента в системі твору). Доповнюючись і набуваючи гнучкості завдяки комбінуванню з іншими методологічними підходами літератури, структуралізм як складова системно-цілісного літературознавчого аналізу художнього тексту зберігається до сьогодні.

Тема 4. Теорія вірша

Сучасні дослідники генези літературних явищ солідарні в думці, що поезія виокремилася з повсякденної мови раніше за прозу, отже, художня література розпочалася з поетичних текстів, які спочатку виконувати не стільки функцію викликання естетичної насолоди, скільки магіко-заклинальну: вважалося, що особливе звучання ритмізованого і фонетично акцентованого поетичного тексту вчиняє особливий вплив як на людину, так і на весь оточуючий світ. Вочевидь це пов'язано з дуже специфічним способом організації поетичної мови, який на рівні синтагматики не є лінійним, причинно-наслідковим, а на рівні семантики не спирається на словникові значення слів, а продукує власні контекстуальні специфічні смисли, сформовані суто віршовими засобами. Це й створювало в давні часи загадковий і навіть іноді загрозливий ореол навколо поезії, а дар створювати вірші називали божественним і співвідносили його зі здатністю змінювати світ, яка властива лише богам (згадайте міф про Орфея, від пісень якого оживали каміння, або ж скандинавський міф про мед поезії, заволодіння яким дарує надприродні здібності). Саме тому і стародавні сакральні тексти створювалися у віршованій формі, і першими жанрами поезії стали священні гімни та різноманітні звернення до вищих сил.

Отже, повноцінне сприйняття й адекватне розуміння поезії можливе лише за умови усвідомлення (хоча б інтуїтивного) принципової різниці між прозовою та поетичною мовами і між способами формування смислу в прозовому та поетичному творах. Різниця між ними постане не в образності або ритмізації (адже є безліч прикладів наскрізь метафоричної та ритмізованої прози), а, в першу чергу, в самому способі формально-сміслового структурування мовленнєвого потоку. Так, у прозі ми в першу чергу помітимо її «багат шаровість», тобто, співіснування і взаємодію в прозовому творі різних типів індивідуального мовлення (мовлення суб'єкта оповіді та різних

персонажів) і мовлення різних соціальних груп (станових, вікових, етнічних тощо) всередині одного й того самого тексту. М. Бахтін характеризував цю особливість прозової мовної структури як *«прозове різномовлення»*, завдяки якому проза створює поліфонічну, діалогізовану структуру тексту, через яку будується об'ємна картина певної епохи та певного соціуму у їхньому реальному життєвому розмаїтті.

В поезії діють зовсім інші механізми структурування мовлення та формування смислу, які у своїх засадничих принципах було вперше систематично досліджено у книзі Ю. Тинянова *«Проблема віршованої мови»*, яка до сьогодні є одним з базових джерел теоретичного вивчення вірша. Ключовим поняттям віршованої мови Тинянов проголошує *«єдність і тісноту віршового ряду»*, маючи на увазі таку особливість поетичного тексту, як переключення смислоутворювальної функції з окремого слова чи речення на основну одиницю віршованої структури - рядок, який несвідомо сприймається кожним читачем як ритмо-смислова нероздільна єдність, так що слова всередині рядку ніби втрачають свою не тільки фонетичну, а й смислову відокремленість, зливаючись у єдине ціле з притаманною такому цілому власною (контекстуальною) семантикою. До того ж, окремі слова набувають більш або менш акцентованого значення в залежності від положення у рядку: так, позиція наприкінці рядку стає *«сильною»*, а отже, інтонаційні, а відтак і логічні акценти у поезії зумовлюються не мовною логікою, а ритмом. Так само особливий смисловий зв'язок виникає й між словами, що римуються одне з одним або входять до складу якогось іншого повтору в структурі поетичного твору (повтори на початку рядків – анафори, внутрішні рими всередині рядку, фонетично близькі слова, які створюють мелодику асонансів та алітерацій, тощо). Ритм вірша входить також у плідну взаємодію з синтаксичною структурою тексту, так що важливі смислові та експресивні акценти виникають, наприклад, там, де синтаксичне членування не співпадає з ритмічним, створюючи або *«зайві»* паузи всередині рядку, або,

навпаки, вимагаючи «проковтувати» ритмічну паузу між рядками, коли синтаксичні межі не співпадають з межами рядків (такий ритмо-синтаксичний перенос інтонаційного акценту з «сильної» позиції наприкінці попереднього рядку до рядку наступного, має назву enjambement (анжамбемáн)).

Ще одним важливим смислоутворювальним елементом поетичної мови є рима (або її відсутність, яка набуває значущості як «мінус-прийом» на тлі традиції римованої поезії). Слова, поєднані римою, теж до певної міри втрачають семантичну автономність: перше слово в римованій парі проспективно «випромінює» частину своєї семантики на друге слово, до того ж народжуючи читацькі очікування рими (гра на підтвердженні або руйнуванні таких очікувань теж є одним із засобів поезики вірша); а друге слово, в свою чергу, ретроспективно впливає на значення першого слова, знов повертаючи до нього читацьку увагу.

Отже, завдяки ритму як «конструктивному фактору» (Тинянов) віршованої мови, і формування, і сприйняття семантики поетичного мовлення не відбувається лінійно, а зміст вірша не розгортається послідовно за причинно-наслідковою логікою, а формується різними способами на різних рівнях тексту. Завдяки цьому у поетичному тексті ламаються мовні ієрархії: службове слово може бути висунуто на сильну позицію і набути ознак значущого слова – і навпаки, а в самому слові його основне значення може бути витіснено на периферію, поступившись місцем тим контекстним («хитким») ознакам значень, які виникли завдяки впливу віршових структур. Оскільки ці «ознаки значень» не можуть бути чітко визначені, а скоріш відчуються, ніж раціонально «зчитуються», то саме завдяки цьому шару «невизначеної» семантики поетична мова набуває *сугестивності*, так що поетичний твір стає неможливо переказати, але натомість виникає можливість сприймати й інтерпретувати поезію дуже різноманітно, так що в кінцевому рахунку можна казати про наявність індивідуальної «версії» будь-якого поетичного твору у кожного читача.

Оскільки, як було сказано вище, конструктивним фактором віршованої мови (тобто, тим чинником, який зумовлює її специфіку на системному рівні) є ритм, нагадаємо ключові поняття з цієї галузі. Основою ритму є віршований *метр*. Метр – це спосіб упорядкування поетичного мовлення, що базується на кількісному (довжина/короткість) і якісному (наголошеність/ненаголошеність) групуванні складів у мінімальні сполучення – *стопи*. Стопи повторюються у тексті вірша з певною закономірністю, та створюють певні різновиди – віршовані *розміри*. В силабо-тонічній метриці, яка є основною для, зокрема, української традиції вірша, основними є двоскладові та трискладові стопи, з яких сформовано п'ять базових розмірів: двоскладові хорей (наголос у стопі на першому складі) та ямб (наголос на другому складі), а також трискладові дактиль (наголос на першому складі), амфібрахій (наголос на другому складі) та анапест (наголос на третьому складі). *Ритмом* же у власне термінологічному значенні називають конкретне втілення віршованого розміру у тому чи іншому творі: таким чином привертається увага до того факту, що в живому тексті неможливо витримати метричну схему без жодних відхилень – у тексті поезії обов'язково виникають не передбачені схемою «зайві» наголоси, або навпаки – необхідні для дотримання метричної схеми наголоси виявляються пропущеними. Такі коливання не руйнують ритм, а позбавляють його монотонності, а також часто розкривають індивідуальні особливості побудови ритму в кожного поета, особливості його «поетичного дихання».

Метричні конструкції також пов'язуються з поетичною семантикою, як і інші складові віршованої мови. За багатьма традиційними віршованими розмірами закріпилося певне жанрове або навіть тематичне «амплуа». Так, гекзаметр від часів Гомера сприймається як носій великого епічного змісту, олександрійський вірш (який у слов'янській метриці зазвичай передають 5-стопним ямбом) – це вірш високої (класицистичної) трагедії. У віршознавстві існують спроби виявлення семантики метру й щодо інших віршованих розмірів,

хоча такі дослідження досі перебувають у полемічному сегменті віршознавства. Тим не менш, ніхто не заперечує того, що звучання того чи іншого розміру сприяє формуванню певних настроїв і формує відповідні змістові очікування в читача.

Тема 5. Художній світ літературного твору

Текст, про який переважно йшлося у попередніх темах, – це «матерія» художнього твору, але втілено у ній специфічну **художню реальність**, що її вибудовує митець і сприймає читач. «Літературний твір складається з *мови і світу*: це перше принципове розмежування в його структурі. Причому ці естетичні реальності неподільні, але розташовані у різних площинах: дивлячись на сторінку і бачачи лише слова, ми втрачаємо світ; вдивляючись крізь сторінку в світ, ми припиняємо сприймати текст у його лінгвістичній специфічності» (І. Сухих). Це означає, що повноцінне емоційне й інтелектуальне сприйняття твору здійснюється лише у здатності сприйняти його світ не як емпіричну реальність, а як реальність, умовно перетворену в художній мові. Оскільки параметри, в яких існує художній світ, співпадають з параметрами світу емпіричного, то сприйняття їх як естетичних феноменів потребує вихованої читацької культури. Художній світ, як і емпіричний, складається з явищ та подій, які відбуваються у часі та просторі, а їх дійовими особами постають персонажі твору (зазвичай люди, але далеко не завжди) – отже, **базові структурні рівні художнього світу – це простір, час, дія, персонажі**.

Час і простір. Головна відмінність художнього часу та художнього простору від цих категорій в емпіричному світі – це їхня **підкореність естетичному завданню**. В жодному творі час і простір не є нейтральними фізичними параметрами світу; через часо-просторові структури у творі завжди реалізуються різноманітні смисли, цінності, вирішуються завдання пришвидшення або уповільнення сюжету, формування емоційного забарвлення твору, загострення або нейтралізації конфлікту, розкриття психології та емоційного стану персонажів тощо. Отже, час і простір в художньому світі твору – це не просто фізичні координати, в яких відбуваються ті чи інші події, а **семантизовані** категорії, за допомогою яких увиразнюється смисл цих подій та

розставляються різноманітні ціннісні, ідеологічні, філософські та емоційні акценти. Відповідно, форми часу та простору набувають образного втілення (образи дому, міста, саду, образи пір року, образні втілення юності або старості, минулого чи майбутнього тощо), а часо-просторові параметри (довжина, відстань, тривалість, дискретність/недискретність тощо) починають виконувати певні художні функції.

Оскільки у творі всі елементи художнього світу спрямовані на реалізацію спільної естетичної мети та підкорені завданню створення цілісного художнього висловлювання, то в межах твору (а подекуди і в межах жанру або навіть роду літератури) формуються специфічні часо-просторові комплекси, які реалізують свій зміст у *єдності часових і просторових характеристик*. Такі особливі часо-просторові утворення М. Бахтін позначив терміном «**хронотоп**», виділивши у своїх розвідках кілька типів (моделей) хронотопу, в яких найбільш очевидно *час виражає себе через простір, а простір набуває часового виміру, і за ними закріплюється певний сталий зміст*: хронотоп дороги, який зазвичай несе зміст пригоди, а також розвитку, змін і т. п.; хронотоп замку з усталеним змістом похмурої таємниці; хронотоп вітальні, за яким у романній традиції часто закріплені ситуації психологічних «моментів істини», тощо. Звісно ж, рис хронотопу у кожному конкретному творі можуть набути найрізноманітніші образи (наприклад, у художньому світі роману Г. де Мопассана «Життя» хронотопічним є образ «матусиної алеї», що нероздільно поєднує в собі часо-просторові та ціннісні характеристики і контекстуальні смисли, важливі для реалізації проблематики цього роману).

Окремо серед часо-просторових форм у художньому творі виділяють часо-простір сну (*оніричний хронотоп*), через який зазвичай реалізується зміст трансцендування за межі реального світу і розкриття в такому стані за межами реальності глибинних істин буття, пророцтв про певні над-значущі події, набуття героєм-сновидцем особливого метафізичного досвіду і т. п. Тому в будь-якому

творі саме в епізодах снів героїв завжди розкриваються особливо важливі в ціннісному плані смисли.

Таким чином, час і простір у художньому світі твору не тільки не існують як просто нейтральні фізичні координати, а працюють разом з іншими елементами художнього світу на реалізацію художньої мети твору, а отже – виявляють свій тісний зв'язок з усіма рівнями його художнього світу, зокрема, з сюжетним рівнем твору, з тими *подіями*, які відбуваються у його світі, та *характером висвітлення* цих подій. Згадаємо, що **«сюжет – це художньо спрямований ряд вчинків персонажів та подій їхнього життя»** (визначення Н. Тамарченко), і це означає, що події та вчинки героїв у художньому світі твору так само, як і часо-просторові характеристики, відрізняються від подій та вчинків реального життя своєю підкореністю естетичному завданню, а не життєвій логіці. Тому *в художньому світі твору будь-яка подія є безальтернативною, єдино можливою, а сам набір подій, які включено до сюжету, є результатом концептуального авторського відбору*. Це означає, що навіть дріб'язкові моменти, які ніяк не впливають на розвиток сюжету та конфлікту, виконують в художньому світі твору власні, поза-сюжетні завдання, так що їх неможна усунути з твору без редукації його ціннісно-сміслового об'єму. А з іншого боку, якщо у творі не зображено ніяким чином події, які, за життєвою логікою, очікує там побачити читач, то в такому «вилученні» міститься особливий смисл і авторський задум (створення навмисно невизначених обставин життя героя, «відкритий» фінал, відсутність висвітлення обставин, які могли б пояснити особливості характеру та логіку вчинків героя, тощо).

Дії в сюжеті розподіляють на **зовнішні дії**, до яких належать експліковані вчинки або хоча б жести персонажів, які дорівнюють певній дії (наприклад, демонстративний поворот місис Уокер спиною до Дейзі Міллер у повісті Г. Джеймса, який означає перехід суспільства до відкритого бойкоту Дейзі), та **внутрішні дії**, до яких відносять душевні рухи, почуття та прояви емоцій героїв

на рівні міміки. Зазвичай у бідь-якому творі є обидва різновиди дій, але все-таки в цілому зовнішні дії більш характерні для епіки і драми, а внутрішні – для лірики.

Дії в художньому світі твору розрізняють також за *ступенем значущості*. Зокрема, **сюжетними подіями** називають такі дії, які суттєво впливають на долю героїв, допомагаючи або заважаючи їм досягти своєї мети (адже будь-яка історія – це в тому чи іншому сенсі рух героя до певної мети – свободи, кохання, реалізації покликання, повернення додому, перемоги над ворогом тощо). Другорядні ж дії, які супроводжують основні події, але не є самостійними рушіями сюжету – це **поза-сюжетні пригоди**, які виконують завдання психологічної характеристики героїв, історичної та соціальної характеристик світу героїв, створення атмосфери тощо.

Виділяють також **сюжетні ситуації**, в яких фіксується певний статичний стан стосунків та положення героїв. Цей незмінний на момент фіксації стан містить у собі певне протиріччя, бажання персонажів змінити цей стан. Коли таке бажання оприявнюється, сюжетна ситуація трансформується у **конфлікт**.

При цьому, як згадувалося раніше (див. тему 2), в залежності від принципу поєднання дій у творі у певну завершену послідовність, існують два різновиди таких послідовностей: 1) **фабула** – тобто, «природня», причинно-наслідкова і лінійно розташована у часі послідовність подій так, як вони відбуваються у *світі героїв* («як у житті»); фабульну послідовність розповіді зберігає зазвичай біографічна та автобіографічна література; 2) **сюжет** – тобто, *художньо зумовлена* послідовність подій (з перестрибуваннями у часі та просторі, відхилами від основної низки подій, відступами, вставними епізодами тощо), якої не існує для героїв, але яка є над-важливою для автора, адже через сюжетну послідовність (не «як у житті», а «як у тексті») реалізується *авторська воля* підкреслити одне та приховати інше, сфокусувати увагу читача саме так, як це потрібно для задуму автора, розставити певні психологічні, ідеологічні, емоційні

акценти тощо (подивіться, як змістоутворювальні можливості сюжету демонстративно «оголює» Х. Кортасар у романі «Гра в класики», пропонуючи читачеві два варіанти прочитання свого твору: спочатку в одній, а потім в іншій послідовності частин, завдяки чому докорінно змінюється кінцевий смисл твору).

Один з дієвих способів створити смисловий акцент – це повтор тієї сюжетної одиниці, яка є носієм певного смислу. Такий *мінімально завершений у смисловому плані сюжетний елемент, який стає впізнаваним через свою повторюваність, має назву **мотиву***. Мотив може реалізуватися як в межах окремого твору (наприклад, мотив спеки у повісті А. Камю «Сторонній»), так і у межах авторської творчості (мотив «кохання здалеку» у поезії трубадура Дж. Рюделя), жанру чи роду літератури (мотив швидкоплинності життя у ліриці), або навіть на просторі всієї світової літератури (універсальні мотиви двійництва, помсти, жертвовної любові і т. д.). Мотив ніколи не отримує фіксованого словесного вираження (навіть у межах одного твору мотив може при кожному наступному відтворенні набувати нового лексичного втілення), але впізнаваність мотиву в тексті забезпечується його *смисловою недискретністю* – мотив неможливо розкласти на дрібніші змістові складові. Тому мотив часто вважають найменшою одиницею сюжету і за допомогою виокремлення з масиву світової літератури її сталих мотивів формують як «каталоги» власне мотивів («традиційних мотивів»), так і універсальні *сюжетні схеми*, до яких так чи інакше теоретично можна звести всі конкретні сюжети світової літератури (так, Х. Л. Борхес у есеї «Чотири цикли» пише, що всі сюжети літератури всіх часів та народів так чи інакше сходять до одного з чотирьох інваріантних сюжетів: повернення додому, міста в облозі, смерті богів та жертвоприношення бога).

Але якщо повернутися до структурних характеристик сюжету, то за композиційною логікою виокремлюють два різновиди сюжетних схем: 1) *циклічна схема сюжету*, за зразком: розлука – пошук (блукання, набуття досвіду, проходження через випробування тощо) – повернення; 2) *кумулятивна*

схема сюжету, від лат. ‘cumulare’ – ‘накопичувати’: розгортання сюжету зі зростанням, підсиленням і дедалі більшим загостренням аж до фінальної *катастрофи* – у літературознавчому розумінні слова «катастрофа» як *різкої зміни, яка може бути як поганою, так і доброю*.

Але носіями дій, що існують в художньому часі та просторі, є **персонажі** твору. Розрізняють персонажів та героїв: абсолютно всі особи, що фігурують у творі, є його персонажами, але такий *персонаж, який є носієм головної події, зветься героєм*. Герой є також носієм найбільш значущої у творі світоглядної позиції (точки зору на світ, людей і самого себе). Решта персонажів виконують функції опонування або підтримки цієї світоглядної позиції, висвітлення її з різних боків та з інших точок зору.

До персонажної сфери дотичні також поняття **характеру** та **типу**. *Характером є індивідуалізована особистість, яка стверджує свою життєву позицію*, тоді як **тип** – *це готова форма особистості (тип митця, тип шахрая тощо)*. Персонаж може індивідуально втілювати риси певного типу (зокрема, в літературі з розвинутою технікою психологізму, де персонажі зображені як індивідуальні особистості – як от в літературі психологічного реалізму або класичного модернізму), а може бути створеним лише з типологічних рис (міф, фольклор, «комедія масок», література класицизму).

Тема 6. Автор і форми його присутності в тексті. Оповідна структура твору.

В залежності від роду, твори художньої літератури можуть містити або розповідь про певні події (епічний рід), або безпосереднє зображення подій (драма), або відображення переживань (лірика). Кожному з родових різновидів літератури властиві свої особливі форми авторської присутності в творі: в ліриці автор постає в художньо перетвореній іпостасі *ліричного героя* (експлікованого «автопортретного» образу «я», яке, втім, не дорівнює реально-біографічному авторові); в драмі автор проявляється переважно через *рemarkи* (авторські пояснення та уточнення щодо обставин дії та персонажів). В епічних оповідних творах і побудова оповіді, і авторська присутність проявлені в найбільш різноманітних формах, тому нижче зосередимось саме на оповідному типі текстів.

Все, про що ми дізнаємось, читаючи оповідний твір, постає перед нами у вигляді розказаної історії, яка завжди має певну побудову та складається з різнорідних елементів: *розповіді*, що викладає події; *описів*, які унаочнюють читацьке уявлення про те, як виглядають персонажі та їхній світ; *діалогів*, у яких передано розмови персонажів від першої особи; авторських *коментарів* та *роздумів*. Також в структуру оповіді можуть бути включені *візуальні(графічні) елементи тексту* (схеми, таблиці та інші графічні форми; авторські ілюстрації, якщо вони функціонують як невід'ємні та обов'язкові складові тексту, як, наприклад, у «Маленькому принцові» А. де Сент-Екзюпері; фотографічні зображення, як у романі В. Зебальда «Аустерліц»).

Загальну побудову твору та всі особливості оповіді визначає *реально-біографічний автор*, для якого твір є плодом його уяви та результатом його творчої діяльності. *Реальний автор перебуває поза межами твору і не є часткою його художнього світу*. Тому в будь-якому випадку, навіть під час читання автобіографічного роману, не можна ототожнювати те «я», з яким ми там

стикаємось, і реально-біографічну особу письменника, чиє прізвище стоїть на обкладинці книги. Так само хибним буде «приписування» реально-біографічному автору тих думок, переконань та ідеологічних позицій, які демонструють персонажі його твору, включаючи й особу оповідача. Щоб переконливо змалювати персонажа, авторові необхідно «побути в його шкірі», відчувати зсередини характер і праведника, і негідника, зрозуміти, чому один герой стає прихильником однієї ідеології, а інший – іншої. Якщо ми маємо справу з посправжньому талановитим письменником (не кажучи вже про геніїв), то його твори ніколи не будуть буквальною проекцією його особистості та прямою трансляцією його світогляду, адже його головним завданням є художнє дослідження своєї епохи в її найбільш проблемних і характерних проявах та розмаїтті життєвих і ідеологічних позицій в соціумі.

Втім, твір – це не тільки сама історія, яку розповідає автор, а й *«подія розповідання»* (М. Бахтін): читаючи твір, ми відчуваємо, що нам його хтось розповідає, навіть коли в тексті немає жодних формальних ознак присутності суб'єкта оповіді. Ми відчуваємо *авторську волю*, якою визначено, з чого для нас почнеться історія і чим вона завершиться, про що ми дізнаємось докладно, а що стане для нас ледь помітним або взагалі прихованим. Ця воля буде визначати, над чим ми посміхнемось, чим будемо обурюватися, а що нас змусить розчулено позіхати. А способом викликання у нас потрібних реакцій будуть завдані авторською волею художні рішення (побудова сюжету в потрібній авторові послідовності епізодів, експресивно-стильові засоби оповіді, образність твору – тобто, вся система його поетики на всіх її рівнях).

Отже, *імпліцитна* (не оприямлена), але стратегічно визначальна форма присутності автора в творі, яка в найзагальнішому вигляді репрезентує автора як частку художнього світу, – це авторська воля, яка транслюється через всі елементи твору та формує твір як завершену художню цілісність, а читачем відчувається, відповідно, як наскрізна незрима присутність автора у кожному

слові твору. *Наратологія* (галузь теорії літератури, яка досліджує оповідні структури) визначає таку не оприявлену форму автора як *абстрактного автора*.

Якщо в тексті твору зустрічаються хоча б найменші індекси (показники) авторської присутності (наприклад, вирази, що містять рефлексію на сам процес розповіді, наприклад: «але це вже інша історія», «чесно кажучи»; слова з функцією фокусування на оповіді: «згаданий», «вище змальований» і т. п.), то замість абстрактного автора в такому творі кажуть про *наратора*.

Якщо наратор не є персонажем твору, включеним у його світ, то він визначається як *недієгетичний наратор* («дієгезис» грецькою мовою означає «розповідь»). Якщо наратор є водночас персонажем (нехай навіть пасивним спостерігачем або взагалі сторонньою людиною, яка випадково дізналася про наратовані події та викладає їх як чужу історію або чужий текст – щоденник, рукопис, знайдений після смерті «автора», і т. ін.), то його визначають як *дієгетичного наратора*, або ж *оповідача*, або ж *героя-оповідача*, якщо він виконує у своїй історії роль головного героя.

Відповідно до того, яким ступенем знання наділено у творі наратора, він може висвітлювати події з позиції «всезнання» (абстрактний автор таку позицію займає найчастіше), а може демонструвати обмеженість свого знання про героїв та їхній світ – так, «всезнаючий» автор викладає думки героїв та описує їхні внутрішні емоційні рухи, відчуття та почуття, тоді як для наратора-персонажа ці сфери недоступні (або ж доступні тільки зовнішні прояви внутрішніх процесів – жестові та мімічні реакції і т. п., щодо яких такий наратор може або висловлювати свої припущення, або просто описувати їх, не коментуючи).

В епічних творах, особливо у романах, ми стикаємось також зі складно побудованою оповідною структурою, коли всередині тексту, загалом викладеного з позицій абстрактного автора або недієгетичного наратора, відтворюється сприйняття того, що відбувається, з позицій різних персонажів твору, так що певні його епізоди ми ніби бачимо очима того чи іншого персонажу

та сприймаємо через його свідомість. Поняттям, яке є стрижневим для опису та аналізу таких оповідних структур, є поняття точки зору. *Точка зору* – це та наративна позиція, з якої здійснюється відбір та висвітлення подій. Виділяють кілька планів (як у кінематографі), в яких реалізується точка зору:

1) просторовий план, який визначає, що буде «видно» читачу в тому чи іншому епізоді;

2) часовий план, через який (зсуви часу, перестрибування через певні часові проміжки) часто реалізується зміна ідеологічної позиції героя-оповідача або наратора;

3) ідеологічний та мовний плани, що розкривають цінності, кругозір, спосіб мислення суб'єкта оповіді;

4) перцептивний план – головний (синтезуючий щодо всіх попередніх планів), який втілює наративну перспективу в цілому та розкриває читачеві, чийми очима наратор дивиться на події.

Зміна перцептивної точки зору, яка означає і зміну суб'єкта, є сильним художнім прийомом. Він може застосовуватися всередині одного твору, розкриваючи психологію персонажів, а також формуючи неоднозначну, «стереоскопічну» картину однієї й тієї самої події (наприклад, оповідання Р. Акутагави «В чагарнику», за мотивами якого А. Куросава створив фільм «Расемон»). Але також зміна точки зору може бути реалізована з виходом за межі одного тексту – в інтертекстуальному просторі: так, на зміні суб'єкта і, відповідно, точки зору будуються деякі ретелінги міфологічних, класичних або просто популярних сюжетів (наприклад, історія подій «Одіссеї», викладена очима його дружини Пенелопи у повісті М. Етвуд «Пенелопіада»).

Але структура епічної оповіді урізноманітнюється не тільки через зміну суб'єктної точки зору, а й через включення в мовну тканину твору різних типів мовлення і навіть різних жанрів, так що найчастіше великий епічний прозовий твір постає у формі «*прозового різномовлення*» (термін М. Бахтіна). Цим

поняттям визначено факт включення до мовного плану прозового твору елементів різних національних мов (наприклад, німецькомовні репліки героя у франкомовному просторі повісті Веркора «Море мовчить»), різних соціальних говірок (професійних, поколінняцьких, станових), а також різноманітних текстів, як от газетні статті, об'яви, листи, щоденникові записи персонажів твору тощо. Найповніше таке різномовлення представлено у жанрі роману як «епосу Нового часу», послугуючи одним з головних засобів портретування епохи та соціуму, зображених у романному творі.

Тема 7. Пафос і модуси художності

Особливого осмислення в теорії літератури набуває питання емоційно-оцінного забарвлення твору, або ж його пафосу. **«Пафосом** (грец. 'пристрассть, почуття') називається тип емоційного світовідчуття, що окреслюється у творі й мотивує ідейну визначеність авторського ставлення до зображуваного, а також впливає на свідомість читача, спонукаючи його до співпереживання авторові твору або його героям» (О.Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. Теорія літератури, с. 137). Пафос визначають і як просто **«тип авторської емоційності»** (Є. Халізеєв), реалізований через художні елементи всіх рівнів твору: сюжет, образність, лексику, синтаксис та інтонацію. Виділяють кілька **різновидів пафосу**, які стало відтворюються в літературі: *героїчний, драматичний, трагічний, комічний (або гумористичний), сатиричний, іронічний, елегійний, ідилічний.*

Від жанрів або родів літератури однойменні з ними (та найповніше втілені в них) види пафосу відмінні тим, що пафос не закріплюється за якимсь одним типом творів (одним жанром або родом літератури) – наприклад, трагічний пафос може проявлятися не тільки у трагедії як жанрі (хоча у трагедії він відіграє роль жанрової домінанти, якою визначаються всі інші елементи твору – сюжет, тип героя, стиль), а й у романі, новелі або будь-якому іншому жанрі.

Часто в творі можуть зустрічатися і взаємодіяти у межах цілого різні види пафосу, створюючи складні емоційні комплекси трагі-комічного, трагіко-іронічного, сентиментально-іронічного. Або ж у творі різні види пафосу можуть застосовуватися по черзі, як у «Ромео і Джульєтти» Шекспіра, де драматичні та трагічні епізоди перебиваються ліричними та комічними. Втім, щоб твір зберігав свою внутрішню цілісність, а його художній світ не розсипався на фрагменти, в ньому має переважати один певний пафос, який буде грати інтегруючу роль

естетичної домінанти твору (так, «Ромео і Джульєтта» все одно залишається трагедією, а трагічний пафос зберігає у ній свою домінуючу позицію).

В. І. Тюпа і ряд інших сучасних дослідників вживають також таке поняття, як *«модус художності»*, відмінність якого від пафосу полягає у тому, що модус художності, як характеристика твору в його цілісності, є більш всеохоплюючою характеристикою, ніж пафос. Характеристики провідних модусів художності, за В. І. Тюпою, є наступними.

Героїчний модус художності та відповідний пафос – найдавніший з різновидів пафосу, який демонструє повне співпадіння героя зі своїм призначенням у світопорядку: герой тільки для того з'являється у цей світ, щоб виконати в ньому якусь велику, загальнозначущу місію. Сам він безумовно приймає своє призначення. «Приватне життя витісняється зі свідомості героя, для якого важливі лише цінності світопорядку, він служить цим цінностям, здійснює подвиги в ім'я цього світопорядку. Героїчна особистість горда своєю причетністю до надособового змісту світопорядку та байдужа до власної самотності. У героїчній системі цінностей вписати своє ім'я у скрижалі світопорядку і означає стати повноцінною особистістю.

Як модус художності героїка не зводиться до життєвої поведінки головного героя та авторської оцінки його. У досконалому творі мистецтва це всеосяжна естетична ситуація, керована єдиним творчим законом мистецької цілісності цього типу» (В. І. Тюпа).

Трагедійний модус формується безвихідним протиріччям між внутрішньою сутністю героя та його рольовою позицією у світі та світоустроєм як таким; герой стоїть перед вибором: або підкоритися відведеній йому ролі та пануючому світоустрою і, таким чином, втратити свою сутність, своє «я» – або зберегти свою сутність ціною загибелі.

Драматичний модус виникає там, де подібна до трагічної особистість стверджує себе і свій життєвий вибір у протидії обставинам свого буття та іншим

особистостям, майже кожен контакт з якими набуває загострено-конфліктної форми. Різниця з трагедійним пафосом тут в тому, що драматичний конфлікт не веде до загибелі героя, обставини тиснуть на героя, не даючи себе проігнорувати («ніщо не проходить» – принцип драматичного світосприйняття), але не вбивають його.

Сатиричний модус виникає там, де персонажі виявляють свою неспроможність відповідати ролі, що їм відведено у світопорядку або прийнято на себе за власної ініціативи. Це й викликає сатиричне – зневажливе та викривальне забарвлення розповіді про таких героїв та події їхнього життя, а самими героями творів сатиричного спрямування постають шахраї, порушники правил честі, лицеміри, самозванці тощо. Сатиричний пафос завжди має негативну оцінку спрямованість і містить інтенцію заперечення того, що зображено у сатиричному світі.

Комічне як різновид пафосу або модус художності виникає тоді, коли стосунки між героєм і світом мають ігровий характер, а герой не виконує у світопорядку твору якусь закріплену за ним серйозну роль, а лише грає зміною таких ролей-масок (як Швейк у романі Я. Гашека). Комічна особистість (якій відповідають такі типажі, як дурень, блазень, шахрай) демонструє відсутність рольової закріпленості у світопорядку (тобто, не має покликання, обов'язку, долі і т. п., як у трагедійних чи то драматичних героїв), натомість діючи у «карнавальному» (за М. Бахтіним) сміховому просторі.

Ідилічний модус виникає у такій художній картині світу, в якій герой демонструє повне та добровільне злиття з оточуючим його світом, гармонійні стосунки з собою, іншими та світом, повне співпадіння свого внутрішнього «я» зі своєю роллю та місцем у світоустрої. Ідилічний модус зазвичай притаманний хронотопу «рідного дому», у ціннісних рамках якого знімається безвихідь смерті, оскільки «єдність місця життя поколінь послаблює і пом'якшує межі між індивідуальними життями», виявляючи текучі «сили світового життя». Саме їм

людина «має віддатися», з ними вона «має злитися». Ця система цінностей «перетворює всі моменти побуту, позбавляє їх приватного характеру, робить їх суттєвими подіями життя» (М. Бахтін).

Елегійний модус за ознакою оберненості до особистого світу людини є близьким до ідилічного (той і інший деякі дослідники вважають різновидами *сентиментального*), але між ними є суттєва різниця: якщо ідилія фокусується на злитті особистого з універсальним (душі зі світом), то елегійний пафос виникає там, де в цій вихідній єдності виникають втрати і отже – сум за втраченими моментами життя. Якщо ідиліка ніби огороджує людину замкненим і нероздрібним колом повсякденного буття, то елегійний модус роздрібнює життя на окремі фрагменти, кожен з яких сприймається як безцінний, а його втрата, відповідно – як джерело суму та спогадів, від яких щемить серце. Елегійні настрої є тим гострішими, що герой елегійного світу завжди відчуває себе на самоті, наодинці зі своїм життям та його дорогоцінними моментами і втратами.

Іронічний пафос – це такий тип ставлення до світу, в якому заперечення певного явища здійснюється через його формальне ствердження, а за кожним «так» відчувається «але». Іронія у перекладі з грецької означає «вдавання», отже, іронічне висловлювання є удаваним прийняттям чужого пафосу, а на ділі його дискредитацією як хибного.

Іронічне «я» демонструє відсторонене ставлення до оточуючого світу, непричетність до світопорядку та відмову героя-«іроніка» від включення до завданих правилами цього світопорядку способу життя, кола цінностей, системи стосунків з іншими.

Авторська іронія на адресу персонажів може проявлятися як поблажливе та трохи насмішкувате фіксування моментів слабкості або протиріччя у словах і вчинках персонажів (наприклад, часто такий спосіб висвітлення своїх персонажів застосовує Дж. К. Джером у романі «Троє у човні, якщо не рахувати собаки»). Але іронічний спосіб зображення персонажів та їхнього світу може згущуватися

до сарказму – тобто, викривального, уїдливого, гранично концентрованого іронізування (саме на загостреному до сарказму використанні іронії побудовано, наприклад, «Схвальне слово Глупоті» Еразма Роттердамського).

Тема 8. Архетипно-міфологічні структури у літературному творі

Архетипно-міфологічні концепції природи літературного твору виникли під впливом розвідок антропології та фольклористики, активний розвиток яких припав на другу половину XIX ст. і оформився, перш за все, в роботах Е. Б. Тайлора «Первісна культура» та Дж. Дж. Фрезера «Золота гілка» та «Фольклор у Старому Заповіті». Багатий етнографічний матеріал з міфології та релігії народів різних країн і континентів, представлений у цих працях, демонстрував наявність спільних міфологічних сюжетів і образів та ритуалів у культурах народів не лише різних країн, а й різних континентів (міфи про потоп, образи хтонічних чудовиськ тощо). Такі співпадиння, що не були викликані контактами між народами, а виникли незалежно одне від одного (тобто, мали типологічний характер), свідчили не тільки про те, що спільні умови життя народжують подібні сюжети та образи у міфах різних народів; вони також демонстрували наявність у свідомості людей, незалежно від умов існування, спільних образів, у яких втілюються глибинні, закорінені в колективному несвідомому уявлення про світ і про людину. У глибинній психології К. Юнга, яка з'явиться невдовзі після відкриттів антропологів на межі XIX-XX ст., такі образні форми, що унаочнюють ті чи інші аспекти людської психіки та відображаються у міфах, отримують назву архетипів колективного несвідомого. А літературознавство в той самий час також буде засвоювати царину антропології та етнології і розвивати галузь порівняльних досліджень тих явищ словесності, в яких найбільше відображено риси типологічної подібності між культурами різних народів – це переважно сфери фольклору, міфології й епосу. Потужний результат у цій категорії досліджень належав О. Веселовському, від назви фундаментальної праці якого «Історична поетика» веде відлік однойменна галузь теорії літератури.

Науковий інтерес до усталених і зафіксованих первинно у фольклорі та міфології мотивів, сюжетів, образів, що відтворюються у все нових і нових варіантах в літературі протягом усього періоду її існування, розквітнув пізніше вже на ґрунті структуралізму (до того ж добре підготовленому роботами формалістів – такими, як «Морфологія казки» В. Проппа), який формувався у тісній співпраці зі структурною антропологією К. Леві-Строса.

Але найбільше долучилися до формування поглядів на літературу крізь призму міфології представники напряму *архетипної критики* (в англо-американській літературознавчій традиції), чи то *міфопоетики* (в східно-європейській традиції), до яких належать Н. Фрай, Є. Мелетинський, В. Топоров, а також українські дослідники Г. Грабович, Є. Нямцу, О. Киченко та ін. Цими вченими було систематизовано різноманітні та різнорівневі типи зв'язків між літературою та міфом (від простого цитування або переказу міфологічних сюжетів літературою до відтворення глибинних структур міфологічної картини світу в побудові художнього світу творів літератури модернізму та постмодернізму), виявлено міфологічні матриці в різноманітних творах художньої літератури та встановлено, як змінювався у часі характер контактів літератури з міфом, залежно від естетичних настанов тієї чи іншої епохи.

Отже, головним постулатом архетипної критики, що його висунув у центр своєї концепції літератури Нортроп Фрай, є ствердження, що «існують лише архетипи або повторювані теми, виражені в літературі», так що в основі будь-якого літературного твору завжди можна виявити його архетипно-міфологічну «матрицю». Отже, міф постає у Фрая «рухомим структурним принципом», «формотворчим принципом», який реалізується у численних варіантах в літературних творах.

Є. Мелетинський, А. Нямцу та інші дослідники на пострадянському просторі, розвиваючи архетипно-міфологічний напрямок у літературознавстві, суттєво поглибили та конкретизували уявлення про такі явища, як «традиційні

(вічні) образи літератури», «літературні архетипи». Вони створили низку розвідок окремих архетипних мотивів та образів світової літератури, побудували власні типології архетипних образів, а також, паралельно з англо-американською школою архетипної критики, просунули на новий рівень теорію літературних архетипів, які не дорівнюють архетипам колективного несвідомого і складають набагато ширше коло образів, більшість з яких закорінена у міфологічній картині світу. Засновуючись на розвідках етнологів, фольклористів та представників структурно-семіотичного методу в літературознавстві та лінгвістиці, у яких було змодельовано міфологічну картину світу та описано її основні параметри (зокрема, у тій самій «Структурній антропології» К. Леві-Стросса, а також роботах Р. Барта, М. Еліаде, В. Іванова, В. Топорова, Ю. Лотмана, Т. Цив'ян та ін.), міфопоетика розпочала низку результативних досліджень з виявлення ознак міфологічної моделі світу в індивідуально-авторській творчості письменників. При цьому виявилось системне використання структур міфу в текстах модерністської літератури, так що навіть модерністський різновид роману отримав визначення «роман-міф», «міфологічний роман».

За результатами теоретичних розвідок дослідників міфопоетики можна в цілому визначити, що ознаками міфологічної картини світу у літературному творі є наступні:

- 1) можливість розподілу всіх явищ художнього світу за системою *«бінарних опозицій»*, як у міфологічній картині світу, де все розділено на «своє/чуже», «день/ніч», «верх/низ», «чоловіче/жіноче» тощо;
- 2) *ціннісна забарвленість картини світу*, в системі парних (бінарних) протиставлень якої жодне явище не постає нейтральним: половина членів пар опозицій набуває позитивних оцінно-сміслових конотацій, а половина – негативних (наприклад, у романі В. Підмогильного «Місто» знайдемо яскраво виражену опозицію «село/місто», де з селом пов'язаний позитивний полюс

картини світу, а з містом – негативний, і внутрішній рух героя та видозміни його ціннісного світу великою мірою зумовлені взаємодією з простором міста);

3) надання картині світу модерністського твору міфологічних характеристик *циклічного часу*, коли крізь обставини та події сучасності «просвічує» план вічності, або ж «вічного повернення», циклічного повторювання одних і тих самих сюжетів, конфліктів, людських типів у все нових часо-просторових втіленнях (наприклад, у новелі Т. Манна «Смерть у Венеції» крізь план сучасності постійно «просвічує» вічність грецького міфу про Аполлона та Діоніса, про вічну єдність-протистояння гармонії та хаосу, еросу і танатосу, раціонального та емоційного в природі людини і т. д.);

4) можливість виявлення в образах персонажів твору їхніх не реальних, а міфопоетичних «прототипів» (*інваріантних моделей*), втілених у героях міфів або у «традиційних (вічних) образах» світової літератури.

Тема 9. Твір в системі літератури та її контекстах. Поняття інтертекстуальності, форми та функції інтертексту в літературному творі.

До сих пір ми розглядали твір художньої літератури як «річ у собі», у його іманентних (закорінених у ньому самому) структурно-змістових характеристиках. Але в реальному масиві *світової літератури*¹ будь-який твір реалізується не тільки сам по собі, а й у численних генетичних, типологічних і контактних зв'язках з іншими творами, типами творів і цілими великими літературними масивами. Отже, в системі світової літератури як єдиного цілого кожен окремий твір існує у різноманітних **контекстах**. Систему контекстів, у які вписано твір, можна представити як «сходи» від найближчих (вузьких) до найвіддаленіших (широких) (філологічну метафору «сходів контекстів» винайшов відомий віршознавець і теоретик літератури Ю. Еткінд).

1) *Контекст циклу або збірки*, до яких входить даний текст (звісно, якщо він є включеним у такі утворення): поетичний твір, оповідання чи роман в межах авторського циклу поєднується з іншими творами даного циклу на рівнях тематики, персонажів, наскрізних мотивів та образів, що зустрічаються і в інших творах циклу, завдяки чому формуються додаткові смисли.

2) *Контекст творчості автора*: на тлі інших творів даного автора у творі легше виявити типову для даного автора світоглядну позицію, проблематику та індивідуальні, властиві лише даному авторові стильові та поетикальні

¹ **Поняття «світової літератури»** ввів до культурного обігу І. В. Гете. Він мав на увазі, що всі твори, з яких складається літературна спадщина всіх часів та народів, не є механічною сумою окремих текстів, ніяк не пов'язаних один з одним. Він запропонував розуміння світової літератури як єдиної системи, в якій окремі літературні явища складають спільноти за ознаками своєї схожості або перебувають у стосунках протиставленості, чи то взаємодоповнення, чи то генетичної спадковості. Твори всіх часів і народів, перегукуючись один з одним своїми темами, мотивами, стильовими характеристиками тощо, формують розгалужену та багаторівневу мережу, тобто, низку контекстів, в яких може бути розглянуто окремий твір.

особливості; це дає точніше уявити співвідношення універсальних, загальних та індивідуально-авторських елементів у картині світу та поетиці твору.

3) *Контекст національної літератури*, до якої належить даний твір: завдяки прочитанню твору з урахуванням контексту національної літератури та культури, у його діалозі (або відсутності такого) з національною традицією яскравіше розкриваються ціннісні акценти твору, його культурна та світоглядна специфіка.

4) *Контекст жанру та роду*: оскільки жанр є водночас і змістовою, і структурною (формальною) категорією, то будь-який конкретний твір так чи інакше співвідноситься по своїм формально-змістовим характеристикам з певним жанром або кількома жанрами (багато творів поєднують в собі риси різних жанрів), отже, смислова структура твору відразу містить такі відтінки, які зумовлені його жанровою приналежністю; більш масивні жанрові спільноти, що сформовані за критерієм способу відтворення реальності (через розповідь про подію, через зображення самої події; через відтворення інтелектуальних рефлексій, почуттів і вражень), складають *контекст роду* (три родові масиви: епос, драму та лірику).

5) *Контекст художнього напрямку та течії*: даний контекст виявляє зв'язки твору як з великими, універсальними світоглядно-естетичними парадигмами напрямів (зокрема, бароко, класицизму, романтизму, реалізму, модернізму, постмодернізму), так і більш конкретними та вузькими за своїми естетичними принципами та охопленням художніх явищ контекстами літературних течій, що виникають, як правило, всередині певного напрямку (наприклад, символізм є однією з течій, що склалася в межах напрямку модернізму). Контексти напрямку і течії мають вже тісний зв'язок з *епохами та історичними періодами*, в які оформилися ті чи інші напрями й течії, а отже, врахування контекстів напрямку і течії дає можливість точніше з'ясувати, що у даному творі зумовлено духом його епохи та властивими епосі естетичними настановами.

Особливим ракурсом контекстуального розгляду літературних явищ є теорія *інтертекстуальності* і, відповідно, інтертекстуальне прочитання творів літератури. За своєю сутністю інтертекстуальний підхід до літературних творів існував задовго до появи терміну «інтертекстуальність», адже він заснований на вихідному баченні кожного твору як частки *загальносвітового цілого літератури* і – ширше – культури і, відповідно, на знаходженні численних і різноманітних зв'язків між різними творами. Втім, 1967 р. Юлія Крістева, вчена з кола французьких структуралістів, впровадила цей термін у статті «Бахтін, слово, діалог та роман» і сфокусувала увагу саме на аспекті взаємодії текстів світової літератури у спільному семантичному просторі. Крістева спиралася на ідеї М. Бахтіна щодо іманентного діалогізму, закладеного у самій комунікативній природі слова, але зсунула увагу з діалогу між митцями на діалог між текстами, ніби «повз» постать автора. Вона зазначає: . «Кожний текст будується як мозаїка цитат, кожен текст є результатом засвоєння та трансформації іншого тексту». Позицію Крістевої розділяв і Р. Барт, який акцентував увагу саме на поза-суб'єктній природі інтертекстуальності, відмежовуючи теорію інтертекстуальності від класичної компаративістики й історичної поетики, з їх пошуками джерел і встановленням впливів: «Кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш-менш відомих формах: тексти попередньої культури та тексти навколишньої культури. Кожен текст є новою тканиною, зітканою зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом ... – всі вони поглинуті текстом і перемішані в ньому, оскільки завжди до тексту і навколо нього існує мова. Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту інтертекстуальність не може бути зведена до проблеми джерел та впливів; вона є загальним полем анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, несвідомих або автоматичних цитат, що даються без лапок».

Поняття інтертекстуальності далі активно дискутувалося у літературознавчій науці, зокрема, Ж. Женетт запропонував більш вузьку, ніж у Крістеві, концепцію інтертекстуальності, за якою інтертекстуальність не є іманентною властивістю будь-якого тексту, а проявляється лише як специфічна риса тих чи інших конкретних текстів. М. Ріффатер, із свого боку, актуалізував постать читача в теорії інтертекстуальності, визначивши інтертекстуальність як «сприйняття читачем стосунків між даним твором і іншими – попередніми та подальшими – творами». В цілому суперечливе та активне поле інтертекстуальних досліджень влучно упорядкувала Н. П'єге-Гро, яка констатувала «з одного боку, існування постійної напруги між визначенням інтертекстуальності як процесу та/або об'єкту, а з іншого – як феномену письма та/або слідства того чи іншого прочитання тексту».

Форми та функції інтертексту, як демонструє сучасна практика літературознавчого аналізу, найчастіше визначають, орієнтуючись на класифікацію *типів інтертекстуальності* за Ж. Женеттом (кн. “Палімпсести”):

- 1) інтертекстуальність як присутність в одному тексті двох або більше текстів (цитата, алюзія, плагіат тощо);
- 2) паратекстуальність як ставлення тексту до своєї назви, післямови, епіграфу та ін. рамкових елементів;
- 3) метатекстуальність як коментуюче і часто критичне посилання на свій передтекст;
- 4) гіпертекстуальність як осміяння та пародіювання одним текстом іншого;
- 5) архітекстуальність, яка розуміється як жанровий зв'язок текстів.

Категорії жанру, напряму і течії, а також осмислення інтертекстуальних зв'язків літературного твору з творами інших епох виводять до сфери не лише синхронічного, а й діахронічного функціонування літератури та великою мірою структурують *літературний процес* як розгорнутий в часі рух літературних явищ і їхній внутрішній динаміці та видозмінах.

Тема 10. Літературний процес

Світова література як ціле існує не лише в статичному стані, а й має часовий вимір і характеризується історичною динамікою. Від епохи до епохи змінюються особливості літературного відображення людини і світу, змінюються погляди на художність літератури та її форми і засоби, а отже, літературний процес у часі відчутно розподіляється на окремі **стадії**, зміна яких визначається зміною **типу естетичної свідомості**². В цілому виділяють 3 типи естетичної свідомості і три відповідні літературні епохи:

- 1) архаїчна (або міфопоетична);
- 2) традиціоналістська (або нормативна);
- 3) індивідуально-творча (або епоха автора).

Зміна типів естетичної свідомості відбувається через трансформації провідних **категорій поетики**. В кожну епоху система поетики складається по-своєму, встановлюється своя ієрархія та особливості взаємодії категорій поетики. Такий суттєвий перерозподіл функцій та ієрархічних стосунків, який позначає собою зміну літературних епох, відбувається між **трьома базовими категоріями**, якими є: **стиль, жанр і автор**. На різних етапах словесної творчості домінує одна з них. Розглянемо три основні літературні епохи і відповідні їм типи естетичної свідомості докладніше.

1. Архаїчна (міфопоетична) естетична свідомість. Тексти даної епохи – це архаїчний фольклор та міфологія і ті літературні форми, які наближені до фольклорно-міфологічних. Ці тексти *відрізняються анонімністю (категорія автора ще не сформована), відсутністю одного канонічного варіанту (варіативністю), орієнтацією на фольклорні джерела.*

² Періодизація літературних епох та характеристика кожної з них нижче спираються на одну з найавторитетніших робіт на цю тему, статтю колективу авторів «Категорії поетики в зміні літературних епох».

Хронологічно даний період в європейській літературі дорівнює «догомерівським» часам (тобто, приблизно, до VII ст. до н.е.).

В цілому це долітературна свідомість, адже *естетична функція літератури на цьому етапі ще не виокремлена*; тексти, які пізніше стають часткою масиву художньої літератури, під час свого створення та використання в архаїчному суспільстві *виконують функції обрядові* (оскільки виконуються під час певних ритуалів) або *інформаційно-мнемонічні* (фіксація важливої інформації у зручній для запам'ятовування спосіб).

2. Традиціоналістська (нормативна) естетична свідомість. Цей період триває «від Гомера» до кінця XVIII ст., а поетика, яка домінує протягом усього цього довгого часу, може бути визначена як *поетика стилю і жанру*. В цей період вже з'являється категорія автора, але вона залишається підпорядкованою категоріям стилю і жанру як таким, що найбільше реалізують нормативність як провідний принцип літератури даного періоду. Традиціоналістська естетична свідомість народжується разом з *усвідомленням естетичної функції літератури*, внаслідок якого з'являються перші «теорії літератури», в яких робляться спроби систематизованого осмислення тих *правил*, за якими має створюватися довершений літературний твір (наприклад, «Поетика» Аристотеля). Отже, поетика складається як *система естетичних норм та зразків*, а естетична свідомість базується на понятті *традиції* як обов'язкового дотримання цих норм. Авторська індивідуальність та обдарованість оцінюються лише за критерієм майстерності, тобто, здатності з більшим або меншим успіхом реалізовувати нормативні правила поетики.

На більш ранньому етапі (до початку доби Відродження) серед категорій, якими найповніше визначаються норми поетики, на перший план висувається категорія *стилю*. Саме через осмислення категорії стилю та його складників література усвідомлює свою *художність* і здійснює відокремлення форм художньої словесності від усіх інших (зокрема, сакральних, ритуальних,

юридичних, наукових текстів), а всередині масиву художніх текстів – відокремлення «високої» словесності від «низької».

«Виділена таким чином художня література вписується в рамки канонізованої моделі світу і орієнтована на зображення вищого і вічного миру крізь тимчасовий земний. Звідси установка на нормативну канонічність всієї системи літературних засобів» («Категорії поетики...»).

Епоха Відродження викликає суттєві зміни у нормативному типі художньої свідомості. «Європейська література наступної епохи розвивається на тлі рішучого повороту в соціальних та економічних відносинах, поступового краху феодального політичного устрою та його ідеології, зсуву від релігійної свідомості до світського та раціоналістичного, утвердження національних культур. Зважаючи на це поетика періоду, зберігаючи риси наступності з попереднім її етапом (залишаючись загалом у рамках традиціоналізму), відрізняється і принциповою новизною. Образ світу, що визначає літературу і визначається нею, кардинально змінюється: людина, що стоїть, як і завжди, в його центрі, співвідноситься вже не з абсолютизованим природно-соціальним буттям (космос і поліс в античній літературі), не з трансцендентним абсолютom (бог, есхатологічна перспектива в середньовічній літературі), але із самою собою, зі своєю універсалізованою сутністю. Баланс особистого та безособового в літературній свідомості рішуче зсувається на користь першого (поетична суб'єктивність як загальнозначуща цінність у Петрарки; різноманітність життєвих положень як умова та стимул самоздійснення індивіда у Боккаччо; психологічні відкриття Шекспіра тощо). Індивідуальна ініціатива зростає, індивідуальна компетенція розширюється і одночасно – і головне – набуває виразу. Те, що раніше поставало невиразним, стихійним, природно необхідним, нині раціоналізується, систематизується, осмислюється як закономірність, тобто, тим чи іншим способом усвідомлюється. Проте усвідомлення цього відбувається переважно ще у традиційних формах. Образ світу змінюється, але матеріал, з

якого він будується, фундаментальні поетологічні категорії і, насамперед, риторичні готові форми, " готове слово ", у якому світ заломлюється, як і раніше, зберігають силу» («Категорії поетики...»).

На цьому протиріччі між підсиленням індивідуального начала творчості в епоху Відродження і зберіганням нормативності «риторичного слова» (нормативної поетики) формується особливе напруження, реакціями на яке стають підсилення нормативності в системі *класицизму* і намагання взяти під контроль та систематизувати образно-експресивне розмаїття пошуків виразності в цю добу у системі *бароко*. При цьому провідною категорією поетики, яка робить таке систематизування максимально зручним, стає категорія *жанру*.

3. Індивідуально-творча естетична свідомість (епоха автора). В процесі все більш індивідуального осмислення людини і світу в літературі наприкінці XVIII ст. здійснюється поворот до *історизму*: література звертається до безпосереднього і конкретного буття людини в історичних обставинах свого часу. А тією інстанцією, яка долає «риторичне слово», що панувало в попередню епоху, і встановлює таку «історизацію» літератури, стає *автор*, який художньо досліджує це буття людини в історично-конкретних координатах із власної світоглядної, філософської, ідеологічної позиції. Починаючи з епохи Просвітництва, серед провідних категорій поетики головною стає категорія автора, а категорії стилю і жанру підпорядковуються їй і також набувають дедалі більших рис авторської індивідуальності: так, починають виділяти авторські різновиди роману («діккенсівський», «бальзаківський»), «байронічну» поему, «греївську» елегію тощо, а стиль стає не характеристикою певного різновиду норми, що об'єднує множину творів зі спільними стильовими ознаками («високого» чи «низького» стилю), а входить до числа характеристик індивідуальної художньої манери автора.

В залежності від того, як той чи інший автор розуміє дійсність, формуються дві головні світоглядно-естетичні стратегії, на основі яких актуалізуються два

провідні художні напрями епохи авторства – *реалізм* і *романтизм*. Реалізм виходить з тяжіння автора до об'єктивного висвітлення оточуючої реальності, романтизм будує художню картину світу, виходячи з суб'єктивного авторського сприйняття реальності, але обидва напрями точкою відліку для себе покладають реальність, лише по-різному дивляться на неї. «І романтизм, і реалізм схожі в своєму прагненні зблизити дійсність і словесність, правду життя і правду літератури. Різниця полягала в способі реалізації цього прагнення: письменник-романтик мислив розширення прав і меж реальності в літературі як шлях особистісного її заповнення; письменник-реаліст намагався зобразити реальність як таку, в тому числі й у всіх "непоетичних" її шарах, даючи їм рівну можливість висловлювання. Якщо для романтизму буденна реальність – це канва, по якій вишивається візерунок реальності вищої, доступної лише внутрішньому зору поета, то реалізм був спрямований на пошук форм зв'язків і взаємозалежностей реальності всередині неї самої. Однак сутнісні розбіжності романтизму і реалізму виявлялися в рамках спільної задачі: інтерпретації, відповідно авторському світосприйняттю, сенсу і законів реальності, а не переведення її в конвенційні, риторичні форми» («Категорії поетики...»).

Авторський тип естетичної свідомості домінує і в сучасній літературі, а отже й епоха авторства, модифікуючи разом із зміною уявлень про дійсність та людину у її взаємодії зі світом (модернізм, постмодернізм), наразі триває.

Осмислення світової літератури як процесу має й інші аспекти, окрім встановлення літературних періодизацій. Діахронічний підхід до літератури в її історичній мінливості є дуже важливим для здійснення *оцінки та переоцінки літературних явищ* – як конкретних творів, так і творчості окремих авторів, виявлення серед них таких, що зберігають свою цінність і залишаються запотребуваними культурою протягом довгих років і століть (класика), і усвідомлення лише тимчасової актуальності багатьох творів, що можуть у свій час бути бестселерами, а вже за 10-15 років зникнути з читацького горизонту.

Через таку рефлексію щодо збереження або втрати впливу тими чи іншими літературними творами й авторами здійснюється формування *канону* світової (континентальної, національної) літератури, до якого включаються твори, що зберігають свою цінність і вплив на культуру, витримавши перевірку часом.

Вивчення літературного процесу у його плині дозволяє також простежити *літературні генеалогії* (більш ранні джерела пізніших текстів), напрями та форми літературних *впливів*, а також діалектику *традицій* та *новаторства* в літературі.

Тема 11. Компаративістика (порівняльне літературознавство) в системі теоретико-літературних досліджень

Порівняння як універсальна пізнавальна стратегія присутнє в будь-якій науковій розвідці, адже ні ідентифікація, ні типологізація літературних явищ неможливі без їхнього зіставлення з іншими. Втім, літературна компаративістика (від. лат. *comparare* – ‘порівнювати’) формується як самостійна наукова дисципліна вже у XIX ст. Спочатку вона більше тяжіє до історії літератури, але дедалі активніше зсувається у бік теорії. Д. С. Наливайко окреслює цю динаміку становлення та розвитку компаративістики наступним чином: «Як галузь науки про літературу вона формується у другій половині XIX ст. – пізніше від історії літератури й теорії літератури, і пов’язана з ними тим специфічним зв’язком, що притаманний утворенням проміжного характеру; її розвиток позначений зміною векторів руху то до історії літератури, то до її теорії. Ця зміна корелятивна поділу компаративістики на *два основні її види залежно від об’єктів вивчення – конкретних генетико-контактних зв’язків чи типологічних спільностей та відповідностей*. Перший етап її розвитку, що охоплює останню третину XIX – першу половину XX ст., характеризується безперечним домінуванням генетико-контактології. <...> У середині XIX ст. цей напрям компаративістики, оснований на позитивістській методології, вступає у глибоку кризу й витісняється порівняльною типологією, яка зосереджується на вивченні аналогій і спільностей літературних явищ, їхніх контекстів і систем. Типологічний метод посилив теоретико-узагальнювальні підходи до літератури й розширив, фактично до безмежності, діапазон компаративних досліджень. Вихід на передній план порівняльної типології приводить також до істотних змін у функціюванні компаративістики в системі літературознавчих дисциплін, якоюсь мірою вона набуває значення й сенсу інтегруювальної складової загального літературознавства. <...> В

останні десятиліття ХХ ст. формується нова компаративістична парадигма... на цьому етапі відбулося також кардинальне предметно-тематичне розширення літературної компаративістики, можна навіть сказати – його подвоєння. До останніх десятиліть минулого століття предметом компаративістики було вивчення міжлітературних зв'язків і відносин, але залишалася поза її компетенцією така не менш масштабна й значуща сфера взаємозв'язків і *взаємодій літератури з іншими мистецтвами та видами духовнотворчої діяльності*, як філософія, історія, релігія, соціологія та інші суспільні й гуманітарні науки. <...> Ще одна фундаментальна прикмета сучасної компаративістики – це її дедалі щільніша й активніша пов'язаність із теорією літератури. Те зміщення вектора компаративістики на теорію літератури, яке виникло на попередньому її етапі, на сучасному не тільки закріпилося, а й поглибилося, набуло фронтального характеру. Сучасна компаративістика перебуває в різнорівневому контакті з теорією літератури, залучаючи й тією чи тією мірою адаптуючи її концепції та методології – феноменологічні, герменевтичні, психоаналітичні, семіотичні, структуралістські, постструктуралістські та інші»³.

Порівнюючи між собою літературні явища, що належать різним національним літературам, компаративістика базується на гетівській концепції «світової літератури» як наднаціональної єдності. Саме в спрямованості на міжнаціональні та міжмистецькі зв'язки літературних явищ полягає специфіка літературної компаративістики, яку, разом з її головними цілями, влучно сформулював Е. Касперський: «Її (компаративістики – Т. П.) головною метою є пізнавальне осягнення своєї, чужої й загальної літературної дійсності як динамічної, внутрішньо диференційованої і змінної в своєму змісті й кордонах «можливої спільноти», пов'язаної багатьма стосунками з іншими царинами

³ Наливайко Д. С. Сучасна літературна компаративістика: аспекти і тенденції // Слово і час, 2007, № 5. С. 28-30.

письменства й культури. Оця можлива *спільнота, яка постає з різниць* – так само у просторі культури, де література є лише фрагментом – становить поле і дослідницьку проблему компаративістики.

Інакше кажучи, літературна компаративістика досліджує участь стилістично, мовно, культурно й етнічно різних літератур – через їхні зв'язки, взаємовпливи й колективні конфігурації - у формуванні світової літератури, та, з іншого боку, участь світової і регіональної літератур (таких, як, наприклад, європейська чи латиноамериканська літератури) у формуванні окремих літератур, у тому числі передусім національних літератур. Тим самим вона виходить за аксіологічний горизонт, а також поза традиції й зразки літератури однієї мови або ж одного етносу (нації). Вона займається сконфронтуванням і обміном різноманітних – часом далеких у часі та просторі – літературних горизонтів. Етноцентричній перспективі, обмеженій до однієї літератури, замкненій виключно в колі свого власного досвіду, компаративістика протиставляє *поліцентричну концепцію літератур одночасно різнорідних і рівноцінних, які перебувають у спільній залежності і доповнюють одна одну, знаходяться в живому контакті й ситуації діалогу. Потік і опанування ними цінностей (за посередництвом перекладів, переробок, адаптацій, парафраз, імітацій, наслідування і т. д.) є однією з важливих, конкретних дослідницьких сфер компаративістики»⁴.*

⁴ Касперський Е. Про теорію компаративістики // Література. Теорія. Методологія. Пер. з польської С. Яковенка./ Упор. і наук. ред. Д. Уліцької. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 518.

Завдання до практичних занять

Практичне заняття № 1. Фактори художності літературного твору.

1. У запропонованому для аналізу оповіданні Б. Шульца виявіть та систематизуйте художні образи, проаналізуйте їхні функції у створенні картини світу та побудові сюжету оповідання; спробуйте простежити різноманітні зв'язки та системну взаємодію між образами твору (повтори, варіювання протиставлення). Особливу увагу зверніть на синестетичну образність та розмаїття метафорики у творі.
2. Знайдіть та проаналізуйте в оповіданні Б. Шульца засоби «деавтоматизації оповіді» (за В. Шкловським) – «одивнення» та «затруднення форми».

Твір для аналізу: Б. Шульц «Серпень» (з циклу «Цинамонові крамниці»).

https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=8356#google_vignette

Література:

1. Н. Астрахан. Теорія літератури. С. 81-98.
2. О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. Теорія літератури. Розділ 2. Літературно-художній образ.
3. Література. Теорія. Методологія. С. 136-175.

Додатково: Чижевський Д. Про «Шинель» Гоголя // <https://docs.google.com/file/d/0B08VLQBgFA-8QVVvNmhHOGREem8/view?resourcekey=0-D85A4c8LjqJMiyxU6oe63Q>

Практичне заняття № 2. Структура художнього тексту.

Проаналізуйте у запропонованому для аналізу тексті *сміслоутворювальну* роль наступних структурних компонентів:

- 1) позатекстові (рамкові) елементи (у даному творі – лише назва);
- 2) лексичні, образні та сюжетні повтори, бінарні протиставлення («опозиції») та акценти;
- 3) сюжетна композиція: розподіл тексту на епізоди і «монтаж» епізодів, «монтажні стики» як сміслоутворювальні елементи структури твору, межі тексту (початок і кінець: які сміслові акценти створено у початковому та фінальному

епізодах, які смисли можна виявити, співвідносячи початковий і фінальний епізоди між собою?);

4) персонажна структура (персонажі та їхні функції в системі образів: «герої-діячі», що перетинають «кордони» всередині світу твору і тим самим стають рушіями сюжету; антагоністи, «помічники», «резонери» тощо);

5) точка зору як фактор структури художнього твору, реалізований через персонажну структуру (носії точки зору), суб'єкт оповіді як носій домінуючої точки зору.

Твір для аналізу:

У. Фолкнер «Троянда для Емілі».

https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=3158#google_vignette

Література:

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 343-441.

2. Література. Теорія. Методологія. С. 198 -215.

Практичне заняття № 3. Аналіз поетичного твору.

Проаналізуйте запропоновану поезію М. Рильського за наступним алгоритмом:

1. Виявіть, за допомогою яких образних та композиційних прийомів у творі втілено стрижневу ідею руху та вічного коловороту життя.

2. Порівняйте між собою на образному рівні першу та другу половини поезії (дві перші та дві останні строфи). На основі цього порівняння виявіть особливості розгортання ліричного сюжету твору.

3. Проаналізуйте лексичну побудову твору, звернувши увагу на слова у «сильній» позицій (початок та кінець тексту, строфи, рядку); виявіть повтори на словесно-образному рівні та висловіть свої думки щодо змісту, який реалізовано через повтори та лексику «сильних» місць.

4. Проаналізуйте синтаксичну й інтонаційну структуру поезії Рильського та висловіть свої міркування щодо того, як синтаксисично-інтонаційні засоби увиразнюють головну думку твору.

5. Визначте віршований розмір поезії та проаналізуйте його ритмічний малюнок. Спробуйте визначити смислоутворювальну та експресивну роль найбільш виразних випадків відхилення від метричної схеми.

6. Прокоментуйте відмову від рими у даній поезії та викладіть свої міркування щодо того, які смисли та настрої увиразнюються тут завдяки вибору поетом неримованого вірша.

7. Виявіть перегуки образів даної поезії з такими у світовій поетичній традиції, висловіть свою думку щодо того смислового та естетичного навантаження, яке несуть ці перегуки.

Твір для аналізу:

М. Рильський. «Мені снилось: я мельник в старому млині...».

Література:

1. Астрахан Н. Теорія літератури. С. 185-205.
2. Моклиця М. Вступ до літературознавства. С.158-220.
3. Wellek R. Warren A. Theory of Literature. Ch. IV. 13. Euphony, Rhythm, and Meter.

Практичне заняття № 4. Художній світ літературного твору.

1. Проаналізуйте особливості художнього часу та простору в запропонованому творі: виділіть основні часо-просторові образи, систематизуйте їх (в тому числі знайдіть образні опозиції та, навпаки, «синонімічні», споріднені образи) та спробуйте визначити семантику, яка може бути в них виявлена (зверніть особливу увагу на образи, пов'язані з семантикою руху). Проаналізуйте, як у даному оповіданні взаємопов'язані внутрішній (психологічний, суб'єктивний) і зовнішній (об'єктивний, «фізичний») час і простір.

2. Проаналізуйте сюжет та образи персонажів, особливо звернувши увагу на образ героя-оповідача та способи втілення його точки зору на світ, на себе і на життя. Спробуйте відповісти, що спільного є у принципах побудови часо-просторової, сюжетної та персонажної структур у цьому оповіданні. Як, на вашу думку, ці спільні принципи побудови часо-простору, системи персонажів та сюжету реалізують проблематику твору? В результаті здійсненого аналізу всіх основних елементів художнього світу оповідання спробуйте сформулювати цю проблематику.

Твір для аналізу: Х. Кортасар «Рукопис, знайдений у кишені».

URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=1992>

Література:

Астрахан Н. Теорія літератури. С. 120-135, 138-143.

Клочек Г. «Художній світ» як категоріальне поняття // Слово і час. 2007, № 9. С. 3-14. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/11442/01-Klochek.pdf?sequence=1>

Практичне заняття № 5. Аналіз оповідної структури.

Визначте тип наратора у запропонованому творі, схарактеризуйте його вихідну та прикінцеву ідеологічну та ціннісну позиції, простежте зміни цих позицій та дайте відповідь на питання, чим спричинені ці зміни. Для цього:

- виявіть, з яких точок зору ведеться розповідь;
- в який момент і яким способом відбуваються зміни точок зору, прокоментуйте їх з огляду на зміну та рух смислових, емоційних та інших змістових елементів оповідання.

Виявіть та проаналізуйте у творі елементи прозового «різномовлення»: розмаїття соціальних говірок (станових, поколінняцьких, професійних тощо), вставні тексти (листи, щоденники тощо), виявіть їхні функції в системі твору.

Твір для аналізу:

Дж. Д. Селінджер «Для Есме: з любов'ю і мерзотою» (https://shron1.chtyvo.org.ua/Selindzher/Deviat_opovidan.pdf) .

Література:

Барі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія. С. 268 – 291.

Галич О. А. Назарець В. М., Васильєв Є. М. Теорія літератури. С.141 -159.

Папуша І. «Що таке наратологія?» (Огляд концепцій) // Наративні виміри літератури. Матеріали міжнародної конференції з наратології. Тернопіль, Україна, 23-24 жовтня 2003 р. /Упорядник І.В.Папуша //Studia methodologica. Вип. 16. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. С. 29-45. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Studia_methodologica/N16.pdf

Практичне заняття № 6. Категорія пафосу в теорії літератури

Завдання: виявіть у повісті М. Гоголя «Старосвітські поміщики» ті різновиди пафосу, які у ній присутні (ідилічний, іронічний, сатиричний, елегійний); проаналізуйте, якими засобами реалізовано кожен з них (на сюжетному, образному, лексико-інтонаційному та інших рівнях твору).

Висловіть та аргументуйте свою думку щодо того, чи можна виявити у повісті Гоголя один вид пафосу, який є домінуючим.

Текст в українському перекладі тут:

https://shron3.chtyvo.org.ua/Hohol/Zibrannia_tvoriv_u_7_tomakh_Tom_2.pdf?)

Література:

Галич О. А. Назарець В. М., Васильєв Є. М. Теорія літератури. С. 137-138.

Ференц Н. С. Основи літературознавства. Розділ 8.1.5. Пафос і його різновиди.

Практичне заняття № 7. Міфопоетичний аналіз твору.

Твір для аналізу: Г. де Мопассан «Пампушка».

Орієнтовний план аналізу:

- 1) Архетип «святої блудниці» (Марії Магдалини) як основа образу Елізабет Руссе: спробуйте визначити, завдяки яким деталям та сюжетним обставинам новели нам приходить до думки аналогія між Пампушкою та Марією Магдалиною, які смисли народжує ця аналогія?
- 2) Виявіть та проаналізуйте міфологічні мотиви подорожі-випробування та жертвоприношення в сюжетно-композиційній структурі новели Мопассана.
- 3) Згадайте, який міфологічний зміст закладено до просторового образу кордону у казках або міфах, і з огляду на це проаналізуйте просторовий образ кордону в «Пампушці»; пошукайте міфопоетичні коріння і в інших часо-просторових деталях новели (яких конотацій набувають у новели такі образно-сміслові комплекси, як «ранок (день)», «ніч», «дорога» на тлі їх традиційно-міфологічних значень?).
- 4) Спробуйте визначити міфологічний зміст мотиву їжі (спільної трапези) в новелі.

Література:

Пригодій С. М. Вступ // Архетипна критика американської літератури. С. 5 -14.

Фостер Т. К. Читай як професор. С. 26 -39.

Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. С.109–135.

Практичне заняття № 8. Інтертекстуальний аналіз літературного твору

Завдання:

1) За допомогою рекомендованих джерел ознайомтеся з поняттям інтертекстуальності, формами та функціями інтертексту в літературному творі.

2) За термінологічним словником у навчальному посібнику М. Шаповал з'ясуйте такі поняття теорії інтертекстуальності: алюзія, дискурс, діалогічність, експліцитний/імпліцитний, інтермедійність, інтертекст(уальність), передтекст, ремінісценція, топос, транстекстуальність, цитата.

3) Проаналізуйте інтертекст оповідання Р. Бредбері «Покара без злочину»:

- спосіб репрезентації та роль інтертексту роману Ф. Достоевського «Злочин і кара» у формуванні проблематики злочину та покарання в оповіданні Р. Бредбері;

- інтертекстуальна природа образу «ляльки-двійника» (зокрема, образ жінки-«автомату» в повісті Е. Т. А. Гофмана «Пісочна людина», мотив двійника у світовій літературі);

- змістоутворювальна роль біблійного інтертексту («Пісня над піснями» царя Соломона, що її цитують персонажі оповідання Бредбері).

- якщо під час читання у Вас виникли й інші інтертекстуальні асоціації, наведіть, обґрунтуйте та проаналізуйте їх функції у творі Бредбері.

Література:

Мітосек З. Теорії літературних досліджень. С. 341- 356.

Шаповал М. Інтертекстуальність: історія, теорія, поетика. С. 59-66, 85-95.

Теми для самостійного опрацювання

1. Виникнення теоретико-літературної думки. Трактат Арістотеля «Поетика».
2. Поняття нормативної поетики. «Поетичне мистецтво» Н. Буало.
3. Внесок Г.В.Ф. Гегеля у розвиток теорії літератури.
4. Культурно-історична та біографічна школи в літературознавстві 2-ї пол. XIX ст.
5. Становлення теоретичної поетики. Науковий доробок О. О. Потебні.
6. Феноменологічний метод в літературознавстві.
7. Літературна герменевтика.
8. Соціологічні та ідеологічні підходи до вивчення літератури.
9. Психоаналітичний напрям в літературознавстві.
10. Постструктуралізм і деконструктивізм.
11. Постколоніальні студії.
12. Гендерні дослідження літератури.

Питання до самоконтролю

1. Класифікації мистецтв. Місце літератури в системі мистецтв.
2. Основні функції літератури.
3. Категорія автора. Реальний, імпліцитний та експліцитний автор. Історична мінливість категорії авторства.
4. Категорія читача. Реальний, імпліцитний та експліцитний читач.
5. Поезія і проза як два типи літературного дискурсу.
6. Види пафосу і модуси художності: героїчний, трагедійний, драматичний, елегійний, ідилічний, комічний, сатиричний, іронічний.
7. Поняття стилю в літературі. Сильові течії та індивідуальний стиль письменника.
8. Родовий і жанровий розподіл літератури.
9. Поняття художніх методу, напряму й течії.
10. Класицизм як літературний напрям.
11. Романтизм як літературний напрям.
12. Реалізм як літературний напрям.
13. Модернізм як літературний напрям.
14. Постмодернізм як літературний напрям.
15. Поняття та форми інтертекстуальності.
16. Композиційна побудова художнього твору. Точка зору як основа композиції. Різновиди точки зору.
17. Художній світ літературного твору, його основні властивості та складові.
18. Художній час та простір, їх особливості та функції. Поняття хронотопу.
19. Літературна ієрархія: класика, белетристика, масова література.
20. Літературний процес та його стадії.

Бібліографія

1. Агеєва В. П. Формалізм у концепціях київських неокласиків. Наукові записки НаУКМА. К., 2005. Том 48. Філологічні науки. С. 4. URL: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/7722/Aheyeva_Formalizm_u_kontseptsiyakh_kyyivs'kykh.pdf
2. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Zubrytska_Mariia/Antolohiia_svitovoi_literaturno-krytychnoi_dumky_HH_st/
3. Арістотель. Поетика. К.: Мистецтво, 1967. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Aristotle/Poetyka_vyd_1967.pdf
4. Архетипна критика американської літератури: навчальний посібник / Пригодій С. М., Зіневич В. В., Матасова Ю. Р., Яковенко І. В. Сімферополь: Кримський архів, 2008.
5. Астрахан Н. І. Теорія літератури: основи, традиції, актуальні проблеми: навчальний посібник. К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/32716/1/Astrahan.pdf>
6. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків. К.: Смолоскип, 2008. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Barry_Peter/Vstup_do_teorii_literaturoznavstvo_o_i_kulturolohiia.pdf?
7. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох [пер. з англ. під заг. ред. Р. Семківа]. К.: Факт, 2007.
8. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. К., 2008. http://megalib.com.ua/book/3_porivnyalne_literaturoznavstvo.html
9. Віршознавчі студії : Збірники праць наукових семінарів. К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет».
10. Гадамер Г. Г. Герменевтика і поетика: Вибрані твори. К., 2001.
11. Галич О. А. Назарець В. М., Васильєв Є. М. Теорія літератури: підручн. для студ. філол. спец. вищ. навч. закладів / за наук. ред. О. А. Галича. К.: Либідь, 2001, 2005, 2006, 2008. URL: http://shron1.chtyvo.org.ua/Vasyliiev_Yevhen/Teoriia_literatury_vyd_2005.pdf
12. Гундорова Т. Три «Лаокоони»: теорія інтермедій від Лесінга до авангарду // Література на полі медій. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України / Ред. Гундорова Т. І., Сиваченко Г. М. – К.: 2018. С. 37 – 65.

13. Ейхенбаум Б. Теорія «формального методу». Червоний шлях. [Харків] 1926. № 7–8. С. 182–207. URL: <http://elib.nlu.org.ua/view.html?id=7258>
14. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Пер. з англ. Мар'яни Гірняк. Львів: Літопис, 2004.
15. Зварич І. Міф у генезі художнього мислення: монографія. Чернівці : Золоті литаври, 2002.
16. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури: навч. посіб. К.: Академія, 2010.
17. Качуровський І. Метрика. К.: Либідь, 1994.
18. Качуровський І. Строфіка. К.: Либідь, 1994.
19. Качуровський І. Фоніка. К.: Либідь, 1994.
20. Кемпбел Дж. Герой з тисячею облич / пер. з англ. К.: ВД «Альтернативи», 1999.
21. Козлик І. Літературознавчий аналіз художнього тексту/твору в умовах сучасної міжнаукової та міжгалузевої взаємодії. Брно, 2020.
22. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія. Львів: ПАІС, 2005.
23. Крістева Ю. Полілог. К.: Юніверс, 2004.
24. Кудряшова О.В. Поетика вірша: Навчальний посібник. К.: Київ. ун-т ім. Б.Грінченка, 2011. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/16633/1/O_Kudriashova_Poetyka_virsha_IF.pdf
25. Лановик З. Hermeneutica Sacra. Тернопіль: Редакційновидавничий відділ ТИПУ, 2006.
26. Леві-Строс К. Структурна антропологія / пер. з фр. К. : Основи, 2000.
27. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. А. Волкова] / В.о. Буковинського центру гуманітарних досліджень. Чернівці: Золоті литаври, 2001. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Volkov_Anatolii/Leksykon_zahalnoho_ta_pori_vnialnoho_literaturoznavstva.pdf?
28. Лессінг Г.Е. Лаокоон. К.: Мистецтво, 1968. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Lessinh_Hothold_Efracim/Laokoon.pdf
29. Літературознавство. Словник основних понять. / Пер. з нім. А. Цяпи. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2008.
30. Літературознавча енциклопедія: у 2-х т. /Авт-уклад. Ю. І. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. URL: Т.1: https://chtyvo.org.ua/authors/Kovaliv_Yurii/Literaturoznavcha_entsyklopediia_U_dvokh_tomakh_T_1/ Т.2:

https://chtyvo.org.ua/authors/Kovaliv_Yurii/Literaturoznavcha_entsyklopedia_U_dvokh_tomakh_T_2/

31. Літературознавчий словник-довідник/ за ред. Р. Громяка, Ю. Коваліва, В. Теремка. К.: ВЦ «Академія», 1996, 2007.
32. Література. Теорія. Методологія; [пер. з польськ. С. Яковенка / упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької]. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. URL:
https://chtyvo.org.ua/authors/Zbirka/Literatura_Teoriia_Metodolohiia/
33. Література на полі медій. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України / Ред. Гундорова Т. І., Сиваченко Г.М. К.: 2018. URL:
<http://www.ilnan.gov.ua/media/k2/attachments/literatura-na-poli-media-nalyvajko.pdf>
34. Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст. Львів: Літопис, 2004. URL: <https://f.twirpx.link/file/1769152/>
35. Мітосек З. Теорії літературних досліджень [пер. з польськ. В. Гуменюк; наук. ред. В. І. Іванюк]. Сімферополь: Таврія, 2005. URL:
https://shron1.chtyvo.org.ua/Mitosek_Zofiiia/Teorii_literaturnykh_doslidzhen.pdf?
36. Моклиця М. Вступ до літературознавства. Посібник для студентів філологічних факультетів. Луцьк, 2011. URL:
<https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/818/1/vstup%20literat.pdf>
37. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006.
38. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики // Література на полі медій. Збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України / Ред. Гундорова Т. І., Сиваченко Г. М. – К.: 2018. С. 12 – 36.
39. Нямцу А. До проблеми функціонування «літературних архетипів» у європейському загальнокультурному контексті // Слово і час. 2009, № 2. С. 3 – 14.
40. Павличко С. Теорія літератури; [упоряд. В. Агеєва, Б. Кравченко; передм. М. Зубрицька]. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Pavlychko_Solomiia/Teoriia_literatury/
41. Папуша І. Modus ponens. Нариси з наратології. Тернопіль: Крок, 2013. URL:
https://shron1.chtyvo.org.ua/Papusha_Ihor/Modus_ponens_Narysy_z_naratology.pdf?

42. Постколоніалізм. Генерації. Культура / За ред. Т. Гундорової та А. Матусяк . К.: Лаурус, 2015.
43. Просалова В. А. Інтертекстуальний аналіз: теорія і практика. Навчальний посібник. Вінниця, 2019.
44. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За ред. Д. С. Наливайка. К., 2009. URL: <http://elcat.pnpu.edu.ua/docs/Suchasna.pdf>
45. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / Упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; пер. з польськ. С. Яковенка. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008.
46. Ткаченко А. О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. 2-е вид., випр. і доповн. К.: ВПЦ «Київський університет», 2003.
47. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / пер. з фр. Є. Марічев. К.: Видавничий дім «КМ Академія», 2006. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Tzvetan_Todorov/Poniattia_literatury_ta_inshi_ese_zb.pdf?
48. Ференц Н. С. Основи літературознавства. Підручник. К.: Знання, 2011. URL: <https://westudents.com.ua/knigi/256-osnovi-literaturoznavstva-ferents-ns.html>
49. Фостер Т.К. Читай як професор. Жвавий і захопливий посібник з читання між рядків / пер. з англ. Я. Стріхи. К., 2022.
50. Червінська О. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади: навч. посібник. Чернівці: Рута, 2001.
51. Шаповал М. Інтертекстуальність: історія, теорія, поетика. Посібник. К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2013. URL: https://moodle.znu.edu.ua/pluginfile.php/1012795/mod_resource/content/1/%D0%9C.%D0%A8%D0%B0%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BB.%20%D0%86%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%D1%83%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C.pdf
52. Яус Г. Р. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика / пер. з нім. Р. Свято і П. Таращук. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2011. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Yaus_Hans_Robert/Dosvid_estetychnoho_spryiniattia_i_literaturna_hermenevtyka.pdf?

53. A reader's guide to contemporary literary theory / Raman Selden, Peter Widdowson, Peter Brooker. 5th ed. Pearson Education Limited 2005. URL: <https://www.uv.es/fores/contemporary-literary-theory-5th-edition.pdf>
54. Wellek R. Warren A. Theory of Literature. New York. URL: https://www.academia.edu/84521042/Wellek_Warren_Theory_of_Literature_1

Т. А. Пахарєва

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Навчальний

Електронне видання



Підписано до друку 25.11.2024 р. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times.
Облік.видав.арк. 2,70. Зам. № 130.
Віддруковано з оригіналів.

Вид-во Українського державного університету
імені Михайла Драгоманова
01601, м. Київ-30, вул. Пирогова, 9
Свідоцтво про реєстрацію № 1101 від 29.10.2002.
(044) 239-30-26.