

ЮРІЙ
КОВАЛІВ

АБЕТКА ДИСЕРТАНТА

Методологічні принципи написання дисертації



ЮРІЙ КОВАЛІВ

АБЕТКА ДИСЕРТАНТА

ЮРІЙ КОВАЛІВ

АБЕТКА ДИСЕРТАНТА

Методологічні принципи
написання дисертації

Посібник

*І мудрості, і стриманості
заживаємо від слів книжних.
Се бо суть ріки, що напоюють
вселенну, з них бере початок
мудрість.*

“Повість минулих літ”



Київ “Твім інтер” 2009

НБ ПНУС



747099

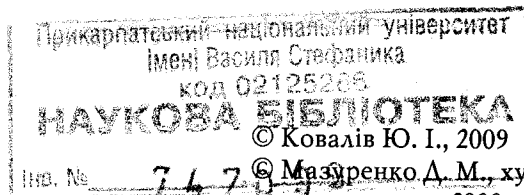
Посібник “Абетка дисертанта (методологічні принципи написання дисертації)” доктора філологічних наук, професора Київського національного університету імені Тараса Шевченка Ю. І. Коваліва розрахований на аспірантів, докторантів, пошукувачів філологічного профілю, передусім у галузі літературознавства, але не обмежений нею. Тому може бути корисний лінгвістам, журналістам, філософам та іншим гуманітаріям. У виданні зазначено вимоги ВАК України, розкрито сутнісні характеристики основних методів, поширених у наукових дослідженнях, наведено ілюстративні посилання на дисертації останнього десятиліття.

Рецензенти:

Ткачук М. П. – професор, доктор філологічних наук
Бернацька Н. І. – доктор філологічних наук
Гуляк А. Б. – професор, доктор філологічних наук

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів, аспірантів, докторантів та здобувачів наукових ступенів (лист №14/18-Г-860 від 14.04.08)

ISBN 966-7430-48-0



© Ковалів Ю. І., 2009
© Мазуренко Д. М., художнє оформлення, 2009
© “Твім інтер”, 2009

ТЕХНІЧНІ ВИМОГИ ДО РОБОТИ НАД ДИСЕРТАЦІЄЮ

Дисертація (лат. *dissertatio*, від *disserto*: досліджую) – наукова кваліфікаційна праця, підготовлена для прилюдного захисту на здобуття вченого ступеня кандидата або доктора наук. Вона пропонує нове розв’язання важливої філологічної проблеми чи конкретного завдання, містить у собі невідомі раніше знання, які відкрив та обґрунтував конкретний автор. На українських землях вперше захисти дисертацій відбулися у 70-х роках XVII ст., коли польський король Ян II Казимір підписав диплом (1661) про надання Львівській єзуїтській колегії “гідності академії і титула університету”. В Росії такий захід було узаконено пізніше, 1755 р., при Московському університеті. У XIX ст. Київський університет Св. Володимира, Харківський та Новоросійський університети мали автономне право на затвердження і захист дисертацій. На жаль, в часи радянської влади, коли панувала система тоталітарної централізації, воно було скасоване, а в незалежній Україні не поновлене...

З 1991 р. діє Вища атестаційна комісія України (ВАК). Кабінет Міністрів України затвердив нормативний акт “Порядок присудження наукових ступенів і присвоєння вчених звань” № 644 від

28 червня 1997 р., з яким слід познайомитися здобувачам наукових ступенів, як і з постановами Кабінету Міністрів України від 22 липня 1999 р. № 1336, від 14 березня 2001 р. № 229. Ці документи поглиблені й уточнені постановою Кабінету Міністрів України “Порядок присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника” від 7 березня 2007 р. Дисертант зобов’язаний бути обізнаний з документами ВАК України, зокрема з “Положенням про спеціалізовану вчену раду” № 448, затверджену наказом від 14 липня 1997 р., зі змінами і доповненнями № 36, внесеними цією інституцією 21 січня 2000 р., переліком і формами документів, які стосуються атестації наукових і науково-педагогічних кадрів (наказ № 121 від 21 березня 1997 р.), з наказами, що мають зміни і доповнення, – № 559 від 23 жовтня 1997 р., № 486 від 14 жовтня 1998 р., № 668 від 15 грудня 1998 р., № 1 від 4 січня 1999 р., № 462 від 10 листопада 1999 р., № 120 від 20 березня 2000 р., № 430 від 5 липня 2001 р., № 180 від 26 квітня 2002 р., № 579 від 11 грудня 2002 р., № 274 від 21 квітня 2004 р.), зі змінами в нормативних документах і роз’ясненнями ВАК станом до 12 березня 2005 р. Аспірант, докторант, пошукувач мусить дотримуватися вимог, що встановлені ВАК України, глибоко знати предмет обраної студії, орієнтуватися у матеріалі свого вивчення та у відповідній критичній літературі, оптимально оперувати відповідним науковим апаратом, не переобтяжуючи текст специфічними поняттями, використовувати адекватні методологічні принципи, продиктовані потребами даної, а не будь-якої іншої наукової рецепції. Слід користуватися “Довідником здобувача наукового

ступеня”, керуватися відповідними вимогами при оформленні дисертації згідно із Державним стандартом України 3008-95 “Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення”.

Дисертації гуманітарних дисциплін мають відповідні шифри спеціальності: 10.01.01 – українська література, 10.01.02 – російська література, 10.01.03 – слов’янські літератури, 10.01.04 – література зарубіжних країн, 10.01.05 – порівняльне літературознавство, 10.01.06 – теорія літератури, 10.01.07 – фольклористика, 10.01.08 – журналістика. Їх зазвичай пишуть українською мовою. Роботу виконують у відповідних наукових установах – на кафедрах вищих навчальних шкіл (університетів, інститутів) або у відділах того чи того наукового профілю (наприклад, Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України) під керівництвом доктора адекватної кваліфікації (при написанні докторської дисертації – наукового консультанта), іноді – кандидата філологічних наук. Виконана праця після обговорення та завершення може бути подана разом з авторефератом на спеціалізовану вчену раду, де її студіюють наукові експерти. Кожна наукова робота має бути передусім творчою, самостійною, відкривати нові аспекти досліджуваного явища, прокреслювати перспективні лінії наукового осягнення на теренах тієї чи тієї дисципліни, мати виразні ознаки новаторської інтелектуальної праці.

Назва дисертації повинна бути лаконічною, проблемною, охоплювати не більше чотирьох-семи слів, фіксуватися на титульному аркуші разом із зазначеною установою (наукова організація чи вища школа), прізвищем, ім’ям та по батькові

виконавця, індексом УДК, кваліфікаційним кодом та назвою спеціальності (переважно однієї, хоча трапляються і подвійні шифри у докторських дисертаціях, наприклад “Індивідуальний стиль: феноменологія/типологія; динаміка/статика” А. Ткаченка: 10.01.06 – теорія літератури, 10.01.01 – українська література; “Українська лірична пісня: еволюція поетичного мислення” Любові Копаниці: 10.01.07 – фольклористика, 10.01.01 – українська література; “Героїчне в фольклорі та літературі. Дискурс канону” Наталії Малинської: 10.01.07 – фольклористика, 10.01.01 – українська література; “Фольклорне, художнє та публіцистичне мислення в контексті інтелектуально-образної еволюції” В. Буряка: 10.01.07 – фольклористика, 10.01.08 – журналістика; “Текстологічні проблеми творчості Юрія Яновського: теоретичний аспект” Мирослави Гнатюк: 10.01.06 – теорія літератури, 10.01.01 – українська література; “Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття” Олени Бондаревої: 10.01.01. – українська література, 10.01.06 – теорія літератури; “Психоісторія новітньої української літератури: проблеми психосемантики і психопоетики” Ніли Зборовської: 10.01.01 – українська література, 10.01.06 – теорія літератури).

Далі вписують прізвище, ім'я та по батькові наукового керівника (консультанта), місце та рік остаточного завершення дисертації, зазначають обов'язкове формулювання “На правах рукопису”. Іноді назва дисертації може бути розширена у підзаголовку (до п'яти-шести слів): “Становлення українського історичного роману (“Чорна рада” П. Куліша)” А. Гуляка або “Сучасний дитячий

фольклор: семантичний, структурний, функціональний аспекти” С. Кулинич. Варто уникати назв “Дослідження питання...”, “Деякі питання...”, “До питання..”, “Матеріали до вивчення...” тощо, в яких не відображено суті справи.

Дисертація має вигляд комп'ютерного набору на одній стороні аркуша білого паперу формату А4 (210 x 297 мм) до тридцяти рядків на сторінці з використанням чітких шрифтів текстового редактора Word (кегель 14). Роботу можна подавати на захист також у машинописному вигляді на одному боці білого паперу форматом А4.

Окрім друкарські помилки та описки і неточності (не більше двох на сторінку) можна замалювати білим коректором, а потім акуратно виправити дефект. Дозволено для додатків і таблиць використати формат А3. Мінімальна висота шрифту 1,8 мм.

Чотири примірники дисертації мають бути ідентичними. Обсяг основного тексту кандидата філологічних наук сягає від 6,5 до 9 авторських аркушів, доктора філологічних наук – від 15 до 17 друкованих аркушів. Усі сторінки, крім титульної, нумеруються арабськими цифрами у правому верхньому куті. Кожна з них розрахована на такі розміри: лівий, верхній та нижній береги не менше 20 мм, правий – не менше 10 мм. Усі сторінки дослідження підлягають суцільній нумерації.

Структура дисертації має відповідати логіці дослідження, складається з *титульного аркуша, змісту, переліку умовних позначень* (в разі потреби), *вступу, основної частини*, що може поділятися на кілька *розділів* (бажано – не більше трьох), в разі потреби долучених до них *підрозділів* (бажано – не більше трьох), *висновків, списку використаних*

джерел, а також *додатків*, якщо вони зумовлені науковою потребою. Загальні, написані великими літерами назви структурних частин не нумерують, в їх кінці крапки не ставлять. Відстань між ними повинна дорівнювати 3–4 інтервали. Заголовки підрозділів нумерують (наприклад, 1.2., тобто другий підрозділ першого розділу), друкують маленькими літерами, крім першої. Якщо заголовок складений із двох речень, їх розділяють крапкою. Кожна структурна одиниця дисертації починається з нової сторінки. Сама праця подається до захисту у вигляді спеціально підготовленого рукопису у твердому переплетенні.

На титульному аркуші зазначають назву наукової організації або вищого наукового закладу, в якому виконана робота, прізвище, ім'я і по батькові автора, індекс УДК, назву дисертації, шифр і назву спеціальності; науковий ступінь, на який претендує здобувач; науковий ступінь, вчене звання, прізвище, ім'я і по батькові наукового керівника або консультанта; місто і рік. Зміст зазвичай відкриває дисертацію, містить назви розділів (іноді – підрозділів, в разі потреби – пунктів) та сторінок, а також вступу, висновків, списку використаної літератури, додатків тощо.

Вступ присвячений розкриттю суті, значущості і стану вивчення порушеної у дисертації наукової проблеми, обсервуванню вихідних даних висвітленої теми, її сутнісних параметрів, глибоке обґрунтування потреби здійснення такого дослідження та використання відповідних методологічних принципів літературознавства, фольклору, мовознавства. Він має свою структуру, починаючи з *актуальності*, в якій стисло, без зайвої велемовності з'ясовують ситуацію наукового розуміння

та інтерпретації окресленого в дисертації явища, переконливо обґрунтовують доцільність його вивчення в межах даного профілю та в контексті основних аналогічних вітчизняних і зарубіжних фахових розвідок. У даному разі можна вдатися до їх лаконічного реферування та оцінки, зіставлення, виявлення глибини проникнення у суть справи тощо. Так, “потреба подолання стереотипів і нове визначення статусу і обсягу фольклорного тексту; недостатня розробленість методики ідентифікації сутнісних структурних ознак фольклорного явища, необхідність перегляду і переструктуризації номенклатури категорій фольклору” спонукали Олену Івановську (“Суб’єктно-образна система фольклору: категоріальний аспект”. – К., 2007) з погляду актуальності докторської дисертації підкреслити, що її “дослідження українського фольклору як цілісної суб’єктно-образної системи з її онтологічним статусом у загальнонаціональному просторі є актуальною складовою частиною комунікативної компетенції, воно визначає механізми, прийоми і стратегії методів різних наук, інтегрування їх в єдиний універсальний фольклорно-теоретичний комплекс”. Отже, актуальність потребує обґрунтування обраної теми, розуміння ситуації на теренах сучасної філології, що визначає стратегію наукового дослідження.

Потім слід вказати на *зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами* тієї організації, в середовищі якої вона виконувалася, номери державної реєстрації науково-дослідних робіт, що вважаються базовими для даної дисертації, роль автора в процесі їх виконання. Наступним моментом постає *мета і завдання дослідження*. Мета має бути чітко сформульована, фіксувати в

собі істотні ознаки проекту, який потрібно якнайповніше реалізувати, уникаючи фраз на кшталт “дослідження питання...”, “вивчення...”, “дослідження деяких шляхів...” і т. д., що стосуються засобів її досягнення, а не сутності. Вони розкриваються вже у завданнях, що повинні бути виразно сформульованими, відображати *послідовність* наукового осягнення проблеми від ознайомлення з нею та вивчення її до розкриття й узагальненого осмислення. Наприклад, У роботі “Фемінний дискурс другої половини ХХ – початку ХХІ століття” (К., 2007) Тетяни Ткаченко зазначено:

Мета дисертації – висвітлити сенс дискурсу фемінної літератури в українському письменстві другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Мета дослідження передбачає розв’язання комплексу завдань:

- визначити становлення і розвиток жіночої літератури;
- систематизувати понятійний апарат фемінології художньої словесності;
- розкрити значення українського фемінного дискурсу в літературному та загальнокультурному контексті;
- окреслити спільні та відмінні риси прозописьма Докії Гуменної, Віри Вовк, Євгенії Кононенко і Марії Матіос;
- узагальнити спостереження над особливостями жіночої літератури, авторства, рецепції, а також фемінного письма, тексту, мови в історії українського письменства другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Наступним пунктом вважається *об’єкт дослідження*, наведений у загальних рисах, окреслюючи процес або явище, які зумовлюють проблемну ситуацію і тому обрані для вивчення, та *предмет дослідження*, який певним чином мусить перегукватися із назвою дисертації, постає узагальненням об’єкта, як-от у формулюванні Наталі Мариненко – автора дисертації “Інтелектуальна проза В. Петрова: жанрово-стильові особли-

вості” (Х., 2005): “Об’єктом дослідження є романи В. Петрова (Домонтовича) “Дівчина з ведмедиком”, “Доктор Серафікус” і “Без ґрунту”. Предметом роботи є інтелектуальна парадигма творів письменника як практична реалізація модерністських перетворень першої половини ХХ сторіччя, а також намагання переосмислити ситуацію духовної кризи кінця 1920–40-х років ХХ сторіччя”. Об’єкт і предмет дослідження співвіднесені між собою як загальне і часткове, тобто в об’єкті визначають предмет, на підставі якого увиразнюється тема дисертації.

Особливого значення надають *методам дослідження* як ефективному його інструментарію, про що конкретно мовитиметься у даному посібнику. Вони сприяють досягненню мети, поставленої в дисертації. Часто окреслюють теоретико-методологічну основу дисертації з перерахуванням відповідних праць науковців даного профілю та з’ясовують тільки ті методи, які безпосередньо використані в роботі, а не будь-які інші. Чільне місце відводять *науковій новизні одержаних результатів*, де подана не лише стисла анотація наукових положень, обстоюваних дослідником, відкриттів, удосконалень, уперше особисто зроблених дисертантом у порівнянні з роботами інших колег, задля чого була написана його дисертація. Кожне положення варто констатувати чітко, лаконічно, виразно схоплювати суть дослідження, свіже, оригінальне бачення проблеми, уникати небажаних двозначностей, деталей та уточнень, посилянь на сторонні явища. Приклад новизни, сформульованої у дисертації “Бінарні колізії модернізму та авангардизму в українській літера-

тури ХХ ст. (творчість Лесі Українки, М. Семенка, Б.-І. Антонича)” (К., 2006) Оксани Ковальнової:

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше 1) здійснено аналіз спільних та відмінних ознак модернізму та авангардизму в історії української поезії першої половини ХХ ст., 2) з’ясовано їхню іманентну сутність, 3) зроблено спробу подолання практики ототожнення цих понять, що спричиняло неадекватне розуміння та інтерпретацію двох провідних антитетичних літературно-художніх напрямів, 4) розкрито визначальні смислові характеристики кожного з них (конструктивний та деструктивний принцип, доцентровість – відцентровість, поетичний космос – хаос, “аристократизм духу” – епатація, артистизм – вульгаризм) при наявності спільних ознак (“філософія життя”, радикальний перегляд аристотелівського мімезису при обстоюванні платонівського, заперечення реалістичного типу світосприймання та позитивізму у літературі), 4) висвітлено колізії між ними, 5) виявлено відповідність певних стилів цим напрямам: неоромантизм, як символізм, зароджувався у межах модернізму, футуризм, як кубізм чи експресіонізм, у межах авангардизму, 6) доведено, що деякі стилі, зокрема сюрреалізм, схильні “дрейфувати” від одного напрямку до іншого, набуваючи властивостей як авангардизму, так і модернізму. Такі висновки підтверджує творчість Лесі Українки, М. Семенка та Б.-І. Антонича.

Переконливо аргументована новизна править за теоретичну основу розв’язаних у дисертації завдань, за що її авторів присуджують науковий ступінь кандидата чи доктора філологічних наук. Результати дослідження мають методико-теоретичний (концепція, гіпотеза, закон тощо) та інструментальний (спосіб, технологія і т. п.) сенс. Проаналізований матеріал, наслідки та висновки дослідження тлумачать як *практичне значення одержаних результатів*, які можуть бути рекомендовані для подальшого дослідження на теренах філології, а також у практичному використанні при написанні лекційних курсів чи створенні відповід-

них науково-дослідних або навчальних програм. Якщо дисертант мав певні роботи у співавторстві з колегами, він у такому разі мусить зазначити *особистий внесок*, тобто наукові ідеї або розробки, які йому належать. Обов’язковим моментом вступу вважають *апробацію результатів* дисертації, в якій вказано наукові з’їзди, конференції, симпозіуми, наради, дискусії тощо, на яких було оприлюднено фрагменти роботи у вигляді виступів (статей), тез, матеріалів наслідки досліджень, включених до дисертації. Наводять публікації, надруковані в колективних монографіях, наукових виданнях – збірниках, студіях, вісниках тощо, на сторінках періодики, визначеної ВАК України.

Основна частина дисертації складається з розділів, у разі потреби подрібнених на підрозділи, яких має бути якомога менше, із позначками: 1.1, 1.2, 1.3 тощо, 2.1, 2.2, 2.3 тощо. Кожен із них починають із нової сторінки. Наприкінці кожного з них стисло формулюють узагальнені підсумки наукових та практичних спостережень. Перший розділ переважно присвячений оглядові фахової літератури, підпорядкованої темі дисертації, та аргументуванню напрямків дослідження, гіпотез, експериментальних програм, підтвердженню доцільності використання тих чи тих методологічних принципів, висвітленню експериментальних випробувань, їх аналізу і теоретичних узагальнень. Переглядаючи роботи колег з відповідного фаху, дисертантові не достатньо обмежуватися їх констатацією чи стислим реферуванням, варто виявити наявні в них полемічні моменти, дослідницьку інтригу, не уникати дискусій задля віднаходження шляху до істини, дотримуватися принципів еристики, апелюючи передусім до суті справи, а

не до авторитетів, наукової спільноти тощо. Реферативно-критичний огляд спеціальної літератури бажано завершити лаконічним резюме, він не повинен перевищувати 20% загального обсягу роботи. У наступних розділах якнайповніше фіксують авторські спостереження над висвітлюваним матеріалом, виявляють та окреслюють його основні сегменти, розкривають внутрішні закономірності, взаємозв'язки, в разі висунення гіпотези доводять на конкретних фактах її правочинність. Кожен із наведених результатів має підлягати неспростовній верифікації, виявляти ступінь їх достовірності. Дисертаційний виклад зазвичай підпорядкований визначеній автором провідній ідеї.

У висновку підсумовують важливі наукові та практичні результати дослідницької роботи, з'ясовують їхню відповідність порушеній меті і завданням, значення для подальшого розвитку літературознавства чи інших філологічних дисциплін, ступінь розуміння літературних (мовних, фольклорних) процесів. Перший пункт висновків стисло окреслює стан зазначеного у дисертації питання, далі мовиться про спробу її автора дати адекватну відповідь із виходом на практичне значення власних спостережень та узагальнень.

Список використаних джерел фіксує в алфавітному порядку прізвища науковців, критиків, письменників та ін. з їхніми творами, використаними в дисертації, або колективних збірників, альманахів тощо. Якщо використано іноземні видання, їх подають окремим блоком після українських. Така процедура стосується і джерел Інтернету. Бібліографічний опис джерел складають згідно з чинними стандартами бібліотечної та видавничої справи. Необхідну інформацію можна отрима-

ти з міжнародних стандартів ДСТУ 3582-97 "Інформація та документація. Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги і правила".

На підставі збірника документів та інформаційних матеріалів з питань експертизи дисертаційних досліджень "Довідник офіційного опонента" (К., 2008) запроваджено уточнення форми бібліографічного опису джерел, який наводять у дисертаціях, і списку опублікованих дисертантом робіт, зазначених в авторефераті (форма 28). Ідеться про оформлення окремих видань з одним або кількома авторами, авторським колективом або без авторів, книг, кількатомних документів, репринтів, депонованих наукових праць, словників, законодавчих і нормативних документів, стандартів, каталогів, бібліографічних покажчиків, дисертацій, авторефератів, авторських свідоцтв, патентів, фрагментів книг і періодичних видань, електронних ресурсів. Напр.:

Василій Великий. Гомілії / Василій Великий; [пер. з давньогрец. Л. Звонська]. – Львів: Свічадо, 2006. – 307 с. – (Джерела християнського Сходу. Золотий вік патристики IV – V ст.; № 14).

Антофійчук В. Образ Іуди Іскаріота в українській літературі / В. Антофійчук. – Чернівці: Рута, 2002. – 40 с.

Шкляр В. Елементал: [роман] / Василь Шкляр. – Л.: Кальварія, 2005 – 196 [1] с. – (Першотвір).

Смілянська В. Структура і смисл: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка / Валерія Смілянська, Ніна Чамата. – К.: Вища школа, 2000. – 207 с.

Гуляк А. Версифікація. Теорія і практика віршування / Г. Семенюк, А. Гуляк, О. Бондарева. – К.: ВПЦ Київський ун-т, 2003. – 285 с.

20-і роки: літературні дискусії, полеміки / [Дончик В.; Ковалів Ю., Івашко В., Черниш Г., Кравченко А. та ін.]; упор. В.Т. Дончик. – К.: Дніпро, 1991. – 366 с.

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА
177 4 70 99

Тіло чи особистість? Жіноча тілесність у вибраній малій прозі та графіці кінця XIX – початку XX століття: антологія / [упор.: Л. Таран, О. Лагутенко]. – К.: Грані-Т, 2007. – 190 [1] с.

Історія української літератури XIX століття: 3 кн. / [за ред. М. Т. Яценка]. – К.: Либідь, 1995.

Кн. 1. – 1995. – 366 с.

Літературознавчий словник-довідник [ред. рада: Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко]. – 2-е вид., випр., доповн. – К.: ВЦ “Академія”, 2006. – 751 с.

Письменники України: бібліографічний довідник / [упор. В. Павловська, Л. Бубнова, Л. Сіренко, ред. Г. Лукова]. – К.: Укр. письменник, 2006. – 514 с.

Поплавська Н. М. Українська полемічно-публіцистична проза кінця XVI – початку XVII ст.: сучасна рецепція та реінтерпретація: дис. доктора філол. наук: 10.01.01, 10.01.08 / Наталя Миколаївна Поплавська. – К., 2008. – 320 с.

Кисла Т. М. Жанрова семантика фемінних образів у художній системі українського постмодернізму: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Т. М. Кисла – К., 2008. – 19 [1] с.

Зеров М. Поетична діяльність Куліша // Українське письменство XIX ст. Від Куліша до Винниченка: (нарис з новітнього укр. письменства): статті / Микола Зеров. – Дрогобич, 2007. – С. 245 – 291.

Сокол Л. Гіпертекст і постмодерний роман / Л. Сокол. // Слово і Час. – 2002. – №11. – С. 76 – 80.

Бібліотека і доступність інформації у сучасному світі: електронні ресурси в науці, культурі та освіті: (підсумки 10-ї Міжнар. конф. “Крим-2003”) [Електронний ресурс] / Л. Й. Костенко, А. О. Чекмарьов, А. Г. Бровкін, І. А. Павлуша // Бібліотечний вісник. – 2003. – № 4. – С. 43. Режим доступу до журн.:

<http://www.nbu.gov.ua/articel/2003/03klinko.htm>.

У “Довіднику офіційного опонента” зазначено, що бібліографічний опис здійснюють згідно з ДСТУ ГОСТ 7.1.2006 “Система стандартів з інформації, бібліотечної та видавничої справи. Бібліографічний запис. Бібліографічний опис.

Загальні вимоги і правила складання”, що опис складається з обов’язкових і факультативних елементів, що проміжки між знаками – обов’язкові, що у списку опублікованих праць дисертанта у авторефераті слід вказувати прізвища та ініціали співавторів.

У додатках, що мають вигляд окремої дисертаційної частини, включено допоміжний матеріал, зокрема кодифікаційні схеми, протоколи, ксерокси рукописів, першодруків, ілюстрації допоміжного змісту. Їх послідовно позначають великими літерами української абетки (крім літер Г, Є, І, Ї, Й, О, Ч, Ђ), щоразу наділяючи своїм заголовком. Тут можуть бути власні розділи і підрозділи. У такому разі перед кожним номером ставлять позначення додатка і крапку та порядкову цифру: А. 1; А. 2 і т. п. Слід зазначити, що ілюстративні документи, крім додатків, бажано подавати відразу після тексту, де вони вперше згадані й проаналізовані, або на другій сторінці. Їх наводять за ретельно продуманим планом, відповідним суті дисертації, супроводять пояснюваними даними без другорядних деталей.

Коли вжито умовні позначення, певні скорочення, спеціальні символи, їх слід подати у вигляді окремого списку та детальної розшифровки безпосередньо перед вступом. Кожна таблиця має свою назву, написану з першої великої літери, її суб’єкт (предмет) розташовують у так званій “головці”, “боковику”. Перелік друкують двома колонками, в яких ліворуч за абеткою наводять скорочення, а праворуч – їх детальне декодування. В авторефераті умовні позначення наведені перед анотацією. Наприклад, у роботі Надії Гаврилюк “Український поліметричний вірш: природа і тенденції” (2005)

подано такі позначення і формулювання: Х8ц – хорей восьмистопний цезурований, Дібц – шестиіктний цезурований дольник, Вм5 – п'ятистопний амфібрахій, ААвв – суміжне римування з жіночими та чоловічими клаузулами тощо. Назва графічного сюжету позначається словом Рис. 1; Рис. 2 тощо. Якщо таблиці вжиті в межах тексту, то їх варто послідовно нумерувати.

Дисертант неминує звертається до цитування першоджерел – наукових праць, критичних розвідок, спогадів та інших документів із вказуванням номерів, місця та часу видання, видавництва, журналів, газет, збірників тощо, номерів сторінок. Посилатися слід на останні публікації, але якщо матеріал до них не входить, то можна використовувати попереднє джерело. Цитування потребує дотримання низки вимог текстуальної верифікації, що дозволяє встановити достовірність матеріалу, допомагає з'ясувати його зміст, сприяє дисертантові послатися на вже вивчене явище, що править за основу подальшого дослідження у даній дисертації і не потребує додаткового обґрунтування. Аналогічну практику застосовують у разі потреби спростувати недостовірні чи помилкові судження, розпочати діалог з певними поглядами, уявленнями тощо. Кожна цитата обов'язково супроводжується посиланням на джерело, вживається за відповідними граматичними формами, мусить точно відтворювати первинний авторський текст, уникаючи його спотворення, перекручення. В разі її скорочення слід використовувати квадратні дужки з трьома крапками [...]. Якщо цитата велика за обсягом, можна вдатися до її стислого переказу без накладання на неї не властивих їй семантичних та оцінних ознак. При акцентуванні певної

думки в тій чи тій цитаті зазвичай дисертанти вдаються до застережень на кшталт “курсив мій”, “розрядка моя”, “підкреслення моє” (а не “виділення моє”) із наступним зазначенням ініціалів свого імені та прізвища. Посилання на видання, статтю і т. п. фіксують у квадратних дужках із зазначенням порядкового номера відповідного джерела та зазначенням певної сторінки: [6, 35].

Будь-яку дисертацію супроводжує відповідний автореферат, де у скороченому вигляді продубльовано її основні положення, фактичні результати, сутнісні та ціннісні властивості. Він засвідчує завершальний етап дослідження перед захистом. Його публікація розрахована на відгуки провідних літературознавців, фольклористів, мовознавців. Він стисло повторює структуру дисертації з її кваліфікаційними ознаками, крім списку використаної літератури і додатків. Натомість завершується переліком публікацій автора у фахових виданнях (монографії, статті у журналах, газетах, збірниках, брошури, авторські свідоцтва, тези доповідей тощо) та анотацій українською, російською й англійською мовами. Заголовки рубрик зазвичай не виокремлені, лише подані у загальному тексті жирним шрифтом або курсивом. Вступна частина автореферату повинна дати загальне уявлення про виконану роботу, присвячена з'ясуванню актуальності, зв'язку дисертації з науковими програмами, планами, темами, а також мети, завдань, об'єкта, предмета, теоретико-методологічним засад, наукової новизни, практичного значення, апробування дисертації, структура та обсяг якої зазначають одним реченням. Основний зміст роботи, прореферований за розділами дисертації, розкриває перебіг наукових спосте-

режень, умови та етапи експериментів, аналізу літературного, літературознавчого (фольклорного, мовознавчого) матеріалу, підкреслює сутнісні особливості методологічних принципів. Висновок складає стислу, точну інформацію про отримані головні практичні результати дослідження, теоретичні узагальнення, їхню відповідність поставленій меті та завданням, виявляє реалізацію новизни. Він не повинен зводитися до анотації, написаної українською, російською та англійською мовами. Їй в авторефераті відведено особне місце. Вона документалізує прізвище та ініціали дисертанта, назву його наукової праці, її різновид (рукопис, машинопис) та науковий ступінь, спеціальність (шифр і назва), установу, де відбудеться захист, місто, рік, основні ідеї, результати, висновки, концепцію, новизну дисертації. При цьому треба дотримуватися стилістики і синтаксису ділового мовлення. Після кожної анотації наводяться ключові слова, якими оперує дисертант.

Наприклад:

Дударенко Л. В. Поетична Київська школа: ідейні та естетичні засади. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук 10.01.01. – Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – Київ, 2006.

Дисертацію присвячено висвітленню діяльності поетів Київської школи, творчість яких розглядається в еволюції культури ХХ століття як хвиля національного відродження і модерністського оновлення мистецтва. У центрі – питання історичної зумовленості появи Київської школи у літературно-мистецькому процесі 60-х років в Україні та визначення художньо-етичних домінант індивідуальних стилів – філософські аспекти лірики В. Кордуна, міфологемний концепт поезії В. Голобородька, синкретична метафора М. Григоріва, артистична симфора М. Воробйова.

У дисертації роковують зв'язки лірики цих поетів з естетикою українського та світового модернізму, досліджується художня модель, сформована на підставі перетрансформації надбань етногенетичної пам'яті, зокрема колективної свідомості та новочасного літературного мислення. На основі підходу до лірики як до ідіопоетичного явища дано характеристику мовно-стильовим особливостям манери письма і визначається їхня роль у становленні та сприйнятті творчого доробку кожного поета як цілісної образної системи.

Ключові слова: модернізм, літературно-естетичні концепції, міфологема, архетип, архетипний образ, метафорична конструкція, синкретизм, іконічний знак, симфора, філософічність.

Україномовна анотація повинна містити до 1200 друкованих знаків. Це ж стосується ідентичної анотації, написаної російською або англійською мовами (на вибір). Розгорнута анотація (російською або англійською мовами – на вибір) може сягати до 5000 друкованих знаків.

Автореферат кандидатської дисертації має обсяг від 0,7 до 0,9 авторського аркуша, докторської – від 1,3 до 1,9 друкованого аркуша при друкуванні через 1,5 інтервала з наявністю сорока рядків щосторінки з одним інтервалом із використанням текстового редактора Word. Номери сторінок проставляються у центрі верхнього берега сторінки. Нумерація починається з першої сторінки, де мовиться про загальну характеристику дослідження. На лицевій стороні титульного аркуша зазвичай вказана назва організації, спеціалізована рада якої прийняла дисертацію до захисту, індекс УДК, прізвище, ім'я та по батькові дисертанта чи пошукувача, назва дисертації, шифр і назва спеціальності за переліком спеціальностей наукових працівників, підзаголовок “Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата (чи доктора) філологічних наук”, місто,

рік. На зворотній стороні, скріпленій підписом ученого секретаря спеціалізованої вченої ради, зазначена організація, в якій виконане дослідження, науковий ступінь, звання, прізвище та ініціали наукового керівника (або консультанта), його місце роботи і посада, а також наукові ступені, вчені звання, місця роботи і посади, прізвища та ініціали опонентів, дата і час проведення захисту, шифр спеціалізованої ради, адреса організації, де вона функціонує, бібліотека, де можна познайомитися з текстом дисертації, дата розсилання автореферату, виготовленого друкарським способом тиражем до ста примірників. Формат видання – 145 x 215 мм з друкуванням тексту на обох сторонах аркуша. Автореферат обов'язково мусить бути забезпечений вихідними даними друкарні (чи іншої установи) згідно з державним стандартом, за що несе відповідальність спеціалізована вчена рада.

Дисертант має пам'ятати, що йому слід подати до спеціалізованої ради також електронний варіант автореферату в двох, ідентичних друкованому варіанту, примірниках (на гнучких магнітних дисках – дискетах розміром 3,5 дюйма) у вигляді файлу з ім'ям aref.rtf, підготовленого у текстових редакторах Word 6 for Windows 3.x або Word 7 for Windows 95. Такі вимоги поширені і на додатки, якщо можливо виконати їх в електронному вигляді.

Щодо публікацій, згідно з постановою президії ВАК України від 10.02.1999 р. № 1-02/2, то для кандидатів філологічних наук їх повинно бути не менше трьох (загальний обсяг – один друкований аркуш), опублікованих обов'язково у фахових виданнях, перелік яких затверджено постановою президії ВАК України від 22 травня 1997 р. № 16/5,

з наявністю у складі редакційної колегії не менше п'яти докторів відповідного профілю разом зі штатними працівниками наукової установи, яка друкує журнал, вісник тощо. Крім періодичних видань, які мають великий наклад, спеціальні видання підписуються до друку виключно за рекомендацією вченої ради цієї установи і мають тираж не менше 100 примірників. Майбутній доктор філологічних наук мусить опублікувати монографію без співавторства (не менше як 300 примірників) з наявністю міжнародного реєстраційного номера ISBN, в якій висвітлені результати його наукових досліджень, супроводжувану рецензіями не менше двох докторів філологічних наук. Водночас від нього вимагається 20 публікацій за темою дисертації у фахових виданнях. Апробація наукового матеріалу для докторанта на різних конференціях, симпозіумах, семінарах тощо вважається обов'язковою.

До спеціалізованої ради здобувач подає прохання прийняти дисертацію для розгляду, супроводжене особовим листком з обліку кадрів, копіями дипломів про вищу освіту та наукові ступені, засвідчене підписами і печаткою установи посвідчення про складені кандидатські іспити за формою, прийнятою постановою Кабінету Міністрів України “Про затвердження Положення про підготовку науково-педагогічних і наукових кадрів” від 1.03.1999 р. № 309, підписаний автором та вченим секретарем автореферат, файл із його текстом, висновки установи (у вигляді витягу з протоколу), де захищається дисертація, із зазначенням рішення кафедри (відділу), вченої ради та координаційної ради, які затверджували тему, перераховані в авторефераті монографії, брошури, статті, або їхні копії, тези доповідей, тексти депонованих та

анотованих у журналах рукописів наукових праць. Подається також оформлена відповідно до вимог підписана автором дисертація, відгук наукового керівника або консультанта. Для схвалення чи відхилення дисертації спеціалізована вчена рада обирає експертну комісію у складі трьох докторів філологічних наук. У разі позитивних висновків аналізу запропонованої дисертації й автореферату спеціалізована вчена рада на підставі голосування рекомендує її до захисту, визначає відповідних опонентів для кандидатської дисертації (доктор філологічних наук та кандидат філологічних наук) і докторської дисертації (три доктори філологічних наук) з відповідної спеціалізації, дату і місце захисту, дає дозвіл на публікацію автореферату та на оголошення в журналі “Науковий світ” (для аспірантів) і в “Бюлетні Вищої атестаційної комісії України” (для докторантів). Після оприлюднення цієї інформації слід за місяць до захисту розіслати автореферат до бібліотек, наукових установ, інститутів згідно з переліком адрес для розсилання автореферетів. До цього списку додають ще шість докторів філологічних наук із відповідного фаху.

ВАК України вимагає від дисертанта, який уже захистився, такі документи: підписаний головою спеціалізованої ради супровідний лист на бланку установи (форма 8), облікову картку дисертанта (форма 13), особовий листок обліку кадрів (один примірник), автореферат дисертації (п'ять примірників), машинописну реєстраційно-облікову картку (форма 15), засвідчену підписом і печаткою копію посвідчення про складені кандидатські іспити, ідентичну за змістом із фонограмою стенограму засідання спеціалізованої ради, підписану головою спеціалізованої вченої ради та її вченим

секретарем, відгуки офіційних опонентів та відомості про них (форма 24), висновок установи, де виконувалася дисертація із формулюванням про особистий внесок дисертанта у науку, висновок комісії спеціалізованої вченої ради про відповідність дослідження зазначеному фаху та профілю ради, засвідчена копія диплома про вищу освіту, один гнучкий магнітний диск розміром 3,5 дюйма місткістю 1,44 МБ у трьох файлах, а також файл із даними облікової картки дисертанта (form 13.xls), файл із текстом автореферату (aref.rtf), файл формою 15 (form 15.rtf), файл із зауваженнями опонентів, провідної організації, членів спеціалізованої комісії (notes.rtf). Подається також опис документів, наявних у справі (форма 19), зброшурованій швидкозшивачем з картону без зав'язок. На внутрішньому боці обкладинки наклеюють конверт, куди вкладають дискету, автореферати, реєстраційно-облікові картки дисертації (форма 15), чотири поштові картки (з марками), на зворотному боці яких занотовані адреса, прізвище та ініціали дисертанта, галузь наук і науковий ступінь, на який він претендує (два) і спеціалізованої вченої ради (два). Документи складають у відповідному порядку. До атестаційної справи додають перший переплетений примірник дисертації, підписаний автором та секретарем спеціалізованої ради, два примірники облікової картки дисертації (форма 14), один з яких мусить мати відмітку УкрІНТЕІ, згоду державного атестаційного органу України на захист дисертації її громадянина, два непідписаних конверти формату 230 x 160 мм з марками літери “Е”. Після захисту дисертація та автореферат зберігаються у бібліотеках, установах та архівах України.

Дисертант повинен уважно стежити за публікаціями основних вимог ВАК (їх замінами чи уточненнями) до написання наукових праць та інших важливих документів, що регулярно друкуються у щорічному “Довіднику здобувача наукового ступеня”, а також у журналі “Науковий світ” та “Бюлетні Вищої атестаційної комісії України”, дарма що часопис розрахований на аспірантів, а “Бюлетень...” – на докторантів. Крім того, слід ретельно перечитати збірник нормативних документів з питань атестації наукових кадрів вищої кваліфікації “Як правильно оформити дисертацію та документи атестаційної справи” (К., 2004) в упорядкуванні Ю. Цекова. У виданні наведено переліки та форми документів, які дисертант має подати до спеціалізованої вченої ради, може познайомитися з документами атестаційної справи здобувача наукового ступеня кандидата чи доктора філологічних наук, що подаються до ВАК України з переліком документів, які зберігаються у спеціалізованій вченій раді, тощо. До послуг аспіранта, докторанта, пошукувача також методичні поради “Як підготувати і захистити дисертацію на здобуття наукового ступеня” (видання 3-є, виправлене і доповнене; К., 2007) в авторському упорядкуванні Л. Пономаренка. В цьому посібнику узагальнено найактуальніші проблеми з різних питань підготовки і захисту дисертацій, розглянуто методи емпіричного, емпірико-теоретичного і теоретичного дослідження, етапи праці над дисертацією від початку і до завершення. Технічне оформлення роботи докладно описане у посібнику для дисертантів і здобувачів наукового ступеня “Дисертація як кваліфікаційна наукова праця” А. Чернія (К., 2005), в якому, крім деталь-

но описаних пропедевтичних вимог роботи над висвітленням його структури і змісту, ретельно описані правила оформлення наукової роботи та автоферату; особливо цінними для здобувача наукового ступеня можуть бути поради щодо вимог кандидатських іспитів, з підготовки, порядку і процедури прилюдного захисту дисертації на засіданні спеціалізованої вченої ради, щодо оформлення справи, дотримання обов’язкового переліку фахових видань України. Ця книга ознайомлює аспіранта, докторанта чи пошукувача із шифрами назв міністерств і відомств, з необхідними для нього знаннями про публікації результатів дисертації та їх апробацію, про затвердження переліку установ, до яких слід надсилати відповідні автореферати, монографії, про публікації результатів дисертації, а також про функціонування державної мови у науковій сфері, про публікації основного змісту матеріалів дослідження, про підвищення вимог до фахових видань, унесених до переліку ВАК України.

МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРИНЦИПИ НАПИСАННЯ ДИСЕРТАЦІЇ

Загальні зауваги

Поняття “метод” не має однозначної дефініції, тому варто навести приклади її варіантів. У методі вбачають передусім сукупність прийомів чи операцій практичного або теоретичного освоєння реалій, підпорядкованих розв’язанню конкретного завдання (“Краткая философская энциклопедия”, 1994). Відмінність між ним і теорією має функціональний характер, формується як теоретичний результат певного дослідження, як вихідний пункт та умова майбутніх наукових студій (“Філософський енциклопедичний словник”, 2002). Метод розглядають також як спосіб пізнання й перетворення дійсності, шлях до пошукової істини, спосіб організації практичного й теоретичного осмислення об’єктів аналітичного осягнення (В. Діденко), як спосіб досягнення мети, сукупність організованих певним чином прийомів та операцій теоретичного і практичного змісту (Ольга Никифорова), систематизований спосіб досягнення теоретичного і практичного результату, розв’язання проблем або одержання нової інформації на підставі регулятивних принципів гносеології та розумової дії, усвідомлення специфіки досліджуваної предметної галузі, законів функціонування її об’єктів (Г. Сте-

панов). Існує також художній метод як естетична категорія, що вказує на історично зумовлений спосіб творення художніх явищ, формування художньої дійсності (Ольга Никифорова). Різні визначення мають спільні смислові точки перетину. Тому в підсумку можна сказати, що йдеться про систему принципів і способів організації та побудови теоретичної і практичної дослідницької діяльності у філології (теорії літератури, літературної критики, історії літератури, мовознавства, фольклористики), підпорядковану конкретному науковому завданню, спрямованому на освоєння літературної чи лінгвістичної дійсності, досягнення пізнавальних дослідницьких цілей. Вчення про цю систему називають *методологією* (від грец. *methodos*: шлях дослідження, спосіб пізнання, *logos*: слово, вчення), яка вивчає весь комплекс явищ, приналежних до інструментальної сфери науки і наукової діяльності, їх осмислення і функціонування. Як інтердисциплінарна самостійна теоретична дисципліна вона складається із сукупності взаємопов’язаних методів, тобто “впорядкованих, повторюваних способів дій”, що забезпечують “досягнення певної дослідницької мети у певній сфері явищ”¹. Водночас метод вказує на єдність прийомів та операцій практичного або теоретичного значення. Будучи узагальненням попереднього аналітичного досвіду, він стає умовою та підставою для наступних досліджень.

Будь-який метод може бути використаний як оптимальний інструмент аналізу лише в одному, а не іншому разі, зумовленому логікою досліджуваних матеріалів філології як об’єктів аналізу і

1. Касперський Е. Література. Теорія. Методологія // Збірник: Література. Теорія. Методологія. – К., 2006. – С. 28, 29.

мети наукової діяльності. Поширений на теренах письменства та літературознавства як спосіб, прийом або сукупність прийомів художнього чи аналітичного мислення, він вживається у значенні основних принципів зображення з урахуванням реалій і структурованої митцем *іншої* дійсності, виявляє типологічну спорідненість творів і національних літератур певного періоду в художній трансформації життя. Метод може бути міжлітературним чи трансепохальним, актуалізуватися в перебігу становлення письменства, виходити за межі стилю, як, принаймні, бароко чи модернізм. Водночас цей метод має смислове розмежування на художній (система) та творчий (засіб, технологія творчості), що засвідчує талановиту індивідуальність, її творчу лабораторію. Тому слід говорити про сукупність зображально-виражальних засад неординарного митця, зумовлених його світоглядом. У літературознавстві та в літературній критиці, де панують закони логіки, вживається *метод зіставлення* (йдеться про два явища, подібні в одних аспектах, відтак і в інших), викладу матеріалу, зокрема *ступеневий, концентричний, запитання – відповіді, аналогії* чи *контрасту*. Тут використовують відповідні прийоми взаємодії інтересів, співучасті, персоніфікації, проблемної ситуації тощо, актуалізують настанову на новизну. Виклад матеріалу часто називають *описовим (дескриптивним)* методом, зосередженим на емпіричному фіксуванні та документалізуванні досліджуваного об'єкта. Ступеневий метод полягає у комплексі завдань, які розгортаються поступово, крок за кроком, від окремого до загального, тобто від процедур ознайомлення, з'ясування, окреслення, висвітлення дисертаційного матеріалу, що дає

підстави для його аналізу, розкриття сутності, доведення, синтезу і, нарешті, – узагальнення. Концентричний метод застосовують у разі одночасного бачення дисертаційної проблеми в загальному плані й у конкретних виявах, у зіставленні кількох її моделей, що або існують суміжно, або – одна всередині іншої, або взаємоперетинаються. Метод запитання – відповіді відповідає сутності дисертації, яку пишуть, аби з'ясувати порушені проблеми. Не слід розуміти його буквально, записувати у графічній формі конкретного питання з відповідним розділовим знаком і тут же давати відповідь. Аналогічний метод полягає у порівнянні певних елементів чи концептів дослідження, сприяє зіставленню різних методологічних принципів та інших літературних чи літературознавчих феноменів, навіть антитетичних, на перетині яких можна знаходити очікувану істину. Цей метод сприяє уникненню небажаного протиставлення, яке зумовлює несприйняття частини явищ, усуваючи їх з поля наукового зору, що знижує рівень дисертації, де слід уникати категоричного “або – або”. Натомість зіставлення збагачує дослідження, розкриває світ у його розмаїтті, що тяжіє водночас до єдності. Контраст, який неминуче виникає при осмисленні дослідницького матеріалу, правитиме за тло дисертації, не потрапляючи в розряд винятку чи нехтування. Подібні картини спотерігаються і в фольклористиці, і в мовознавстві.

Часто метод розуміють як оприявлення певної методології, наприклад, наукової школи на кшталт біографічної або культурно-історичної. Наукова діяльність на підставі певного обраного методу або системи методів характеризує послідовність, організованість аналітичного (художнього) мислен-

ня. У такому разі її слід назвати *методичністю*. Узагальненням досвіду цієї практики займається *методика* (грец. *methodika*: узагальнення досвіду), а систематизацією наук, причетних до цього процесу, – *методологія*, яка відмежовує гуманітарні дисципліни, в тому числі й філологічні, від точних, апіорних (наприклад, математика) та емпіричних, тобто природничих. Поряд із методологією, зосередженою на способах дослідження письменства чи усної словесності, здавна розвивалася епістемологія як теорія пізнання. Вони – взаємопов’язані.

Спочатку теорію методу розробляли в річищі концепції мімесису, коли актуалізувалася потреба осмислення способу наслідування природі, що правив за підставу вироблення речей, наділених естетичними якостями. В такому разі усвідомлення твору визначало знання “що власне зображено, відтак – чи правильно зображено”¹ і т. п. Обґрунтовуючи принципи мімесису, Арістотель наголошував, що митець не обмежений пасивним відображенням довкілля, а й створює “те, що природа не здатна зробити”. Тому постало питання: яким чином йому вдається це здійснити? як адекватно сприймати його творчу діяльність? Воно зумовило запровадження жорстких правил дослідницької рецепції, зорієнтованої на “правильний” шлях аналізу художнього твору. За інструментарій дослідження було обрано термінологічний апарат логіки, зокрема поняття істинного та хибного судження, на чому в постренесансну добу наголошував Р. Декарт, виходячи з логоцентричного уявлення, ніби “здатність правильного судження

та розрізнення істини і хибн, яку ми називаємо здоровим глуздом або розумом, за природою однакова для всіх”. Його переконання базоване на метафізичних моделях універсального інтелекту, трактуванні довкілля з погляду ідеального образу пізнання, канонізованого гносеологічною практикою картезіанства, характерною для позитивістських дисциплін, що позначилося і на літературознавстві. На художні феномени при їх осмисленні накладали певну теоретичну матрицю, яка не завжди відповідала їхній іманентній сутності, проте узгоджувалася з науковою доцільністю “чистого розуму”, адже, на думку раціоналістів, “порядок методу відображав існуючий лад”, ідея методу містилася “в основі розуму, який послуговувався методом, а також світу як об’єкта дослідження, і була якоюсь мірою чимось первіснішим і основнішим від них”¹.

Найчастіше дослідження літератури знаходило прямолінійну відповідь у формулі “відтворення життя у формі життя”, обстоюваній утилітарною думкою, що трактувала мистецтво як підручник життя, навіть “сурогат” дійсності². Такий погляд на методологію призвів до її вульгаризації, до засилля ідеологічних нашарувань, поширених у ХХ ст., запропонованих РАППом, обстоюваних “соцреалізмом”, коли арістотелівський мімесис опрощували та соціологізували, розмаїття творчої діяльності зводили передусім до пізнавальної функції, до “способу відображення дійсності”, до “принципів її типізації”, до “принципу відбору та оцінки письменником явищ довкілля”, до “принци-

1. Платон. Собрание сочинений: В 4 т. – М., 1994. – Т. 4. – С. 119.

1. Касперський Е. Література. Теорія. Методологія. – С. 30.
2. Чернышевский Н. Полное собрание сочинений: В 15 т. – М., 1949. – Т. 2. – С. 78-79.

пу розвитку і зіставлення образів, котрі виражають ідею твору”. Якщо йшлося про “перевідтворення” (“зображення життя, яким воно може бути”), то мали на увазі комуністичні фантоми, вимагаючи офіри минувшиною та сучасністю. Факт правдоподібного відтворення реалій, проголошуваний найвищим досягненням естетики, насправді був ілюзорним, скільки б радянські літературознавці не запевняли, ніби таким чином письменство уникає копіювання природи, притаманного просвітникам чи натуралістам. Недарма на початках свого існування термін “метод”, маркований означенням “творчий”, майже не стосувався мистецтва, вказував на позахудожнє поняття так званого “діалектико-матеріалістичного методу”, яким підмінювали естетичні категорії. Його прихильники, спираючись на прямолінійну інтерпретацію Ф. Енгельсом доробку О. де Бальзака, В. Леніним – Л. Толстого, силкувалися віднайти суперечності між методом та світоглядом письменника. Посилаючись на позитивістське, Енгельсове висвітлення реалізму, вони уявляли собі еволюцію літератур як ненастанну боротьбу реалізму з антиреалістичними, або, як тоді мовилося, романтичними, тенденціями. Дарма що 1957 р. ця вульгарно-соціологічна думка зазнала певного спростування, вона й надалі панувала в межах “соцреалізму”. Намагання видати метод як засіб формування художньої єдності, вбачати у єдиному принципі заломлення кожної деталі реального довкілля виявилось прагненням літературного її дублювання в ідеологічному обарвленні компартійних постанов¹. Невиразність терміна зумовлювала потребу його реконструювання у

1. Див.: Вопросы методологии литературоведения: Сборник. – М.-Ленинград, 1966.

стилі, зведення до таких типів, власне напрямів, як класицизм, романтизм, реалізм та “соцреалізм”, основні положення якого постали не на підставі художньої практики, а формулювалися директивно статутутом СП колишнього СРСР, прийнятим на Першому Всесоюзному з’їзді письменників.

Інший шлях структурування методології, яка виявляла адекватне розуміння творчого процесу, обґрунтовували романтики та модерністи, спираючись на платонівську концепцію мімезису. Вони коригували міркування Ф. Шиллера про спосіб зображення реалій з урахуванням суб’єктивно-творчої настанови їх відображення, про хибність “наївного” наслідування, притаманного класицистам і просвітникам¹, брали до уваги студії Й.-В. Гете, який полемізував із Д. Дідро, спростовував його прямолінійне тлумачення аристотелівського принципу “зображення життя таким, яким воно є”, дотримання якого немовби дозволяє митцеві позбутися примх фантазійного мислення. Однак Й.-В. Гете, розуміючи специфіку творчості, бо ж сам був письменником, лишив за митцем право “вільного” наслідування певної манери, осягнення первинної моделі світоладу. Визнаючи справедливність деяких суджень Д. Дідро, він апелював до повної аристотелівської формули мімезису, не врахованої опонентом, наголошував, що література покликана створювати “певну другу природу, породжену із почуттів і думок, природу по-людськи завершену”. На переконання німецького письменника, “просте наслідування” є нижчим рівнем творчого процесу, а використання манери сприяє виробленню авторської власної мови, спонукає

1. Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 8 т. – М.-Ленинград, 1950. – Т. 6. – С. 296.

сприймати довкілля в цілісності, та лише стиль як вищий ступінь мистецтва дозволяє подолати зовнішню правдоподібність, заглибитися у сутність речей, виявляти характерне в них, суголосне із “живою та діяльною індивідуальністю” митця¹. До речі, Й.-В. Гете належить упровадження “єдиного істинного методу”, яким, на його думку, користувалися елліни, завбачаючи дихотомію реалізму та не-реалізму в подальшому розвитку літератури. Поняття “метод” використовував Т. С. Колрідж у праці “Про метод” (1818) при висвітленні англійської літератури.

Методологія тісно пов’язана з теорією літератури, фольклористикою, лінгвістикою тощо, тобто, орієнтуючись на аналіз текстів і дискурсів, постійно апелює до теорії науки, вдається до гнучкого регулювання тих чи тих способів освоєння словесної дійсності, які вкладаються у типологічні ряди, у моделі аналогій. У цьому полягає відмінність такої методології від інтуїтивістської гносеології та ідіографії, яка визнає у письменстві (фольклорі, мові) неповторні, одиничні явища.

Аналітична свідомість нині бере під сумнів амбівалентну специфіку методології, стратегічні орієнтації якої одночасно різноспрямовані. У кожному разі метод мобілізує інтелектуальні зусилля на розкриття ще невідомих результатів дослідження. Тому складається враження, ніби він “використовує” закладені в ньому розуміння явищ, а з іншого боку – “обмежує свободу розуміння та інтерпретації”². Наголошуючи на таких суперечностях, що здаються нерозв’язаними, Е. Касперський пропонує зберегти ціннісний сенс методу, з’ясувавши

1. Гете Й.-В. Поезія і правда. – К., 1982. – С. 210-214.

2. Касперський Е. Теорія. Література. Методологія. – С. 32-33.

онтологічні передумови існування в літературі “внутрішнього ладу” (цілеспрямованість композиції, органічність твору, щільність тексту), що слід сприймати радше за гіпотезу, яка потребує доведення. Безкомпромісне заперечення такої практики, недовіра до неї зумовлює невизнання не лише досвіду постренесансного раціоналізму, а й будь-яких логоцентричних моделей, зокрема формалізму, структуралізму, семіології, феноменології, провокує впадання в іншу крайність – в осяяння інтуїтивізму, в тлумачення деконструктивізму, зануреного в нелінійні потоки децентрування, розпорошення (дисемінації, ітерації тощо), в рецепцію “блукання”, що витискає досвід “пильного прочитання” на маргінесі рецепції, в семантику анархізму, на чому наполягає П. К. Фаєрабенд (“Проти методу”, 1975). Усунення будь-яких критеріїв нормативності зумовлює те, що методологія змушена відмовитися від досконалого способу аналізу, перетворившись на описову (дескриптивну) дисципліну, на плюралістичний концепт. Попри те, що метод нині позбавлений універсального значення, своєрідного “путівника”, його ефективність збережена у локальному та частковому сенсі інтерпретації текстів, а не встановлення істини. Тому “сучасне саморозуміння літературознавчої методології” ближче “до ідеї самопізнання і самоусвідомлення, ніж до так званого об’єктивного знання”, застосовує форму діалогічності з літературою як “формою іншості”¹.

Новітній філолог, зокрема літературознавець, послуговується широким вибором методологій. Зупиняючись на тій чи тій, він мусить усвідомлювати, чи зможе вона бути адекватним інструмен-

1. Касперський Е. Теорія. Література. Методологія. – С. 36, 37.

том аналізу досліджуваного тексту, з яким ще слід ознайомитися, вивчити. Здебільшого у таких випадках допомагає інтуїція. Тільки-но виявиться, що обрана методологія “дає збій”, її слід замінити ефективнішою. Варто також розуміти, що деякі з них можуть бути несумісними. Наприклад, порівняльний метод обстоює впливи, наслідування, концепцію міграційних і зустрічних течій, типологічні ряди, натомість інтертекстуальність їх не визнає, протиставляє їм принцип цитатності і коментування готових текстів. Водночас не всі способи наукового аналізу є методами. Так, на погляд Г-Г. Гадамера, їх компетенції позбавлена герменевтика, хоча Ф.-Д.-Е. Шлеєрмахер чи В. Дільтей не позбавляли її методологічних характеристик.

Дисертанти не часто звертаються до з'ясування власне методологічних питань з проблем літературознавства, фольклористики тощо. Хоча останніми роками були захищені роботи з теорії літератури, зокрема докторська дисертація “Літературознавчі концепції Івана Франка у контексті методологічних пошуків українського літературознавства другої половини ХІХ – початку ХХ століття” (К., 2003) М. Гнатюка, докторська дисертація “Фольклорне, художнє та публіцистичне мислення у контексті інтелектуально-образної еволюції (форми і методи вираження інформації у творчій свідомості етносу)” (К., 2003) В. Буряка, кандидатська дисертація “Наукова методологія О. Котляревського: генеза, еволюція, трансформація” (К., 2007) Наталі Зінченко; з фольклористики – докторська дисертація “Українська фольклористика другої половини ХІХ століття: методологічний дискурс” (К., 2006) М. Дмитренка, кандидатська

дисертація “Науково-теоретичні засади фольклористичної діяльності Михайла Максимовича” (К., 2006) Валентини Федас, “Фольклористична діяльність Миколи Костомарова (методологічний аспект)” (К., 2006) Лілії Підгорної.

У посібнику розглядатимуться такі методи, як найпоширеніший у сучасних літературознавчих роботах компаративний (порівняльне літературознавство), а також філологічний, еволюційний (генетичний), біографічний, культурно-історичний, духовно-історичний, міфологічний, екзистенціалізму, феноменологічний, психологічний, психоаналітичний, аналітичної психології, структуральний (семіотика), рецептивної естетики, наратології, постструктуралізму, деконструктивізму, інтертекстуальності, феміністичної критики, принципів герменевтики тощо. Ці дисципліни та пов'язані з ними методологічні засади аналізу літературно-художніх явищ сконцентровано розглянуті у двотомній “Літературознавчій енциклопедії” (К., 2007) та частково у “Літературознавчому словнику-довіднику” (К., 1997; 2006). Визначальні методологічні структури ХХ ст. ґрунтовно представлені в “Антології світової літературно-критичної думки” (Л., 1996; 2002) за редакцією Галини Зубрицької. Дисертантам варто також ознайомитися з російським виданням “Академічні школи в російському літературознавстві” (М., 1974).

Іноді здобувачі наукового ступеня використовують дескриптивний, тобто описовий метод, зосереджений на емпіричному рівні пізнання, сумлінному фіксуванні об'єктів дослідження, а також статистично-реєстраційний, наочно-ілюстративний, поетологічний, соціологічний; водночас апелюють до комплексного, системно-аналітичного,

синтетичного методів, більше пов'язаних із логікою, до систематизації і класифікації, комплексного дослідження, контекстуального вивчення, іманентного розгляду тощо. Трапляються також оказіональні методи, наприклад евристичний, історичний, аспектний, культурологічний, історико-функціональний, плюралістичний, етико-антропологічний, діахронний, синхронний, компонентний, естетичний, мотивний, системно-суб'єктний, естетико-функціональний, літературознавчо-стилістичний, еквівалентно-інваріантний, ретроспективний, хронологічний тощо. Іноді замість словосполучення “культурно-історичний” вживають “історико-культурний”, що позначається на смисловому зміщенні значення. Використовують також досвід томізму, неотомізму, персоналізму тощо. У компаративних дослідженнях часто вказують на теорію перекладу. Згадують також “теорію ігор”. Усі вони розгортаються на емпіричному, емпірико-теоретичному і теоретичному рівнях, які достатньо розглянуті у методичному посібнику “Як підготувати і захистити дисертацію на здобуття наукового ступеня” А. Пономаренка. Автор-упорядник детально аналізує методи емпіричних (спостереження, вимірювання, експеримент), емпірико-теоретичних (абстрагування, аналіз і синтез, індукція і дедукція, моделювання) і теоретичних (ідеалізація, формалізація, аксіома, гіпотеза та припущення, історичний метод, системний підхід) досліджень.

Зазвичай дисертація не обмежена одним методом. Як правило, обирають домінуючий, доповнюють його суміжними чи близькими, або такими, яких потребує мета і завдання дослідження. Системно-комплексна методологія бажана в канди-

датських дисертаціях, а в докторських – конче необхідна, дозволяє розглядати складні об'єкти дослідження як цілісні з узгодженим функціонуванням усіх внутрішніх взаємопов'язаних складників. При цьому система зазнає процедури декомпозиції, тобто розподілення, виявлення підсистем, які досліджуються автономно і водночас в ієрархії цілісної системи. Так, у роботі “Еволюція напрямів в англо-українському поетичному перекладі кінця ХІХ – початку ХХІ ст.” Лади Коломієць, написаній за спеціальністю “перекладознавство” за методологічне підґрунтя правлять антропоцентричний, функціонально-дескриптивний аналіз, теорія перекладу, лінгвістична і структурна поетика, історіографія й історична типологія, семіологія, феноменологія, онтологія тощо як складники цілісного методу емпірико-теоретичного дослідження. Системно-комплексні настанови характерні для докторських дисертацій за спеціальністю “українська література”: “Драматургія Володимира Винниченка: ідейно-мистецьке експериментаторство на тлі нової драми кінця ХІХ – початку ХХ століть” (К., 1997) Лариси Мороз (духовно-історична, порівняльно-історична школи, структурно-типологічний метод, герменевтика, теорія інтерпретації), “Становлення українського історичного роману (“Чорна рада” П. Куліша)” (К., 1998) А. Гуляка (генетичний, системно-естетичний, порівняльно-історичний, структурний, типологічний), “Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20–50-х років ХХ ст.” (К., 1999) В. Кузьменка (порівняльно-історичний, типологічний, естетичний, епістолографічний), “Художня інтерпретація гайдамаччини в українській літературі ХІХ –

XX століть” (К., 2001) Ф. Кейди (порівняльно-історичний, типологічний, історико-генетичний, естетичний), “Міфологічна парадигма художнього мислення” (К., 2003) І. Зварича (міфологічна школа, психологія, компаративістика, структуралізм, постструктуралізм), “Ідейно-естетичний феномен творчості Г. Квітки-Основ’яненка: герменевтичний аспект” (К., 2006) Ярослави Вільної (типологічний, історико-генетичний, порівняльно-історичний, рецептивно-інтерпретаційний тощо методи); “теорія літератури”: “Теорія роману як жанру в українському літературознавстві” (К., 2005) Ніни Бернадської (генологія, культурологія, наратологія, герменевтика, типологічний аналіз); “Психоісторія новітньої української літератури: проблеми психосемантики і психопоетики” (К., 2008) Ніли Зборовської (“методологічний синтез класичного психоаналізу з аналітичною психологією, традиційною герменевтикою, метафізикою, семіологією, психопоетикою, феноменологією, структуралізмом, компаративістикою, гендерним підходом”); “фольклористика”: “Суб’єктно-образна система фольклору: категоріальний аспект” (К., 2007) Олени Івановської (структурно-семіотична естетика, наратологія, психологія творчості, культурно-історична школа, контекстуальна школа, функціональна школа тощо).

До методики написання дисертації належить також творча організація наукової роботи, описана у методичних порадах “Як підготувати і захистити дисертацію на здобуття наукового ступеня” Л. Пономаренка. Він пропонує аспірантам і докторантам постійно думати про предмет дослідження, ретельно планувати свої студії, контролювати їх. При цьому варто звільнитися від сторонніх справ,

не виконувати ті чи ті наукові операції одночасно, знаходити індивідуальні засоби “втягування” у роботу, перемережовуючи її з відпочинком. Водночас треба працювати і над статтями та доповідями, які висвітлювали б процес наукової діяльності, привчали б дисертанта до дисципліни наукового мислення. Готуючи публікації у фахових виданнях чи десятихвилинні виступи на конференції, він, орієнтуючись на вимоги ВАК України, формує власний погляд на порушену проблему в контексті досліджень відповідного профілю. Робота над дисертацією починається з вибору теми, яку аспірант, докторант чи пошукувач повинен глибоко усвідомити, зрозуміти її сутнісні характеристики, рівень наукового освоєння в сучасній філології і перспективи майбутнього дослідження. Тому конче необхідна обізнаність із тематикою досліджень, що зацікавила дисертанта. Особливої підтримки варте особистісне бачення проблематики, яким він володіє, його творчі інтенції, вміння самостійно мислити, зважитися на експеримент.

На початку безпосередньої роботи над дисертацією перед дослідником висувається пропедевтична вимога написати план-проспект імовірної дисертації, в якому, крім її окресленої композиції від вступу до висновку, наведено мінімум джерел – з ними здобувач або уже ознайомлений, або мусить опрацювати, постає гіпотетична модель майбутнього дослідження, що може і не збігатися з кінцевим результатом, проте прокреслює шлях наукових студій, наділених ознаками творчих пошуків. У плані-проспекті має бути огляд стану порушеної проблеми, визначено очевидний методологічний інструментарій наукових студій та їх програмне забезпечення, можливі експерименти

тощо. Дисертант мусить відчувати і розуміти, яким методом – індуктивним чи дедуктивним – йому ліпше користуватися. Якщо він схильний до емпіричного світосприйняття, то вартніше апелювати до індукції, якщо тяжіє до інсайту, до ідеалізації, то – дедукції.

Так само потребує самоусвідомлення процес вивчення джерел, що має бути систематизованим. Для цього слід навчитися працювати з картотками, з бібліографічними довідками у наукових бібліотеках, покладатися на спеціалізовані інформаційні установи (УкрІНТЕІ, Книжкова палата України, Інститут реєстрації інформації НАН України, інтернет-видання тощо), виробляти у собі навички самостійного пошуку. Той чи той текст, що вивчається, слід відразу записувати. Для цього варто завести конспект, розмежувавши кожну його сторінку на три частини (колонки). У першій слід занотувати джерело із чіткою його паспортизацією, із зазначенням прізвища та імені автора, назви твору, місця і року видання. Якщо йдеться про публікації джерела у періодичних чи подібних виданнях, то на них обов'язково слід посилатися після фіксування імені і прізвища автора та назви його статті. При цитуванні конспектованого матеріалу потрібно дотримуватися точності, фіксувати відповідні сторінки, в разі реферування – зберігати стилістику та ідейний зміст опрацьованого тексту. У другу колонку можна вписати критичну рецепцію (рецензії, наукові рефлексії, посилання, полеміки тощо) на оригінал. Третю колонку варто присвятити викладу власних думок з приводу прочитаного, вони в майбутньому можуть лягти в основу дисертації. Якщо здобувач користується комп'ютером чи ноутбуком,

він матиме нагоду оптимізувати свою самостійну науково-дослідницьку роботу. У кожному разі, аспірант, докторант чи пошукувач повинен дбати про організацію власної творчої лабораторії, адже еволюція його роботи неминуче рухатиметься від чорнового до чистового варіанта, про послідовний виклад наукових матеріалів, застосований поряд із цілісним та вибіркоким, що продиктовано потребами дисертації. Водночас він вироблятиме у собі виразну фахову мову, необхідну стилістику як ефективний інструмент формально-логічного викладу думок. Особливої уваги потребує академічний етикет при аргументуванні власної думки чи апеляції до авторитетних міркувань, уникаючи велемовності, поетизмів (“чисті джерела рідного слова”), плеоназмів (образне порівняння), термінологічного перенавантаження (“нарративний дискурс паратекстуальних структур”), усіяких канцеляризмів (“у справі аналізу віршових розмірів”), тавтологій (мовна філологія).

Денотативна основа дисертації постає завдяки однозначній семантиці терміна, який концентрує у собі сутність явища, тому використовується як адекватний інструмент інтелектуальної діяльності – саме цей, а не інший, бо заміна одного іншим не завжди бажана, не завжди продуктивна, попри те, що існують синонімічні можливості понятійного ряду (неординарний – незвичайний, лімітивний – прихований, обмежений, індиферентно – байдуже, апробація – перевірка, функціонувати – діяти і т. п.). Термін має не тільки іменникову форму (аналіз, синтез, роман), а й віддієслівну (дослідження, вивчення, розуміння, доведення, порівняння), на що слід зважати. Трапляються такі слова, якими не варто зловживати,

зокрема на суфікс *-іст* (відносність, визначеність, актуальність): невідомість, означеність, лексичність тощо. Формально-логічна мова дисертації уникає експресії висловлень, тому в ній майже відсутні емоційно забарвлені прикметники, проте їх не слід повністю усувати з тексту – в такому разі все залежить від чуття міри автора. Досить часто у дисертаціях застосовують інфінітивну дієслівну форму, яка витворює мовне одноманіття, дарма що існує майже не використане розмаїття цієї частини мови та інших частин мови при розкритті дії досліджуваних об'єктів: замість “культура наукової лексики визначається такими елементами...” ліпше сказати “культуру наукової лексики визначають такі елементи...”; замість “у дисертації порушуються питання...” варто сказати “у дисертації порушено питання...” Неприродно звучить активний дієприкметник із суфіксом *-юч*: читаючий, працюючий, аналізуючий; узагальнюючий і т. п. Він потребує інших форм: той, хто читає; той, який працює; той, хто аналізує; узагальнювальний тощо. Несприйнятною є форма орудного відмінка іменника: “дослідження, зроблене вченим...” замість “вчений зробив дослідження...” Економно використані вказівні займенники “цей”, “той” не лише конкретизують судження, а й вказують на логічні зв'язки між ними, на відміну від небажаних у дисертації займенників “щось”, “хтось”, “що-небудь”, “дехто” і т. п., яким притаманна невизначеність.

Точність і стислість наукових формулювань поєднують з ясністю вкладених у них думок, неускладненого, позбавленого інверсій синтаксису, що дозволяє реалізувати послідовність думки, фігур заперечення або ствердження. Дисертаційний

текст віддає перевагу складнопідрядним реченням, тому що вони відображають передусім причиново-наслідкові, умовні зв'язки, пов'язуються складними сполучниками підрядності (“після того, як...”, “замість того, щоб”, “завдяки тому, що”, “з огляду на те, що”, “коли б .., то”), виконують функцію, аналогічну фразеологізмам: “на підставі отриманих результатів”, “підсумовуючи доведення” тощо. Натомість складносурядні речення, взаємонаизуючись, вдало відтворюють процес, що підлягає дослідженню. Для перерахування технологічних операцій філологічного аналізу, елементів літературної або мовної структури доречно використати складне безсполучникове речення, у першій частині якого наявні слова з угальненим значенням, а в наступних – ті, що конкретизують зміст попередньої частини.

У сучасних дисертаціях надто поширена Ми-форма. Вона втілює в собі ілюзорний суб'єкт формального колективу, тоді як наукову роботу виконав її конкретний автор, який неначе стає другорядним. Природнішим було б уживання Я-форми, проте вона здається ніби нескромною. Очевидно, в такому разі варто застосувати вербальні відповідники на кшталт “автор вважає...”, “факти дослідження підтверджують...” тощо. Окреме смислове навантаження виконують у дисертаціях вставні слова і словосполучення, які вказують на достовірність інформації (справді, насправді, зрозуміло, ясно), її припустимість (певно, напевно, треба думати) чи вірогідність (можливо, ймовірно). А модальні слова (очевидно, здається, мабуть) пом'якшують категоричність висловлень, сприяють розгортанню діалогізму.

Література:

1. Академические школы в русском литературоведении. – М., 1975.
2. Андриенко Н. Б. Методология. Диалектика системы и фактора. – Чита, 2001.
3. Аристотель. Поэтика. – К., 1967.
4. В спорах о методе: Сборник статей. – Ленинград, 1934.
5. Волков И. Ф. Творческие методы и художественные системы. – 2-е изд. – М., 1989.
6. Гете Й.-В. Поезія і правда. – К., 1982.
7. Гете Й.-В. Статьи и мысли об искусстве. – М.-Ленинград, 1936.
8. Горбач Н. Я. Методологічні засади сучасних гуманітарних досліджень. – Л., 2007.
9. Декарт Р. Міркування про метод, щоб правильно спрямувати свій розум і відшукувати істину в науках. – К., 2001.
10. Діденко В. Ф. Філософія: Ескізи для самопідготовки. – К., 2006.
11. Дидро Д. Собрание сочинений: В 10 т. – М., 1937. – Т. 4.
12. Зеленогорский Ф. А. О методах исследования и доказательстве. – М., 1998.
13. Івакін О. А. Основи епістемології: теорія і методологія пізнання. – Одеса, 2000.
14. Ивановский В. Методологическое введение в науку и философию. – Минск, 1923. – Т. 1.
15. Ильин И. П. "Постмодернизм". Проблема соотношения творческих методов в современном романе Запада // Современный роман: Опыт исследования. – М., 1990.
16. Краткая философская энциклопедия. – М., 1994.
17. Лансон Г. Метод в теории литературы. – М., 1911.
18. Література. Теорія. Методологія. – К., 2006.
19. Мітосек З. Теорія літературних досліджень. – Сімферополь, 2003.
20. Нестерук О. В. Принцип контекстуальності в методології сучасного літературознавства (Тіні забутих предків). – К., 1997.
21. Никифорова О. Психология художественного восприятия. – М., 1972.
22. Новейший философский словарь. – Минск, 1999.
23. Перетц В. Из лекций по методологии истории русской литературы. – К., 1914.
24. Платон. Собрание сочинений: В 4 т. – М., 1994. – Т. 4.
25. Рузавин Г. И. Методологические аспекты аргументации. – М., 1997.
26. Степанов Г. В. Славянские литературы. – М., 1983.
27. Степанов Ю. С. Язык и метод. – М., 1998.
28. Ушаков Е. В. Введение в философию и методологию науки. – М., 2005.
29. Фарсобинов В. В. Источниковедение и его метод. – М., 1983.
30. Ференік С. А. Логіка і методологія наукового дослідження. – К., 2000.
31. Филлипс Л., Йоргенсен М. В. Дискурс-анализ. Теория и метод. – Х., 2004.
32. Філософський енциклопедичний словник. – К., 2002.
33. Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 8 т. – М.-Ленинград, 1956. – Т. 6.
34. Як підготувати і захистити дисертацію на здобуття наукового ступення /Автор-упорядник Л. Пономаренко. – К., 2007.

ПРИНЦИПИ ЛОГІКИ ТА ЇХ ВИКОРИСТАННЯ В ДИСЕРТАЦІЇ

Зважаючи на будь-яку тематику та проблематику, дисертація має бути глибоко продуманою, послідовно аргументованою творчою роботою, зумовленою потребами відкриття істотних моментів нової сторінки тієї чи тієї наукової дисципліни. У кожному разі першорядне значення відведено комунікативним ознакам мовлення, що вимагають точності, ясності, чистоти дискурсу. Тому формулювання стратегічних тез, послідовність викладу, переконливість доведень потребують адекватного виконання, дотримання критеріїв міри (релевантності). Кожну тезу слід викладати виразно, уникаючи понять, які не стосуються теми дослідження.

Дисертація як у загальному вигляді, так і в часткових своїх проявах зазвичай використовує досвід логіки (грец. *logikē*: проза, наука про умовисновок), до настанов якої науковець знову і знову апелюватиме при аргументуванні результатів своїх спостережень та висновків. Логіка об'єднує літературознавців, мовознавців, журналістів у спільному методологічному річищі різноспрямованих досліджень, неможливих поза знаннями законів, форм та прийомів мислення, зв'язків висловлень

у правильних умовисновках, поза розумінням значення мовних виразів, різних відношень між поняттями, осмислення операції визначення і логічного поділу понять, виявлення парадоксів та логічних помилок і т. п. Основним для науковця є аналіз правильності суджень, формулювань законів та принципів, дотримання яких стає необхідною умовою досягнення істинних висновків під час обґрунтування думки. Оволодіння законами мислення сприяє встановленню загальних критеріїв правильності, окресленню первинної схеми (проекту), що править за основу наступним схемам *даного* типу висловлень, сприяє уникненню неточності доведень. Адаже мета кожного дослідження полягає у наближенні до істини, якою цілковито оволодіти нікому не дано. Це традиційне поняття (істина) не втратило свого сенсу в наукових працях, попри те, що постмодернізм бере його під сумнів, апелюючи до епістемологічного розриву постсучасності. Воно й надалі зберігає свою актуальність, зумовлене потребою завжди актуального пізнання світу.

Логіка як обов'язкова основа літературознавства, теорії та історії літератури, фольклористики, мовознавства, журналістики вимагає від дослідника дотримання чотирьох основних законів, а саме *закону тотожності, закону суперечності, закону виключення третього та закону достатньої підстави*. У першому разі йдеться про будь-яку завершену думку як єдиного мовного цілого, що зберігає свою форму і значення у межах фіксованого контексту, або такого, що лише розуміють, запроваджують у вигляді гіпотези. При цьому неприпустимо давати одному і тому ж явищу дві протилежні оцінки, наприклад, схвалювати пев-

ний літературний твір чи граматичне явище і тут же проголошувати його невдалим. Так, Ю. Шерех намагався вкласти творчість “неокласиків” у схему неокласицизму, що не відповідало їхній художній концепції, тому проголосив П. Филиповича і М. Драй-Хмару “еклектиками”, а Ю. Клену відмовив у праві бути... поетом. Водночас предмет дослідження може обмежитися ідентифікацією, при цьому досліднику не треба його всебічно висвітлювати. Закон суперечності свого часу був сформульований Арістотелем (“Метафізика”): “Неможливо, аби одне й те саме разом було й не було властиве одному і тому самому і в одному тому самому сенсі”, тобто жодне судження не може бути водночас істинним та хибним. Наявність таких відмінностей у кращому разі засвідчує протилежні погляди опонентів, що спостерігається під час дискусій чи полемік, але воно неприпустиме для конкретного судження. Закон виключення третього відповідає латинському формулюванню “третього не дано”, тобто певний вислів може бути істинним, або істинним вважатиметься його заперечення, третього – не існує. Найчастіше це проявляється у різкому розходженні в поглядах полемістів, у конфліктних ситуаціях між прихильниками традиційної та нової стильової тенденції, наприклад, між народником С. Єфремовим (“В пошуках нової краси”) та неоромантиком Лесею Українкою, яка у своїх листах засудила прояви антимодернізму, назвавши їх “дикого бурсаччиною”. Вихід вбачають у культурі суперечки (спору), у здатності опонента глянути на суть справи очима свого супротивника, чого домігся пізній Ю. Шерех (стаття “Троє прощань і про те, що таке історія української літератури”). Іноді закон виключення

третього набуває сенсу екзистенційного вибору. Закон достатньої підстави полягає у тому, аби кожне судження було достатньо обґрунтованим, що сприяє уникненню велемовності, неясностей думки. Задля цього слід дотримуватися таких підстав, як універсальні судження (аксіоми, максими, постулати), суджень, підтверджених людським досвідом (“Кожен Івась має свій лас”, тобто “про смаки не сперечаються”), авторського судження, що виникло на основі особистих спостережень, або, як висловився А.Чехов: “Лаконізм – сестра таланту”. Нині використовують принцип виключеного четвертого, який немовби ревізує арістотелівську двозначну логіку, що спирається на закон виключення третього, натомість пропонує свій варіант, коли істинні значення вичерпані трьома висловленнями – істинним, хибним та невідомим, тому залучають ще четверте висловлення.

Першорядне значення у дисертації надають добре продуманому термінологічному апарату, вмиле використання якого забезпечує перебіг абстрагування, спрямовуючи рух допитливої думки у глибину позірних речей та явищ, їх мислене почленування, декомпонування, відселекціювання випадкового, неістотного, увиразнюючи намагання пізнати необхідне, присутнє. Сенс такої інтелектуальної діяльності закладає підвалини теорії і практики наукової дисципліни, що починається з вироблення понять, умовисновків, які відповідають завданням дисертації, супроводжується їх аналізом, синтезом, узагальненням. Вони відображають певний феномен не як безпосередньо даний, а вже як властивість низки типологічно окреслених предметів у сутнісних характеристиках. Водночас абстрагування забезпечує аналі-

тичну свідомість необхідними методологічними настановами, спрямовує їх на вироблення наукової концепції динамічного літературного життя з його неодмінними канонами та варіантами.

Вибір термінологічного апарату проходить через процедуру експлікації, що полягає у заміні неточного слова більш точним, у разі потреби – у застосуванні символів та умовних позначень. Кожне поняття має бути якомога конкретнішим, відображати, незалежно від ступеня абстрагування, відповідний, даний тільки йому предмет або поняття, наприклад *книга, роман, бароко, екзистенція* тощо, або засвідчувати істотні ознаки того чи того терміна (ямб, хорей). Ця конкретність мусить бути очевидна, навіть коли йдеться про загальні характеристики певного класу, як-от жанр або стиль. Щоразу дисертант має відчувати семантичну міру термінологічного апарату, не зловживаючи ним, не затемнюючи суті викладу, не перенасичуючи свого тексту поняттями. У дисертаційній практиці зазвичай ідеться про як реальні (істотні ознаки предмета, відмінні від інших), номінальні (семантична специфіка предмета, позначена знову створеним терміном), остенсивні (значення при безпосередньому вказуванні на предмет), операційні (при здійсненні дії над предметом), синтаксичні (визначення предмета через способи оперування ним), непередикативні (коли означуваний предмет постає через множинність, складником якої він є) дефініції.

Правила визначення поняття, застосовувані у літературознавстві, мовознавстві, фольклористиці, журналістиці, спираються на досвід формальної логіки, яка наполягає, аби термін визначався через найближчий рід та видову відмінність, щоб

визначення було співрозмірним, тобто не звуженим чи зашироким, щоб видова відмінність мала ознаку (або групу ознак), притаманних тільки даному поняттю, щоб визначення спиралося лише на ясні поняття, не потрапляючи у нез'ясоване семантичне коло, щоб воно не містило самі негативні характеристики, не було логічно суперечливим. Тому термінологічний апарат варто повсякчас випробовувати, надаючи йому строго фіксованого значення. Дисертант має дбати передусім про уточнення ключових слів, якими він оперуватиме у своїй роботі, іноді вдаючись до коригування дефініцій того чи того поняття, в якому слід вказати найближчі родові ознаки певного предмета чи явища, їхні відмінності від інших, беручи до уваги, що будь-яка лаконічна характеристика не всеохопна, не вичерпно повна, але якомога адекватніша. При цьому треба уникати конотатів (багатозначних висловів). Така вимога не означає, як уже мовилося, що дисертант не повинен вживати тропи, стилістичні фігури. Їх присутність часто поживляє виклад, робить його точнішим, увиразнює пов'язані з розумовою та творчою діяльністю інтелектуальні емоції, що засвідчують зацікавлення, подив, інтерес, опанованість ідеєю, якою живе дослідник. Будучи суб'єктивними, вони не тотожні суб'єктивності суджень, зазвичай тенденційній, іноді упередженій, тому небажаній у науковій роботі.

Елементарною одиницею дисертаційної думки є судження, що фіксує зв'язок між двома поняттями – суб'єктом (S) і предикатом (P), поєднаними зв'язкою. Така форма думки потверджує або заперечує *щось* відносно предметів і явищ, їх властивостей, зв'язків та відношень, має здатність виражати

або істину, або хибність, відображена у формулі: $S \in (\text{не } \in) P$, наприклад: “лірика – це рід художньої літератури (поряд з епосом і драмою), в якому через естетичне переживання досягається сутність людського буття” і “лірика – це поезія”. Одне судження з них істинне, друге – хибне. Суб’єкт і предикат є перемінними, бо замість них можна поставити будь-які думки про предмети і явища, натомість зв’язка завжди постійна. Завдяки судженням забезпечене як дефініювання понять, так і ясність висловлення, вираженого у вигляді переважно розповідного речення, структура якого у різних мовах відмінна, але при цьому зберігається логічна основа, що має загальнолюдський лінгвістичний характер. Логічним суб’єктом, що не завжди збігається з граматичним підметом, може бути особа, предмет дослідження або явище, про які мовиться у дисертації. Його означає предикат, на якого покладена дефінітивна функція.

Істинне чи хибне судження, стверджуючи або заперечуючи щось про мовлені предмети, буває частковим чи загальним, атрибутивним чи категоричним, а також модальним, здатним вказувати на відношення між двома або кількома предметами. Слід пам’ятати, що судження, на відміну від твердження, не має психологічного відтінку; знаходячи своє втілення у мові, не залежить від неї, може формулюватися різними реченнями тієї самої мови. Існує також чимало інших моментів викладення думки. Наприклад, якщо предметові приписано дві ознаки, що суперечать одна одній та не визнають появу третьої, то вже йдеться про дилему, а в переносному значенні мовиться про потребу вибору між двома несумісними можливостями, яких слід позбуватися під час роботи

над дисертацією. Варто уникати контрадикторних відношень, що виникають між логічно суперечливими судженнями, які разом не можуть бути істинними або хибними. Коли відомо, що певне судження істинне (“Письменники – прозаїки, поети, драматурги”), то контрадиктивне завжди буде хибним (“Письменники та поети”), адже контрадикція порушує формально-логічний закон протиріччя, коли не можуть бути істинними водночас дві суперечливі думки про один і той же предмет, взятий в один і той же час в одному і тому ж відношенні, наприклад, “М. Семенко – авангардист” і “М. Семенко – модерніст”. Неприпустиме також контрарне відношення, тобто відношення між протилежними судженнями, які разом не можуть бути істинними, якщо одне з них хибне, але інше – істинне, або навпаки.

Судження визначають ступенем *валідності*, коли один зі складників дослідницької інформації, що відповідає принципам об’єктивного історизму, засвідчує в ній відсутність зловживань фігурою умовчання, неадекватних методологічних настанов, невідповідностей між теоретичною матрицею та художнім, мовним чи документальним текстом, яка іноді силоміць накладається на нього. Валідність спирається на достовірні критерії, на герменевтичні принципи конгеніальності, послідовно уникаючи упереджених домислів та особистого ставлення (симпатія чи антипатія) до предмета аналітичного осмислення. Вона необхідна при будь-якому дослідженні, та особливу відповідальність несе під час ретельної верифікації й обґрунтуванні гіпотез. Висуваючи перед дослідником сувору вимогу адекватності його суджень реаліям, валідність не повинна обстоювати абсолютну від-

повідність тих чи тих міркувань і висновків усталеним нормативам, схилитися до догматичних схем, тому що йдеться про дисертацію, яка має бути в першу чергу творчою, відкривавчою роботою. Цим валідність як міра адекватності (релевантності) між фактичним текстом і тим, як він відображений у свідомості суб'єкта, помітно різниться від безживних теоретизувати, взорованих на певний авторитетний зразок, та від провокативного наукознавства, схильного до нехтування адекватним розумінням реалій, до їх міфізування. Валідність перевіряє кожне логічне доведення, коли істинність одних суджень обґрунтована через істинність інших, спрямована на результат логічних операцій, коли висловлення, виведене з певних засновків, має обов'язково бути істинним за умови істинності посилянь. У такому разі може стати у пригоді конверсне судження, що виникає на підставі перетворення іншого судження. Наприклад, вислів "Всі метафори суть тропи" отримано внаслідок конверсії (перетворення) вихідного судження "Тропи містять у собі метафори".

Валідність забезпечує думку від мимовільної (паралогізми) чи зумисної (софізми) логічної помилки, зумовленої порушенням основних законів логіки, яке призводить до неправильних висновків певного судження. Найчастіше мислительна хиба виникає внаслідок неточного визначення предмета думки та поділу понять, часто на підставі суперечності у самому визначенні, зокрема при заміні поняття метафорою, що практикують постмодерністи. До логічної помилки належить визначення невідомого через невідоме (наприклад, нерозуміння поезії натяків символізму через незнання або невизнання визначального для неї зву-

кового образу), заперечення замість визначення при застосуванні думки від протилежного (лірика – це не проза), тавтології (драматург є драматург), плеоназму (місяць травень), номінативної підміни (література – книга життя), непорівнюваних понять (поезія і лірика), порівняння замість визначення (натхнення – це як політ птаха), змішування суттєвого з випадковим, що притаманне феміністичній критиці, схильній ототожнювати культуру з патріархальними звичаями, називання роду замість виду і навпаки (наприклад, епос замість роман), нехтування ієрархічними зв'язками понять (були присутні письменники і прозаїки), хибна класифікація, як, принаймні, класова, застосовувана радянською критикою, коли письменників розмежовували на "пролетарських" та "буржуазних". Логічна помилка наявна і в структурі силогізму, що полягає у застосуванні первинної неправди (*protos pseudos*), на підставі чого помилка зумовлює іншу помилку, чим зловживали каральні органи колишнього Радянського Союзу під час репресій письменства від 20-х років до кінця 80-х років ХХ ст., звинувачуючи їх в організації "терористичних актів" ("Сад Гетсиманський" І. Багряного). Прикметним було і застосування підміни тез (*ignoratio elenchi*), наприклад, естетичних категорій – політичними, під час Літературної дискусії 1925–28 років. Логічна помилка в структурі силогізму може проявитися у випадку змішування кількох питань в одному (*fallacia plurium interrogationum*), наприклад лібідо, порівняльне літературознавство, специфіка римування тощо в певному творі, змішування причини і наслідку (народження – це смерть), аргументації неправдивими судженнями (*fallacia falci media*), помилки у

першому або середньому понятті (члени НСПУ – письменники; X – письменник, отже, X – член НСПУ), застосуванні зачарованого кола (*circulus vitiosus*), коли теза підкріплена аналогічними аргументами (В. Сосюра: “Я люблю тебе, мила, за те, / Що не можу тебе не любити”).

Попри настанову валідності, аналітична практика неможлива поза практикою верифікації наукових спостережень. Йдеться про принцип перевірки знань, сформульований 1918 р. німецьким неопозитивістом, фізиком та філософом М. Шлікком, запроваджений у точних та природознавчих науках. Поняття використовують у гуманітарних науках для з'ясування достовірності аналітичних тверджень емпіричними засобами, спираючись на факти текстології, палеонтології, графології, відповідні документи і т. д. Встановлення істинності та вірогідності, точності та обґрунтованості, власне валідності досліджуваного об'єкта – проблематичне. Проте специфіка філологічного дослідження вносить у вимоги верифікації певні корективи. На відміну від природничих наук, студійовані предмети літератури (мистецтва) неможливо перевірити експериментальним чином. Такими є дистанційовані у часі історичні періоди еволюції письменства (антична, давня або нова література), стильові тенденції і напрями (класицизм, бароко, сентименталізм, реалізм, символізм, сюрреалізм тощо), генеза творчої лабораторії того чи того письменника. Дослідник не годен увійти в уже завершене літературне середовище і проінтерпретувати його з абсолютною достовірністю, тому він знаходить шлях для своєї аналітичної роботи через накладання творчого досвіду минувшини (а не навпаки) на власний через розуміння історичної

перспективи, уникаючи втиснення її у схематичні матриці свого літературознавчого сьогодення або жорстких ідеологем. Дотримання вимог валідності й адекватно усвідомленої верифікації сприяє формуванню переконливих аргументів, які найчастіше застосовують для доведення думки, істинність якої перевірена і тому вважається підставою істинності або хибності будь-якого іншого твердження. Наприклад, формула Й. Гайзінґи “*Poesis* – ігрова функція” зумовлена обґрунтуванням мистецтва як ігрової соціальної діяльності людини.

У загальних рисах дисертацію складають теза, аргумент і демонстрація (виклад). Теза мусить бути правильно і точно сформульована, тому що править за основу для майбутніх міркувань, містить у собі стислий проект дослідження, потребує доказів її істинності або хибності. З такою метою застосовують аргумент. Він може бути прямим (безпосереднім) та непрямим (опосередкованим), спиратися на аксіоми, апелювати до істини, нормативу чи авторитету, але не абсолютизувати їх. Аргумент часто використовують під час дискусій, коли доведення спрямовані на пошукову істину. Під час полемік апелюють до публіки задля впливу на почуття аудиторії, даючи або не даючи їй змоги скласти об'єктивне уявлення про предмет судження тощо, до авторитетів, до опонента. Як аргумент застосовується також “основна помилка” в доведенні, коли теза обґрунтована хибними посиланнями. Так, поширений апологетами дидактичних чи соціальних концептів письменства вислів “Література – це засіб виховання” створює справжнє призначення художніх феноменів, відтискаючи їхні іманентні властивості на користь освітньо-педагогічним – другорядним

для мистецтва. Аналогічні порушення стосуються і завбачень підстави, де у значенні аргумента, що потверджує певну тезу, наведено таке положення, яке хоча і сприймається заздалегідь хибним, проте само потребує доведення, як, принаймні, стиль “наукового реалізму”, обстоюваний І. Франком. Часто в інтелектуальній, а відтак і в літературній практиці спостерігається логічна помилка, названа “зачарованим колом”, викликана порушенням закону достатньої підстави, коли тезу виводять з аргумента – і навпаки. Цікавий приклад цього явища продемонстрував Мольєр у комедії “Лікар мимоволі”: батько німої дочки намагався дізнатися у лікаря Інгареля причину втрати нею здатності мовлення, на що той глибокодумно відповів: “Всі наші кращі автори вам пояснять, що це залежить від неможливості володіти язиком”.

Комплексне цілеспрямоване застосування аргументів називають аргументацією, суть якої полягає у виведенні істинності певного положення з істинності аргументів, у сукупності доведень на користь *будь-чого*. Цей процес спостерігається вже на стадії підбору дисертаційного матеріалу (інвенція), його розташування в дисертації, підкріпленого власними спостереженнями дослідника (диспозиція), підбору та використання відповідного термінологічного апарату (елокуція), викладу доведень (акція). Вдаючись до аргументації, дисертант мусить відчувати її міру, в жодному разі не застосовувати еліпси, натяки, недомовки, що перешкоджають адекватному розумінню суті дослідження. Так само неприпустимо захоплюватися надлишковою, велемовною аргументацією, адже нагромадження посилань (суджень), серед яких можуть бути й хибні, схильне заблокува-

ти фахову рецепцію дослідження, звести її на манівці. Існує два типи аргументації – логічна та аналогічна. До першої відносять силіогізми, тобто умовисновки, в яких на підставі двох суджень (посилань), пов’язаних середнім терміном, виникає третє судження, назване висновком. Приклад силіогізму:

Модернізм обстоює критерії “мистецтва для мистецтва”;

Б.-І. Антонич у статті “Національне мистецтво” обстоював такі ж критерії.

Отже: Б.-І. Антонич – модерніст.

Визнавши істинність посилань, слід погодитися з істинністю висновку, що випливає з них. Практика логічного мислення засвідчує об’єктивний зв’язок загального й одиничного, що відображає формула: “Все, що утверджується (або заперечується) відносно всіх предметів певного класу, те стверджується (або заперечується) щодо будь-якого окремого чи будь-якої частини предметів цього класу”. Силіогізми розподілені на три групи: категоричний, розмежований та умовний. Категоричний силіогізм складається з двох категоричних суджень, які виражають знання про приналежність або неприналежність ознаки предмета, незалежно від будь-яких умов, зв’язаних середнім терміном. У розмежованому силіогізмі посилання фіксують низку взаємовиключних властивостей, одна з яких може належати предмету. Умовний силіогізм складається із суджень, в яких відображена залежність того чи того явища від певних умов, передана за допомогою зв’язки “якщо..., то”.

Залежно від положення середнього терміна силіогізми мають чотири фігури: загальностверджувальне судження (будь-який... є...), загальнозаперечувальне судження (жоден... не є...), частково

стверджувальне судження (деякий... є...), частково заперечувальне судження (ніякий... не є...). Таких комбінацій, за спостереженням Є. Ключева, можна побудувати 64, але тільки 19 гарантують конкретні висновки-докази. Їх зазвичай ілюструють у вигляді наочних креслень. Оволодіння технікою силігізмів дозволяє дисертанту позбутися суперечливості формулювань, сприяє формуванню оптимальної системи суджень дисертаційної роботи.

Аргументація, що здійснюється за принципом аналогії як проміжної стадії між тотожністю і відмінністю, називається третім елементом (*tertium comparationis*) при суб'єкті та об'єкті порівняння. Ідеться про встановлення подібності між явищами, їхніми суттєвими ознаками, відповідними еталонами і предметами. Порівняння дає первинну інформацію при безпосередньому зіставленні елементів і вторинну, похідну при обробці первинних даних. Подібність між предметами і явищами під час їх аналізу присутня у рефлексивності (ідентичність об'єкта дослідження самому собі, в ситуації відносної стабільності), симетричності (відносна рівновага об'єкта дослідження), транзитивності (перенесення певних відношень об'єкта дослідження за впізнаванністю) мислительних операцій. Аналогічна аргументація має два типи: фізична аналогія стосується аналізу конкретно-чуттєвих фактів, метафізична – умовисновків, теоретичних моделей. Вона схильна врівноважувати пориви до абстрагування емпірикою, поживлявати понятійний апарат вдалими тропами. Відомі також інші різновиди аналогічної аргументації, як-от пропорційна (рівноправність зіставлявальних об'єктів пізнання на основі спільних і відмінних ознак), атрибутивна (виявлення характерних

ознак об'єкта пізнання, що відмінні від іншого). Окремо слід назвати опосередковану аргументацію, тобто залежну від спорадичної ситуації дисертаційної праці та її захисту. Вона складається з низки посилань на події, місце і час, обставини та ситуації, публіку, особу, авторитет, на тотожне і протилежне.

Перебіг аргументацій завершують процесом виведення підсумкових тез наприкінці розділу чи підрозділу та у висновку. Ідеться про демонстрацію, яка підтверджує слушність аргументацій, тому повинна бути логічною, тобто дослідник має дотримуватися правил виведення умовисновків, на підставі чого не лише його судження сприймаються достовірними, а й виявляються логічні помилки, що можуть “причаїтися” внаслідок неточного визначення предмета і поділу понять. У такому разі слід шукати суперечності у самому визначенні теми дисертації, назв розділів (підрозділів), у визначеннях невідомого через відоме, запереченнях замість визначення, тавтологіях, плеоназмах, конотатах, номінативних підмінах, порівнюваних поняттях, у порівняннях замість визначення, у змішуванні сутнього з випадковим, називанні роду замість виду і навпаки, використанні лінійних структур замість ієрархічних, привнесенні у класифікацію неістотних ознак. Логічні помилки можуть траплятися і в структурі силігізму, коли застосована підміна тези, змішування кількох питань в одному, змішування причини і наслідку, застосування неправдивих суджень, помилка у першому або в середньому терміні умовисновку, наявність зачарованого кола (теза підтверджена тими ж аргументами, з яких сама виведена). Відомо також паралогічна демонстрація, яка нехтує

правилами виведення умовисновків та аналогій, тому не коректна, не бажана в дисертації.

До істинних суджень відносять аксіому як самодостатнє твердження, що не викликає сумнівів, застосовуване при дедуктивній побудові замкненої теорії; сприймається без доведень як первинне положення, на основі якого формують систему інших положень. Аксіомі притаманні такі якості, як несуперечливість, необхідна повнота і незалежність. Термін застосовував Арістотель у значенні присутнього начала, характеризуваного апріорною ясністю і простотою, згодом помилково трактованого неспростовно очевидним (особливо в геометрії Евкліда), хоч насправді йдеться про мінливе, відносне судження, схильне до різних смислових наповнень залежно від зацікавлених проєкцій на нього та відповідної практики. Наприклад, концепція мімезису Платона, взорована безпосередньо на ідеї, відкидала принципи наслідування довкілля як своєрідної їх “тіні”, натомість міметична концепція Арістотеля орієнтувалася на художнє відтворення природи. Обираючи одну з них за аксіому, митці розбудовували цілком відмінні художні моделі, що іноді сягали антитетичного сенсу.

Часто застосовують аксіому простого категоричного силогізму, що формулюється так: коли все, що ствержується чи спростовується щодо низки одиничних складників певної множинності (загального), то ця операція стосується кожного її складника. Так, специфічна структура двостопних і тристопних розмірів править за основу розбудови метричної системи античного й силабо-тонічного віршування, яке водночас обґрунтовує достеменність кожного свого автономного компонента, що має власне аргументування. Так само те, що

притаманне всім жанрам певного літературного роду, характерне і для кожного з них зокрема. На цій підставі виникає аксіоматична теорія, що складається з множинних висловлень і доведень. Вони послідовно виводяться з первинних істинних, несуперечливих суджень, переходячи від одних тверджень до інших, запроваджуючи нові поняття, в чому полягає суть аксіоматичного методу, апробованого передусім на теренах математики (Д. Гілберт, Г. Фреге, Г. Рузавін та ін.). Досвід аксіоматичної історії використовують філологи, наприклад, Р. Якобсон у статті “Аксіоми системи віршування”, опублікованій у його книзі “Роботи з поезики” (М., 1987).

Для того, щоб знайти сподіваний варіант доведення певної думки, варто застосувати *метод виключення*, який шляхом перерахування всіх часткових випадків, наявних у міркуванні, доводить неможливість їх перебування в межах даного доведення. Метод забезпечує істинний результат за умови, коли можна переконливо обґрунтувати один випадок з багатьох перелічених, як це зробив, наприклад, О. Лосев при з’ясуванні понять “символ” або “міф”. Труднощі виникають у випадках дихотомії, що зазвичай спостерігається при поділі якогось предмета або явища на дві однакові частини, а в логіці стосується розмежування обсягу поняття на два видові поняття, що суперечать одне одному, тому важко визначити очікувану істинність. Дихотомія відома і філології, зокрема літературознавству, яке практикується, наприклад на єдності внутрішньо розмежованих змісту і форми, що аргументував Арістотель (“Поетика”), осмислювала теорія літератури до початку ХХ ст., спростовувала формальна школа або уточнювали

В. Веллек та О. Воррен (“Теорія літератури”). Такі тенденції спробували було подолати прихильники багаторівневого аналізу літературних феноменів, починаючи від О. Потебні (“Естетика і поетика”), який обстоював три аспекти художнього твору: зовнішня форма, внутрішня форма та зміст (слово, образ, ідея). Р. Інгарден (“Літературний мистецький твір”) знаходив чотири рівні твору: мовленнєве звучання, значення слів, ступінь зображення предметів та ступінь предметних різновидів. Н. Гартман (“Естетика”) намагався враховувати два погляди аналітичної свідомості, вважаючи, що художні явища за своєю структурою багаторівневі, за способом буття – дихотомічні.

Крайнім випадком неподоланного логічного утруднення є апорія, що вказує на суперечність у міркуваннях при розв’язанні пізнавальної проблеми. Відомі класичні апорії давньогрецького філософа Зенона Егейського (490–430 до н. е.), що стосувалися непереборних суперечностей усвідомлення руху, простору і часу: “Ахілл та черепаха”, “Дихотомія”, “Стріла”, “Стадій”. Це поняття використовував Ф. Прокопович як стилістичну фігуру, застосовуючи її при формулюванні сумніву щодо того, де слід починати і завершувати думку, що саме годилось би додати з приводу важливого значення обговорюваної справи. Принцип апорії присутній у герменевтиці: яким би конгеніальним не був дослідник, він ніколи вичерпно не знатиме істини, лише постійно наблизатиметься до неї. Випадки апорії наявні і в аналітично-художній практиці, зокрема в розумінні мімезису. Так, за спостереженням чеського мистецтвознавця С. Шабоука (“Мистецтво–система–відображення”. – М., 1976), чим точніше художник намагатиметься

зобразити дійсність, тим далі він відходитиме від неї, задовольнившись хіба що ілюзіоністсько-натуралістичною продукцією, засвідчивши власну технічну майстерність.

Робота на текстом дисертації неминуче складається з аналізу і завершується синтезом. При аналізі використовують прийом абстрагування, що полягає у мислительному декомпонуванні цілісного реального чи абстрактного об’єкта дослідження на складники, аби, розглядаючи їх окремо і в контекстуальних, контекстуальних й інтертекстуальних зв’язках, виявити закономірні ознаки структури, жанрово-стильову специфіку, висвітлити істотне, естетично вартісне, соціально значуще. Форма аналізу зумовлена своєрідністю студійованого літературного феномена та метою, окресленою дисертантом, на підставі чого він може зважитися на вибір тих чи тих методологічних принципів (філологічний, компаративний, міфологічний, психоаналітичний, герменевтичний, психологічний, структуральний, соціологічний тощо), не накладаючи на об’єкт дослідження сторонньої матриці, намагаючись віднайти адекватний ключ прочитання. Від цього залежить, наскільки теоретична модель наукової студії відповідна відмінному за своєю природою мовному явищу або літературному твору. Багатоступеневе абстрагування дозволяє замінити складний об’єкт простішим, зручним для логічної операції, використовуючи можливості ототожнення, ізолювання, конструктивізації (відхилення від невизначеності меж реальних об’єктів), актуальної нескінченності (відхилення від незавершеності утворень нескінченної множинності, яку не можна замінити простим переліком елементів), потенційної здійсненості (відхи-

лення від реальних меж людських можливостей, зумовлених хронологічною обмеженістю). Така абстрагована модель (аналог) уможливлена, коли аналіз (редукція, експлікація, уважне прочитання, коментування і т. п.) приводить до поєднання пізнаних складників за допомогою іншого прийому – синтезу – у смислове ціле, збагачене новими знаннями, враховуючи дані дескрипції, систематизації та класифікації елементів аналізованого твору, що виконують художню (Б. Томашевський), конструктивну (Ю. Тинянов), змістову (М. Бахтін) функцію. Водночас літературознавці користуються зворотним аналізом у своєму дослідницькому русі від конкретного тексту до причин його появи з'ясовують необхідні генетичні засновки творчої лабораторії та інтенції письменника. Поступальний аналіз дає змогу виявити наслідки творчої еволюції митця, зафіксовані певним твором. Аналіз, практикований від доби Арістотеля до “нової критики”, що сформувалася у США та Англії у ХХ ст., наділений невичерпним пізнавальним потенціалом, здатністю концептуалізувати не лише конкретний продукт художнього чину, а й літературний процес. Структурно-генетичний метод аналізу дозволяє у складному явищі виявити ті елементи, що мають вирішальний вплив на це явище. Сумніви у життєздатності аналізу, зумовлені постмодерністськими віяннями, безпідставні, як і спроби замінити логічні прийоми критичної реценції полегшеною інтелектуальною чи естетичною рефлексією або есеями.

Виклад як докладна презентація перебігу наукового дослідження репрезентує основну частину дисертації, тому потребує особливої пильної уваги і зусиль здобувача наукового ступеня, зважаючи

на те, що він саме тут, дотримуючись критерію релевантності, розкриватиме суть своєї роботи на конкретному матеріалі. Аспірант, докторант або пошукувач має на вибір дві моделі наукового нарративу: або вдатися до описової моделі “ab ovo”, тобто лінійної оповіді сумлінного реєстратора фактів за каузальною схемою, що, відповідаючи потребам описового (хронологічного) методу фіксування фактів від початку до фінішу, проектує передбачуваний висновок, або до виповненої інтелектуальними інтригами моделі “in medias res” (просто до справи, до суті питання) з передбачуваним фіналом аналізу, пафосом інтелектуального експериментування, заглиблюваним у нез'ясовану суть явища, послуговуючись *дедуктивним, індуктивним, аналогічним, стадійним, концентричним* методами.

Індуктивний метод причетний до знання про окреме, часткове, наділене емпіричними, конкретно-чуттєвими ознаками. Воно дає підстави для висновку про загальне, що може бути як істинним, так і хибним, здебільшого гіпотетичним, що також привносить інтригу в дослідницьку роботу. Одним із перших до індукції звернувся грецький філософ Сократ, вважаючи знання поняттям про загальне, яке пізнається шляхом порівняння окремих випадків між собою, віднаходження у них спільних ознак. В античній логіці цей метод називався “передбаченням основ”. Арістотель розглядав такі різновиди індукції, як індукція через простий обрахунок та неповна індукція. Індукція як метод дослідження забезпечує загальне знання про відповідний ряд предметів на підставі з'ясування окремих предметів і виявлення в них істотних ознак, що дає змогу досліднику поступово переходити від

часткових положень до загальних. Ідеться також про форму викладу в будь-якій науково-критичній, зокрема літературознавчій студії, коли думка рухається від одиничних фактів до узагальнювальних висновків. Отже, індукцію використовують для умовисновку, коли на підставі знання про окремі предмети даного ряду відносять загальний висновок, що містить у собі аналогічне знання про всі предмети цього ряду. Форми умовисновку можуть бути повними та неповними. У першому разі кожен елемент даного кола обсервації має такі ж властивості, як і один із них, у другому – лише при виявленні властивостей деяких елементів, що збігаються із властивостями елементів певного кола, не гарантуючи істинності у належному обсязі. Індукція засвідчує причиново-наслідкові зв'язки на підставі *методів єдиної подібності* (якщо два чи більше явища мають спільну обставину, а всі інші обставини – відмінні, то ця обставина є причиною досліджуваного явища), *єдиної розбіжності* (якщо явище наявне в одному випадку, а в іншому – ні, то ця обставина є причиною досліджуваного явища), *об'єднаному методу* (подібність і відмінність), *методу супутніх змін* (якщо зміна одного явища викликає зміну іншого, то обидва вони детерміновані), *решти методів* (якщо складне явище зумовлене складною причиною як сукупність певних обставин, які є причиною частини явища, то решта цього явища спричинена залишковими обставинами). Рівень імовірності філологічного об'єкта можна визначити на підставі методу єдиної подібності за кількістю проаналізованих елементів та обставин. Однак не завжди вдається з'ясувати, чи стала причиною художнього явища саме ця, а не інша обставина серед схожих інших,

чи його слід сприймати як наслідок спільних зусиль аналогічних обставин. Вірогіднішим є метод відмінностей, тому що його легше верифікувати, проте тоді лишається непроясненим те, чи всі обставини були причиною літературного факту, чи певна їх частина і т. д.

Ф. Бекон (“Новий Органон”, 1620) визнав індукцію через простий обрахунок ненадійним засобом пізнання, тому запропонував низку прийомів, які б сприяли мислительній діяльності, вважав за потрібне розташовувати віднайдені факти на рівні присутності, відсутності та ступенів. Розмаїття світу в такій обмежливій схемі зводилося до кількох формул. Беконів послідовник Дж. С. Міль намагався подолати цей ґандж за допомогою методів дослідження причинових зв'язків, не приховував своєї гіперболізації принципу індукції, схильності до паніндуктивізму. Г. Рузавін, аналізуючи досвід аналітиків у цьому аспекті, вважав, що індукція покликана підтверджувати гіпотези з їхніми емпіричними посиланнями, тому індуктивна логіка переходить на вірогідну. Істинність узагальненого висновку залежить від істинності посилань, однак це не позбавляє логічну процедуру від хиб, засвідчених бодай поспішним узагальненням.

Індуктивний метод притаманний передусім емпіричному дослідженню, що базується на спостереженні конкретних фактів, здатному перетікати планомірно, цілеспрямовано, системно, даючи можливість дисертанту отримати первинну інформацію і перейти до аналогій та експериментів, коли явище можна розглядати вже у “чистому вигляді”, повторювати його вивчення, ніби в лабораторних умовах. Експеримент актуальний при виявленні невідомих властивостей аналізованого

об'єкта, достовірність яких верифікована і продемонстрована. Дослідник емпіричного складу мислення, йдучи шляхом “спроб і помилок”, на підставі аналізу подібних явищ спроможний робити узагальнення, розгортати типологічні ряди, коли виникає потреба розподілу предметів (понять) чи їх ознак за спільними (істотними) характеристиками. Індукція може обмежитися зібранням конкретних даних без їх узагальнення, імітувати інформаційний, або описовий, стиль для оприявлення певних спостережень у сконцентрованій формі переказу. Класифікацію слід вважати оптимальним виходом із такого глухого кута. Вона здатна упорядкувати типологічний ряд, звести його частини до відповідних груп, узалежнених від рівня вищого порядку. Наприклад, конкретні літературні жанри групують у види, об'єднані у роди. Класифікація зумовлена правилом поділу обсягу поняття, що вимагає застосування одного і того ж обґрунтування, співмірності розподілу кількості елементів обсягу класифікованого класу, виявлення однорідності його елементів та взаємовиключності кожного з них, безперервності розгалуження на підгрупи. Розкрити обсяг загального поняття можна шляхом перерахування часткових гомогенних понять, що входять до його складу: тверда строфічна форма може постати сонетом, ронделем, тріолетом, рубаї тощо. Індуктивні дії мають відповідати вимогам, аби всі елементи загального були перелічені, не мали опосередкованої функції. Їх потрібно розташувати в один ряд, групуючи схожі, що відрізняються від інших, якісно відмінних. Ступінь спорідненості та взаємної залежності елементів визначений принципом їх розташування. Підгрупи можуть

утворювати групи і т. д. залежно від завдання і мети дослідження.

Найпростіший принцип розподілу здійснюють і на підставі закону протилежностей, коли уможливлено двочленний поділ (дихотомія): синоніми – антоніми. Частіше індукція послуговується аналогічним методом, коли за основу класифікації обирають зіставлення відомих ознак, властивостей, закономірностей з поки що невідомими, виявляючи між ними ступінь подібності. Процес порівняння за схожістю дозволяє усунути відмінні, випадкові елементи, згрупувати відповідні один одному, розгорнути компактний типологічний ряд. Класифікація стосується також загальних категорій, розподіл яких відбувається аналогічним чином. Вона вважається природною, коли зорієнтована на об'єктивні цілі розподілюваних явищ, взалежнена від істотніших ознак, наприклад: тропи можуть бути метафорою, синекдохою, метонімією і т. п. Натомість суб'єктивні цілі використовують для зручності літературознавчого дослідження, тому вони вважаються штучними, як, принаймні, періоди історії письменства. Штучна класифікація вказує на застосування таких понять, в основу яких покладено довільно взяту ознаку, що може і не відповідати імантетним властивостям досліджуваного об'єкта. Вона притаманна деяким історико-літературним системам, зокрема “соцреалізму”, коли поцінування художніх творів здійснювали за похудожніми критеріями партійності, класовості, пролетарського інтернаціоналізму, а не за елементами мистецтва.

Правильна класифікація, скорочуючи зайві описи, постаючи евристичним принципом інтелектуальної діяльності, сприяє ефективності ана-

літичного мислення; ідеться про природну класифікацію, в основу якої покладено іманентну ознаку, визначену природою досліджуваних явищ філології. Таким прикладом може бути розмежування художніх творів за родами, видами та жанрами або висвітлення віршових розмірів за квантитативними або квалітативними принципами. Іноді розмежування між тими чи тими літературними явищами зробити важко, як у випадку з романом, що мав різні характеристики впродовж своєї еволюції від рицарського і до реалістичного, зазнав модифікації в межах того чи того стилю (напрямку). Що було істотним для просвітницького роману, не має особливого значення для модерністського або постмодерністського.

Споріднена з індукцією сократівська *маєвтика* (грец. акушерське, повивальне мистецтво) – один із прийомів сократівського методу встановлення істини через віднаходження спільного у часткових випадках шляхом порівняння їх між собою. Філософ на підставі вдало сформульованих питань ненав'язливо приводив свого співбесідника до істинного знання, як повитуха, сприяв “народженню думки”. Вона супроводжувалася іронією, коли опонента було викрито у суперечності, відтак – у незнанні, дефініцією, що фіксувала поступове сходження до правильно визначеного поняття. Спір за методом маєвтики починають від поставленої перед опонентом вимоги дефініювати порушене дискусією (полемікою) питання; якщо відповідь поверхова, то співбесідники посилаються на приклади з життя задля уточнення проблеми; відтак щоразу формулюється нова, точніша дефініція, допоки не “народиться” пошукова істина. Маєвтику М. Бахтін назвав сократівським діалогом, що

був яскравим проявом давньогрецької філософії, увібрив у себе ознаки народних карнавальних традицій, сприймався як своєрідна інтелектуальна гра зі зміщеними смисловими полями, масками, ефектом упізнавання, власне сократичною іронією тощо. Важливою при цьому була настановна синкрези (зіставлення різних поглядів) та анакрези (провокування інших на спілкування). Майстерність оперування сократичного діалогу продемонстрував свого часу Г. Сковорода. Техніку маєвтики ілюструє приклад з діалогу “Бенкет” Платона, зокрема епізод розмови Сократа з Агафоном, який вважав, що Ерот – прекрасний. Філософ переконував свого співбесідника, що зазначене божество виявляє лише “любов до краси, а не потворного”, тобто не репрезентує цієї краси:

– А чи не погодилися ми, що люблять те, чого потребують і чого не мають?

– Погодилися.

– Отож Ерот позбавлений краси і потребує її?

– Виходить, що так.

– І ти все ще стверджуєш, що Ерот прекрасний, коли йдеться про таке?

– Виходить, Сократе, – відповів Агафон, – що я сам не знаю, що говорив.

Дедукція засвідчує рух знання від загального до часткового, виведення висновку з посилянь, підтвердження цілісної ідеальної моделі конкретними фактами. Зазвичай вона рухається від наслідку до причини, часто виповнюється пошуковою інтригою, провокативною настановою, яка стимулює аналітичну творчість. Кожен компонент висновку вважається вже раніше доведеною думкою, або аксіомою, або гіпотезою. Послідовність посилянь витворює нерозривний ланцюг переростання за-

гальних суджень у частковій, що може бути нескінченно подовженим. Якщо посилення істинні, то правильність висновку залежить від того, наскільки строгим було дотримання принципів дедукції. Остаточну логічну операцію називають умовисновком. Він має бути, як очікується, правильним. У вужчому розумінні дедукція стосується такого умовисновку, внаслідок якого отримують нове знання про предмет або групу предметів на підставі вже наявного знання про них.

Дедуктивний метод притаманний дослідникам інтуїтивного типу мислення, схильним до гештальту, до бачення цілокупного образу, інтелектуально пережитого під час творчого осяяння, коли функціональна структурна єдність, постаючи безвідносно до мотиваційних чинників, здатна впорядкувати розмаїття окремих явищ, витворити наочно стійку, інтегровану просторову форму предметів сприйняття. Відтак пріоритети віддано цілокупному, на противагу частковому, баченню, що властиве аксіомам і гіпотезам. Ідеться про незалежне від попереднього досвіду, миттєве, інтуїтивно непомильне схоплення загальних, істотних властивостей певного предмета чи явища. Дедуктивний метод притаманний теоретичним дослідженням, схильним до ідеалізації або формалізації дослідження. У першому разі мовлять про конструювання досконалої моделі, екстрапольованої на конкретний матеріал дослідження, у другому – використання метамови при аналізі певних літературних чи мовних структур.

Дедуктивний метод сприяє виходу на широку творчу перспективу, але він має свій гандж, тому що не завжди враховує емпірику, іноді схильний накладати теоретичні матриці на конкретний ма-

теріал – вони не завжди збігаються, тому така практика може спровокувати неадекватне прочитання того чи того тексту. Часто дедуктивний метод не згадують у дисертаціях, дарма що він характерний для багатьох кандидатських і докторських робіт: “Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури ХІХ – ХХ ст.)” Олеси Стужук (К., 2006), “Суб’єктно-образна система фольклору: категоріальний аспект” Олени Івановської (К., 2007).

Іноді, особливо в ситуації, коли пізнання натрапляє на значні перешкоди, варто ризикувати, висуваючи сміливі *гіпотези* як дедуктивної моделі продуктивного сенсу, яка дає можливість на підставі низки фактів припускати імовірність існування вірогідного об’єкта. Потреба в такій інтелектуальній операції зумовлена настановою пізнання у новій, незнайомій ситуації при гаразд невизначених зв’язках між явищами, при непрояснених причинах їх виникнення, хоч відомі обставини, що їм передували або їх супроводжували: вони дають змогу відтворити відповідну картину в її перспективі. Будь-яке наукове припущення ускладнене тим, що відбувається в стані інсайту, осяяння, тому приховує внутрішні детермінанти, які пізніше прояснюються. Інсайт виникає несподівано, як спалах блискавки на тлі грозового неба, здається логічно та дискурсивно непередбаченим, не підлягає поясненню. Гіпотеза може з’явитися і на підставі накопиченого матеріалу, що потребує “моментального” вірогідного узагальнення, припущення, яке слід верифікувати, аби не впасти у суперечність з іншими науковими системами.

Гіпотеза пов’язана з евристикою, особливо коли йдеться про розв’язання проблем у ситуації неви-

значеності з використанням вторинних, неточних, “позалогічних” регулятивів (здогади, осяяння, медитація, натхнення) задля усунення виниклих суперечностей. Розроблена в дослідженнях І. Лакатоса, Є. Файгенбавма, Р. Леві та ін., вона складається з трьох теоретичних напрямків – теорії “тихої води”, тобто наполегливої праці (індукція), бліцкригу, власне інсайту, та “кращої мишоловки”, що виявляє оптимальний методологічний засіб, поширений при використанні засновків бісоціацій, палеологіки, латерального чи янусового мислення. Тому евристична практика доповнює формально-логічні методики, розширюючи можливості творчого дослідження, що полегшують аналітичну діяльність, усувають рутинний, формальний перебір варіантів за заздалегідь визначеними правилами. Гіпотеза зазвичай виконує компенсаторно-прогностичну функцію при розв’язанні складної проблеми, завбачає динаміку аналітичного процесу, “працює” на концепцію майбутньої дисертації, про яку дослідник на початках має загальне, досить “туманне” уявлення. Трапляються випадки, коли в кінцевому результаті воно не збігається із завершеним варіантом наукової роботи, тому що вона творча, з несподіваними поворотами повної свіжих проектів думки і, можливо, відкриттями, які подеколи змінюють уявлення про світ. Для цього й пишеться дисертація як розгорнута система знань про предмет, позбавлена внутрішніх логічних суперечностей при тлумаченні складної проблеми або явища.

Дедукція та індукція взаємопов’язані. Без дедукції індукція перетворюється на сумлінне описове фіксування досліджуваного матеріалу, на коментарі з приводу нього, без індукції дедукція

поринає в абстракції, в теоретичні лабіринти. Водночас вони тісно пов’язані з об’єктом дослідження. Індукція та дедукція знаходять спільні точки перетину у площині концентричного, або спірального методу, що використовується при потребі вивчити певну проблему (ідею), винесену у центр аналізу, довкола якої групуються дотичні, близькі проблеми. Тому структура дослідження уподібнена до серії кілець, що немовби поступово наближаються до ідеї, до якої слід постійно звертатися, зв’язати з нею обраний матеріал філологічного гатунку.

Близьким до дедуктивного та індуктивного методів є *стадійний (стадіальний) метод*, що має лінійну характеристику. Принцип його дії найповніше розкриває елокуція, власне поетапний виклад певної думки від мотиву, задуму до її реалізації в певному слові, реченні, в дисертаційному тексті. Цей процес можна порівняти з роботою муляра, який цеглина за цеглиною складає майбутній будинок. Рух думки, спрямований від загального до конкретного або навпаки, фіксується від стадії до стадії, кожна з яких сприймається за відтинок міркування, а не подію чи факт. Кожен етап такого інтелектуального просування потребує відповідного завершення, певного висновку, готуючи “майданчик” для наступного пошукового кроку. В разі певної помилки варто повернутися до попередньої стадії, ретельно переглянути алгоритми доведення, знайти у них неточності, що перешкоджають просуванню думки. Подібні процеси спостерігаються на теренах літератури, відображаючи специфіку творчої лабораторії письменника, його “муки слова”, а також філології, коли дослідник аналізує те чи те явище мови або письменства. Процес утворення і перебігу аналітичного (худож-

нього) мовлення відображений у кількох моделях сучасної лінгвістики – циклічних, рівневих, що стосуються побудови комунікативних одиниць як низки послідовних кроків, етапів, модулів (Ф. Бацевич, Є. Кубрякова), та еквіфінальних (Л. Мацько, О. Мацько), що, крім поетапних сходжень думки, мають ще й паралельні, одночасні, супровідні, вибіркові форми. На етапі задуму дисертант, використовуючи можливості стадійного методу, оперує попереднім досвідом, мнемонічними слідами, уявленнями про предмети, явища, стиль, жанр, які у психолінгвістиці називаються енаграмами, правлять за підставу формування майбутнього твору (дисертації) від граматичного ядра. Ним може стати нотатка, пропозиційний план і т. п. Таким чином дисертант розбудовує поверхневу структуру тексту із застосуванням авторських правок (усунення стилістичних, композиційних тощо неточностей, тобто девіацій), віднаходженням адекватної концепції дисертації.

Концепція, закладена в дослідженні здобувача наукового ступеня, мусить стати пережитим досвідом інтерпретатора, базуватися на таких чинниках, як особисте бачення суб'єктом відповідного предмета (теми), вибір проблеми для вивчення, зіставлення досвіду інших із власним, формування виразної позиції, користування набором переконливих доказів. Обрання предмета аналітичної роботи зумовлене науковим мотивом або авторським інтересом, наявністю відповідних знань про принципи і правила класифікації та систематизації результатів літературознавчого дослідження. При формуванні концепції обов'язково враховують стан вивчення проблеми, використовують різні методологічні принципи, формують теоретичні

або загальні положення змісту, власне концепти, які слід неминуче верифікувати. Такий досвід набувається під час конкретної наукової роботи, але починається переважно з плану-проспекту, іноді з цікавої гіпотези, яка не суперечить традиційним методам дослідження причинових зв'язків на теренах літературознавства, теорії та історії літератури, лінгвістики, фольклору і т. д.

Зв'язне, завершене у смисловому сенсі, цілісне мовлення дисертанта зазвичай монологічне, проте розраховане на вірогідне спілкування з опонентами, членами спеціалізованої вченої ради та іншими науковцями. Захист дисертації починається не під час її публічного обговорення, а значно раніше, вже під час її написання. Він може бути ефективним, коли автор продумує комунікативні ознаки мовлення, виявить здатність до діалогічності. Цей термін М. Бахтін (“Естетика словесної творчості”, 1979) запровадив на означення художньої або аналітичної свідомості, відкритої докільню, готової спілкуватися з ним на паритетній основі, вдаватися до живого відгуку на події, до участі в циркуляції ідей. В основу такої позиції покладено принцип міжособистісної комунікації: “Бути – тобто спілкуватися”. Відтак між літературознавцями та письменниками, між лінгвістами та мовцями, між фольклористами та носіями усної народної творчості, між фахівцями філологічних дисциплін складаються діалогічні відношення, безмежні як у просторі, так і в часі. Вони зумовлюють постійне оновлення сенсів, виникнення дискусій на шляхах пошуку істини, подолання бар'єру *іншого*, пошуків згоди між мовцями. Тому гуманітарна основа людського існування визнається за “мовленнєве буття” осо-

бистісного гатунку, на відміну від монологічної практики точних наук.

Так чи так, пошук істини відбувається у суперечках, що полягають в обміні протилежними думками, зіткненні переконань та позицій, за якими має бути фаховий досвід, певна традиція. Тому кожна сторона, обстоюючи свої погляди, застосовуючи засоби критики, при зіставленні власної наукової концепції з іншою намагатиметься знайти збіжності й невідповідності у протилежній. У такій комунікативній ситуації, що відображає конфлікт інтерпретацій, зазвичай беруть участь пропонент (дисертант), опонент, призначений спеціалізованою вченою радою, та аудиторія, до складу якої входять як спеціалізована вчена рада, так і присутні на захисті особи. Ініціатором спору є пропонент, який виносить на обговорення низку актуальних питань, що інтригують учасників їх обговорення і з'ясування, стимулюють шляхи вірогідної істини. Найчастіше публічна суперечка набуває оптимальної форми дискусії, мета якої полягає у зіставленні та порівнянні різних кутів зору з поглядом дисертанта задля правильного розв'язання спірної проблеми. Вона означена характеристиками продуктивного пізнання, толерантним ставленням опонентів та пропонентів один до одного, намаганням зрозуміти часом відмінні думки, знайти між ними спільні дотичні, які засвідчують перспективний напрямок наукових пошуків. У такому разі шануватимуться традиційні концепції і водночас відкриватиметься простір для наукових новацій.

До дискусії близький диспут, що також має ознаки задалегідь підготовленої і проведеної у відповідний термін публічної суперечки між зазда-

легідь визначеними, найчастіше двома опонентами на обрану тему зі складною проблематикою, що потребує оптимального з'ясування та вірогідного розв'язання. Пропонент тут або відсутній, або існує як сторонній ініціатор цього заходу. Дискусія може перерости у диспут під час обговорення дисертації членами спеціалізованої вченої ради, які ставлять собі за мету з'ясувати шляхи до істини, запропоновані дисертантом. З дискусією та диспутом асоціюються дебати, що здебільшого виникають спонтанно при обговоренні доповідей, виступів на наукових конференціях, читаннях, круглих столах тощо, можуть стосуватися як філологічних, так і позафілологічних, наприклад, суспільних інтересів.

Дискусію слід відрізнити від полеміки з наперед спрограмованою конфронтацією поглядів, неприхованим протиставленням протилежних думок не лише з метою захисту власної позиції чи з'ясування вірогідної істини, а задля перемоги над противником усіма можливими засобами впливу. Тому вона шкідлива, неприпустима під час захисту дисертації.

Особливо пильними слід бути у випадку контроверзи (фр. *controverse*: суперечка), тобто під час загострення спірного питання, що викликає принципову незгоду опонентів, які можуть не почути один одного. Під час полеміки бувають небезпечні софістичні хитрощі, коли опонент ухиляється від обговорюваного питання і замість нього непомітно вводить інше, зовні схоже з порушеним.

У даному разі виходом зі складної ситуації може стати консенсус, вміння знаходити збіжність думок, поєднувати протилежні концепції під час дискусії, усвідомлювати, що принципові позиції

не протистоять одна одній, радше взаємодоповнюються. Досить обережно треба поводитися і з апологією – беззастережним захистом положень, теорій, осіб чи інституцій, що не враховує поглядів іншого.

Для продуктивності захисту дисертант і його опоненти мусять діяти у спільному конвенційному полі, виробити відповідну домовленість щодо використання відповідних, а не будь-яких інших понять, висловлень, апеляцій, дотримання принципів еристики. До речі, форми суперечок можуть бути присутні і в самому дослідженні, в якому пріоритети віддано дискусії, але в жодному разі не полеміці. Один з оптимальних шляхів віднаходження істини під час дискусії здатна запропонувати еристика, тобто мистецтво сперечатися, знаходити істину в межах дотримання академічного етикету між пропонентом та опонентом з приводу дисертаційної теми, обстоювати власні погляди, концепцію, враховуючи позицію протилежної сторони. Давні греки вбачали в еристіці спір задля перемоги, на відміну від діалектичної суперечки, репрезентованої Сократом, спрямованої на пошуки істини й водночас не сумісної із софізмами Протагора та його послідовників.

Еристика в сьогочасних умовах, не уникаючи агонального характеру, близька до діалектичної суперечки, часто послуговується методами герменевтики, висуває низку вимог конструктивного розв'язання спірної ситуації. Так, аксіоми не можуть бути предметом спору. Від опонентів вимагається усвідомлення теми обговорення, часто складної, що потребує адекватного з'ясування, глибокого осмислення, уникнення остаточного присуду. Предмет дискусії повинен бути чітко

сформульованим; визначену тему не можна підмінювати іншою, слід шанувати відмінні, іноді несумісні погляди на один і той же об'єкт, вміти знаходити спільне у вихідних позиціях, послідовно дотримуватися принципів емпіричного і теоретичного аргументування – достовірності автономного обґрунтування, достатності та внутрішньої несуперечливості суджень.

У лаконічних положеннях чи тезах слід дотримуватися формальної логіки, в разі потреби використовувати наочний документальний матеріал.

Обговорення важливих питань не сумісне з емоційністю, яка шкодить об'єктивності. При виявленні плутанини доведень варто повернутися до сказаного, апробувати метод сократівської іронії та маєвтики.

З основними вимогами мистецтва спору можна ознайомитися у виданні "Еристика" (2001) Інни Хоменко. Учасники багатьох літературних дискусій та полемік не завжди дотримуються еристичної етики, часто вдаються до некоректних прийомів (софізми, підміна тез, фігура умовчування, зловживання псевдоаргументами, прихована інтрига, судження не по суті тощо) або до неприпустимої псевдоаргументації, як-от звернення до громадської думки, до колег, свідоме викривлення позиції свого опонента, посилення на авторитет, на публіку, на рівень освіченості, зловживання необізнаністю аудиторії, гіперболізована епатація смаків опонента і т. п.

Література:

1. Бахман К. Система логіки. – 2-е изд. – СПб., 1833.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.

3. Барг М. А. Категории и методы исторической науки. – М., 1984.
4. Богомаз Ю. К. та ін. Логіка у практиці конфліктів і суперечки. – Дніпропетровськ, 2005.
5. Брушминский А. В. Мышление и прогнозирование. – М., 1979.
6. Бэкон Фр. Новый Органон. – Ленинград, 1935.
7. Введенский А. Логика как часть теории познания. – 2-е изд. – СПб., 1912.
8. Вейнгартнер П. Фундаментальные проблемы теории истины. – М., 2005.
9. Гегель Г. В. Энциклопедия философских наук. Наука логики. – М., 1974. – Т. 1.
10. Дамміт М. Логічні основи метафізики. – К., 2001.
11. Дебати: Методологічні рекомендації щодо ведення дебатів. – К., 2001.
12. Делез Ж. Логика смысла. – Екатеринбург, 1998.
13. Дуцяк І. Теоретичні засади логіки. – Л., 2002.
14. Дуцяк І. Методи формування гіпотез. – К., 2006.
15. Дюгамель. Методы умозрительных наук. – СПб., 1867.
16. Зеленогорский Ф. А. О методах исследования и доказательстве. – М., 1998.
17. Зигвард Х. Логика. – Вып. 1. – СПб., 1908; Вып. 2. – СПб., 1909.
18. Каверин Б. И. Логика и теория аргументации. – М., 2000.
19. Карамішева Н. В. Логіка. Пізнання. Евристика. – Л., 2002.
20. Каринский М. Классификация выводов. – СПб., 1880.
21. Климишин І. А. Основы формальной логіки. – Івано-Франківськ, 2006.
22. Конверский А. Е. Теория и ее обоснование. – К., 2006.
23. Концепция виртуальных миров и научное познание. – СПб., 2000.
24. Кохан Я. Українські аналітики й наукова коректність. – К., 2001.
25. Линде Ф. Ф. Строение понятия. – СПб., 1915.
26. Логика и риторика: Хрестоматия. – Минск, 1997.
27. Марчук Г. М. Софістика як апологія духовного потенціалу особистості: Конспект лекцій. – Чернівці, 1996.
28. Марчук Ю. Н. Основы терминографии. – М., 1992.
29. Мистецтво публічних дебатів. – К., 2001.
30. Миль Дж. С. Система логики силлогической и индуктивной. – М., 1914.
31. Минто В. Индуктивная и дедуктивная логика. – М., 1898.
32. Мысль и искусство аргументации. – М., 2003.
33. Навиль Э. Логика гипотезы. – СПб., 1882.
34. Никитин Е. П. Открытие и обоснование. – М., 1988.
35. Никифоров А. Л. Логика. – М., 2001.
36. Поварнин С. И. Логика. Общее учение о доказательстве. – СПб., 1915.
37. Поварнин С. И. Искусство спора: о теории и практике спора. – СПб., 1996.
38. Рутковский Л. Основные типы умозаключений. – СПб., 1888.
39. Словник термінів з логіки – Х., 1996.
40. Смирнов В. А. Практическая логика. – СПб., 1995.
41. Смирнов В. А. Теория логического вывода. – М., 1999.
42. Ткаченко А. А. Основы диалектико-логічного доведення: У 2 т. – Запоріжжя, 1993.
43. Фейнберг Е. Л. Две культуры. Интуиция и логика в искусстве и науке. – 3-е изд. – Фрязино, 2000.
44. Ференік С. А. Логіка і методологія наукового дослідження. – К., 2000.
45. Хоменко І. В. Еристика: Мистецтво полеміки. – К., 2001.
46. Шопенгауэр А. Эристика, или Искусство спорить. – 2-е изд. – СПб., 1890.
47. Яскевич Я. С. Аргументация в науке. – Минск, 1992.
48. Як підготувати і захистити дисертацію на здобуття наукового ступеня // Автор-упоряд. Л. Пономаренко. – К., 2007.

ФІЛОЛОГІЧНИЙ МЕТОД

Філологічний (від грец. philologia: любов до знань, methodos: шлях дослідження, спосіб пізнання) *метод* – один із чільних методів літературознавства, мовознавства, фольклористики, спрямований на вивчення тексту, його ретельний опис, коментування, узагальнення проаналізованого матеріалу та його концептуалізацію. Він сформувався в Александрійській школі, заснованій в Александрії Єгипетській за правління Птолемеїв (III ст. до н. е.). Тут філологія вже відмежувалася від філософії, займалася герменевтичними студіями, переважно тлумаченням художніх та міфічних текстів. Її зусиллями було спростовано прокативну думку Зоїла (“Бич Гомера”) про те, що, мовляв, Гомер не був автором “Іліади” й “Одіссеї”. Тамтешні філологи створювали життєписи письменників з елементами аналізу їхніх творів, виявляли основні літературні роди, вивчали грецьку версифікацію та діалекти грецької мови. Широкий розголос отримала практика поета і критика Каллімаха, автора “Каталога письменників, які уславилися на всіх теренах освіченості, та праць, ними створених”. Досвід Александрійської школи правив за основу середньовічної рукописної практики,

закладав підвалини новоєвропейській філології та іншим гуманітарним наукам. У ранній період найчастіше за об’єкт дослідження обирали авторитетну пам’ятку писемності, як-от поеми Гомера чи Вергілія, або сакральні тексти на кшталт Св. Письма, перевагу віддавали лінгвістичним, риторичним, стилістичним аспектам аналізу. Пізніше філологічний метод поширили на дослідження творів будь-якого періоду, звертали увагу на граматичні структури, ідейний зміст та образну систему, що стали предметом наукового осмислення.

До компетенції філологічного методу входить складання біографії того чи того письменника, тлумачення його творів, систематизованих за хронологічними і жанровими ознаками, аналіз літературних текстів, їх відмежування від фальсифікатів та пізніших інтерполяцій, принагідно розв’язування лінгвістичних проблем. Цими питаннями займається також палеонтологія (палеографія) і текстологія. Зосереджені на збиранні, систематизації, коментуванні творів, прихильники філологічного методу (славіст І. Ягич, академік В. Перетц, його учні П. Филипович, М. Драй-Хмара та ін.) збагачували і збагачують літературознавство фундаментальними працями, дескриптивним аналізом фактичного матеріалу. Можливості таких досліджень відомі не лише літературознавцям та мовознавцям, а й фахівцям інших теренів писемної та усної словесності, зокрема фольклористам. Так, Олена Івановська (“Суб’єктно-образна система фольклору: категоріальний апарат”, 2007), досліджуючи суб’єктно-образну систему народної творчості, виходила із визначального завдання філології висвітлити фольклорний текст як “гармонійний цілісний”.

У дисертаціях на здобуття наукового ступеня кандидата або доктора філологічних наук зазвичай використовують філологічний метод, але переважно не акцентують його, навіть лишають поза увагою аналітичної свідомості, хоча він безпосередньо стосується проблем поетики, генерики, стилю, тропіки, стилістичних фігур, фоніки, синтаксису, структури, мотивів художнього твору тощо. Аналогічна ситуація спостерігається і серед мовознавців та фольклористів. Деякі дослідники цілком умотивовано вказують на застосовуваний у їхніх дослідженнях філологічний метод, зокрема серед докторських дисертацій за спеціальністю “українська література”: В. Гуменюк (“Драматургія Володимира Винниченка. Проблема поетики”. – К., 2002), серед кандидатських дисертацій: Оксана Сліпушко (“Давньоукраїнський бестіарій. Генезис і система”. – К., 1998), Людмила Чернявська (“Творчість О. Ольжича. Проблема поетики”. – К., 2000), Ірина Бурлакова (“Творчість Уласа Самчука. Проблема індивідуального стилю”. – Х., 2001), Віра Сулима (“Свята Трійця в українській літературі XI – XV ст.: аспекти інтерпретації та художнього втілення” – К., 2002), Оксана Боярчук (“Експериментальна проза 20-х років XX століття: жанрово-стильові модифікації: В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен”. – К., 2003), О. Боронь (“Поетика простору у творчості Тараса Шевченка”. – К., 2004), Оксана Капленко (“Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років XX століття”, – К., 2005), Богдана Бадрак (“Творчість Івана Величковського. Тематика. барокова образність”. – К., 2005), Ірина Лівенко (“Модель світу та форми її вираження в поезії Юрія Тарнавського”. – Дніпропетровськ, 2005),

В. Мерзвинський (“Драматургія Лесі Українки: поетика власних назв”. – К., 2005), Наталя Мариненко (“Інтелектуальна проза В. Петрова: Жанрово-стильові особливості”. – Х., 2005), Д. Кравець (“Творча діяльність Григорія Чубая в українській літературі 60-х – поч. 80-х років XX століття”. – К., 2006), Тетяна Качак (“Художні особливості жіночої прози 80–90-х років XX століття”. – Кіровоград, 2006), Тетяна Ткаченко (“Фемінний дискурс другої половини XX – початку XXI століття”. – К., 2007), Алла Захарченко (“Ідейно-художні шукання в українській драматургії кінця XIX – початку XX століття: проблематика, жанри, характери”. – К., 2007), Л. Хорошков (“Художній світ Івана Чендея”. – К., 2007), Ірина Співак (“Повісті Бориса Харчука. Проблеми поетики”. – Херсон, 2007); за спеціальністю “теорія літератури”: Олена Бросаліна (“Художньо-естетичні засади неокласицизму і творчість Михайла Ореста”. – К., 2004), Ольга Башкирова (“Версифікаторство Ліни Костенко: метрика, ритміка, строфіка, фоніка”. – К., 2005), Олеся Стужук (“Художня фантастика як метажанр / на матеріалі української літератури XIX – XX ст.”. – К., 2006), Ольга Хмель (“Екзистенціалістські мотиви в “Сибірських новелах” Б. Антоненка-Давидовича”. – Х., 2007), Оксана Кудряшова (“Поетика Грицька Чупринки: образна система, метрика, ритміка, строфіка, фоніка”. – К., 2007); за спеціальністю “порівняльне літературознавство” філологічний метод зазначений у кандидатських дисертаціях “Наукова спадщина Миколи Дашкевича і порівняльного літературознавства в Україні кінця XIX – початку XX століття” (К., 2001) Галини Александрової, “Провідні концепти символічного літературознавства

(на матеріалі творчого доробку С. Лангер)” (К., 2005) Наталі Абрамкіної, у докторській дисертації Вікторії Зарви (“Просвітницькі тенденції в російській та українській прозі 60–80-х рр. ХІХ століття”. – К., 2005). Серед фольклористів цей метод назвали Зоряна Марчук (“Еволюція української обрядовості: на матеріалах фольклору”. – К., 2004), Валентина Телеуця (“Поетика української весільної поезії Придунав’я”. – К., 2006). Іноді дисертанти вдаються до переліку літературно-критичних праць відомих авторів, як-от Світлана Семенко (“Журнал “Рідний край” і літературний процес початку ХХ століття”. – К., 2000), що недостатньо для з’ясування філологічного методу. Очевидно, кожному дисертанту – літератору, мовнику, фольклористу треба запам’ятати, що його робота, якої теми чи проблеми вона б не стосувалася, належить філології, і тому слід посилатися на її методологію, яка безпосередньо контактує із компаративістикою, структуралізмом, герменевтикою, постструктуралізмом, психолінгвістикою, інтертекстуальністю, деконструктивізмом тощо, перебуває у полі інтенсивного циркулювання ідей між собою та ними.

Слід зазначити, що неабияка роль у філологічному аналізі літературного тексту відведена *текстології* (нім. Textkritik, англ. textual criticism, фр. critique de textes, рос. текстология, від лат. thextum: тканина, зв’язок, побудова, грец. logos: слово, вчення) – науковій дисципліні, яка вивчає і встановлює історію тексту усної народної творчості, давньої писемності, рукописних та друкованих документів задля їх верифікації, подальшого дослідження, тлумачення, з’ясування творчої генези, атрибуції і вірогідної публікації. Дис-

ципліну вважають не лише важливим сегментом філологічного методу, а й визнають як початкову стадію будь-якого філологічного дослідження, без якого воно втрачає базову основу аналізу, перетворюється у кращому разі на абстрактний або імпресіоністичний дискурс, у гіршому – призводить до накладання на той чи той твір невідповідних йому матриць. Текстологія пов’язана також із теоріями мови й літератури, забезпечує їхні джерелознавчі підвалини. У ширшому значенні йдеться про філологічний аналіз тексту як мовно-літературного документа, його історичну перспективу, вона враховує історико-літературний та культурний контексти. Термін запровадив Б. Томашевський, який надавав вирішального значення дослідницькій індукції, всебічному критичному аналізу тексту, спираючись на його семантичне, естетичне, психологічне підґрунтя. Раніше, починаючи з античної доби, вживалося поняття “критика тексту”. Так, Арістарх, який тлумачив поеми Гомера, був засновником школи “критики та екзегетики” (ІІ ст. до н. е.). За доби середньовіччя проблемами текстів Св. Письма займалися теологи. Перші спроби перетворення текстології на наукову галузь спостерігалися у ХVІІІ – ХІХ ст. (Р. Бенлі, Р. Порсон, Й. Райске, Ф. Вольф, Л. Теобальд та ін.). Й. Бекер запропонував критичний метод, заснований на походженні рукописів та виявленні архетипу, К. Лахман обстоював теорію загальних помилок, що засвідчували подібне походження рукописів, пізніше, у ХХ ст., переглянуту, спростовувану Ж. Ш. Бедье. Значний внесок у становлення текстології зробили Ф.-Д.-Е. Шлеєрмахер, Ф. Бласс, О. Штелін, Г. Канторович, М. Бернайс та В. Шерер очолили школу філологічного аналізу німецької

класики. Неабияким авторитетом користувалося “ваймарське” стотридцятитримомне видання творів Й.-В. Гете (1887–1919), в якому Е. Грумах виявив випадки порушення авторської волі.

Проблеми текстології хвилювали французьких дослідників Л. Аве, А. Дена, висвітлювалися паризьким Інститутом історії давніх текстів. У Росії розв’язання таких проблем започаткувала Археографічна комісія (1834). Текстологія стала визначальною при вивченні фольклору (П. Кириєвський, П. Рибніков, П. Якушкін), пам’яток писемності (І. Ягич, О. Шахматов, В. Істрін, Ф. Буслаєв, М. Тихонравов та ін.) і художньої літератури, осмислення якої стимулювала полеміка між П. Анненковим та П. Єфремовим про принципи естетичного і фактографічного аналізу. Серйозною школою текстологів стали семінарії професора С. Венгера. М. Піксанов запропонував телеогенетичний метод дослідження письменства (1923), Г. Винокур (“Критика поетичного тексту”, 1927) наполягав на з’ясуванні тексту за допомогою філологічної критики при врахуванні розмаїтих історичних свідчень. Кристалізації концептуальних засновків текстології сприяли чотири збірники “Вопросы текстологии” та колективна монографія “Основы текстологии” (1962), праці “Текстология” (1962), “Текстология. Краткий очерк” (1964) Д. Лихачова, а також студії Б. Ейхенбаума, Б. Мейлаха, Є. Прохорова, В. Виноградова, Б. Бухштаба, М. Чудаквої та ін. Текстологія на теренах українського літературознавства значно скромніша. У ХІХ ст. нею займався І. Срезневський. На початку ХХ ст. академік В. Перетц був причетний до створення школи текстологів-медієвістів. Цей досвід поглибили М. Сиваченко, Михайлина Коцюбинсь-

ка, В. Бородін, Валерія Смілянська, Мирослава Гнатюк, Галина Бурлака, Л. Мірошниченко та ін. Проблеми, порушені науковцями, висвітлювалися у збірнику “Питання текстології”, що виходив у Києві, у 1977-му, 1980-му, 1983-му, 1989-му, 1990-му роках.

Текстологія як наука зумовлена об’єктом аналізу (давня, середньовічна, нова, новітня література і мова, фольклор), зосереджена на проблемах з’ясування автентичності рукописних, машинописних та інших текстів при врахуванні різних умов їх застосування і рівня збереженості. Задля цього використовують різні методи їх ідентифікації. Особливо проблематичними є пам’ятки давньої писемності, що вціліли фрагментарно, тому потребують реконструкції, супроводжуваної застосуванням гіпотез, домислювання, віднаходження еквівалентів, але без містифікацій, тобто йдеться про відновлення скорочених, помилкових, зіпсованих слів, словосполучень, речень, періодів у літературному тексті або розширення тексту, який не підлягає прямому прочитанню, декодування спотворених або невиразно написаних фрагментів у рукописі при врахуванні особливостей орфографії, однотипності слововисловлень, синтаксичних форм того чи того автора. Відновлені частини зазвичай беруться у квадратні дужки ([...]). Реконструкцію тексту здійснюють за вимогами, встановленими лінгвістикою тексту, мовно-історичною специфікою, що беруть до уваги, наприклад під час аналізу гіпотетичної “Велесової книги” або “Слова о полку Ігоревім”, виповнених багатьма так званими “темними місцями”. Кон’єктури (лат. *conjectura*: здогад) застосовують у тому разі, коли певне слово чи фраза, вжиті автором, здаютьсяся

безпідставними або сприймаються як описки, або засвідчують недоречне редакторське чи цензурне втручання. Так, в одному з віршів В. Симоненка “Земне тяжіння” (1963) з’явилися слова “Комуністична радосте моя!”, коли в оригіналі був оксюморонний вислів протилежного змісту: “І радосте безрадїсна моя”. Так само грубої редакторської деформації зазнали інші рядки і строфи його поезії, що їх сьогодні відновлюють дослідники, наприклад А. Ткаченко.

Аналогічні проблеми реконструкції тексту виникають і щодо гіпотетичних творів класики та сучасних письменників, літературознавців та ін. При висвітленні писемної, здебільшого анонімної спадщини середньовіччя враховують етапи еволюції тексту з його переробками, компіляціями і т. п. З появою книгодрукування та усвідомленням авторського права історія тексту стосується передусім творчої лабораторії письменника, тому текстологи аналізують, зіставляють, паспортизують, осмислюють рукописи, машинописи, авторизовані видання, надзвичайне значення надається автографам. Коли йдеться про виявлення цієї історії, текстологія послуговується досвідом джерелознавства, археографії. При розкритті трансформації мови стають у пригоді набутки лінгвістичного джерелознавства, палеонтології (палеографії), порівняльно-історичної методології, надто під час осмислення специфіки перекладів, міграції сюжетів. Якщо досліджують пам’ятки писемності, то, крім редакцій, використовують терміни *зведення*, *різновид тексту*, *архетип*, *протограф*. Поняття *редакція* (фр. redaction, від redactus: приведений до певного ладу) стосується літературного опрацювання тексту, відображає етапи його творчого

формування та побутування у відповідних культурно-історичних умовах, де за визначальний критерій обирається воля автора. Іноді авторська переробка може переінакшити фабулу, сюжет, якісно змінити твір, як, принаймні, остаточний варіант “Фауста” Й.-В. Гете о порівняно з його “Пра-Фаустом” сприйматиметься паралельним або іншим щодо першого варіанта, як сталося з повістю “Чіпка” Панаса Мирного, перетвореною за участю Івана Білика на роман “Хіба ревуть воли, як ясла повні?”, що також зазнав шість редакцій. Їх було шість і в романі “Воскресіння” (1899) Л. Толстого. Трапляються випадки, коли з’являються публікації з кількома редакціями, як-от “Змова Фіаско” (1783, 1784, 1785), Ф. Шиллера, “Спокуси Св. Антонія” (1849, 1856, 1874) Г. Флобера тощо. Той чи той автор застосовує редакції при намаганні вдосконалити твір за власною ініціативою, але й часто після зауважень критики, іноді після втручання редактора, цензури. Поняття “редакція” вживають і для виявлення переробки тексту пам’ятки писемності, намагання переписувача змінити його згідно з відповідними ідеологемами або за волею замовника, як воно сталося з “Повістю минулих літ” та іншими киеворуськими літописами.

Застосування різнопланових, радше кількісних, ніж якісних принципів не важить на цілісність текстології як системи, заклопотаної підтвердженням (чи спростуванням) автентичності тексту, менше дбаючи про визнання його естетичних вартостей. Першорядного значення при цьому надають діахронному прочитанню пам’ятки писемності або літературного твору з усуненням сторонніх втручань, спотворень (емендацій). Встановлення

генеалогії, філіації, атрибутування, класифікації, трактування авторських редакцій, вивчення додаткових джерел, як-от нотаток, щоденників, варіантів, листів, свідчень очевидців, біографічних даних тощо, зокрема авторської волі, має на меті з'ясувати верифіковану самтожність тексту, що може правити за основу публікації, зазвичай оснащено розгорнутим науковим коментарем. Надто важливими є автографічні джерела, зіставлені з першодруками й іншими публікаціями. Критичне випробовування тексту (екзамінація) полягає в аналізі та виборі (за застарілою термінологією – рецензія) різночитань, фіксуванні темних місць, як-от у “Слові про Ігорів похід”, віднаходженні канонічного (дефінітивного) тексту, дарма що його визнають не всі текстологи (С. Рейснер), вказують на ґандж нормативності, що стає сумнівним завдяки віднайденим новим автографам. Тому ліпше користуватися поняттям *стабільний текст* при виясненні останньої волі автора, врахуванні втручань цензури й автоцензури. Такий аналітичний процес розрахований на цілісне сприйняття історії об'єкта дослідження. У сучасній текстології діахронне вивчення тексту покладено в основу синхронного, авторська воля підлягає історичній оцінці, перевага віддана свідомим змінам перед неусвідомлено-механічними, надто цензурними. Специфічну роль виконує транскрипція, тобто передача колишнього письма відповідно до сьогочасних граматичних вимог при збереженні змісту і стилю оригіналу.

Крім загальних питань, текстологія займається і частковими, якщо виникає потреба в атрибуції певного твору, доведення атетези (неавторства), спростування містифікацій, встановлення часу і

місця датування, локалізації тексту, що вивчається, творчої лабораторії письменника, аналіз якої має “реставрувати” складний, багатоетапний процес формування художнього твору від задуму до публікації, підтвердженої авторською волею. Текстологічний аналіз супроводжує використання різних методологічних настанов, які стосуються як постаті письменника, так і його текстів: психологічних, психоаналітичних, біографічних, автобіографічних, соціологічних, палеонтологічних, порівняльно-історичних, герменевтичних, прийомів “пильного прочитання” тощо залежно від того, яка мета дослідження та які вимоги висуває перед філологом аналізований текст, зумовлюючи відповідний метод аналізу. Наприклад, коли йдеться про анонімні середньовічні пам'ятки писемності, тут першорядну роль відводять палеографії і текстології, спроможним ретельно дослідити рукописи, списки, кодекси, варіанти. За основу вивчення творчої лабораторії письменника править історія формування та структурування тексту, пов'язана з типом світосприймання автора, його творчого і життєвого досвіду, рівня культури, здібностей, таланту чи ступеня геніальності, естетичних смаків, творчих мук, вписаності у літературний контекст. Її (історію) простежують на всіх рівнях еволюції від мотиву, задуму, фіксованого у нотатках, листах, розмовах, щоденниках і т. п., відображеного у рукописах (чернетки, біловий варіант), машинописах, начерках, списках, коректурах, першодруках, прижиттєвих виданнях, підтверджених авторською волею. Визначальним критерієм тут вважають автограф, автосвідчення, свідчення сучасників, авторський договір. Також виявляють чинники, які впливають на творчу лабораторію письменника:

редагування, цензура, читацька рецепція, критика, літературознавчі студії тощо. Тому текстологи беруть до уваги і культурологічні, і соціальні умови, які позначаються на текстах у вигляді інтерполяцій (вставок), вилучень, підложних місць (*loco sputia*), оцінкових викривлень тенденційної критики тощо. Аналіз та спроба гіпотетичного відновлення творчої лабораторії письменника завбачає її поетапне висвітлення, поєднане з комплексним, синтетичним. Вивчення творчої лабораторії письменника як літературознавчої проблеми вперше було розроблене теорією творчої історії М. Пісканова, який порушив питання про осмислення “телеології художніх прийомів та внутрішнього сенсу творів за допомогою телегетичного методу та на матеріалі різночасових текстів-редакцій”. Водночас творча лабораторія письменника може розглядатися в контексті історичної поетики, спиратися на досвід інтертекстуальності.

Текстологічне дослідження у своєму підсумку часто завершують науковим виданням тексту. Його здійснюють при дотриманні низки вимог, зокрема формування корпусу довідкового апарату – все це залежить від типу видання, що може бути або популярним, або науковим. Останній розмежований на дипломатичні (точне передавання твору, здебільшого пам’яток писемності) та близькі до них факсимільні, а також на критичні із застосуванням гіпотетичних варіантів реконструкції. Найвищим рівнем таких видань вважають академічне, що якнайповніше реалізує вимогу точності транслявання тексту.

На теренах фольклору текстологія має свою специфіку, зводиться до сукупності прийомів та правил фіксації уснопоетичних творів, їх архі-

візації й декодування, на підставі чого можлива публікація зібраних матеріалів. При цьому фахівці дотримуються автентичності таких творів, досяжної завдяки атетезі (верифікації фольклорної достеменності), зіставляють із прихованими передруками, текстами, запозиченими з інших джерел, відмовляються від будь-яких переробок, застосовують атрибутування текстів певної локальної традиції на основі текстологічної експертизи. Технологію фольклорної текстології розробили Ф. Колесса, К. Квітка, Є. Лінивий та ін. Вона доповнена прийомами глибинної герменевтики традицій, застосуванням засобів багатоаспектної фіксації уснопоетичних явищ. Водночас ідеться про теорію фольклорного тексту, яка обґрунтовує поліскладникове втілення творів у синхронному, діахронному (історичному) їх співвіднесенні з історичною традицією, враховує проблему протексту – це дозволяє розмежувати еволюційне розуміння твору, його редакцій, варіантів, виявити істотні моменти фольклорної пам’яті тощо. Окремо розглядають також комплексну текстологію фольклору, покликану висвітлювати словесні, драматичні, музичні компоненти в їх цілісності при аналізі аудіо-, відеозаписів, долати вади “лінійного” вивчення тексту в контексті багатопланового інформаційного потоку, якнайповніше охоплювати формулу традиція – виконавець – текст. На жаль, текстологія як наукова дисципліна досі лишається на маргінесах філології. Останнім часом була захищена єдина дисертація “Текстологічні проблеми творчості Юрія Яновського: теоретичний аспект” Мирослави Гнатюк.

Палеографія (від грец. *palaios*: давній, *graphe*: пишу), або *палеонтологія* була заснована фран-

цузьким дослідником, бенедиктіанцем Б. Монфоконом (“Грецька палеографія”, 1708) як одна з допоміжних історико-філологічних дисциплін для літературознавства й історії письменства, суміжна з історією, археологією, мовознавством, орфографією, особливо текстологією й іншими науками; вивчає датовані та недатовані, локалізовані та нелокалізовані пам’ятки давньої писемності того чи того етносу, виявляє їхні істотні ознаки, час і місце створення, подеколи декодує тексти на глиняному (шумерська культура), кам’яному (майя), папірусному (давній Єгипет), пергаментному (Київська Русь) тощо матеріалі. Визнаються такі різновиди палеографії, як епіграфіка (написи на камені, метали, бересті і т. п.), папірологія (на папірусі, папері), кодикологія (рукописні книги), криптографія (графіка тайнопису), сфрагістика (написи на сургучевих печатях), нумізматика (на монетах). Досліджують почерки, орнаменти, мініатюри, клейма та водяні знаки на папері, власне філіграні, встановлюють авторство. Помітне наближення палеонтології до історії письма (Ж. Маллон, Л. Сантіфаллер, Ф. Мазе, П. Спунар), на підставі якої вчені звертають пильну увагу на характерні особливості графічних форм, місце і частоту вживання окремих літер на певних етапах його розвитку писемності, прагнуть зрозуміти систему тайнопису, особливостей оздоблення рукописів. Водночас ідеться про встановлення літочислення та предметів, пов’язаних із письмом. Залежно від особливостей абетки і мови об’єктів аналізу визначається шумерська, єгипетська, фінікійська, грецька, латинська, слов’янська, вірменська, арабська, китайська та ін. палеографії, а також типи літер, ієрогліфів тощо, система правопису,

специфіка скорочень. Завдяки таким дослідження історія літератури отримує неоціненну допомогу, особливо коли йдеться про осмислення явищ на кшталт Троянської війни, змальованої Гомером в “Іліаді”, що тривалий час вважалася містифікацією, спростованою у ХІХ ст., “Слова про Ігорів похід”, довкола якого не вгавають дискусії, гіпотетичної “Велесової книги” або підтвердження авторського тексту певного письменника, наприклад спровокована П. Кулішем полеміка щодо причетності Марка Вовчка до написання “Народних оповідань”. Головне завдання палеографії полягає у з’ясуванні автентичного тексту. Задля цього, крім усталених методологічних прийомів, подеколи використовують новітню техніку, світлини, рентген і т. д., як-от при вивченні палімпсестів. Нині застосовують також неографію, тобто науку про новочасні письмові тексти, в які втручалася рука редактора або цензора.

В Україні перші студії з палеографії пов’язані з граматикую Лаврентія Зизанія (1596), де мовилося про специфіку кириличного письма, та Мелетія Смотрицького (1619), який висловлював свої міркування з приводу давньої графіки і правопису. Формування дисципліни відбулося у ХІХ ст., власне у працях І. Каманіна (“Палеографічний збірник. Матеріали з історії південно-руського письма у ХV – ХVІІІ ст.”, 1899 та ін.). Вона була розвинута у працях таких дослідників, як Я. Запаско, О. Мацюк, В. Панашенко, С. Висоцький, які працюють над ідентифікацією давньоукраїнських пам’яток писемності.

Основні принципи філологічного розуміння літературного тексту та відповідних методологічних принципів подано у синтетичних роботах “Вступ

до літературознавства” (СПб., 1996) В. Жирмунського, “Теорія літератури” (М., 2002) В. Халізева, “Мистецтво слова (Вступ до літературознавства)” (К., 2003) А. Ткаченка. Вони достатньо розкриті також у “Літературознавчому словнику-довіднику” (К., 1997; 2006), у двотомній “Літературознавчій енциклопедії” (К., 2007) Ю. Коваліва.

Література:

1. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми та жанрова еволюція. – К., 2004.
2. Болотова Н. С. Филологический анализ текста. – Томск, 2001.
3. Бородін В. Над текстами Т.Г. Шевченка. – К., 1971.
4. Бурлака Г. Літературна спадщина Маркіяна Шашкевича: Проблеми текстології. – К., 1988.
5. Вільна Я. Історико-літературний феномен критичної інтерпретації творчості Г. Квітки-Основ'яненка. – К., 2005.
6. Гнатюк М. Іван Франко в літературно-естетичних концепціях його часу. – Л., 1999.
7. Гнатюк М. Літературознавчі концепції в Україні другої половини XIX – початку XX ст. – Л., 2002.
8. Гнатюк М. Над текстами Івана Сенченка. – К., 1989.
9. Гнатюк М. Юрій Яновський: текст і авантест. – К., 2006.
10. Голянич М. Внутрішня форма слова і художній текст. – Коломия, 1997.
11. Грищунин А. Исследовательские аспекты текстологии. – М., 1998.
12. Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина. – К., 2002.
13. Жинкин Н. И. Язык. Речь. Творчество. – М., 1998.
14. Жуковская Л. Р. Развитие славяно-русской палеографии. – М., 1963.
15. Зеров М. Українське письменство. – К., 2003.
16. Івановська О. П. Український фольклор як функціонально-образна система суб'єктності. – К., 2005.

17. Кісь Р. Мова, думка і культурна реальність (від О.Потебні до гіпотези мовного релятивізму). – Л., 2002.
18. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система в просторі літературознавства. – Л., 2005.
19. Коцюбинська М. Література як мистецтво слова. – К., 1965.
20. Кречетень В. І. Оповідання Антонія Радивилівського. З історії української новелістики. – К., 1963.
21. Кузьменко В. І. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20–50-х років XX ст. – К., 1998.
22. Лихачев Д. С. Текстология: На материале русской литературы X – XVIII веков. – Ленинград, 1983.
23. Мітосек З. Теорія літературних досліджень. – Сімферополь, 2003.
24. Наєнко М. Інтим письменницької праці: З лекцій про специфіку художньої творчості. – К., 2003.
25. Рейсер С. Л. Основы текстологии. – 2-е изд. – Ленинград, 1978.
26. Рейсер С. А. Палеография и текстология нового времени. – М., 1970.
27. Перетц В. Н. Семинарий русской филологии. – К., 1912.
28. Перетц В. М. Из лекций по методологии истории русской литературы: История изучения. Методы. Источники. – К., 1914.
29. Перетц В. Н. Ще одна вірша про гетьмана Мазепу. Окремий відбиток. – К., 1927.
30. Писканов Н. К. Новый путь литературной науки: Изучение творческой истории шедевров (Принципы и методы) // Искусство. – 1923. – № 1.
31. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. – М., 1990.
32. Потебня А. А. Мысль и язык. – К., 1993.
33. Томашевский Б. В. Писатель и книга: Очерк текстологии. – 2-е изд. – М., 1959.
34. Сиваченко М. Є. Над текстами українських письменників. – К., 1985.
35. Сиваченко М. Сторінки історії української літератури і фольклористики. – К., 1990.
36. Смілянська В., Чамата Н. Структура і смисл: спроба інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка. – К., 2000.

КОМПАРАТИВІЗМ, АБО ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

37. Смілянська В. Шевченкознавчі роздуми. – К., 2006.
38. Спадщина: Літературознавче джерелознавство. Текстологія. Пам'яті Миколи Сиваченка. К., 2004. – Т. 1.
39. Спадщина: Літературознавче джерелознавство. Текстологія. – К., 2006. – Т. 2.
40. Стус Д. Василь Стус, життя як творчість. – К., 2004.
41. Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика: В 2 т. – М., 2004.
42. Теория метафоры. – М., 1990.
43. Филипович П. Літературно-критичні статті. – К., 1991.
44. Философия языка. – М., 2004.
45. Чудакова М. О. Рукопись и книга: Рассказ об архивоведении, текстологии, хранилищах рукописей писателей. – М., 1986.

Компаративізм, чи компаратизм (від лат. *comparativus*: порівняльний) – багатозначний термін, застосовується у значенні порівняльного методу в різних науках, у філологічній практиці. Поштовхом до його виникнення був досить бурхливий розвиток порівняльно-історичного методу у лінгвістиці першої половини ХІХ ст. Невдовзі він не лише викристалізувався у систему наукових методик, використовуваних при дослідженні споріднених мов задля відновлення їх генетичної природи, а й позначився на різних гуманітарних дисциплінах, зокрема на літературознавстві й опосередковано – на письменстві. Така тенденція, що спорадично проявлялася у ХVІ – ХVІІІ ст., стала можливою при усвідомленні подібності мов, які засвідчували індоєвропейську сім'ю, спонукали до виявлення гіпотетичної прамови, а також до виявлення аналогічних мовних сімей. Засновниками порівняльно-історичного методу вважається данський мовознавець Р. Раск, німецькі науковці Б. Бопп, Я. Грімм, чех Я. Домбровський, словак П. Й. Шафарик, росіянин О. Востоков, словенець Ф. Міклошич, які розробили відповідні методи аналізу індоєвропейської мовної групи, наявність

якої не викликала у них жодного сумніву. Стимулом для їхніх наукових студій став санскрит, 1786 р. відкритий для європейців англійським орієнталістом В. Джонсом. Лінгвісти при цьому висунули низку вимог, яких мусить неухильно дотримуватися той чи той дослідник: враховувати всі різновиди живих, мертвих, розмовно-діалектних мов, при їх зіставленні рухатися від близько споріднених до віддалених, визнавати найдавніші спільні форми на кожному етапі порівняння, спорідненими вважати тільки ті, між якими виявлено закономірні відповідності. Водночас обґрунтовували чільні прийоми, якими покликається оперувати той чи той філолог: порівняння значущих, важливих для спілкування мовних одиниць, виключаючи випадкові звукові збіги, доведення родовідної подібності порівнюваних слів при висвітленні й сумлінному врахуванні звукових і структурних відповідностей між ними, оприявлення приблизних хронологічних відношень між зіставними компонентами, аби уникнути помилок при гіпотетичному поновленні первісного вигляду фонемі або слова, названого архетипом, позначуваного астериском (* – зірочка), що його запропонував А. Шляйгер.

Реконструкція прамовної схеми сприяє глибшому уявленню історії розвитку певних мовних груп, що співіснують поряд з індоєвропейською. Водночас такі прийоми виявляються непродуктивними при вивченні ізольованих мов (баскська, японська, корейська), виявляють свою обмеженість при з'ясуванні кількості споріднених рис на теренах конкретної мови. Не завжди на підставі порівняльних моделей вдається виокремити паралельні процеси споріднених мов, не

завжди можна врахувати одночасне існування архетипів, не беруть до уваги діалектні відмінності прамови. Компаративісти зводять дослідження до з'ясування фонетики й морфології, лишаючи поза увагою лексику, семантику, синтаксис. Сьогочасні науковці прагнуть розмежувати лінгвістичний компаративізм як діахронний аспект, що вивчає історичну типологію, та порівняльно-історичне (контрастивне, конфронтативне) мовознавство як синхронний аспект, що висвітлює формально-структурну типологію, характерологію й ареальну лінгвістику. У першому разі вони апелюють до концепції В. фон Гумбольдта, еволюційного вчення К. Ліннея, Ж. Ламарка, Ч. Дарвіна, прогресистської теорії А. Тюрго, до ідеї спільного походження мов. Діахронний принцип пережив чотири етапи розвитку – романтичний, натуралістичний (50–60-і рр. ХІХ ст., пов'язаний з постаттю А. Шляйгера; обстоювання теорії родового дерева, класифікація мов, запозичена з біології, боротьба за існування тощо), молодогограматичний (70-і рр. ХІХ ст., полягав у лінгвістичному психологізмі, об'єктивності й точності наукових студій мовних праформ), постмолодограматичний, структуралістський, формований у 20-і рр. ХХ ст. Синхронний аспект стосується зіставлення двох, рідше – трьох мов задля встановлення їхніх формально-типологічних рис, територіального поширення, з'ясування типологічної специфіки близьких мовних груп безвідносно до їхніх генетичних зв'язків.

Відкриття порівняльно-історичного методу у лінгвістиці за доби романтизму сприяло формуванню міфологічної школи (про яку мовитиметься далі), зосередженої на реконструкції і

порівнянні найдавніших, спільних для індоєвропейської мовної сім'ї поетичних уявлень та образів. У східнослов'янській гуманітарній сфері така інтелектуальна тенденція спонукала до формування порівняльної фольклористики, тобто сукупності засобів вивчення народнопоетичної творчості, базованих на зіставленні розмаїтих фактів, жанрів, зображально-виражальних можливостей тощо. В. Жирмунський визначив комплекс єдиних, відносно самостійних її завдань, виходячи із впливів та запозичень, і водночас вказав на генетичні, історико-типологічні збіги, детерміновані схожими умовами суспільного розвитку. Специфіка наукового аналізу залежить від його проблематики, завдань певного напрямку фольклористики, різних методів порівняльно-історичної практики. Так, фінські компаративісти (історико-географічна школа) при порівнянні сюжетів намагалися виявити праформу, а також її прабатьківщину. На підставі широких структурно-типологічних зіставлень розкривалися закономірності побудови, історичного розвитку та семантики чарівної казки (В. Пропп, Бр. Кербеліте та ін.). Порівняльні дослідження дозволили К. Леві-Строссу висвітлити складну механіку міфічного мислення. Велику увагу надають також крайовій типології, що різниться від загальної (В. Гацак), хоча між ними спостерігаються тісні зв'язки (Наталя Шумада, М. Гайдай, В. Юзвенко, О. Романець та ін.), синхронно-функціональним дослідженням (П. Богатирьов, П. Караман, Р. Волков) при сюжетоскладанні казки. Подеколи фольклористи, крім історико-типологічних засобів аналізу, користуються історико-генетичними, історико-культурними або всіма разом залежно від того, чи йдеться про

архетипи, сліди запозичень, впливів, закономірностей народної творчості. Водночас порівняльна фольклористика перейнята проникненням у глибинний сенс текстів, вивченням історії окремих пам'яток конкретного національного фольклору та його загальних закономірностей. Принципи фольклорної компаративістики відструктуровані у працях О. Веселовського ("Слов'янські сказання про Соломона і Китовраса та західні легенди про Морольфа і Мерліна", 1872) та Х. М. Познета ("Порівняльне літературознавство", 1886).

Враховуючи досвід порівняльного мовознавства й фольклористики, апелюючи до потреби вироблення аналогічної методології дослідження письменства, була сформована літературна *компаративістика*, або *компаратистика* (англ. comparative literature, фр. litterature comparee, нім. vergleichende Literaturgeschichte, пол. komparatystyka, рос. сравнительное литературоведение, компаративистика, від лат. comparativus: порівняльний), яка розбудовує свої концепції на порівнянні схильних до діалогічності подібних, споріднених, суміжних, а також відмінних, контрастних тощо явищ світової і національних літератур через зіставлення їхніх горизонтів, через їхні безпосередні й опосередковані контакти, взаємовпливи, що дозволяє змоделювати поліцентричну концепцію міжлітературних дво-, багатосторонніх зв'язків. Наразі йдеться про наукову дисципліну, відому також під назвою "порівняльне літературознавство", присвячену виявленню міжлітературних зв'язків на основі зіставлення (протиставлення) творів та явищ національних письменств одного періоду або різних історичних періодів, домагаючись на основі, з одного боку, розгалуження, розходжен-

ня, розбіжності, з іншого – збіжності, уніфікації розмаїтої літературної дійсності досягти “синтетичного образу літератури” (Е. Касперський), що дозволяє позбутися атомарного уявлення про неї. Аналогічна процедура стосується висвітлення творчості конкретних письменників. Тому компаративістику вважають універсальним способом наукового аналізу, встановлення всезагальних закономірностей гетерогенного письменства, його національно-специфічних, локальних явищ, фіксованих у поняттях різних літератур – “світова”, “континентальна”, “національна”, “крайова” (“регіональна”). Крім такої класифікації, в якій враховані співвідношення загального і конкретного, поширені й інші, історично конкретизовані у часі або в просторі, у жанрово-стильовому сенсі поняття: “шумерська”, “антична”, “індійська”, “християнська”, “провансальська”, “слов’янська”, “українська”, “ренесансна”, “барокова”, “авангардистська” і т. д. літератури. Їх порівняння може базуватися, як і в компаративній лінгвістиці, на принципах діакронії й синхронії, на зіставленні (протиставленні) дистанційованих чи близьких у часі та просторі літератур, або семіотично відмінних дискурсів, наприклад письменства і музики. Така аналітична практика впливає з явлення про категоріальні універсалії, здатні охопити зіставні феномени, враховує збережені в них культурні сліди, не ігнорує також моменти асинхронізму.

У кожному разі, за основу літературознавчого аналізу беруть не будь-яке порівняння, а лише зумовлене потребою даного наукового дослідження, тієї чи тієї дисертації, зорієнтоване на відносно стабільні, виразні, повторювані художні явища (твори, жанри, стилі, напрями, періоди), уника-

ючи таким чином небажаної довільності вибору, попри те, що вибір зіставних або протиставних явищ може залежати і від волі науковця. Його “присутність” у процедурі порівняння неминуча, адже воно, крім гносеологічної функції, виконує й аксіологічну, сенсотвірну, тому приховує небезпеку необмеженого зіставлення (протиставлення) літературних феноменів, їх суб’єктивного розуміння та імпресивного тлумачення. Тому перед компаративами ставляться вимоги об’єктивного бачення реалій письменства, спільного горизонту їх побутування, вироблення необхідного критерію їх аналізу, чітке усвідомлення мети дослідження при з’ясуванні “морфологічної, функціональної і тематичної подібності, паралелізму чи відповідності окремих явищ, відкриття невідомих внутрішніх та релятивних рис, констатація фактичної спорідненості, встановлення походження, відкриття спільного генотипу в зібраннях творів, визначення притаманного їм структурного зразка або, незважаючи на видиму подібність, істотну різницю тощо”¹. Це може бути виявлення бінарних зв’язків між двома національними літературами чи двома письменниками, або з “універсальної перспективи” (В. Веллек), тобто з погляду єдності загального і конкретного, теоретичного та емпіричного, світової літератури та національної, цілокупного письменства та конкретного автора.

Дисертант повинен визначатися на розумінні й відповідному використанні трьох основних підрозділів компаративістики (методологічний, емпіричний і теоретичний), зумовлених проблематикою, предметом і сферою зацікавлень, заяв-

1. Касперський Е. Про теорію компаративістики // Література. Теорія. Методологія. – К., 2006. – С. 523.

лених в актуальності, темі, меті, завданнях його роботи. За Е. Касперським, перший підрозділ має пізнавальну спрямованість, складається з елементів методологічних розмірковувань про специфіку, структуру, фази дії, масштаби, правочинність, обмеження порівнянь і порівняльного методу; другий – стосується емпіричного рівня аналізу дво-, багатосторонніх міжлітературних зв'язків у певній часовій і просторовій перспективі третя – спрямована на теоретичне осмислення синтетичного образу літератури та його конкретизації в окремих (особливих) письменствах або творчості того чи того автора, як-от доба “розстріляного відродження” й експериментальна проза В. Домонтовича, А. Любченка, М. Йогансена у дисертації “Експериментальна проза 20-х років ХХ століття: жанрово-стильові модифікації (В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен)” (К., 2003) Оксани Боярчук.

При своєму формуванні компаративістика враховувала відповідний досвід минувшини, починаючи від міркувань античних мислителів, зокрема Симоніда Кеоського, який трактував малярство як “німу поезію”, а поезію як “мовленнєве малярство”, Арістотеля, схильного зіставляти “мусичні і “пластичні” мистецтва, поезію й історіографію (“Поетика”). Порівняльне літературознавство особливого поступу у концептуалізації не здійснило до межі ХVІІ – ХІХ ст., коли вже склалося загальне розуміння системи мистецтв, серед яких особливе місце відводили письменству та його співвідношенню з малярством чи музикою, що цікавило просвітників Г.-Е. Лессінга (“Лаокоон, або про межі живопису і поезії”), Ш. Б. Дюбо (“Критичні роздуми про поезію і живопис”), Д. Броуна

(“Роздуми про поезію і музику, їхнє зростання, поєднання та потужність, їхній розвиток, а також їхнє розходження і занепад”). Вони прагнули проаналізувати взаємозв'язки літератури й інших мистецтв (інтерсеміотика) з погляду відповідних канонів. Натомість романтики акцентували розмивання кордонів між родами, видами та жанрами, прагнули творити нові синтетичні форми, відводячи центральне місце музиці, що обґрунтував Ф.-В. Шлегель у “Філософії мистецтва”. Особливе значення на становлення компаративістики мала концепція світової літератури, обґрунтована Й.-В. Гете (1829), в основу якої він закладав ідею єдності літературного процесу, стимульованого “швидкістю засобів пересування, яка дедалі інтенсифікується, взаємовпливом і спілкуванням культур”. Її автор був переконаний, що вивчення еволюції світового письменства від давнини до сьогодення, виявлення його закономірностей можливе завдяки спільним зусиллям істориків та філософів, які поділяють думку про системну сукупність багатьох національних літератур. Історія світової літератури наявна у річищі “великого історичного часу” (М. Бахтін, “Літературно-критичні статті”, 1986), присутність якого усвідомлювали вже за доби середньовіччя, коли письменство формувалося на перетинах різних літератур (культур): латиномовної, церковнослов'янської, арабської, санскритської.

Системні підходи до теоретичного та історичного осмислення світової літератури формувалися вже на початку ХІХ ст. Однією з таких спроб була запропонована Г.-В.-Ф. Гегелем модель співвідношення символічної, класичної та романтичної форм між ідеєю та формоутворенням. Неабия-

кий простір розкрився перед вивченням світової літератури завдяки порівняльному літературознавству, а також методологіям соціокультурних досліджень. Так, у чотиритомній “Соціокультурній динаміці” (1937–40) П. Сорокін розглядав історію світової культури від “ідеаціональної” системи із царством Бога та символічного стилю до “ідеалістичної” з обстоюванням реальної людини в ідеальній проекції і нарешті – “чуттєвої”, вільної від релігійних настанов. Водночас з’являлися антитетичні погляди, які спростовували єдність культури й соціуму. Їх дотримувався Л. Гумільов (“Етногенез та біосфера Землі”) при обстоюванні історії етносів як єдино оптимальної форми існування людства. Перші спроби розуміння розвитку світового письменства як цілісного явища вироблені в “Історії загальної літератури” у п’ятнадцяти випусках (1880–82) за редакцією А. Корша та О. Кірпічнікова. На погляд її авторів, прихильників порівняльно-історичної методології, зокрема О. Кірпічнікова, за історією національної літератури не визнавалося право науки, а радше навчальної дисципліни, на протипагу світовій (загальній). Ознаки європоцентризму свідчили про обмеженість позитивістської концепції історії письменства, обстоюваної І. Теном. Становлення окцидентального (західного) літературознавства стимулювала “Історія літератури Європи та Америки від Ренесансу до наших днів” (Париж, 1825) П. Ван Тігема, який зосереджував аналітичну увагу лише на європейській словесності, розглядаючи будь-яку іншу як периферійну. Матриця європоцентризму помітна на праці А. Герара (“Вступ до світової літератури”, 1940), А. Лаваллета (“Літературна історія світу”, 1948). Водночас Є. Лаатс

(“Історія всесвітньої літератури”, 1953) розглядав літературний процес як автономні складники кількох світових письменств, Е. Тунк (“Ілюстрована всесвітня література”, 1954) – як “суму найрепрезентативніших творів” певних народів. Адекватним оприявленням світової літератури слід вважати восьмитомне видання “Історії всесвітньої літератури” (1983–91) за участю академіків М. Конрада, Д. Лихачова, Ю. Віппера, Б. Сучкова та ін., а також українських літературознавців В. Микитася, В. Кречотня, О. Мишанича, М. Яценка, О. Засенка та ін. Нарешті вдалося уникнути протиставлення західної і східної художньої словесності, подолати упереджені їх поцінування, розкрити еволюцію різнонаціональних письменств у єдиному річищі стадіального розвитку від минушини до кінця ХХ ст., в аспекті синхронної й діахронної тягlosti, виявити подібності жанрової типології тощо. Так, національні варіанти відіграють ще другорядну роль за доби середньовіччя, коли поширюється героїчний епос, лицарський роман, міська сатира латиною і т. д., вони, зумовлені крайовими особливостями, активізуються від доби Ренесансу, вливаються у потоки різних стилів, напрямів, поглиблюють міжлітературні зв’язки.

Наукові студії лінгвістів та міфологічної школи стимулювали формування порівняльного літературознавства, яке не поділяло особливого інтересу до пракоріння фольклору й поезії, зведення уснопоетичної і писемної творчості до спільних праїндоевропейських підвалин, хоча використовувало аналогічну, дещо переакцентовану методологію. Неабияку роль у становленні компаративістики відіграв німецький дослідник Т. Бенфей, зокрема його передмова та коментарі до “Панчатантри”

(1859), німецький мистецтвознавець О. Вальцель, російський учений Ф. Буслаєв, українці М. Драгоманов, М. Дашкевич, І. Франко. Мета літературознавчих студій полягала у порівнянні якомога більшої кількості творів, що належать до різних національних літератур, у встановленні якнайширших генетико-контактних зв'язків. Компаративістика розвивалася у різних наукових річищах, зокрема у культурологічному ("Присмерк Європи" О. Шпенглера), соціологічному ("Соціальна історія мистецтва і літератури" А. Гуазена) тощо. Дедалі частіше філологи віддавали переваги синтетичному аналізу інтерсеміотичних явищ ("Мистецтво як досвід" Д. Дівея, "Мистецтва і мистецтво критики" Т. М. Гріна, "Мистецтва і порівняльне літературознавство: сучасний стан питання" П. Морі). У 60-і роки ХХ ст. досягла свого zenіту компаративістика на Заході, а також у Польщі, Чехії, Угорщині та в інших країнах, що позначилося на статтях "Порівняльне літературознавство" (1959) К. С. Брауна, "Порівняльне літературознавство, його дефініція та функція" (1961) Г. Ремака.

З 1955 р. (Париж) діє Міжнародна асоціація літературної компаративістики. На ІХ конгресі Міжнародної асоціації порівняльного літературознавства (Інсбрук, 1979) було визнано компаративізм як окрему галузь науки про літературу. На жаль, у колишньому СРСР ця наукова дисципліна зазнала репресій як "класово ворожа", але компаративні студії М. Конрада, В. Жирмунського, М. Алексеєва, Ірини Неупокоевої, Г. Вервеса, Д. Наливайка та ін., попри штучні заідеологізовані рамки теорії "взаємозв'язків і взаємодії літератур", не припинялися. Свідчення цьому бодай такі синтетичні авторські праці, як

"Захід і Схід" (1972) М. Конрада, низка фундаментальних досліджень Д. Наливайка або колективна п'ятитомна монографія "Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті" (1987–91). Нині функціонують відділ світової літератури і компаративістики в Інституті літератури імені Т. Шевченка НАН України, кафедра теорії літератури і компаративістики в Київському національному університеті імені Т. Шевченка, кафедра теорії літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка.

Частина учених дотримується думки про функціональну відмінність компаративістики й порівняльного літературознавства, вважаючи, що у першому разі йдеться про загальні аспекти науки про літературу в її взаємозв'язках, а в другому – про жанри відповідних історико-літературних та літературно-критичних праць.

Заснована за доби романтизму, перейнятої імагологічним захопленням екзотичними феноменами художньої дійсності, усвідомлюваної як колективна історична даність, спробами віднайти спільне у відмінному, надати універсального (системного) характеру науковим дослідженням, висвітлити еволюційний процес творчої думки, компаративістика спочатку розвивалася на основі виявлення міжмистецьких і міжлітературних генетико-контактологічних зв'язків. Вона утвердилася як наукова дисципліна вже на підвалинах філософії позитивізму, прагнучи уникнути небезпечних глухих кутів суб'єктивізму, тому зосередилася на сумлінній реєстрації конкретних фактів, зіставних художніх явищ, прагнула з'ясувати їхні причиново-наслідкові зв'язки, дати їм історичне пояснен-

ня. Таких настанов компаративісти дотримувалися впродовж другої половини ХІХ – початку ХХ ст., перетворюючи свою аналітичну свідомість на дзеркало, в якому повинен адекватно відобразитися об'єкт пізнання, що відповідало настановам “точних наук”. На жаль, зорієнтованість на емпіричну достовірність обернено ретельною фактографією, обмежено індуктивним методом рефлексивного опису, що блокує потребу узагальнення досліджуваного матеріалу, редукує різноманітні прояви письменства, унеможлиблює розуміння порівняльного літературознавства як метанауки.

В основу компаративістики покладено концепт імагології, що полягає у виявленні неабиякого інтересу до *іншого*, намаганні встановити зв'язки між ним та *своїм*. Ця наука виникла у середині ХХ ст., у середовищі історичної школи “Анналів” (Л. Февр, М. Блок, В. Дюбі та ін.), яка узагальнила і назвала поширену людську практику, відому здавен, ще за доби міфічного світоуявлення, коли дійсність розмежовували на бінарні опозиції “свій – чужий” (космос – хаос, поліс – варвари, Захід – Схід; універсальне – окреме, закономірне – випадкове; маскулінний – фемінний тощо), які функціонували за принципом драматичного, іноді трагічного “притягування-відштовхування”. Така імагінативна тенденція спостерігалася впродовж усієї людської історії, позначившись і на культурі, мові, письменстві. Уникнути безперспективного протистояння між антитетичними явищами можна лише на основі їх зіставлення, а не протиставлення, коли вдається через відмінний інонаціональний, інокультурний образ побачити себе, усуваючи при пізнанні іншого упереджені оцінки, уникаючи поспішних вердиктів. Тут щонайменша аксіологіч-

на й семантична крайність – шкідлива. Тому варто уникати свідомого або мимовільного накладання *своїх* матриць на *інше* – і навпаки, знаходити у кожному випадку відповідні ідентичності, слід усвідомити, що протилежності виступають “як взаємопов'язані й взаємопроникні світи, тут інший є не лише опозицією Своему, а й способом його присутності у світі”¹, що продемонстрував, наприклад, М. Конрад у фундаментальній праці “Захід і Схід”. Трапляються випадки, коли співвідношення “своє – інше” втрачає антитетичну гостроту, коли опановане європейськими літературами античне письменство стало їхнім сутнісним складником. Судячи з таких реалій, компаративні студії, базовані на порівнянні відмінного і схожого, неможливі поза імагологічним річищем.

Компаративістика схиляється до комплексного висвітлення імагологічних зв'язків письменства з іншими мистецтвами, що складають ряд рівновеликих за значенням художніх утворень, без надання переваги будь-якому з них, навіть коли література, як-от у ХІХ ст., була пріоритетною, коли проголошувалося, що “поезія включає в себе елементи інших мистецтв”, “неподільно використовує всі засоби, дані нарізно кожному з інших мистецтв”², знаходячи адекватні комунікативні, жанрові, стильові, структуральні, типологічні спільні категорії. На теренах українського літературознавства І. Франко у трактаті “Із секретів поетичної творчості” одним із перших в Україні присвятив даному питанню розділи “Поезія і музика”, “Поезія і маллярство”. До цієї, інтерсеміотичної проблеми до-

1. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. – К., 2006. – С. 93.

2. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. – М., 1955. – Т. 5. – С. 7, 9.

слідники зверталися спорадично, про що свідчать колективні монографії “Література і образотворче мистецтво” (1971), “Типологические соотношения литературы и изобразительного искусства” (1975), авторські праці на кшталт видання “Образотворче мистецтво і література” (1987) Кіри Шахової, “Інтерсеміотичність у творчості письменників Нью-йоркської групи” І. Жодані (К., 2007), статті “Стан і завдання українського порівняльного літературознавства” (2000) Д. Наливайка. Такі дослідження зумовлені уявленнями, що письменство не вичерпується визначальним словесним рівнем, має широкі позавербальні метамовні зв’язки з іншими мистецтвами – малярством, ліпленням, архітектурою, музикою тощо, наділені власними структурами й функціональними призначеннями, матеріалом і технологією творчості, проте відносять спільні точки перетину. Д. Наливайко називає їх “духовним первнем”, що “гіпостазуються в художніх стилях [...] не в сенсі “художньої реалізації методу” або стилістики твору, а в сенсі універсальної категорії художньої творчості, що охоплює всі її складові – світосприйняття, семантику, поетику”¹. Отже, мовиться про стиль як центральне поняття художньої єдності.

Письменство завжди перебувало у досить неоднозначних інтерсеміотичних відносинах з іншими мистецтвами. Воно, розташоване між малярством та музикою, в різні періоди історичного розвитку здатне наближатися то до першого, то до другого. Так, за доби реалізму література схильна тяжіти до образотворчого мистецтва (пластичність, візуальна наочність), за часів романтизму і модерніз-

1. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. – К., 2006. – С.20.

му – до музики (емоційне вираження внутрішнього стану). Ф. Ніцше (“Походження трагедії із духу музики”) довів генетичне підґрунтя драматургії, віднайдене у музичній стихії, що у свою чергу стимулює розвиток поезії. Панмузичність може навіть визначити певний стиль, яким, наприклад, став кларнетизм П. Тичини. Натомість малярство позначається на епосі, на нарративних структурах. Активізація перенесення зображально-виражальних можливостей з одних мистецтв на інші набула особливого експериментального значення в періоді бароко, імпресіонізму, у стильових тенденціях символізму, футуризму, сюрреалізму і т. д. Спостерігаються непрості зв’язки між літературою та віддаленими мистецтвами, як-от архітектурою, ліпленням, танцями, балетом тощо. Вона кожного разу не втрачає іманентної сутності словесного мистецтва, її багатшарова знакова система, попри абстрагований характер відтворення чуттєвих реалій, завжди зберігає універсальну, синтетичну основу, виразно репрезентований хронотоп. Водночас слід пам’ятати відмінність між літературою та іншими мистецтвами, адже, за спостереженням О. Потебні, “творча думка живописця, скульптора, музиканта не виразима словом і завершується без нього”. Літературні порівняльні студії мають не лише зв’язки з іншими мистецтвами, а й є частиною культурної компаративістики, тому схильні до діалогу з філософією, міфологією, релігією, істріографією, психологією, політикою тощо.

Переважна більшість компаративних студій присвячена міжлітературним взаємозв’язкам та взаєморецепціям, відмінним від ситуації *самозародження сюжетів*, засвідченої поемами “Галілей” Є. Плужника і “Порожні люди” Т. С. Еліота, на-

писаними 1925 р. Автори цих творів не знали один одного.

Контактні стосунки письменств постають як на основі генетичної спорідненості (антична література для європейських літератур), так і поза ними (арабська поезія і поезія трубадурів), можуть бути синхронними (творчість Харківської школи романтиків й англійських лекістів), напівсинхронними (сліди байронізму у поемі “Перебендя” Т. Шевченка), несинхронними (християнські апокрифи і роман “Quid est Veritas?” Наталени Королеви), подеколи сприяють пришвидшеному розвитку літератури, як-от поболгарювання. Трапляються випадки, коли певне письменство виконує роль посередника, наприклад, візантійська чи давньоболгарська література для києворуської, яка таким чином долучилася до християнської словесності. Стосунки між літературами бувають двосторонніми, як між давньогрецькою і римською в межах античної, багатобічними (фабула Рейнеке-лиса), переважно системними (“вічні образи”, наприклад постать Дон Жуана), хоч трапляються локальні. Різновидами міжлітературних взаємозв’язків вважають *впливи, запозичення, переклади, перестіви, переробки* тощо, базові для компаративних студій, розкривають механізми постійної взаємодії письменств, стимульовані жанрово-стильовими впливами, міграцією сюжетів та нею зумовленими зустрічними течіями, призводячи до збагачення того чи того письменства як відкритої художньої системи. Адаптація текстів однієї літератури іншою відбувається шляхом їхньої акультурації, онаціоналення, осучаснення. В іншому разі їм загрожує асиміляція внутрішньо багатшою за жанрами і стилями іншою літературою.

Вплив як прийом використання основних принципів творчої лабораторії одних письменників (митців) іншими, як різновид мімезису реалізується на багатьох рівнях – тематичних, образотворчих, структурних, жанрово-стильових, різниться від запозичення формуванням цілком автономних, іманентних художніх феноменів, де глибоко приховані першоджерела. Скажімо, сценка “На суді” Леся Мартовича вказує на аналогічну ситуацію, описи, деталі, персонажі “Зловмисника” А. Чехова. Часто вплив може мати широкі масштаби, як, принаймні, другий південослов’янський вплив, що відбився на давній українській літературі, набувати принципового значення на кшталт античності, що визначила істотні підвалини та перспективи європейської художньої дійсності. Трапляються випадки, коли сторонні потужні стильові віяння стимулювали, пришвидшували розвиток іншого того чи того письменства, як-от бароко, романтизм чи модернізм, що, виникнувши в одному (чи кількох) краї, розходилися концентричними колами по літературах інших країн. Такі ж властивості вбачаються і в тенденціях, пов’язаних з творчістю окремих митців – гораціонізм, петраркізм, аріостизм, шекспіризм, руссоїзм, вольтер’янство, гетеанство, байронізм тощо. Іноді функцію творчого стимулятора виконують містифікації в душі оссіанізму. Звичайно, вплив не обмежений лише самими потоками, наприклад, окцидентальними (європейськими), неабияку роль відіграє також орієнталізм, сприяючи розмаїтому збагаченню літератур, яке стає особливо ефективним, коли викликає у відповідь зустрічну хвилю. В такому разі випадає говорити про міжлітературні взаємозв’язки та взаємодії.

Апологети порівняльно-історичної (компаративістської) методології ХІХ – початку ХХ ст. надають впливу концептуального значення при осмисленні літературних процесів. Близьке до впливу наслідування, що полягає у засвоєнні одним автором зображально-виражальних засобів, манери письма, жанрово-стильових особливостей творчості іншого автора, літературної школи або групи, що спостерігалось у доробку представників української школи в польському письменстві. Часто письменники самі вказують джерело наслідувань і запозичень, наприклад, Леся Українка зробила підзаголовок до вірша “Пророк” – “з біблійних мотивів”. Вона підтвердила правочинність використання тим чи тим автором відомих мотивів, фабул, стилістичних фігур, прийомів версифікації і т. п., переосмислення їх, надання їм нових якісних характеристик, що супроводжується прийомами стилізації, ремінісценції, алюзії, центону, аплікації, пародії та інших інтертекстуальних засобів.

Одним із промовистих прикладів продуктивного запозичення, що в кожному окремому випадку залежить від конкретно-історичної ситуації письменства, методу, художніх засад, жанру, рівня таланту того чи того автора, можуть слугувати “вічні теми” (любов, життя, смерть тощо), “вічні образи” на кшталт Прометея, Мойсея, Дон Кіхота та ін. Звертаючись до них, письменники вдаються до особистого їх перетлумачення, як, принаймні, вчинили Т. де Моліна, Мольєр, Е.-Т.-А. Гофман, О. Пушкін, О. Толстой, Леся Українка, О. Влизько при зображенні Дон Жуана. Кожен з авторів сформував свою відмінну постать класичного персонажа. Як відомо, Алішер Навої, Нізамі Ґянжеві, В. Шекспір чи Б. Брехт не запропонували жодної

власної фабули, однак лишалися неординарними постатями в історії літератури. Принаймні, В. Шекспір звертався до знаних в історіографії подій, відомих у драматургії сюжетних колізій, дійових осіб, однак, ідучи шляхом запозичення, він створив неординарний театр, в якому якнайповніше втілено ренесансний дискурс. Часто на підставі запозиченого мотиву або образу постає новоякісний художній твір. Наприклад, відштовхнувшись від зображеного Ю. Словацьким символа варшавської колони Зигмунта, “на яку ще зроду не сідав журавель”, Ц. К. Норвід запропонував свій варіант цього інваріанта (“Фортепіано Шопена”), як і В. Броневський (“Колона”), Б. Дроздовський (“Моя Польща”), Е. Бриль (“Заспокоєння”). О. Пушкін, взявши за основу сюжетний мотив та образи “Легенди про арабського звіздяра” американського романтика В. Ірвінга та спираючись на російську фольклорну стилістику, змоделивав цілком нову ідейно-художню структуру – “Казку про золотого півника”. Трапляються випадки, коли запозичення відбувається у міжжанровому просторі, що продемонстрували Л. Райслер (“Атлантида”, 1913), В. Незвал (“Сьогодні ще зайде сонце над Атлантидою”, 1956), переосмислюючи переказ Платона про гіпотетичний острів, або Остап Вишня (“Інтермедія для джаз-оркестра “Іван Карась, або...””), який перетрансформував оперу “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського, або О. Ольжич (“Був же вік золотий, свіжі, проткані сонцем діброви...”), який полемізував з тлумаченнями версії циклічного часу Гесіода (“Роботи і дні”), Овідія (“Метаморфози”), О. Шпенглера (“Присмерк Європи”). Інколи запозичення зумовлене потребою адаптації, жанрової переробки,

наприклад, оповідного тексту до сценічних, кінематографічних, музичних і т. п. потреб, що зробив М. Старицький, інсценізувавши повість М. Гоголя “Сорочинський ярмарок”.

Принципи запозичення обґрунтовані апробованою ще за античної доби концепцією мімесису Арістотеля, підтвержені досвідом компаративістики, яка відповідно нагромадила величезний фольклорний і літературний матеріал. На підставі такої досить поширеної в усній та писемній словесності тенденції німецький філолог Т. Бенфей запропонував теорію “*мандрівних сюжетів*” на протигагу науковим уявленням міфологічної школи. Видаючи перекладену із санскриту на німецьку мову “Панчатантру” (1859), він доводив подібність наративів індоєвропейської мовної сім’ї, схилився до переконання про міграційну природу багатьох фабул, сюжетів та мотивів давньоіндійського фольклору та письменства, які поширилися на фольклор і письменство інших народів. Теорія “мандрівних сюжетів” була різновидом теорії запозичень, або міграційної теорії, згідно з якою схожість образів, мотивів, сюжетів фольклору різних народів тлумачать як пряме чи опосередковане запозиченням, мандри уснопоетичних творів з однієї країни в іншу, їх поширення з одного чи кількох осередків. Її апологети апелювали передусім до формально-схематичних порівнянь фольклорних явищ, пояснюючи їх подібність культурно-історичними впливами, історико-типологічними характеристиками. Тому є підстави говорити про *міграційну школу*, що виникла на підставі порівняльно-історичних досліджень. Спираючись на філософські засади позитивізму, вона схильна була пояснювати схожість уснопоетичних

творів різних народів переміщенням, пересуванням цих творів, вдаючись до фіксації конкретних фактів (*як?*), а не теоретичних пояснень (*чому?*). Її представники Р. Шеллер, М. Мюллер, М. Ландау (“Джерела Декамерона”, 1869), Й. Больте (Німеччина), Г. Паріс (“Східні казки і літератури середньовіччя”, 1875), Е. Коскен – автор дослідження “Народні казки Лорені” (Франція), А. Кловстон (“Народні казки та вигадки, їх мандрівки та переміни”) були знані українському читачеві.

А. д’Анкана, Д. Компаретті (Італія), Й. Полівка (Чехія), О. Пипін, А. Шіффнер, В. Радлов, В. Стасов, Ф. Буслаєв, Ф. Міллер, О. Веселовський, І. Жданов, Г. Потанін, С. Ольденбург (Росія), М. Драгоманов, М. Сумцов (Україна) та ін. зосереджували свої наукові студії на тлумаченні подальшої еволюції фольклору після його зародження, яке вивчала міфологічна школа. Такий розподіл дослідницьких завдань виявляв відмінність та взаємодоповнюваність компаративних концепцій. Міграційна школа спростовувала своєрідність міфу та фольклору будь-якого етносу чи народу, вважала, що уснопоетична творчість формується у кожному окремому випадку лише під сторонніми впливами і запозиченнями, зумовлюючи поширення мандрівних сюжетів. Звичайно, вона відображала циркуляцію певних мотивів, фабул, образної системи у спільному міжетнічному комунікативному полі, взаємозбагачення багатьма елементами епосу, лірики, народних дійств тощо. Так, О. Пипін (“Нарис літературної історії старовинних повістей і казок російських”, 1859) дійшов висновку про неабияке значення контактологічного чинника міжнаціональних словесностей. Жорстка схема причинно-наслідкових зв’язків,

вимога висвітлення генетичних ліній фольклорних та літературних явищ перетворювали компаративістику на галузь історичної науки.

Коло компетенції міграційної школи намагався з'ясувати М. Драгоманов (“Байки Лафонтена та східні оповідання”, 1884; “Турецькі анекдоти в українській народній словесності”, 1886; “Слов'янські переробки Едіпової історії”, 1892 і т. д.). Він розмежовував фольклор на твори із зображенням засвідченого переважно пісненими жанрами національного життя, побуту, історії, та твори з мандрівними сюжетами: казки, притчі, легенди, балади, байки. Традиції міграційної школи дотримувався А. Лобода, досліджуючи билини, сербський епос, український фольклор, етнографічні студії П. Куліша тощо. Її поглиблювали представники фінської школи (Ю. Крон, К. Крон, А. Аарне), які обґрунтовували історико-географічний метод. Ця теорія, безперечно, мала раціональне зерно, проте, набуваючи абсолютизованих ознак, іноді не лише спрощувала творчий процес, нехтувала його історико-типологічними закономірностями, а й сягнула небезпечних домагань безапеляційного взаєннення наступного тексту від попереднього, “молодшого” письменника – від “старшого”, позбавляла художній чин притаманних йому іманентних властивостей, самобутності, неповторності, оригінальності, права на відкриття. Щирі апологети таких моделей позбавляли конкретну національну культуру її іманентної самобутності, взаєннювали її від сторонніх чинників навіть там, де спостерігалася типологічна схожість. Таким ґанджем позначена стаття “Походження російських билин” (1868) В. Стасова, який вважав, що своїм походженням билини завдя-

чують східним запозиченням, спонукавши спалах гострої дискусії за участю Ф. Буслаєва, О. Міллера, П. Бессонова, В. Міллера, О. Веселовського. Вони дійшли висновку, що міграційна тенденція не спроможна на існування у “чистому” вигляді. Академіку О. Веселовському вдалося оптимально підкоригувати обмеженість міграційної школи перспективною концепцією *зустрічних течій*, аргументованою у його “Лоренських казках” (1887). Вплив актуалізується тоді, коли запозичення завбачає зустрічне середовище з мотивами та сюжетами, подібними до сторонніх, передбачає досить активне, творче засвоєння, даючи змогу компаративістиці обґрунтовувати типологічну подібність як основу міжнаціональної рецепції. Будь-який вплив тієї чи тієї стильової течії (школи, напряму) врівноважений за принципом протягування-відштовхування, неминуче викликає на теренах іншої літератури (мистецтва) зустрічні хвилі, внаслідок чого витворюється синтезований варіант певного інваріанта (канону, зразка).

О. Веселовський, вводячи термін “зустрічні течії”, з'ясував, що цілком можлива повторюваність мотивів, але не повторюваність їх комбінацій. Наукову доцільність своєї концепції він підтвердив низкою наукових розвідок: “Слов'янські сказання про Соломона та Китовраса і західні легенди про Морольфа та Мерліна” (1872), “Досліди на теренах російських духовних віршів” (1881), “Досліди на теренах російського духовного вірша” (1880–90), “З історії роману та повісті” (1886–88). Прийом зустрічних течій спостерігається і в спостереженнях Тамари Гундорової (“Проявлення Слова. Дискурсія українського раннього модернізму: Постмодерна інтерпретація”, 1997), яка,

використовуючи методологічні настанови пост-модернізму, розглядає український модернізм у значенні одного з варіантів європейського модернізму, що виник як реакція на західний літературно-мистецький напрям кінця ХІХ – початку ХХ ст. Аналогічні тенденції спостерігалися і з бароко, сентименталізмом, романтизмом, реалізмом тощо, які опинялися у силовому полі процесів притягування-відштовхування.

На підставі перегляду базових понять компаративістики, спостережень В. Шерера сформувалася *історична поетика* О. Веселовського (“Історія чи теорія роману?”, 1886; “Зі вступу до історичної поетики”, 1894; “З історії епітета”, 1895; “Епічні новотворення як хронологічний момент”, 1897; “Психологічний паралелізм та його форми у відзеркаленні поетичного стилю”, 1899; “Три розділи з історичної поетики”, 1899 тощо). Дослідник спростував неісторичні узагальнення, притаманні естетиці Г.-В.-Ф. Гегеля, власне його теорії літературних родів, побудованих переважно на матеріалі давньогрецького письменства, взятого за неперевершений взірць без урахування інших літератур. Довільності таких наукових матриць протиставлено закони *самозародження* і стадіального розвитку фольклору та літератури, що повторювалися за збіжності однакових умов у різних народів. Синтез історії письменства з поетикою О. Веселовський спочатку назвав “порівняльною історією літератури”, невдовзі – “індуктивною поетикою”, нарешті – “історичною поетикою”, завдання якої полягало у висвітленні динаміки всіх компонентів усної і писемної словесності різних народів шляхом типологічного зіставлення з обов’язковим урахуванням генетичних та кон-

тактологічних аспектів, підтвердженням цілісності порівняльного літературознавства з порівняльною фольклористикою. На відміну від теоретичної поетики, зосередженої на методологічних проблемах становлення художніх реалій, історична поетика висвітлює їхнє предметне значення, збігаючись (але не зливаючись) з історією усної та писемної словесності, розглядається як сегмент фольклористики і літературознавства, зосереджений на вивченні еволюції художніх засобів і систем, виявленні їх загальних, національних та крайових закономірностей в аспекті генези, розвитку змістових художніх форм.

У межах історичної школи сформувалася теорія аристократичного походження фольклору (В. Міллер, С. Шамбінаго, М. Бродський, С. Сперанський, В. Чернишов) стосовно “билин хасанських”, історичних та ліричних пісень, духовних віршів. На переконання В. Келтуяли, “всі роди та різновиди усної творчості породжені не народною масою, а її верхами, колом аристократичним”. Згодом історична поетика схилилася або до генези і типології (Ольга Фрейденберг, В. Пропп), або до еволюції. М. Бахтін (“Форми часу та хронотопа в романі: Нариси з історичної поетики” у виданні “Питання літератури й естетики”, 1975) доповнив цю теорію концептами “великого історичного часу”, “великого діалогу”, суголосними поняттям синкретизму, синтетизму й особистої творчості, що обстоював О. Веселовський. Ці дві стадії Ю. Лотман назвав “естетикою тотожності” й “естетикою протиставлення”. Німецький дослідник Е.-З. Курціус (“Європейська література та латинське середньовіччя”, 1948) запропонував тричасткову періодизацію стадій розвитку поетики від доби синкретизму

з ознаками дорефлексивного традиціоналізму, архаїчності, міфопоетичності з тенденціями риторичної, ейдетичної поетики, притаманної античному й давньому орієнтальному письменству і до нетрадиціоналістської, індивідуально-творчої епохи з поетикою художньої модальності, формованою у XVIII ст. Водночас історична поетика не лишає поза увагою генезу суб'єктивних структур, які стосуються автора, персонажа, реципієнта, висвітлює еволюцію художнього образу, стилю, жанру, інтонаційно-звукової організації певного твору.

Паралельно з концепцією зустрічних течій О. Веселовського в Англії (60-і роки XIX ст.) була сформована *теорія самозародження сюжетів*, схильна аргументувати здатність кожного народу, незалежно від інших, створювати власну культуру, збагачуючи нею загальнолюдську. Нову концепцію переконливо обґрунтував шотландець Е. Ленг (1844–1912), спираючись на положення *антропологічної школи*, що виникла як інтелектуальна реакція на схематизм теорії запозичень. Поширена в етнографії та фольклористиці, в мовознавстві та культурології, ця школа вивчала схожість матеріальної і духовної культури народів, етнічно не споріднених, не пов'язаних комунікативними полями, але наділених спільною людською природою, аналогічними проявами психіки і мислення на відповідних рівнях історичного розвитку. Такі міркування підтверджували відкриття культурних цінностей на континентах Азії, Африки, Південної Америки, Океанії, що не поступалися європейським, кризою міграційної школи, яка недооцінювала самобутні феномени, котрі виникали поза сторонніми впливами. Водночас антрополо-

гічна школа, виходячи з позитивізму О. Конта, емпіризму Г. Спенсера, теорії антропогенезу Ж. Б. Ламарка (“Філософія зоології”), антропологічної краніології Й. Блюменбаха, еволюційної теорії Ч. Дарвіна та її прихильників А. Ф. Гакслі й Е. Геккеля, спираючись на досвід заснованого П. Броком паризького Антропологічного товариства, ревізувала деякі концептуальні принципи міфологічної школи, вважаючи міфи вторинним явищем після анімізму, долала абсолютизовані обмежливі уявлення про культуру, притаманну ніби лише спорідненим народам, передусім європейцям, внесла важливі корективи до її розуміння як всесвітнього явища, до продуктивного зіставлення сучасності та архаїки, до усвідомлення подібності найвіддаленіших культур на підставі єдиних законів еволюції людської психіки та закономірності духовного розвитку всього людства, тотожності людської природи. Засновником антропологічної школи вважається англійський учений Е. Б. Тайлор (1832–1917), якому належить теорія прогресу цивілізації (“Первісна культура”, 1871; “Вступ до вивчення людини і цивілізації. Антропологія”, 1891) та його краєнин Дж. Фрезер (1854–1941) – автор відомих праць “Золота гілка” (1890) та “Фольклор у Старому Заповіті” (1918). Їхні думки поділяли і розвивали Е. С. Гарленд, Р. Р. Маррет, В. Мангардт, Г. Узенер, Е. Роде, А. Дітеріх, Е. Дюркгайм, В. Боас, М. Сумцов, О. Веселовський, О. Кірпічніков, Б. Малиновський, К. Леві-Стросс, мовознавці Е. Сапір, Б. Л. Ворф та ін. В Україні положення антропологічної школи підтримував К. Сосенко (“Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечора”. – Л., 1928), його студії мали вплив на

письменство, зокрема на “Скіфську легенду” Ліни Костенко. У ХХ ст. найповніше про себе заявила американська антропологічна школа, сформована Ф. Боазом, схильна практикувати тотальний підхід в осмисленні людини як істоти симультанно біологічної, соціальної та культурної, акцентуючи на культурі – центральному річизі автономно-соціальних модифікацій історії, розлядаючи типології диференціальних культур, наполягаючи на усвідомленні моделей їх циклічної еволюції. Методологічні принципи американської антропологічної школи в разі потреби використовують в літературознавстві, особливо – в історії літератури.

Обґрунтування концепції зустрічних течій та самозародження сюжетів не лише вносило присутні корективи до теорії мандрівних сюжетів, уявлень про прямі генетико-контактологічні зв'язки, а й сприяло перегляду сутності поняття “вплив”, яке слід відізнати від механічного клішування готових літературних (мистецьких) дискурсивних практик, від епігонства, котре зазвичай профанує та дискредитує певний зразок, хоча іноді буває неминучим, історично зумовленим. Такою, принаймні, виглядає пошевченківська поезія другої половини ХІХ ст., яка опинилася у силовому полі універсальної лірики Т. Шевченка, поволі вивільняючись з-під її впливу переважно шляхом відштовхування, що було природною реакцією на притягування. Абсолютизація впливу шкодить адекватному висвітленню фактів художньої дійсності, породжує сумнозвісний нонсенс впливовології, що виник у середовищі позитивістів, позбавлених тонкого естетичного чуття, розуміння неповторності літературних феноменів. Термін

запровадив польський критик А. Кжимала-Сідлецький на означення зловживань критичної рецепції на початку ХХ ст., що, перейнявшись пафосом теорії запозичень, міграційних сюжетів, деформувала достеменний літературний процес, позбавляла його природного агону, відкривавчих перспектив, а відтак – сенсу.

Велика кількість зібраного тим чи тим дослідником матеріалу потребує осмислення з об'єктивних (не об'єктивістських) позицій, а не відшукування дріб'язкових моментів міжнародної естетичної рецепції або взаємозалежності творчості “молодшого” письменника від “старшого”, від панівної традиції, від спадщини класиків, позбавляючи того чи того автора права на самостійне художнє мислення. Взаємозалежності одного письменника від іншого не завжди викликає розуміння у творчому середовищі, попри домагання цілком виправданого компаративного аналізу, за межами якого опиняється ідіографічний феномен, першорядний для конкретного митця, для конкретного твору. Тут винятків бути не може. Важко пояснити його певними впливами. Так, в образі Степана Радченка у романі “Місто” В. Підмогильного можна знайти риси Раїніньяка чи Дюруа, посилаючись на захоплення прозаїка творами Стендаля (“Червоне і чорне”), О. де Бальзака (“Батько Горіо”), особливо Гі де Мопассана (“Любий друг”), але як тоді потлумачити прийом “роману в романі”, концепти екзистенціалізму, навіть фінальні епізоди “Нудоти” Ж. П. Сартра або “Чуми” А. Камю, аналогічні розв'язці “Міста”, адже французькі письменники нічого не чули про свого українського попередника. Очевидно, тут ліпше говорити про герменевтичні спроби наздогнати “досвід

читання читача минулого” “актуальним читанням пізнішого читача” (в даному разі, письменника), на чому наголошував Г.-Р. Яусс, та водночас про гуссерлівські “пре-інтенції”, що оформлюють збіжність горизонтів розуміння, яка має відбутися, незалежно від просторово-часової дистанції.

Надто захоплювалося впливологією радянське літературознавство, схильне взалежнювати українських письменників від російських. Принаймні, І. Стебун наполягав, що повість М. Коцюбинського “Коні не винні” могла з’явитися тільки під впливом “Російських казок” М. Горького, безпідставно підкреслюючи творче безсилля українського прозаїка. В історії письменства трапляється чимало випадків, які спростовують схему наслідування. Наприклад, комедія “Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе” Г. Квітки-Основ’яненка була написана значно раніше (1827) від “Ревізора” (1936) М. Гоголя, хоч з’явилася друком 1840 р. Експресіонізм В. Стефаніка сформувався на межі ХІХ – ХХ ст., тоді як сам термін було запроваджено 1911 р. Трапляються також намагання повністю заперечити вплив, на чому, зокрема, наполягали представники Нью-Йоркської групи, передусім Ю. Тарнавський.

Подолання комплексу впливології спонукало ще раз у ХХ ст. переглянути деякі положення порівняльного літературознавства, якщо вони ігнорували самотні явища літературного процесу, стимулювало дослідників знаходити адекватні закономірності письменства, висвітлювати їх з різних методологічних кутів зору. Генетико-контактологічний принцип, що переважав до першої половини ХХ ст., помітно звужував літературну ситуацію, адже творчий процес не охоплений лише

прямими зв’язками між тим чи тим автором або між тією чи тією національною літературою, тому зазнав кризи, поступився перед *порівняльною типологією*, що “оперує переважно не на рівні конкретно-емпіричних даних, а на рівні категорій і структур літературного процесу, що мають характер констант або тяжіють до них”¹. Це призвело до заміни понятійного апарату. Замість слів “контакти”, “впливи”, “рецепція” почали вживати “література в контексті”, “літературна комунікація”, коли типологічні настанови реалізують свої можливості на тематологічному (тема, мотив, міф), морфологічному (структура, функція і трансформація творів), жанрово-стильовому, історіологічному тощо рівнях. Проте генетично-контактологічна практика не зникла, її і надалі використовують в аспектах порівняльного аналізу, продиктованих потребою конкретної літературної ситуації. Перспективність порівняльної типології продемонстрував Д. Наливайко, досліджуючи міжнаціональний літературний процес на прикладах середньовічних літератур, що постали на основі давніх цивілізацій Сходу (Китай, Індія, Єгипет, Сирія) та Заходу (греко-римська античність), засвідчуючи глобальну культурно-історичну закономірність. Аналогічну технологію аналізу він застосував при виявленні парадигми українсько-італійських міжлітературних зв’язків за доби Ренесансу, при з’ясуванні типологічної сутності поетик і риторик у період бароко, при окресленні домінант систем національних культур та міжнаціональних літературних зносин в контексті реалізму тощо. Висвітлення типологічних рядів дозволяє абстрагуватися від

1. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. – С. 6.

генетико-контактологічної традиції, зосередженої на виявленні причинно-наслідкових зв'язків, історичних або безпосередньо контактних передумов виникнення художнього явища, зосередитися на аналізі імагологічних, різноформних літератур, байдуже – чи існували між ними безпосередні впливи чи ні, які можна припустити, але у факультативному сенсі, наприклад, модернізм в англійській, українській та японській поезії.

Поряд із типологічними рядами застосовується *типологічний метод*, що полягає в універсальному зіставленні, впорядкуванні, класифікації літературних, генетично взаємопов'язаних феноменів за відповідними диференційними ознаками, що встановлюються на підставі тотожності, аналогій. Він сформувався наприкінці XVIII ст. з метою з'ясування спільних ознак у творах різних письменників, належних до однієї стильової течії (напряму) чи жанру. Найчастіше літературознавство використовувало набутки лінгвістів, зокрема В. фон Гумбольдта. Ф. де Соссюр (“Курс загальної лінгвістики”) розвинув фундаментальні поняття синхронії і діахронії, представники Празького лінгвістичного гуртка обґрунтували термін “опозиція”, поєднавши типологічний метод зі структурним. М. Марузо вбачав його основу в ознаках, а не історії мов, О. Реформатський класифікував їх за граматичними категоріями, а не за спорідненістю, А. Чикобава першорядного значення надавав прийому класифікації мовних фактів та аналізу синхронних закономірностей системи.

Однією з перших літературознавчих і фольклористичних гіпотез, базованих на типологічному методі, вважається обстоювана прихильниками антропологічної школи теорія самозародження

сюжетів. На повільність, повторення, постійні епітети як спільні ознаки епосів багатьох слов'янських народів вказував Ф. Міклошич (“Зображальні засоби слов'янського епосу”, 1899). О. Веселовський у своїй історичній поетиці застосував прийом синтезу відповідно до настанов міграційної школи. З. Красінський порівняв творчість Данте Аліґ'єрі з доробком польських поетів першої половини XIX ст. Важливим для типологічного методу є співвідношення загального, особливого та окремого, диференційні ознаки, поєднані із системними, за якими, наприклад, відрізняється сучасний роман від рицарського. У радянському літературознавстві цим методом нехтували. Про нього вряди-годи згадували, зокрема під час дискусії про взаємозв'язки національних літератур (1950), про реалізм (1957). У випадку ототожнення типологічного методу з типологією чи типом, притаманним ейдології, імагології або характерології, при порівнянні літературних творів за принципом історизму він зводиться до класифікації і системного зіставлення художніх явищ, тому недоцільно його застосовувати при дослідженні внутрішніх особливостей письменства. Він продуктивний при висвітленні об'єктивної подібності різних творів, стилів, жанрів, наприклад, бароко й необароко, байки і притчі, “Слова про Ігорів похід” і “Пісні про Роланда”, доробку представників “Озерної школи” і Харківської школи романтиків тощо.

Сучасна компаративістика перетікає в різних потоках, відмінних від ідіографічно-описових, структуральних, феноменологічних та інших досліджень, долає однобічність ототожнення літератури і культури, враховуючи досвід міграційної та антропологічної шкіл, історичної поетики

О. Веселовського та його теорії зустрічних течій, виходить на нові обрії літературознавчого мислення. Порівняльне літературознавство ставить під сумнів свою приналежність до історії літератури як її автономної галузі, визнає себе як самостійну дисципліну, що викликає полемічне збурення серед науковців. Одні з них доводять, що компаративістика не зобов'язана дотримуватися “ані часової послідовності явищ, ані їхньої просторової дотичності, ані причиново-наслідкових зв'язків”, інші стверджують, що “акт порівняння відбувається в часі, а не поза його межами”, тому є “історичним явищем”; виходячи з розуміння, що компаративіст й історик літератури “говорять про одне й те саме, але роблять це по-різному”, Е. Касперський, розглядаючи еволюцію порівняльного літературознавства, дійшов висновку, що “історизм є передумовою універсальності компаративістики, але і її обмеженням”, тому вона, будучи самостійною наукою, не виключає історичного мислення, а розроблений нею теоретичний синтез охоплює також історію письменства¹.

Сьогодні компаративістика активно відшукковує іманентну методологічну основу в собі. Її спроби зіпертися на засади позитивізму, структуралізму чи феноменології були не зовсім вдалими, зумовлювали редукцію дослідницької інтенції. На противагу такій практиці, не заперечуючи значення інших наукових дисциплін, порівняльне літературознавство намагається розбудувати “антиредуктивний проект” без готової формули, без спокуси апіорних конструкцій, проте – на підставі історичного та плюралістичного світоуяв-

1. Касперський Е. Про теорію компаративістики. – С. 524-528.

лення, аби компаративіст бачив себе “історичною істотою, часткою множини”, а компаративістика була “історичним утворенням”, спрямовуючи дослідження не “поза предметом”, а “всередині його”¹. Останнім часом вона розширює межі своєї наукової компетенції, активно залучаючи до кола аналізу перекладознавство та риторично-поетикальні аспекти письменства, придивляючись до педології рецептивної естетики, адже дослідник має спиратися не лише на власний читацький досвід, а й дбати про відповідний досвід читача, тому дискурсивний статус його мовлення “відразу націлений на реципієнта”, на емпіричному і теоретичному рівнях розгортається як діалог².

Відгалуженням компаративістики слід вважати *порівняльне віршознавство* – розділ загального віршознавства, дослідження національної версифікаційної системи, а також інших національних літератур для встановлення її генетичної, історичної, типологічної схожості при використанні порівняльно-історичного методу, досвіду культурології, фольклористики, археології, історії тощо. Так, Ф. Колесса потвердив, що Б. Залеський запровадив у польську поезію строфи та віршові розміри під впливом української народної пісні, Р. Якобсон виявив позначення польського римунвання на українське, зокрема обґрунтував застосування заборони окситонної рими, що тривали до XIX ст., М. Сулима вказав на міграцію сапфічної строфи з європейської лірики в українську на межі XVI – XVII ст., а звідти до сербської та

1. Там само. – С. 538.

2. Гром'як Р. Літературознавча рецепція в компаративних студіях // Літературознавча рецепція і компаративний дискурс. – Тернопіль, 2004. – С. 13, 14.

хорватської. Типологічні властивості віршового мовлення розкривав В. Жирмунський (“Ритміко-синтаксичний паралелізм як основа давньотюркського народного епічного вірша”, 1964), вдавшись до порівняльного аналізу низки давніх пам’яток писемності, близьких за силабічним віршем, наявністю тирад: “Манас”, “Алпаміш”, угро-фінський епос народів уральської мовної сім’ї. Особливий інтерес викликає моделювання генеалогічного дерева віршової системи, що оприявнилося на підставі поширення компаративістики на теренах літератури і фольклору. Так, Т. Бергк, Г. Узенер та ін. при осмисленні просодичних систем зіставили античну й індійську метрику, А. Мейє – при порівнянні ведичних віршових розмірів з давньогрецьким народними, призначеними для декламування виявив основні параметри індоевропейської метрики, М. Гаспаров (“Нарис історії європейського вірша”, 1989) спробував реконструювати індоевропейський вірш.

Набутки міграційної, антропологічної, американської, французької шкіл, попри їхню полемічність, поглибили і збагатили літературознавство, розкрили наукові можливості компаративізму, дарма що між науковцями ніколи не було одностайного погляду на специфіку цієї науки. Якщо свого часу Р. Велек (1940) обґрунтував компаративізм, базуючись на естетиці І. Канта, то пізніше С. Вебер заперечив такий погляд, вважаючи, що у німецького філософа вона набула специфічного абсолютного змісту, непридатного для порівняльно-історичних студій. Лунали заклики розширити межі компаративістики. Наприклад, В. Годзіх пропонував залучити до неї неєвропейські літератури, різні маргіналізовані тексти. Згодом компара-

тивістика охопила мультикультуру, “теорію збочень”, досліджуване Е. Саїдом, Гаятрі Чакраварті Співак постколоніальне письменство, експериментальні відео-, електронні тексти, які аналізували Ф. Джеймсон, Г. Алмер, Дж. Лендоу. Так, у межах однієї літератури філологи знаходили творчість меншин, яка не завжди була предметом літературознавчого аналізу.

Останнім часом порівняльне літературознавство прагне тісних зв’язків із теорією літератури, переглядає теоретико-методологічні принципи феноменології, семіотики, структуралізму, рецептивної естетики, досвід герменевтики, навіть теорію постмодернізму, попри те, що постмодерністи ставляться до компаративних студій скептично. Вони заперечують її тяжіння до універсальної системи, до метафізичного світоуявлення, вважаючи, що між класично-некласичним та постсучасним літературознавством виник епістемологічний розрив, не визнають поняття “вплив”, “наслідування”, протиставивши їм концепцію інтертекстуальності, якою, незважаючи на інтелектуальну колізію, цікавляться компаративісти, зокрема Е. Касперський. З приводу кризи порівняльного літературознавства у 70–80-х роках ХХ ст. спалахнула зініційована постмодерністами дискусія, що вихлюпнулася на сторінки журналів “Діакритика”, “Енклітика”, “Субстанція” тощо, особливого розголосу набула гостра полеміка у Кембриджському університеті. При цьому заторкувалися три головні поняття, як-от універсальна теорія літературного розуміння, чіткий поділ між літературною мовою та науковим описом, попередня домовленість про відповідний канон. На противагу традиційним універсальним нормам читання (наприклад, “пильне

прочитання”) було висунуто техніку розмаїтих тлумачень, неканонізованої читацької практики. Особливо наголошував на перегляді позицій компаративістики американський деконструктивіст П. де Ман, міркування якого спонукали Барбару Джонсон переглянути концепцію порівняльного літературознавства. Постмодерністи висловлювали сумнів щодо меж літературної естетики й наукової відстороненості, що уявлялися наразі далекими від реального стану, спростовувалися альтернативними рецепціями в дусі Дж. Гартмана, давали простір для застосування іронії, пастиша, пробуджували інтерес до гри поверхневих структур, до заперечення постаті незацікавленого критика, на чому наполягав І. Гасан, який пропонував компаративістам застосовувати прийоми колажу, монтажу, мовчання, дії, моделі сюрреалізму. Такі вимоги розмивали грані між елітарними концепціями та масовою культурою. На думку Мері Русо, дискусії часто перетікали в річищі інфраструктури, стосувалися теоретичних дефініцій порівняльного літературознавства і непорозумінь, що виникли внаслідок визначення теоретичних кордонів. У 90-і роки, за свідченням Ч. Бернгаймера, компаративістика переживала нову смугу кризи. Але цього не визнають самі компаративісти, які знаходять нові шляхи міждисциплінарних зв'язків, вбачають “перехідний етап, але не кінець подорожі”, тому що порівняльне літературознавство, переживши кризу “принципів референції та репрезентації”, переносить акценти зі “структуральних відповідностей і неминучих відмінностей” на самоусвідомлення себе як “окремої форми дискурсу”¹.

1. Касперський Е. Про теорію компаративістики. – С. 528.

До різноаспектних стадіальних методів літературознавства належать *генетичні* (нім. genetische Methoden, англ. genetic methods, фр. methodes genetiques, від грец. genesis: походження, method: шлях дослідження, спосіб дослідження), призначені з'ясувати еволюцію літературного процесу, його походження та розвиток, віднаходити його детермінанти, досліджувати виникнення й розвиток як письменства в цілому, так і окремих художніх творів. Задля цього використовують чотири відповідні теоретичні практики, а саме *філологічну*, спрямовану на висвітлення етапів формування розмаїтих, типологічно окреслених структур художнього тексту, його функціональних можливостей, *соціологічну*, яка розглядає літературні феномени в контексті впливу суспільної динаміки конкретної історичної доби, її панівної ідеології та культури, *психолого-біографічну* з використанням набутих психоаналізу, зосереджену на висвітленні індивідуальних чинників, нахилів, уподобань, стилю життя тощо творчої постаті, які зумовляють специфіку і неперебутні продукти її діяльності, *компаративну*, схильну інтерпретувати детермінацію того чи того художнього явища впливом попереднього або суміжного іншого. Перші ознаки генетичних методів спостерігалися на теренах романтизму, зацікавленого у проясненні історичної перспективи і виявленні особливих джерел мистецьких цінностей, але зазнали присутнього вираження завдяки позитивістам, переконаним, що усвідомлення генези художнього явища дозволяє досягнути його сутність. У ХХ ст. домінантним засобом генетичних методів був структуралізм, зокрема прикметний у студіях Л. Гольдмана, який переосмислював також досвід

марксистів та психологів. Генетичний метод найчастіше пов'язували із контактологічним.

Близьким до генетичних методів вважається *еволюційний* (лат. *evolutio*, від *evolvo*: розгортаю), що склався у літературознавстві 60–80-их років ХІХ ст. під впливом дарвінізму й культурно-історичної школи, стимулював системні підходи до вивчення феноменів літератури. Одним із перших послуговувався ним І. Тен (“Історія англійської літератури”, Т. 1–4, 1863–64), який розглядав художню дійсність, зокрема письменство, крізь призму законів природного добору. Його послідовник Ф. Брунетьер у своїй праці “Еволюція жанрів в історії літератури” (1890) при висвітленні розвитку жанрів спирався на аналогію з рослинним і тваринним світом, де відбуваються процеси зародження, росту і смерті, спостерігаються тенденції боротьби за існування та природного добору. Водночас французький літературний критик надавав особливого значення творчій індивідуальності митця, надто підкреслював його особисті вподобання, що, на думку дослідника, безпосередньо зумовлювали формування одного твору з іншого, зміни стилів та напрямів. Від своїх переконань він не відмовився, коли перейшов на позиції фідейзму, тобто вчення про примат віри над знанням. Принципи еволюційного методу застосовували у Німеччині В. Шерер, в Росії – М. Караєв (“Літературна еволюція на Заході”), в Україні – київський педагог, автор шкільних підручників П. Сиповський, який розглядав художній твір як живий організм. І. Франко, поділяючи деякі положення цього методу, критично ставився до механічного перенесення природознавчих моделей на літературу. Аналогічних поглядів дотримувався й С. Аверинцев. Скористався

настановами еволюційного методу О. Шпенглер, який своїм “Присмерком Європи” мав величезний вплив на світосприймання творчої інтелігенції, зокрема модерністів.

Аспіранти, докторанти, пошукувачі найбільше використовують можливості компаративу. Так, порівняльний метод домінує у докторських дисертаціях “Становлення українського історичного роману (“Чорна рада” П. Куліша) А. Гуляка, “Художні константи Миколи Куліша” Я. Голобородька, “Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20–50-х років ХХ ст.” В. Кузьменка, “Художня інтерпретація гайдмаччини в українській літературі ХІХ – ХХ ст.” Ф. Кейди, “Ідейно-естетичний феномен творчості Г. Квітки-Основ’яненка: герменевтичний аспект” Ярослави Вільної, “Синкретизм художньої образності в українській прозі другої половини ХІХ – початку ХХ століття” Олени Єременко, “Міфологічна парадигма художнього мислення” І. Зварича, “Літературознавчі концепції Івана Франка у контексті методологічних пошуків українського літературознавства другої половини ХІХ – початку ХХ століття” М. Гнатюка, “Теорія роману як жанру в українському літературознавстві” Ніни Бернадської, “Героїчне в фольклорі. Дискурс канону” Наталії Малинської, “Історико-героїчні перекази українців (генеза, структура, поетика)” В. Сокола, “Українська фольклористика другої половини ХІХ століття: методологічний дискурс” М. Дмитренка. За останні десять років була захищена низка кандидатських дисертацій з різних спеціальностей, в яких використано порівняльний метод, зокрема з української літератури:

“Творчість Катрі Гриневичевої в контексті західноукраїнської літератури першої половини ХХ століття” (К., 1997) Ольги Харлан;

“Іван Багряний – романіст (проблематика та жанрово-стильова своєрідність)” (К., 1997) М. Сподарця;

“Давньоукраїнський бестіарій. Генезис і система” (К., 1998) Оксани Сліпушко;

“Майк Йогансен: проблема художньої моделі “людина і світ”” (Х., 1998) Р. Мельникова;

“Становлення і розвиток творчої постаті Євгена Маланюка” (К., 1999) Наталі Лисенко;

“Українська поезія резистансу 40–50-х років ХХ століття: генетичний контекст і естетична правда” (Л., 2000) Ірини Роздольської;

“Особливості християнської поезії в Західній Україні 20–40-х років ХХ століття: мотиви, жанри, поетика (Львівська група письменників “Логос”)” (Л., 2000) Лілії Гром’як;

“Історія Русів” як метатекст” (К., 2001) Олени Бердник;

“Жанрово-стильові особливості прози Василя Барки” (К., 2001) Віри Пушко;

“Жанрово-стильова своєрідність трилогії У. Самчука “Ост” (К., 2001) Віталіни Кизилової;

“Творчість Олени Теліги і літературно-культурологічна ситуація “Празької школи”” (К., 2001) Олени Климентової;

“Художня парадигма жіночих характерів у прозі Уласа Самчука в контексті української літератури” (К., 2002) Олени Пастушенко;

“Поетика прози Володимира Винниченка 1900–1910-х років” (К., 2002) О. Брайка;

“Творчість О. Кобця (Варрави): рух проблематики і поетики” (К., 2002) Ярослави Погребенник;

“Романи Василя Барки “Рай” та “Жовтий князь”: художня візія тоталітарної дійсності” (Л., 2002) Марини Кульчицької;

“Експериментальна проза 20-х років ХХ століття: жанрово-стильові модифікації (В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен)” (К., 2003) Оксани Боярчук;

“Творчість Майка Йогансена в контексті українського авангарду 20–30-х років” (К., 2003) Ярини Цимбал;

“Образна символіка у творах Т. Осьмачки” (К., 2003) Сніжани Чернюк;

“Сюрреалізм як напрям в українській поезії ХХ століття (Емма Андієвська, Б.-І. Антонич, М. Воробйов, О. Зуєвський)” (К., 2003) Тетяни Антонюк;

“Оповідні художні моделі українського і грузинського романтизму (перша половина ХІХ ст.)” (К., 2003) Олександри Мушкудіані;

“Поетика Василя Голобородька” (Х., 2003) Олени Кузьменко;

“Пародійна творчість К. С. Буревія: еволюція образу автора в пародіях Едварда Стріхи, політичний та естетичний дискурс, поетика комічного” (Х., 2003) В. Киселя;

“Особливості творчості Марії Галич у контексті літературної організації Ланка – МАРС” (К., 2004) Олени Воронцової;

“Поетика Леоніда Талалая” (К., 2004) І. Прокоф’єва;

“Поетика Михайла Драй-Хмари у колі київської “неокласики”” (К., 2004) Інни Родіонової;

“Декаданс як проблема авторської свідомості в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття” (К., 2004) Р. Ткаченка;

“Концепція нації як духовної спільноти в художній та публіцистичній творчості Миколи Костомарова” (К., 2004) Я. Козачка;

“Притча у давній українській літературі: еволюція жанру” (К., 2004) Світлани Демченко;

“Етикетна латиномовна поезія в українській літературі XVI – XVIII ст.” (К., 2005) Людмили Шевченко-Савчинської;

“Мистецький український рух: модернізація літературної традиції і модернізм” (К., 2005) Наталії Лисенко-Ковальової;

“Епістолярна спадщина В. Винниченка: адресування і стиль” (К., 2005) Тетяни Заболотної;

“Українська біографічна проза першої половини ХХ століття: жанровий аспект (за творами В. Петрова, С. Васильченка, О. Ільченка, Л. Смілянського)” (К., 2005) Галини Грегуль;

“Творчість Івана Величковського. Тематика. Барокова образність” (К., 2005) Богдани Бардак;

“Трансформація сюжетів та образів у художній літературі (на матеріалі творів про Роксолану)” (К., 2005) О. Дерменджі;

“Бінарні колізії модернізму та авангардизму в українській літературі першої половини ХХ ст. (творчість Лесі Українки, М. Семенка, Б.-І. Антонича)” (К., 2006) Оксани Ковальової;

“Есеїстика Василя Барки: жанрова специфіка та проблематика” (К., 2006) Ганни Швець;

“Засоби моделювання історії в постмодерній українській прозі” (К., 2006) Зої Шевчук;

“Естетична система Михайла Ореста: генеза, творча реалізація” (К., 2006) Наталії Корнієнко;

“Щоденник Т. Шевченка як творчо-психологічний та жанровий феномен” (Кіровоград, 2006) Нелі Момот;

“Онтологічні й культурно-історичні універсалії в українській прозі 20–30-х рр. ХХ ст.” (Х., 2006) Олени Пашник;

“Повістева творчість Богдана Лепкого. Типи нарації” (К., 2006) Віри Качмар;

“Поетика драматургії Миколи Куліша 1927–1923 років” (Х., 2006) Інни Лисенко;

“Антитоталітарний дискурс української прози ХХ століття: проблематика голодомору та особливості її художньої реалізації” (К., 2006) Наталії Тимошук;

“Історична проза Івана Филипчак: проблема і поетика” (К., 2006) Б. Денисюка;

“Трансформація естетики символізму в новелах М. Яцківа, О. Плюща, І. Липи” (К., 2007) Олени Кривуляк;

“Поетика історичної прози Романа Іваничука (особливості часопросторових концепцій)” (К., 2007) Маргарити Беліченко;

“Необарокові тенденції в українській літературі ХХ століття” (К., 2007) Олени Юрчук;

“Романічна проблематика християнського міфу у “Quid est Veritas?” (“Що є істина?”) Наталени Королеви” (К., 2007) Юлії Мельнікової;

“Ідейно-художні шукання в українській драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття: проблематика, жанри, характери” (К., 2007) Алли Захарченко;

“Література народовецтва і чину на українському Підкарпатті в першій половині ХХ століття” (Л., 2007) Наталії Ребрик;

“Жанр трагедії в українській драматургії 1910–1920-х років: ідейно-естетична парадигма” (К., 2007) Вікторії Атаманчук;

“Проблема національного характеру у творах Олесь Гончара про війну” (Х., 2007) Олени Довженко;

“Жанрово-стильові особливості української історичної малої прози ХХ століття” (Херсон, 2007) Марини Богданової;

“Принципи характеротворення в новелістиці Юрія Липи” (К., 2008) Неллі Левицької;

“Романний триптих “Вогненні стовпи” у жанровій системі прози Романа Іваничука” (К., 2008) Світлани Підпригори;

“Творчість В’ячеслава Потапенка (еволюція проблематики і поетики)” (К., 2008) Марії Ніколиченко;

“Поезія О. Ольжича: суб’єктивна сфера, засоби вираження” (К., 2008) І. Шацького;

“Жанрово-стильові і поетикальні параметри творчості М. Грушевського” (К., 2008) Надії Янкової;

“Західноукраїнська проза 20-30-х років ХХ століття: проблема неоромантизму (О. Турянський, Р. Купчинський, А. Чайковський, А. Лотоцький, К. Гриневичева)” (К., 2008) Лариси Лебедівни;

“Поетика української інтелектуальної прози 1960–90-х рр.” (Івано-Франківськ, 2008) Ніни Козачук (Синицької);

“Жанр поеми у творчості Д. Павличка” (К., 2008) Оксани Присяжнюк;

“Дискурс неореалістичної прози Олекси Слісаренка: жанрово-стильові модифікації” (К., 2008) Юлії Лаврісюк;

“Особливості поетики малої прози Романа Іваничука” (К., 2008) Юлії Колядич;

з історії російської літератури:

“Інфернальний герой в російській прозі в контексті української літератури і ХХ століття.

Витоки. Типологія. Трансформація” (К., 2001) Ю. Грузіна;

“Літературна критика російської еміграції 20–30-х років ХХ ст.: етико-естетичні і жанрово-стильові параметри” (К., 2003) Олени Новікової; з порівняльного літературознавства:

“Трансформація природи та літератури в новітньому часі” (К., 2002) Людмили Медведюк;

“Типологія комічного в художній прозі І. С. Нечужа-Левицького і Марка Твена” (К., 2002) Ольги Долгушевої;

“Українська література в Китаї: проблеми рецепції” (К., 2002) Наталі Ісаєвої;

“Художньо-естетичні засади неокласицизму у творчості Михайла Ореста та Ігоря Качуровського” (К., 2003) Олени Бросаліної;

“Переклад як наукова проблема в українській літературно-критичній думці ХІХ – початку ХХ ст.: компаративний дискурс” (К., 2004) Ольги Тетеріної;

“Рубаї в жанрово-стильовій системі української поезії другої половини ХХ ст.” (К., 2005) Олени Сьомочкіної;

“Поезія Євгена Маланюка в контексті українсько-польських літературних зв’язків” (К., 2005) Елліни Циховської;

“Типологія неоромантизму Йосано Акіко, Лесі Українки та Уїлі Кесер” (К., 2005) Олени Гаєвської;

“Іво Андрич і Україна: контакти, рецепція, типологія” (К., 2005) Наталії Білик;

“Міфологеми вогню та сонця в українській літературі: інтерпретація моделі” (К., 2006) Тетяни Федотової;

“Рецепція прози Ігоря Качуровського в англомовному світі (на матеріалі англомовних перекладів романів “Шлях невідомого”, “По той бік безодні”)” (К., 2007) Олени Павленко;

з теорії літератури:

“Поетика Оксани Лятуринської” (Л., 2000) Терези Левчук;

“Метафізична поезія другої половини XVII століття: семантико-художня парадигма” (К., 2001) Оксани Яковини;

“Український поліметричний вірш: природа і тенденції розвитку” (К., 2005) Надії Гаврилук;

“Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури XIX – XX ст.)” (К., 2006) Олесі Стужук;

“Поетика Грицька Чупринки (образна система, метрика, ритміка, строфіка, фоніка)” (К., 2007) Оксани Кудряшової;

з фольклористики:

“Стрілецькі пісні (аспекти фольклоризму, фольклоризації і фольклорності)” (Л., 2000) Оксани Кузьменко;

“Пісні Марусі Чурай: текстологічний аспект” (К., 2003) Людмили Пономаренко;

“Обрядові побажання: структура і семантика тексту” (К., 2003) Ганни Марченко;

“Формування та становлення фольклористики на Волині у XIX – на поч. XX ст.” (К., 2003) Ярослави Вернюк;

“Проблеми становлення української фольклористики в період першої половини XIX століття” (К., 2003) Наталії Смірної;

“Поетика українських народних загадок” (К., 2004) Наталії Салтовської;

“Українська апокрифічна легенда: проблема розвитку і побутування” (К., 2004) Олени Зайченко;

“Міфологічні мотиви в українських народних казках про тварин” (К., 2004) Світлани Карпенко;

“Фольклорна традиція та авторське “Я” в поезії Василя Голобородька” (К., 2005) Юлії Шутенко;

“Поетика української народної колискової пісні: мотиви, функції, образи” (К., 2005) Оксани Марчун;

“Сучасний дитячий фольклор: семантичний, структурний, функціональний аспекти” (К., 2005) С. Кулинича;

“Фольклористична діяльність Миколи Костомарова (методологічний аспект)” (К., 2006) Лілії Підгорної;

“Художня трансформація образу козака в українській народній прозі” (К., 2008) Наталії Рудакової;

“Традиційний дитячий фольклор: когнітивні можливості формування світогляду” (К., 2008) Ярослави Левчук;

“Співанка-хроніка: специфіка фольклорної традиції” (К., 2008) Алли Павлової та ін.

Дисертанти не обмежуються лише порівняльним методом, здебільшого поєднують його з іншими методами, зокрема – міфологічною критикою, біографічним, семіотичним (зокрема семіотичною поетикою), структуральним, психологічним, психоаналітичним, аналітичної психології, можливостями архетипної критики, рецептивної естетики, екзистенціалізму і т. д., тобто йдеться про міждисциплінарний принцип. Компаративна практика доповнена дескрипцією (описовим методом), розширена завдяки текстології, генетичному, або історико-генетичному, типологічному, поетикаль-

ному, міфо-поетичному, комплексно-системному принципам аналізу відповідного тексту. Називають також естетичний, психобіографічний, проблемно-хронологічний метод, статистичний метод, культурологічний метод, соціологічний метод, гендерну критику і т. п. Іноді вживають інтертекстуальний метод, що може бути частково застосований (наприклад, метатекст у роботі Олени Бердник), адже інтертекст не визнає впливів, наслідування, теорії “міграційних сюжетів” та “зустрічних течій”, апелює до цитатної літератури.

Література:

1. Алексеев М. П. Сравнительное литературоведение. – Ленинград, 1983.
2. Арденко І. По дорозі і назустріч (англійська та українська романтичні поезії: порівняльна типологія і поетика). – Чернівці, 2001.
3. Балашов Н. И. Понятие системы связей в сравнительном литературоведении // Вестник АН СССР. – 1971. – № 5.
4. Балашов Н. И. Понятие диахронии контекста (сравнительное литературоведение) // Современные проблемы литературоведения и языкознания: К 70-летию со дня рождения М.Б. Храпченко. – М., 1974.
5. Банковская Н. П. Типология романтического мышления. – К., 1992.
6. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М., 1975.
7. Бахтин М. Литературно-критические статьи. – М., 1986.
8. Білецький О. І. Українська література серед інших літератур світу // Білецький О. І. Від давнини до сучасності. – К., 1960. – Т. 2.
9. Бовсунівська Т. В. Феномен українського романтизму: Етногенез і теогенез. – К., 1997.

10. Буслев Ф. И. Сочинения: В 3 т. – СПб. – М., 1908–30.
11. Вервес Г. Польська література і Україна. – К., 1985.
12. Веретюк О. М. Українське літературне життя у повоєнній Польщі (Видання. Постаті. Українсько-польські літературні контакти). – Тернопіль, 2001.
13. Веселовский А. Н. Собрание сочинений. – СПб. – М., 1908–38. – Т. 1–6, 8, 16.
14. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М., 1989.
15. Взаимосвязи и взаимодействие литератур мира: Библиография (1961–1965). – Ч. 1-2. – М., 1968; (1966–1970). – Ч. 1-2. – М., 1973; (1971–1975). – Ч. 1-2. – М., 1979; (1976–1980). – Ч. 1-3. – М., 1983; (1981–1985). – М., 1988.
16. Генетическая критика во Франции: Антология. – М., 1999.
17. Гете Й.-В. Поезія і правда. – К., 1982.
18. Драгоманов М. Літературно-критичні праці: У 2 т. – К., 1970.
19. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. – М., 1979.
20. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. – Ленинград, 1979.
21. Ильин И. П. Современные концепции компаративистики и сравнительного изучения литератур. – М., 1987.
22. Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994.
23. Кантор К.М. Тысячеглазый Аргус: искусство и культура. – М., 1990.
24. Касперський Е. Про теорію компаративістики // Література. Теорія. Методологія. – К., 2006.
25. Конрад Н. И. Запад и Восток. – М., 1972.
26. Конрад Н. И. Избранные труды. Литература и театр. – М., 1978.
27. Ласло-Куцюк М. Велика традиція: Українська класична література в порівняльному висвітленні. – Бухарест, 1983.
28. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001.
29. Лессінг Г. Е. Лаокоон, або Про межі малярства й поезії. – К., 1968.
30. Литература в системе искусств. – Ленинград, 1982.

31. Літературознавча компаративістика. – Тернопіль, 2002.
32. Літературознавча рецепція і компаративний дискурс. – Тернопіль, 2004.
33. Наливайко Д. Стан і завдання українського порівняльного літературознавства // IV Міжнародний конгрес українців: Літературознавство. – Кн. II. – К., 2000.
34. Наливайко Д. Спільність і своєрідність: Українська література в контексті європейського літературного процесу. – К., 1988.
35. Наливайко Д. Рецепція України в Західній Європі XI – XVIII ст. – К., 1998.
36. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. – К., 2006.
37. Нахлік Є. Доля – Los – Судьба. Шевченко і польські та російські романтики. – Л., 2003.
38. Неупокоева Н. Д. О понятиях типологического ряда // Контекст. 1974. – М., 1975.
39. Неупокоева И. Г. История всемирной литературы: проблемы системного и сравнительного анализа. – М., 1976.
40. Ницше Ф. Происхождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. – М., 1990. – Т. 1.
41. Нямцу А.Є. Загальнокультурна традиція у світовій літературі. – Чернівці, 1997.
42. Оляндер Л.К. Сучасна компаративістика: проблеми і перспективи // Науковий вісник Волинського державного університету. Філологічні науки. – Луцьк, 2001. – Ч. 9.
43. Папуша І. Modus orientalis: Індійська література в рецепції Івана Франка. – Тернопіль, 2000.
44. Проблемы сравнительной филологии: Сборник статей к 70-летию В. В. Виноградова. – М., 1965.
45. Славістика. Дмитро Чижевський і світова славістика. Збірник наукових праць. – Дрогобич, 2003.
46. Сосенко К. Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечора. – Л., 1928; К., 1994.
47. Тураев С. В. Гете и формирование концепции мировой литературы. – М., 1989.
48. Українська література у загальнослов'янському і світовому літературному контексті: У 5 т. – К., 1987–91.
49. Франко І. Із секретів поетичної творчості. – К., 1969.
50. Чижевський Д. Порівняльна історія слов'янських літератур. – К., 2005.
51. Шахова К.О. Образотворче мистецтво і література. – К., 1987.
52. Шперер В. История немецкой литературы. – СПб., 1893.
53. Baldansperger F., Friederich W.P. Bibliography of comparative literature. – Chapel Hill, 1950.

БІОГРАФІЧНИЙ МЕТОД

На основі порівняльного літературознавства сформувався *біографічний метод* – спосіб вивчення літератури на підставі виявлення її зв'язку з життєписом того чи того письменника, що розглядають як визначальний чинник художньої творчості. Інколи такий аналіз супроводжують запереченням стильових течій, шкіл, напрямів, обстоюванням суб'єктивних, імпресіоністичних тлумачень тексту, що спостерігаються при абсолютизації цього методу, роль якого може бути допоміжною у літературознавчій практиці. Біографічний метод відомий здавна (наприклад, “Порівняльні життєписи” Плутарха, “Життя дванадцяти цезарів” Светонія, християнські агіографії, “Життєпис найвідоміших митців та архітекторів” Дж. Вазарі, герменевтика Ф.-Д.-Е. Шлеєрмахера, соціологічні настанови О. Конта тощо), але в науковий обіг його запровадив, обґрунтував та успішно використав французький поет і критик Ш. О. Сент-Бев у своїх тритомних “Літературно-критичних портретах” (1836–39), п'ятнадцятитомних “Бесідах щопонеділка” (1851–62), п'ятитомному “Пор-Рояль” (1840–59) при аналізі історії письменства. Інтерпретуючи біографічний метод у значенні

“виповненого захопленням читання”, необхідного “для з'ясування розмаїтих фактів, власне добре написаних життєписів великих людей” за рахунок естетичної вартості їхніх творів, він акцентував увагу на постаті письменника, його генеалогії, позамистецьких явищах – приватних листах, розмовах, щоденниках тощо, які вивчають із залученням досвіду текстології. Побутові обставини, випадкові зустрічі, мінливі душевні стани, властивості психіки митця набувають значення особливих чинників. Вони зумовлюють своєрідність літературного твору чи доробку, закоріненого у звичках того чи того автора, “прикріпленого” “до землі”, до “реального існування”. Така концепція з помітним домаганням універсалізації, висвітленням спадкоємності письменника відповідала настановам історичної критики ХІХ ст. та щойно зароджуваної психологічної школи, спиралася на принципи генетичного й еволюційного методів, типологічних рядів, але не була прийнята з позицій соціальної критики, зокрема, В. Белінського, А. Луначарського, почасти Г. Плеханова.

Ш. О. Сент-Бев у статті, присвяченій Ж. Ж. Амперу, використав досвід порівняльного літературознавства, поширюваний і на біографічний метод, спрямований на виявлення типологічних паралелей у творчості письменників, висвітлення їхньої духовної спорідненості, специфічної близькості “духовних кланів”. Улюбленим критичним жанром дослідника був літературний портрет. Такими методологічними принципами скористався данський критик Г. Брандес (“Найголовніші течії в європейській літературі ХІХ ст.” у 6 т., 1872–90). Він назвав свій спосіб аналізу історико-психологічним, надавав пильної уваги ідеологічним

чинникам та національно-культурному контексту художньої дійсності. Біографічний метод застосував Н. Котляревський (“Старовинні портрети”, 1907), переконаний, що кожен літературний подій “слід поцінювати передусім як документ свого часу і як документ, що пояснює психіку поета”. Відгалуженням цього методу стала *психографія*, запроваджена англійським літературознавцем Дж. Сенсбері при поглибленні теорії Ш. О. Сент-Бева, зокрема при аналізі “душі письменника”, відображеної в листах, щоденниках, творах, свідченнях сучасників тощо. Термін використовували американці Е. Бредфорд, Е. Вагенкнехт, які віддавали перевагу висвітленню особистих захоплень і пристрастей того чи того автора. Розрізняють шість тематичних різновидів біографій, що мають ієрархічну градацію: про надзвичайних осіб, видатних осіб, певних діячів епохи, певних діячів нації, вчених, письменників, художників. Їхня естетична цінність зумовлена пропорційним співвідношенням художнього й документального складників. Важливою для неї вважають точність фактичного матеріалу, достовірність зображуваних подій, які часто поєднані з домислами, накладанням на факти ідейних топосів тощо. Така традиція закріпилася у другій половині ХІХ ст. та на початку ХХ ст. Епістемологічний розрив із концепцією Ш. О. Сент-Бева спостерігався вже після Першої світової війни, був посилений в англослов'янському світі кризою вікторіанства, супроводжуваний скептичним ставленням до відомих особистостей (наприклад, “Відомі вікторіанці”, “Королева Вікторія” Л. Стрейчі). Зривання масок у жанрі життєпису врівноважували белетризовані біографії А. Моруа, С. Цвайга, Е. Людвіга, які прагнули бути об'єктивними, довес-

ти, що літературний життєпис може бути мистецтвом. Вірджинія Вулф (“Життя Роберта і Єлизавети Бравнінг очима їхньої собаки”) намагалася поєднати ці, антитетичні, погляди.

Відгалуженням біографічного методу вбачаються праці І. Тена, в яких закладено підвалини культурно-історичної школи та соціологічної критики. Він, розглядаючи закони взаємодії історичних й літературних процесів, доповнив теорію Ш. О. Сент-Бева поняттями “раса”, “географічне середовище”, “момент”, однак недооцінював специфіки таланту як неповторного феномена. Спробу відновити традицію літературного портрета (В. Шекспір, Й.-В. Гете, Вольтер, І. Тургенєв, Ф. Достоєвський, Л. Толстой, Максим Горький) продемонстрував Г. Брандес при поєднанні культурно-історичної методології І. Тена з теорією Ш. О. Сент-Бева, але не завжди йому вдавалося розкрити складні зв'язки письменника і довкілля, яке породжувало у творчій уяві нові образи, іноді нехтував національною ментальністю письменства. Особливо вразливим було його припущення, мовляв, досліднику треба “наближати до нас чужоземне, щоб нам легше було засвоїти його, і віддаляти від нас наше власне, щоб ми могли споглядати його здалеку, в загальному”. Натомість інші прихильники біографічного методу очищали життєпис митця від сторонніх чинників, прокресливали імпресіоністичними прийомами іманентні характеристики наперобуваної особистості задля виявлення “потаємного духу”. Так вважали і французький історик Г. Лансон, і російський критик Ю. Айхенвальд (почасти – О. Веселовський), і німецький літературознавець Е. Ерматінгер. Досвід біографічного методу використовував німецький психолог Р. Мюллер-

Фрайєнфельс під час висвітлення психологічних типів письменників, беручи при цьому за джерело своїх наукових студій лише їхні твори. Водночас поширилася імпресіоністична есеїстка, засвідчена працями А. Саймонса, Дж. Сантаяни, А. Франса, Р. де Гурмона, М. Кузміна, С. Маковського, розкрився простір для науково-популярних й художніх життєписів, зумовлюючи появу біографії як жанру (“Тарасові шляхи” Оксани Іваненко), белетризованої біографії на кшталт “Романів Куліша” В. Петрова (Домонтовича), автобіографічної поеми (“Мандрівка в молодість” М. Рильського), літературної авторецепції (“Щоденний жезл” Є. Пашковського). Існують й інші назви жанрових різновидів, як-от “романізована біографія”, “історико-біографічна проза”, “художньо-документальна біографія”, “фактографічна художня біографія” і т. д. Тобто, йдеться про біографічний метажанр, в основу якого покладено документальні свідчення про видатну особу, її цілісне життя чи його фрагмент, як-от “Гойя” Л. Фейхтвангера. Такий тип наративу поєднує в собі сюжетно-подієву, асоціативно-психологічну основу з реальними фактами і вірогідною вигадкою, тому засвідчує відмінність від історичної прози. О. Галич розглядає художню біографію як різновид документалістики й епічних творів, О. Ковальчук – як різновид історичної прози на кшталт німецького історико-біографічного роману ХХ ст., натомість В. Явчуновський вважає поняття “документально-художня література” штучним і невмотивованим. Однак біографічний метод не обмежений тим чи тим жанровим різновидом. Він значно ширший, може стосуватися як творчого і життєвого шляху письменника, так й історії написання певного

твору, а також наукового дослідження, зокрема дисертації.

Принцип біографічного методу поширений і на запроваджену Р. Сауті (1809) автобіографію – близький до мемуара, щоденника, листа, спогаду літературно-документальний жанр, головний героєм якого є сам автор. Він обирає себе за прототип власного твору, надає письму суб’єктивного стилістичного забарвлення, поєднує бачення своєї долі з аналізом соціального, культурного, літературного контексту, не приховує своїх симпатій та антипатій. Автобіографія може бути як інтровертивна, так і екстравертивна. Теоретичні властивості жанру висвітлені у працях німецького вченого Г. Пфотенгауера (“Літературна біографія: особиста біографія та її історія”, 1985), польської дослідниці Р. Любас-Бартошинської (“Між автобіографією та літературою”, 1994) та ін., хоч відома була ще за античних і християнських часів: “До самого себе” Марка Аврелія, “Сповідь” Августина Блаженного та ін. В українській літературі ознаки автобіографії з’явилися у “Книзі шляхів і ловів” князя Володимира Мономаха, але жанр набув популярності лише у ХІХ ст., починаючи з повісті “Художник” Т. Шевченка, розкрив свої поліжанрові властивості, задокументалізовані виданням “Самі про себе. Автобіографії видатних українців ХІХ століття” (Нью-Йорк, 1989) в упорядкуванні Ю. Луцького.

Поряд із літературною біографією та літературознавчим методом дослідження життєпису того чи того письменника існували також науковий (“Т. Г. Шевченко. Біографія”, 1984), науково-популярний (найповніше відтворений у серії “Жизнь замечательных людей”), герменевтичний

(“Історія автобіографії” Г. Мішо), психоаналітичний (“Спогади про дитинство Леонардо да Вінчі” З. Фрейда). На основі біографічного методу постає *біографістика*, що складається із сукупності знань, є наслідком дослідження жанру біографії. Дисертант неминуче має справу із сукупністю документів, які письменник або дослідник його творчості використовує під час написання художнього (аналітичного) життєпису, систематизує і тлумачить висвітлювані джерела, різні свідчення, щоденникові нотатки, епістолярну спадщину, тобто використовує можливості *біографіки*. Над виробленням її методології працювали Ф. Бекон, особливо Дж. Боутсвелл (“Життя Самюеля Джонсона”, 1791). З позицій позитивізму було обґрунтовано потребу введення біографіки у текст оповіді, орієнтованої на фактажну достовірність, розкриття психології персонажа без приховування чи гіперболізації його позитивних і негативних рис, поза спробами його ідеалізації. Ці настанови розробляли С. Джонсон (“Життєпис найвидатніших англійських поетів”), М. Ковалинський (“Життя Григорія Сковороди. Писане 1794 року в давньому смаку”). Досвід біографіки поширений у літературознавстві для реконструювання хроніки життя і творчості певного письменника, збирання бібліографічних даних, написання дисертацій і монографій.

Біографічний метод тісно пов'язаний з *бібліографією*, яка полягає у формуванні довідкового матеріалу, що стосується систематизації рукописних, машинописних документів і видань творчості певних письменників, літературних критиків, літературознавців, лінгвістів, фольклористів та інших філологів і гуманітаріїв. Бібліографії можуть бути

загальні (“Українські письменники”, 1960–65”), спеціальні (“Письменники України”, 2006), крайові (“Письменники Волині”, 1969), присвячені окремим письменникам, як-от започаткована 2004 р. науковими співробітниками Інституту літератури НАН України “Шевченківська енциклопедія”. Важливе значення для історико-літературних досліджень має праця “Десять років української літератури (1917–1927)” (1928) О. Лейтеса і М. Яшека, “... з порога смерті...”: Письменники України – жертви сталінських репресій” (1991) тощо. Бібліографія завжди актуальна в літературному та літературознавчому процесах, що засвідчує енциклопедичний довідник “Шевченківські лауреати 1961–2001” (2001), що відтоді перевидається майже щороку.

В Україні біографічний метод притаманний працям В. Горленка, М. Чалого, М. Петрова, С. Балея, особливо Ом. Огоновського, в “Історії літератури руської” якого цей метод поєднано з бібліографічним принципом. Така тенденція позначилася і на деяких дослідженнях, зокрема шевченкознавчих, І. Франка, в його намаганні відтворити “живий образ Кобзаря на тлі свого часу й своєї суспільності” (“Причинки до оцінення поезії Т. Шевченка”, 1881). Працювала біографічна комісія у складі ВУАН під керівництвом Д. Багалія, М. Василенка, С. Єфремова, зосереджена на розробці біографічного методу. З 30-х років біографічний метод, заклеюваний “буржуазним”, вихолощували, вульгаризували, трактували як побічний засіб вивчення творчості письменника, життєпис якого розглядали з позамистецьких, “класових” позицій.

Сучасний біографічний метод використовує концепції герменевтики, психології, психоаналізу, історіографії, текстології. Його проблематика

висвітлена у низці кандидатських і докторських дисертацій на прикладі аналізу біографічної прози, зокрема у дослідженні О. Валевського (“Методологические основания биографики”. – К., 1990). Її жанри проаналізувала І. Данильченко (“Трансформація життєвої правди у творах української художньої біографії”. – Дніпропетровськ, 1997), родо-жанрову диференціацію простежив О. Дацюк (“Особливості жанрової еволюції художньої біографії”. – Рівне, 1997), співвідношення об’єктивного та суб’єктивного у творах художньої біографії розкрила Лариса Мороз (“Об’єктивне і суб’єктивне у жанрі літературної біографії”. – К., 2001). Осмисленню біографічного наджанру як міжродової структурної спільності присвячена робота “Українська біографічна проза першої половини ХХ століття: жанровий аспект (за творами В. Петрова, С. Васильченка, О. Ільченка, Л. Смілянського)” (К., 2005) Галини Грегуль. Б. Мельничук з’ясував закономірності розвитку біографічної літератури від киеворуської доби до початку 90-х рр. ХХ ст. (“Проблема історичної та художньої правди в українській художній біографії”. – Л., 1997).

Дисертанту, який обрав біографічний метод, слід сформувати в собі чуття міри при висвітленні життєпису письменника, що досягається інтуїтивно, тому що не існує якогось відповідного нормативу, аналіз приховує непередбачувані наслідки. Навіть коли дослідник сумлінно дотримується фактографічного матеріалу, суб’єктивний чинник постійно впливає на його роботу, даючи простір домислу чи вигадці. Тому першорядного значення набуває принцип ідентичності, що потребує постійної верифікації, адже документалізм не завж-

ди гарантує присутність достовірності, іноді брак свідчень перешкоджає повній реконструкції творчості письменника, стимулює уяву дослідника, яка компенсує прогалини різними припущеннями, що можуть не збігатися з реаліями. Найчастіше така ідентичність можлива вже після смерті того чи того митця, тому процедура відповідності часто стає проблемною, але не безперспективною. У такому разі біографічний метод має бути продиктований конкретним завданням даної дисертації. Він засвідчений кандидатськими роботами з української літератури: “Українська поезія Румунії другої половини ХХ ст. (тематично-жанрові та стильові особливості)” (К., 2001) Любові Василик, “Творчість Олени Теліги і літературно-культурологічна ситуація “Празької школи”” (К., 2001) Олени Климентової, ““Національний міф” та його трансформація в українській еміграційній поезії: на прикладі “Празької школи”” (К., 2002) Оксани Кривчикової, “Пародійна творчість К. С. Буревія: еволюція образу автора в пародіях Едварда Стріхи, політичний та естетичний дискурс, поетика комічного” (Х., 2003) В. Киселя, “Профетичні мотиви в українській поезії ХХ століття (В. Свідзинський, Є. Маланюк, Є. Плужник, В. Стус)” (К., 2005) Наталії Плахотнік; “Ідейно-естетичні засади літературно-критичної діяльності Андрія Ніковського” (К., 2006) Павлини Дунай, “Творчість Ганни Барвінок в українському літературному процесі другої половини ХІХ століття” (К., 2006) Вікторії Подзігун, “Епістолярій Олесь Гончара і творча індивідуальність письменника” (К., 2006) Людмили Курило; “Поетика драматургії Миколи Куліша 1927–1932 років” (Х., 2006) Інни Лисенко, “Література народовецтва і чину на українському

Підкарпатті в першій половині ХХ століття” (Л., 2007) Наталії Ребрик, “Принципи характеротворення в новелістиці Юрія Липи” (К., 2008) Неллі Левицької, “Драматургія Олекси Коломійця: проблематика і поетика” (К., 2008) Світлани Литвинської; з теорії літератури – “Провідні концепти американського символічного літературознавства (на матеріалі творчого доробку С. Лангер)” (К., 2005) Наталі Абрамкіної, “Форми інтертекстуальності у східних поемах Дж. Г. Байрона” (К., 2008) Тетяни Пашняк; з фольклористики – “Фольклористична діяльність Миколи Костомарова (методологічний аспект)” (К., 2006) Лілії Підгорної. З’являються роботи з використанням біобібліографічного методу, наприклад “Юрій Меженко – літературознавець” (Л., 2000) Олени Галети. При цьому використовують й інші методи, наприклад, порівняльний, соціокультурний, нарративний, міфопоетичний, текстологічний, рецептивної естетики, психології творчості, психаналізу, архетипної критики, метод зіставно-стилістичного аналізу, описово-хронологічний метод тощо.

Література:

1. Академические школы в русском литературоведении. – М., 1975.
2. Брандес Г. Анатоль Франс. – К., 1908.
3. Котляревский Н. А. Старинные портреты. – 1908.
4. Котляревский Н. А. Литературные направления Александровской эпохи. – СПб., 1917.
5. Кузьменко В. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20–50-х років ХХ ст. – К., 1998.
6. Ніколенко В. Біографії в порівняннях: Літературознавчий нарис. – Дніпропетровськ, 2001.

7. Николукин А. Психография – “новый метод” в литературе США // Вопросы литературы. – 1963. – № 9.
8. Пруст М. Против Сент-Бева: Статьи и эссе. – М., 1999.
9. Сент-Бев Ш. Литературные портреты: Критические очерки. – М., 1970.
10. Фатхуллин М. Ф. Человек творческий: почему? Основы концепции биографической детерминации творческой деятельности человека. – М., 2001.

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНА ШКОЛА

На принципах позитивізму (О. Конт, Г. Спенсер та ін.), згідно з якими достоту науковим визнають верифіковане, кероване точними методами вивчення фактів як у природничих, так і в гуманітарних дисциплінах, була сформована *культурно-історична* школа – напрям у західно-європейському літературознавстві другої половини ХІХ ст. Науковці зійшлися на думці, що між фактами слід віднаходити суворо детерміновані зв'язки, підтвержені через досвід в конкретному національному й соціальному середовищі. Основним рушієм динаміки суспільної, а відтак і художньої, свідомості, вбачали ідею, позамистецьку дійсність. Прихильники цієї школи апелювали до нейтральності, об'єктивності наукового дослідження. Її засновником вважають французького теоретика мистецтва й літератури І. А. Тена (1828–93), який спирався не лише на філософію позитивізму, а й на історизм Й.-Г. Гердера, схильного розглядати поняття “література” тільки стосовно тих творів, що відображають розумовий розвиток народу, на погляди просвітників, на естетику Г.-В.-Ф. Гегеля, досвід французьких істориків Ф. Гізо, О. Тьєррі, Ф. Міньє, біографічний метод Ш. О. Сен-Бева.

Автор “Англійського позитивізму” (1864), чотири-томної “Історії англійської літератури” (1863–64), “Філософії мистецтва” (1865), трактату “Про розум та пізнання” (1970) та ін. здійснив спробу раціоналістичного тлумачення художніх явищ, висвітлюваних крізь призму причиново-наслідкової динаміки суспільного життя, наполягав на тому, що літературний твір цілком зумовлений сукупністю “всього стану розумів та звичаїв довкілля”, тому сприймався їх “знімком”, а не “просто грою уяви”. Вивчення письменства, на переконання І. Тена, дозволяло “створити історію морального розвитку та наблизитися до пізнання психологічних законів, що керують подіями”. Було сформульовано методологічні настанови вивчення письменства, що полягали у широкому залученні біографії і психології митця, специфіки культурного оточення, громадського світобачення, особливостей раси, зумовлених біологічними чинниками, кліматом, місцевістю, історичними обставинами. Каузальне уявлення про природу мистецтва зумовлювало абсолютизацію ідеї причиновості (“Найменша зміна причин зумовлює немінучі колосальні зміни в кінцевих результатах”), що починається з накопичення фактів – невидимих першооснов, виявлення через них закономірних зв'язків між конкретним і цілим. Ідеться передусім про *расу*, якій І. Тен надавав першорядного значення (вроджений національний темперамент, відносно стійкі фізіологічні, психологічні, соціально-побутові властивості), *середовище* (ландшафт, клімат, соціальні обставини, “стан умів”) та *момент* (досягнутий рівень культури, традиція, творчий акт), трактований як витвір спільної діяльності раси й оточення, мить історичної реалізації наро-

ду – носія ідей у зародку і поета, покликаного їх втілювати, здійснюючи своєю творчістю загальну психологію. Власні теоретичні, публіцистичні й есеїстичні міркування І. Тен підтверджував аналізом різних типів синхронних і діахронних зіставлень сатири В. Теккерея та Дж. Свіфта, творчості А. Теннісона з ренесансними гуманістами, героїв п'єс В. Шекспіра з мольєрівським Тартюфом. Водночас теоретик механічно ототожнював настанови природничих наук, зокрема дарвінізму (еволюційний метод), з літературою, зводив її до громадської психології, задокументалізованої у пам'ятках писемності, вподібнював історію письменства до історії суспільства.

Концепція І. Тена суголосна інтелектуальним настроям другої половини ХІХ ст., хоч не все у ній було сприйнятним, зокрема принципи біологізованої та психологізованої соціології. Так, французький дослідник Г. Лансон, заперечуючи їх, підтримував тенівську настанову порівняльно-історичного аналізу, данський учений Г. Брандес (“Найголовніші течії в європейській літературі”, 1872–90) наполягав на потребі сполучення методології І. Тена та біографічної школи Ш. О. Сент-Бева; автор фундаментальної “Історії загальної літератури ХVІІІ ст.” Т. Гетнер прагнув написати “історію ідей”, спираючись на можливості культурно-історичної школи, ідеї якої розвивав В. Шерер (“Історія німецької літератури”, 1880–83), запропонувавши “генетичний метод” з формулою “успадковане – випробуване – набуте”, а також Ф. де Санктіс (“Історія італійської літератури”, 1870), Д. Льюїс (Англія). Особливі акценти в культурно-історичній школі ставили російські дослідники Ф. Буслаєв, О. Пипін, П. Пекарський,

М. Тихонравов, С. Венгеров. Вони, розглядаючи історію письменства у строго детермінованому річищі, аргументовано виводили літературу з надр фольклору, але не брали до уваги іманентну художню сутність, природу таланту. На переконання О. Пипіна, який не сприймав думки В. Белінського про взаємозв'язок суспільних процесів естетичну природу художньої діяльності, завдання історика літератури полягало, “по-перше, в намаганні охопити поетичну творчість у всьому національному обсязі, починаючи з найраніших її проявів у давній народній поезії; по-друге, не обмежуватися чисто художньою сферою, залучати до наукових студій межові терени народної та громадської думки і почуття при розгляді матеріалу літератури як матеріалу психології народу і суспільства; врешті-решт, ця історія вивчає явища літератури порівняльно, у міжнародних взаєминах”. О. Веселовському при поєднанні культурно-історичного дослідження літератури та фольклору з методиками міфологічної школи й І. Тена вдалося усунути недооцінку іманентної специфіки усної та писемної словесності завдяки теорії зустрічних течій.

Спираючись на принципи культурно-історичної школи, її представники полемізували з опрощувальними тенденціями соціальної критики. Так, І. Іванов у двотомній “Історії російської критики” (1900) виступив проти соціальної критики М. Чернишевського й Д. Писарева. Концепція культурно-історичної школи сприяла формуванню натуралізму, з погляду якого постання матеріального, “тварного”, людського чинника зумовлене лише впливом природного довкілля. Тому Е. Золя (“Передмова до “Терези Ракен””) обстоював принцип так званого “наукового аналізу” в художній

творчості, що іноді сягав крайнощів заперечення сутності літератури як мистецтва. Очевидно, така практика об'єктивного дослідження, обґрунтованого в лабораторних умовах верифікації, спонукала І. Франка до наукового реалізму, тому письменник заявляв: “Я задовольняюсь роллю вченого, зображаючи дійсність”. Свої переконання він здійснив у циклі оповідань “Борислав. Картини з життя підгірського люду”, у повісті “*Voа constrictor*”. Письменник, на думку М. Ткачука (“Концепт натуралізму і художні шукання в “Бориславських оповіданнях” І. Франка”, 1997), відмовився від функції всевідного автора, присутнього у творах класичного реалізму, свідомо задовольнившись позицією об'єктивного спостерігача. Поняття “науковий реалізм” виявилось фантомним, адже специфіка художньої літератури має образне, а не понятійне підґрунтя. Пізніше І. Франко критично перегляне свої погляди, визнає за письменством сенс іманентно мистецького явища.

Культурно-історична школа набула великого поширення в польському позитивізмі. Так, літературознавець, теоретик мистецтва П. Хмельовський ефективно використовував тенівську тріаду (раса–середовище–момент) у своїх порівняльно-історичних дослідженнях, як-от у студії “Жінки Міцкевича, Словацького і Красинського” (1873), художник та критик С. Віткевич переймався проблемами національної самобутності, необхідністю поєднувати античні традиції зі східними (“Мистецтва і критики у нас”, 1891), прозаїк Б. Прус виступав як практик літературного позитивізму (“Слово про позитивну критику”) та ін. Проблематика, порушувана в культурно-історичній школі, була актуальною для словацького письменника й кри-

тика С. Гурбана-Ваянського, який обстоював ідею народності, національності, релігійної свідомості, для болгарського академіка І. Шишманова, зорієнтованого на осмислення болгарсько-українських та болгарсько-російських літературних взаємин, його учня М. Арнаудова (також учня М. Драгоманова), автора “Історії нової болгарської літератури” Б. Пенева, словенського літературознавця І. Приятеля, чеського компаративіста Ф. Вольмана (“Порівняльна методологія слов'янської словесності”, “Дух і цілісність слов'янських літератур”, “Слов'янська спільність у мовному та літературному відродженні слов'ян”, “Слов'янська ідея у Шафарика і Шевченка”).

В українській аналітичній свідомості методологія культурно-історичної школи набула поширення в останній чверті ХІХ ст. Активним її пропагандистом став В. Горленко. В рецензіях на “Нариси історії української літератури М. І. Петрова” та на студію В. Шенрока “Учнівські роки Гоголя” він прокреслював шлях від позитивістських та соціологічних настанов І. Тена до порівняльно-історичних досліджень. М. Костомаров в оглядовій статті про українську літературу ще 1843 р., називаючи поняття “нація – національний характер”, “географічне середовище, де проживає народ”, “історичний час”, завбачав тенівську тріаду “раса–середовище–момент”. Культурно-історична школа набула концептуального оформлення у наукових працях М. Драгоманова (“Слов'янські переробки Едіпової трагедії”, “Два українські фавльо та їх джерела” тощо), який при обстоюванні історично виправданої ідеї взаємовпливів усної і писемної словесності, потреби міжнародних літературних зв'язків віддавав перевагу “інтернаціональному”

(космополітичному) чиннику на противагу національному, викликавши тим бурхливу полеміку під час дискусії на сторінках львівського журналу “Правда” 1873–78 рр. Особливий внесок у застосуванні настанов І. Тена належить М. Дашкевичу – автору рецензії на “Нариси історії української М. І. Петрова”, що мала широкий розголос, низки ґрунтовних досліджень (“Світова скорбота, понуре світоспоглядання та песимізм в західноєвропейській поезії нової доби”, “Кілька слідів спілкування південної Русі із південно-слов’янами між іншим у думках”). Використання порівняльно-історичної й культурно-історичної аналітичної практики притаманне було М. Сумцову, передусім у дослідженнях творчості Т. Шевченка, М. Старицького, І. Франка, О. Пушкіна. Досвід культурно-історичної школи глибоко позначився на “Історії українського письменства” С. Єфремова, на “Історії української літератури” М. Грушевського. Її концепціями переймався І. Франко. Постійно використовуючи їх, він вважав, що для критичної рецепції та створення курсу історії української літератури конче необхідні дві методологічні основи – культурно-історична і критично-естетична (“План викладів історії літератури руської”), обстоював першорядне значення наукового аналізу цілісного духовного життя певної доби, потребу її окреслення в загальних рисах, був переконаний, як не дивно, що ні художні твори, ні їх автори не повинні бути головним чинником літературного процесу. Намагання подолати канон “універсального” методу культурно-історичної школи, не відкидаючи його продуктивних можливостей, проявилось у дослідження В. Перетца, засновника філологічної школи у стінах Київського універ-

ситету Св. Володимира та його послідовників, зокрема поетів-“неокласиків” П. Филиповича, М. Драй-Хмари, О. Бургардта.

У ХХ ст. науковий напрям, обґрунтований І. Теном, втратив свої масштаби, профанувався соціологічним літературознавством, перетікав окремими струменями у дослідженнях М. Розанова, П. Сакуліна (Росія), В. Паррінгтона (США), “Університетської критики” (Франція), поступаючись перед новими, часто антитетичними методологіями, пов’язаними з естетикою модернізму, авангардизму, постмодернізму. Однак можливості культурно-історичного методу не вичерпані, що засвідчує кандидатська дисертація “Інтелектуальна проза В. Петрова: жанрово-стильові особливості” (Х., 2005) Наталі Мариненко. Дослідниця поєднує його із філологічним, інтертекстуальним, міфологічним методами. Звертаються до можливостей цього методу і В. Кисіль (“Пародійна творчість К. С. Буревія: еволюція образу в пародіях Едварда Стріхи, політичний та естетичний дискурс, поетика комічного”. – Х., 2003), Ольга Тетеріна (“Переклад як наукова проблема в українській літературно-критичній думці ХІХ – початку ХХ ст.: компаративний дискурс”. – К., 2004), Павлина Дунай (“Ідейно-естетичні засади літературно-критичної діяльності Андрія Ніковського”. – К., 2006), Ольга Хмель (“Екзистенціалістські мотиви в “Сибірських новелах” Б. Антоненка-Давидовича”. – К., 2007), апелює і Вікторія Зарва у докторській дисертації “Просвітницькі тенденції в російській та українській просвітницькій прозі 60–80-х років ХІХ століття” (К., 2005). Використовується він і в фольклористиці, наприклад у кандидатських дисертаціях “Образ землі в ук-

МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРИНЦИПИ, ПОВ'ЯЗАНІ З ІНТЕРПРЕТАЦІЄЮ МІФУ

раїнському та світовому героїчному епосі” (К., 2001) Л. Шурка, “Міфологічні образи народної прози: еволюція художнього мислення” (К., 2003) Т. Полковенка, “Еволюція української весільної обрядовості (на матеріалі фольклору)” (К., 2004) Зоряни Марчук.

Література:

1. Горленко В. П. Южнорусские очерки и портреты. – К., 1898.
2. Грушевський М. С. Історія української літератури: У 6 т. – К., 1993.
3. Дашкевич Н. П. Мировая скорбь, мрачное мирозерцание и пессимизм западноевропейской поэзии нового времени. – К., 1895.
4. Дашкевич Н. П. Несколько следов общения Южной Руси с югославянами в Литовско-Польский период, между прочим в думах // Сборник статей в честь проф. Т. Д. Флоринского. – К., 1904.
5. Єфремов С. Історія українського письменства. – К., 1995.
6. Золя Э. Предисловие к “Терезе Ракен” // Золя Э. Собрание сочинений: В 12 т. – М., 1995. – Т. 1.
7. Кирпичников А. И. Греческие романы в новой литературе. Повесть о Варламе и Иосафате. – Х., 1876.
8. Лансон Г. Метод в теории литературы. – М., 1911.
9. Пыпин А. Н. История русской литературы. – СПб., 1903. – Т. 4.
10. Тэн И. Философия искусства. – М., 1996.
11. Тэн И. Об уме и познании // Зарубежная эстетика и теория литературы. XIX – XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. – М., 1987.
12. Сумцов М. И. Этюды об А. С. Пушкине.
13. Флобер Г. Письма 1860–1880 // Флобер Г. Полное собрание сочинений: В 10 т. – М., 1938. – Т. 8.
14. Перетц В. М. Из лекций по методологии истории русской литературы: История изучения. Методы. Источники. – К., 1914.

Однією з перших виробила свою методологічну концепцію *міфологічна школа* – напрям у фольклористиці та літературознавстві німецьких, власне гайдельберзьких романтиків (Л. Арнім, К. Brentano, Й. Герес та ін.) початку XIX ст., спиралася на естетику Ф.-В.-Й. Шеллінга (“Філософія мистецтва”, 1802–03), єнських романтиків – братів А. та Ф. Шлегелів, які трактували міф як універсальне явище, “природну релігію”, як необхідну умову мистецтва, достеменно ядро поезії, намагалися віднайти генетичне праджерело міфотворення. Ці тенденції були завбачені ще у “Новій науці” (1725) Дж. Віко, який вважав метафору й метонімію “маленьким міфом”, також у поглядах Й.-Г. Гердера, схильного розглядати міфи у значенні національної цінності. Філософські засади міфологічної школи оформилися після видання “Німецької міфології” (1835) Я. Грімма, що сприяло усвідомленню сутності народної душі не тільки давніх греків і римлян, а й іранців, германців, кельтів, слов’ян. Дослідження було акцентоване на тому, що фольклор, втілюючи в собі колективну несвідому душу, має божественне походження, що з міфу при його занепаді неминуче виникають

фольклорні жанри – казка, епос, легенда і т. д. При цьому дослідники використовували принципи порівняльно-історичного мовознавства, віднаходили чимало схожих рис в уснопоетичній творчості багатьох народів, тому висували гіпотезу спільного праміфа (за аналогією з прамовою).

Міфологічна школа розвивалася двома потоками: *етимологічним* (лінгвістична реконструкція міфа за допомогою палеонтологічної методології) і *демонологічним* (порівняння схожих за змістом міфів). Перший репрезентували А. Кун (Німеччина), М. Мюллер (Англія), Ф. Буслаєв, О. Міллер (Росія), другий – В. Шварц, В. Маннгардт (Німеччина). А. Кун (“Сходження вогню та божественного трунку”, 1859; “Про стадії міфотворення”, 1873) тлумачив міфічні образи шляхом семантичного зближення імен зі словами санскриту, залучив до кола своїх студій “Веди”, обстоював “метеорологічну теорію” міфів. Аналогічні операції здійснив засновник *порівняльної міфології* М. Мюллер (“Досліди з порівняльної міфології”, 1856; “Читання про науку про мову”, 1861–1864), який розробив методику лінгвопалеонтології (двотомний “Внесок у науку про міфологію”, 1897), запропонував свою “солярну теорію”, що спиралася на міфи обоження світил. Крайнє вираження “солярно-метеорологічної теорії” віднайшло відповідне трактування у праці “Порівняльно-критичні спостереження над шаровим складом російського епосу. Ілля Муромець та богатирство київське” (1869) О. Міллера. Ф. Буслаєв вважав, що фольклорні жанри постали за епічної доби з міфу. Свої спостереження він підтверджував доказами про виникнення річок, зокрема Дунаю, велетів на кшталт Святогора тощо. В. Шварц (“Походження міфології [...]”, 1860;

“Поетичний погляд на природу греків, римлян та германців [...]”, 1864–79), В. Маннгардт (“Демони жита”, 1868; “Лісові та польові культури”, 1875–77; “Міфологічні дослідження” 1884), вбачали походження міфів не від обоження небесних явищ, а від поклоніння нижчим, демонічним істотам. О. Афанасьєв (“Дідусь домовий”, 1850; “Відун та Відьма”, 1851; “Поетичні погляди слов’ян на природу”, 1865–69 тощо) спробував було синтезувати розмаїті теоретичні спрямування міфологічної школи. Її концепції позначилися на початковому етапі наукового шляху О. Пипіна, О. Веселовського, які невдовзі переглянули положення цієї школи, виявили слабкі позиції, запропонували інші шляхи вивчення міфу, зокрема в річищі теорії міграційних сюжетів і зустрічних течій. Міфологічна школа на початку ХХ ст., здавалося, вичерпала свої можливості, проте у 20-і роки вона пережила оновлення у неоміфологічній теорії К.-Г. Юнга (аналітична психологія), зокрема в його вченні про архетипи. Неоміфологізм віднайшов продуктивні шляхи свого самоствердження у низці досліджень Ж. Дюмезіля, Ш. Отрана, Ф. Реглана, Яна де Фріса та ін.

В Україні під впливом міфологічної школи, яка орієнтувала аналітичну свідомість на неперекручену специфіку етносу, власне народної душі, перебував М. Костомаров (“Про історичне значення руської народної поезії”, 1843; “Слов’янська міфологія”, 1947), певною мірою М. Сумцов (“Хліб у звичаях та піснях”, 1885). Досвід міфологічної школи використовував О. Потєбня (“Про міфологічне значення деяких звичаїв та повір’їв”, 1865 та ін.), вважав мовлення “головним і первинним знаряддям” міфічного мислення, шукав його сліди в народній

поезії, спростовував припущення М. Мюллера про “хворобу мови” як джерела міфічних образів.

На підставі таких та аналогічних досліджень сформувалася *міфологія* (від грец. *mythos*: оповідь, *logos*: слово, вчення) – наука про міфи й міфічну свідомість різних народів. Водночас цим же терміном називають нагромаджену певним етносом сукупність міфів. Іноді зазначені поняття, що мають однакове звучання і графічне оформлення, ототожнюються. Початки міфології як наукової дисципліни виникли за доби еллінізму (початок III ст. до н. е.) в колі поетів та філологів, які працювали в Александрійському музеї, займалися систематизацією міфів та їх тлумаченням (екзегезою).

Найповнішому аналітичному висвітленню піддана антична (давньогрецька, давньоримська) міфологія. Завдяки запровадженню порівняльно-історичних методологій (XIX ст.) дослідники відкрили давньоіндійську, давньоіранську, давньогерманську і т. д. міфічні спадщини. У порівнянні з ними найменше поталанило українській міфології, яка, не маючи писемно задокументованих пам'яток, досі не спроможна репродукувати цілісний національний космос. Проблеми міфології, крім міфологічної школи, приділяли пильну увагу представники антропологічної школи, психологічної школи, аналітичної психології, структуралізму. Відтак склалося наукове розуміння *міфу* (від грец. *mythos*: оповідь) як універсальної, конкретно чуттєвої дійсності, структурованої за людським світоуявленням, що не завжди відповідає реаліям, однак кожен, хто перебуває в її межах, вважає її єдиною можливою, справжньою, не фіктивною. Тому втрата цієї дійсності суголосна втраті сенсу

життя. Міф має вигляд світоладу, що протистоїть хаосу, заповнений персоніфікованими божествами, духами першопредків, демонічними істотами, структурує свою просторову архітектоніку, найчастіше символізовану деревом світу, переживає свій час, здебільшого завершуваний колообігом, власну сакралізовану історію, зазвичай започатковану космогонічною версією. Він постає моделлю певного колективу, в якій розчинено особистісне начало, – переважно антропоморфною поряд із зооморфними утвореннями у вигляді тотемів, виповненою анімістичними стихіями та іншими детально окресленими *міфемами*, тобто найменшими елементами, фундаментальними компонентами міфу, які структурують його, а також пов'язану з ним художню літературу. Вони входять до складу системи світоладу, яка відповідає людському уявленню про довкілля, а не власне довкіллю, вважається справжньою, не фіктивною, може мати космогонічні, астральні, етіологічні, антропоморфні, тотемні, анімістичні, есхатологічні характеристики. Часто застосування міфем зумовлене художніми завданнями твору, як-от наявністю у ньому принципів подвійної семантики, поєднанням раціональних та ірраціональних чинників, що спостерігається у прозі Ольги Кобилянської, яку дослідила Ірина Каменська у дисертації “Концепт подвійного семантичного поля у творчості Ольги Кобилянської (за творами “Ніоба”, “Valse melancholique”, “Некультурна”, “Земля”, “Через кладку)” (К., 2003).

Притаманний первісній громаді, будучи її істотним відображенням, міф став ранньою формою наївного, безпосереднього пізнання (О. Конт, Г. Спенсер, Е. Б. Тайлор), домагався віднаходжен-

ня ефективного комунікативного поля у своїх межах, що досягалося завдяки магічним діям, особливо сформульованим словесним дискурсам, які, на переконання міфомовця, здатні впливати на світові процеси, стимулювати бажані та приборкувати небажані з-поміж них. Тогочасна людина не уявляла собі міфу, а жила в ньому, не надавала міфічного значення винятковим постатям за їх життя, як-от Христу, Крішні чи Мухамеду, адже вони безпосередньо втілювали божественну першосутність (аналогічні випадки спостерігаються і нині у значно видозміненому вигляді, наприклад у тоталітарних й авторитарних суспільствах, в контексті науково-технічного руху, що зумовлює уявлення про абсолютизований прогрес тощо). Задля цього використовували спеціальні синкретичні жанри на кшталт замовляння, заклинання, ворожіння, постійно організовували ритуальні дієства, які стосувалися як відновлення космогонічних явищ, відображених у календарно-обрядових циклах, у діонісіях, так і долі конкретної людини, змушеної пережити ініціації, реалізувати себе у житті, зберегти душу тощо. Такої мети досягали шляхом обов'язкової офіри, незрідка кривавої, що позначалося на психології щойно формованих етносів (наприклад, убивство челяді та її поховання при покійнику в давньому Єгипті або Китаї, у скіфів на території України), на специфіці яких позначався також або номадичний, або рільничий спосіб існування, експансивна "суб'єкт-об'єктна" або погідна "суб'єкт-суб'єктна" діяльність. Принаймні, українці, які з часів трипільської культури займалися хліборобством, офірували своїм богам вирощувані злакові культури, намагалися заснувати гармонійні стосунки з докільям. Автохтонний,

заглиблений в індоєвропейську минувшину різновид їхнього космосу поєднувався з античними й християнськими концептами світоладу. При цьому вдавалося уникнути їх протистояння, згармоніювати їх, як доводить І. Нечуй-Левицький ("Світогляд українського народу") і що спостерігається у ліриці П. Тичини або Б-І. Антонича.

Міф не обмежений таїнствами, прагненням чуда, ствердженням субстанційного та абсолютного начал, тому він різниться від близької йому релігії, яка походить від нього. За тематикою, структурою і проблематикою міф, крім космогонічних (походження всесвіту), антропологічних і тотемічних (походження людини), етіологічних (причини походження явищ природи) дискурсів, має також есхатологічні характеристики, коли мовиться про космічні цикли світових катастроф, зафіксованих у творах Гесіода й Овідія (зміни чотирьох віків), у єгипетській Книзі мертвих, у буддійській нірвані, у пророцтвах Мані, у коментарях Талмуда тощо. Втративши свій універсальний вплив на людську свідомість у перебігу розвитку цивілізації й утвердження логоцентричного світогляду, міф збережено у глибинах психіки як архетип, оприявлено в інерціях ритуалів. Він поступово втрачає адекватний код прочитання, перетворюється на *міфологему*, що складає переважно основу фольклору, за яким визнають право на вигадку, фантастичний вимисел, фікцію. Будучи уламком колишнього міфу, його міфема (найменший складник міфу), яка втратила свої автохтонні характеристики і функції, сприймається як образна оздоба або сюжетна архетекстуальна схема фольклорного твору, в якій ця міфема наділена вже іншим смисловим значенням. Наприклад, вес-

нянку “Подоляночка” сприймають як дитячу гру, а не весняний ритуальний хоровод. З’являються також окремі дисертації, присвячені висвітленню сутності міфологем, як-от “Міфологеми вогню і сонця в українській літературі: інтерпретація моделі” (К., 2006) Тетяни Федотової, в якій дослідниця аналізує дане питання у творах Г. Сковороди, Т. Шевченка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, В. Винниченка. Трансформацію міфу у жанр казки досліджує Світлана Карпенко (“Міфологічні мотиви в українських народних казках про тварин”, К., 2004). Цими проблемами перейнята *фольклористична школа*, заснована ректором Київського університету Св. Володимира М. Максимовичем, до роботи в якій були залучені М. Костомаров, П. Чубинський, В. Антонович, М. Драгоманов, брати Рудченки, відомі за псевдонімами Панас Мирний й Іван Білик, та ін. У період радянської влади фольклористична школа припинила свою діяльність, поновлену 1992 р. за ініціативою Лідії Дунаєвської в Київському національному університеті імені Тараса Шевченка, при кафедрі фольклористики Інституту філології.

Міфологема поширена і в художній літературі на рівні розмаїтих асоціацій з міфічними претекстами, алюзій, ремінісценцій, цитат тощо. Такими видається подорож Одисея в “Уллісі” Дж. Джойса, постать Христа у “Майстрі і Маргариті” М. Булгакова, мотив Герострата в однойменному романі Емми Андієвської. Різновидом міфологеми можна вважати *міфонім* (від грец. *mythos*: оповідь, опута: ім’я), тобто ім’я, назва богів і міфічних персонажів (Зевс, Аполлон, Дажбог, Перун, німфа, русалка та ін.), казкових героїв (Коза-дереза, Цар Горох, Івасик-Телесик, Кирило Кожум’яка, Вернигора

та ін.), що мають іноді затемнену семантику, яка виникла внаслідок перефільтрування народної етимології, приховують свої архетипні ознаки. Часто їх називають “теонімами”.

Мистецтво використовує невичерпні зображально-виражальні елементи міфу часто в переінакшеному, естетизованому вигляді, ідеалізує, таким чином, художню дійсність, протиставну одноманітній буденщині. У ранні періоди розвитку художньої дійсності воно зберігало тісну єдність із міфом, що засвідчує доба античності. Майже весь тогочасний епос і драма не виходили за межі міфоцентризму, завдяки якому виникали жанрові структури епосу, драми і лірики, обслуговувався божественний Олімп, розкривалася замкнена у собі, статуарна, геометрично прокреслена модель світоладу (Гомер, Гесіод, Есхіл, Еврипід, Софокл). Інші мотиви, навіть у ліриці, майже не з’являлися. Особливе значення давньогрецькі письменники надавали гімнам, парфеніям, дифірамбам тощо. Дещо відмінну, детально ієрархізовану модель космосу, розімкнену у простір, спрямовану на його поглинання, підпорядкування пірамідальній владі, розбудовували давньоримські автори, особливо в Августів вік, коли Вергілій (“Енеїда”) утверджував імперський Рим у перспективах всесвіту. Таке ж тематичне коло притаманне поезії Горація й Овідія. Пізніше така літературна практика правитиме за зразок класицистам і “соцреалістам”, які застосовували міфи своєї доби для обслуговування абсолютизму і тоталітарного режиму. Аналогічні античному письменству концептуальні моделі світоладу спостерігалися і в інших давніх літературах Єгипту, Шумеру, Вавилону, Індії, Китаю, Америки до її поневолення європейськими конкістадорами.

В українській словесності міфоцентризм зберігся переважно у фольклорі, він присутній також у вірогідних текстах “Послання оріїв хозарам” і “Велесової книги”, притаманний також поодиноким творам, як-от “Слову про Ігорів похід”, що з’являлися за часів християнства.

Античний міф базований на визнанні фаталізму, що панує над людським життям, натомість християнський дає кожній людині право на вибір істинного шляху до Бога, до власної духовної сутності, визволяючи особистість з-під засилля колективу. Новочасна історія формувала свою семантику міфу, що набував індивідуального виразу, найповніше розкритого в художній літературі, починаючи з постатей ренесансних титанів, які виборювали власний життєвий простір за рахунок собі подібних, часто переповнювалися богоборчим пафосом. Коли представники Просвітництва (“Прометей”, “Ганімед” Й.-В. Гете чи “Магомет” Вольтера) використовували традицію міфу для розв’язання філософських завдань, то романтики поринули у власне міфотворення (поема “Єдиний” Й. Гельдерліна, “Еліксир диявола” Е.-Т.-А. Гофмана), перетворили богоборчі мотиви своїх попередників у демонізм (Дж. Байрон, П. Б. Шеллі, М. Лермонтов). Використання архетипної архаїки позначилося і на реалістичних творах: “Ніс” М. Гоголя, “Воа Costrictor” І. Франка. Пошуки містифікованого символу-першоміфу бентежили символістів С. Малларме, С. Георге, В’яч. Іванова, М. Вороного. Зразки індивідуального міфу вбачають у романах “Улліс” Дж. Джойса, де йдеться про символічну інтерпретацію примарних реалій, “Чарівна гора” Т. Манна, де застосовано прийоми ритуалів, “Замок” Ф. Кафки, де розкрито універ-

сальну модель людства, в ліриці Б.-І. Антонича, розбудованій на бінарних опозиціях космосу і хаосу, на постійній присутності архетипів через метафору. Міф виконує продуктивну роль у теорії циклічності культури О. Шпенглера або у формі “круглого часу”, застосованій у “Романі про добру людину” Емми Андіївської. Він може набувати суто індивідуальних рис, як-от у романі “На той бік” В. Винниченка. Прозаїк модернізував “верходубівську” версію про Наяду як утілення “ангела-повстанця” з війська Люципера, завдяки чому обґрунтував фантомне звільнення особистості від сьогодення через приховування безталання і темних “сатанинських” сил, яким справді підпорядковані персонажі. Вони (Іван Верходуб, Ольга Чернявська), відкидаючи кантівський категоричний імператив як філософську іграшку, існують лише у межах власної моделі світу, яку сприймають за єдино реальну. Таку практику варто назвати *міфологізмом*, тобто способом поетичної реалізації міфа в художній літературі. Його смислове переінакшення відбувається на основі інтерсеміотичних прийомів, зокрема використання міфологем у новому семантичному полі, яке щоразу розкриває їх у відмінних значеннях при збереженні архаїчної доміанти.

На переконання засновника архетипної критики Н. Фрая, ідея письменства полягає в перетворенні міфів, тому історія літератури постає не в загальній тягlostі, а радше тлумачена як форма внутрішнього саморуху, тотальної еволюції, що супроводжується видозмінами міфем на різних етапах розвитку художньої свідомості. Відображення архетипів у літературному творі здійснюється через трансформовані форми поетичного мис-

лення, зокрема через символ. Подібні міркування висловлював О. Потебня (“Записки з теорії словесності”), вбачаючи у міфіві “поетичний образ”, на відміну від світосприйняття первісної людини, для якої ці поняття не збігалися. Вчений вказував на суголосся психологічних засад у слові, міфі й літературному творі. Найвиразніше такі тенденції проявилися у давній поезії, перейнятій ознаками міфоцентризму. Міф поступово перетворювався на художній прийом – від “Іліади” (IX – VIII ст. до н. е.) Гомера до “Фесалії” (I ст. н. е.) Лукана, переходячи проміжні стадії зміни з онтологічного статусу в засіб збереження культурологічного досвіду, у наочний приклад людської поведінки. Водночас спостерігалася профанація сакральної семантики, засвідчена пародією на кшталт “Батрахіадах” чи комедій Арістофана.

Міф у людському світі набуває універсального сенсу навіть у тих аспектах, де, здавалося, його (універсального сенсу) не повинно бути, зокрема на теренах картезіанства, звідки проросли уявлення про всеможливість “наукового-технічного прогресу”, що виявився наразі ілюзією, та на підвалинах соціальних утопій, звідки постали комуністичні режими, закомплексовані фантомами “нової ери”, задля якої приносилися масові жертви. Деякі літературознавці (Р. Чейс, Н. Фрай) мають рацію, вважаючи міф одним із літературних жанрів або модусів, на противагу іншим дослідникам, які сприймають його за лише як жанр усної словесності, лише як цілісну систему первісної культури (С. Аверинцев) або первісної ідеології (О. Лосев), незрілої давньої філософії (Б. Фонтенель). Водночас міф знаходять у добі Відродження (Л. Баткін), романтизму (У. Трой), модернізму

(Р. Барт, Н. Фрай, Д. Затонський). Своє розуміння цього поняття обґрунтував Арістотель (“Поетика”), інтерпретуючи фабулу як міф з традиційного фонду трагічних переказів, поєднання зображуваних античними драматургами подій. Попри те, що міф не віднаходить чіткого конкретно-історичного розуміння, він виявляє схильність до постійної трансформації, стосується людського досвіду. Нині його можуть припасовувати до відомих кінозірок, співаків, навіть героїв мультфільмів. Іноді міф набуває індивідуального характеру, як у творах “Поет” або “Старший боярин” Т. Осьмачки.

Свою сторінку в осмисленні специфіки міфу вписала близька до компаративних студій *порівняльна міфологія*, орієнтована на вивчення міфів шляхом їх зіставлення, виявлення спільних й відмінних ознак. Потребу такої дисципліни усвідомлювали вже за античної доби, коли стоїки вбачали у богах персоніфіковані функції, Евгемер сприймав їх за обожнених героїв (звідси постало поняття “евгемеризм”), епікурейці віднаходили у міфах історичні факти, Платон надавав їм філософсько-символічного розуміння. Середньовічні теологи проголошували міфи осереддям нечистої сили, вели проти них запеклу боротьбу. Перші кроки до їх вивчення були зроблені Ж. Ф. Лафіто (“Звичай американських дикунів у порівнянні зі звичаями давніх часів”, 1724). Дж. Віко (“Засади нової науки”, 1725) окреслив напрями розвитку порівняльної міфології, визначивши типи міфічного мислення, психологію міфу, синкретизм і т. д. Цінними для цієї дисципліни були погляди Й.-Г. Гердера, який, на відміну від Вольтера або Д. Дідро, схильних до ототожнення міфів із забобонами, відкрив у них космічні моделі світо-

ладу, феномени народної мудрості, неповторно індивідуального національного світоуявлення. У такому спрямуванні слід сприймати і розвідку “Німецька міфологія” Я. Грімма, в якій казка трактована як форма народного духу. Основи порівняльної міфології були закладені міфологічною школою (Я. Грімм, В. Шварц, В. Маннгард, А. Кун, М. Мюллер, Ф. Буслаєв, О. Афанасьєв, О. Потебня), розвинені антропологічною школою (Е. Ланг, Г. Спенсер, Дж. Фрезер), яку сформував Е. Б. Тайлор, Кембриджською школою класичної філології (А. Б. Кук, Г. Маррі, Д. Харрісон, Ф. М. Конфорд), яка розглядала ритуал не лише як джерело мистецтва, а й форму суспільної свідомості. Таке розуміння ритуалізму висловлював і О. Веселовський, знаходячи його зв’язки з родами літератури. Ця тенденція у ХХ ст. набула гіпертрофованого вигляду (О. Джемс, Т. Х. Гастер, Ф. Реглан та ін.), спровокувавши критичне ставлення К. Леві-Стросса, У. Баскома, Е. Стеннера, Дж. Фонтенроза та ін. до ритуалу, який не завжди поєднується з міфом. Певний інтерес викликає розроблена структуралістська теорія міфу, яку розробив К. Леві-Стросс. При визнанні чуттєвої природи міфологічного мислення вчений спостеріг у ньому здатність до узагальнень, логічного аналізу, класифікації, тому розглядав його структури як сукупність зв’язків між компонентами, що мають бінарні характеристики, як логічний інструмент подолання суперечностей шляхом медіації. Водночас В. Пропп (“Морфологія казки”, 1928) запровадив структурну фольклористику, розробив сюжетну модель чарівної казки (“Історичні корені чарівної казки”, 1946). Під цю пору найактивнішою виявилася функціональна

школа, представлена Б. Малиновським. У його праці “Міф у первісній психології” (1926) йдеться про практичні цілі, специфіку сакрального тексту, завдяки якому утримується культура етносу та лад у космосі. Французькі соціологи (Е. Дюркгайм, Леві-Брюль) висвітлювали не індивідуальну психологію, а колективну, а також походження ранніх форм релігії, її взаємини з міфом, його функціонування, дологічне мислення. Першорядне значення було відведене тотемізму. Леві-Брюль обґрунтував закон співприсутності, в якому відображено колективні уявлення при виникненні асоціацій між тотемічною спільнотою (рослинами, тваринами, явищами природи) та світом. З погляду символічної теорії міфу Е. Кассіра, міфологія постає замкненою символічною системою зі своєрідними властивостями й моделюванням дійсності. Конкретно-чуттєве мислення здатне узагальнювати об’єкти споглядання, стаючи знаком, не втрачаючи при цьому конкретності. Воно сприймається за відповідний ключ декодування, дарма що визнає протистояння сакрального й профанного, не розрізняє реального й ідеального планів, предмета й образу, які не ототожнюються, а синтезуються. Специфіка порівняльної міфології розкрита у дослідженнях німецького психолога А. Вундта, який знаходив у генезі міфу сновидіння, афекти, асоціативні ланцюги. Ці тенденції мали специфічні акценти на теренах фрейдизму, зокрема при застосуванні Едипового комплексу, та аналітичної психології, передусім у вченні К.-Г. Юнга про архетипи. Певний внесок у порівняльну міфологію вніс О. Лосєв у праці “Діалектика міфів”. Методологічні принципи порівняльної міфології використала Анжеліка Захарова у кан-

дидатській дисертації “Поетика храму у творах художньої літератури (на матеріалі романів У. Голдінга “Шпиль” і Ю. Місіми “Золотий храм”)” (К., 2004).

У 50–60-і роки ХХ ст. набув поширення *неоміфологізм*, сформований на основі юнгіанського вчення про архетипи й етнологічних досліджень у фольклористиці, трактований як синтез аналітичної психології, культурологічних принципів Дж. Фрезера та ідей кембриджських дослідників при вивченні давніх культур. Апологети неоміфологізму (Ж. Дюмезіль, Ш. Отран, Ф. Реглан, Ян де Фріс, Р. Карпентер, Дж. Кемпбелл, Г. Леві та ін.), спираючись на архетипи і мотиви давніх міфів, вважали міфотворчість єдиним поясненням магічного ритуалу. В останні роки виникла нова теорія фольклору, що раніше перебувала у складі загальної фольклористики й етнології, зосереджена на своїх об’єктах вивчення – на специфіці фольклору як традиційної народної художньої творчості, співвідношенні загальних і локальних властивостей фольклору, творчій природі і народності уснопоетичних традицій, фольклорі як історичній категорії, його поліфункціональності, родах, жанровій своєрідності, стилетвірних тенденціях, співвідношенні у ньому національних й загальнолюдських чинників тощо. Нині спостерігається трансмутація міфів, особливо у жанрі фентезі, що досліджує Т. Полковенко (“Міфологічні образи народної прози: еволюція художнього мислення”. – К., 2003).

Своє бачення проблеми міфу запропонувала в англо-американського літературознавстві ХХ ст. базована на концепціях Дж. Фрезера та К.-Г. Юнга *міфологічна критика* (англ. myth

criticism), пов’язана з ритуальною або архетипною критикою, спрямована на вивчення сьогочасної концепції міфу, сприйнятої за вирішальний трансісторичний чинник художньої творчості. Принаймні, у дослідженні “Анатомія критики” (1957) Н. Фрая історія світового письменства висвітлена як циркулювання ідей замкненим колом, коли література, відмежувавшись від міфу, знову повертається до нього, зокрема у творчості модерністів. Міфологічна критика врахувала досвід преромантиків та романтиків, які, разом із Т. Блеквелом, Й.-Г. Гердером, Ф. Шеллінгом, спростовували нігілістичне ставлення класицистів і просвітників до міфу, апелювала до поглядів Р. Вагнера, Ф. Ніцше, Т. Манна та ін. Міфологічна критика вбачала у письменстві не лише генетичне підґрунтя міфу, а й структурне, змістове, ідеологічне його значення. Вона розкрила свої можливості на теренах англійської антропологічної школи (Е. Б. Тайлор, Е. Ленг, Дж. Фрезер та ін.), зокрема при осмисленні магії і пов’язаних з нею ритуалів, що віддавна неминуче позначалися на художній діяльності, передусім у версії про божество, яке ненастанно вмирає задля відродження. Такі погляди поділяли у Кембриджському університеті, в якому діяла школа міфокритики: Е. Чемберс (“Середньовічна сцена”), Ф. Конфорд (“Походження аттичної комедії”), Дж. Вестон (“Від ритуалу до роману”), а також Дж. Харрісон, Г. Меррей. Їх підтримували Р. Грейвс (“Біла богиня”), Ф. Реглан, яких не повністю вдовольняла концепція Дж. Фрезера, релігійний “протоструктураліст” К. Стілл (“Вічна тема”) та юнгіанець М. Боткін (“Архетипи в поезії”). Їхні спостереження позначилися на студіях М. Еліаде, Б. Малиновського. Методологічними набутками

міфологічної критики користувалися дослідники драми (Ц. Барбер, Г. Вайзінгер, Ф. Фергюсон, Т. Портер), роману (Р. Кук, Ю. Франклін, Ф. Янг, Л. Фідлер, Дж. Луфборо) та почасти поезії.

Міфологічний метод наявний у кандидатських дисертаціях за спеціальністю “українська література”: “Світогляд і поетика Юрія Клена” (К., 1998) Марії Богач, “Міфологеми поезії Павла Тичини: спроба інтепретації” (К., 2001) Тетяни Шестопадової, ““Національний міф” та його трансформація в українській еміграційній поезії (на прикладі “Празької школи)”” (К., 2002) Оксани Кривчкової, “Концептуалізація історіософічного міфу у ліриці 1960 і 80-х рр.” (К., 2005) Т. Кременя, “Міфологеми вогню та сонця в українській літературі: інтерпретація моделі” (К., 2006) Тетяни Федотової, “Стилетворчі функції міфо-ритуальних форм у поезії вісімдесятників (В. Герасим’юк, І. Римарук, І. Малкович)” (К., 2006) Ірини Борисюк, “Онтологічні й культурно-історичні універсалії в українській прозі 20–30-х років ХХ ст.” (Х., 2006) Олени Пашник, “Поетика драматургії Миколи Куліша 1927–1932 років” (Х., 2006) Інни Лисенко, “Екзистенціалістські мотиви в “Сибірських новелах” Б. Антоненка-Давидовича” (Х., 2007) Ольги Хмель, “Міфологічні парадигми художнього мислення Лесі Українки” (К., 2007) М. Суляницького, “Лірика Леоніда Талалая. Інтертекстуальні параметри” (Х., 2007) Світлани Негодяєвої, “Роман-диалогія Володимира Дрозда “Листя землі”: проблема міфопоетики” (Х., 2008) Ольги Карпенко; за спеціальністю “теорія літератури”: “Поетика храму у творах художньої літератури (на матеріалі романів У. Голдінга “Шпиль” і Ю. Місіми “Золотий храм”)” (К., 2004) Анжеліки Захарової; “фолькло-

ристика”: “Система поетичного моделювання світу в календарно-обрядовій поезії” (К., 2004) Людмили Сорочук.

Література:

1. Афанасьев А. Народ – художник. Миф. Фольклор. Литература. – М., 1986.
2. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. – М., 1995.
3. Афанасьев А. Н. Происхождение мифа. – М., 1996.
4. Баландин А. И. Мифологическая школа // Академические школы в русском литературоведении. – М., 1975.
5. Барт Р. Мифология. – М., 1996.
6. Булашев Г. О. Украинский народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях: Космогонічні легенди та вірування. – К., 1993.
7. Вундт В. Миф и религия. – СПб., 1913.
8. Гачев Г. Национальные образы мира: Космо-Психо-Логос. – М., 1988.
9. Гердер И. Г. Избранные сочинения. – М.-Ленинград, 1959.
10. Гердер И. Г. Идеи к философии человечества. – М., 1977.
11. Гнатюк В. Нарис української міфології. – Л., 2000.
12. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. – М., 1987.
13. Грабович Г. Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета. – К., 1991.
14. Грейвс Р. Белая богиня. – М., 2000.
15. Гуревич П. С. Социальная мифология. – М., 1983.
16. Давидюк В. Ф. Первісна міфологія українського фольклору. – Луцьк, 1997.
17. Давидюк В. Концепції і рецепції. – Луцьк, 2007.
18. Дунаєвська Л. Ф. Українська народна проза (легенда, казка): Еволюція епічних традицій. – К., 1997.
19. Дюмезиль Ж. Верховные боги индоевропейцев. – М., 1986.

20. Евсюков В. В. Мифы о мироздании: Вселенная в религиозно-мифологических представлениях. – М., 1986.
21. Забужко О. С. Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу. – К., 1997.
22. Записки неомифологического общества. – 1915. – Вып. 8.
23. Козлов В. А. Мифологическое направление в литературоведении США. – М., 1984.
24. Козолупенко Д. П. На гранях культуры (системный и междисциплинарный анализ мифа в его различных аспектах: естественно-научная, психологическая, культурно-поэтическая, философская и социальная грани мифа как комплексного явления культуры). – М., 2005.
25. Иванов В'яч. Вс. Найдавніші форми людської культури та їх відображення у первісному мистецтві // Всесвіт. – 1976. – Ч. 6.
26. Ігнатенко М. А. Генезис сучасного художнього мислення. – К., 1986.
27. Кейпер Ф. Б. Я. Труды по ведийской мифологии. – М., 1986.
28. Кэмпбелл Дж. Герой с тысячью лиц. – К., 1997.
29. Кэмпбелл Дж. Мифы, в которых нам жить. – К.; М., 2002.
30. Кэмпбелл Дж. Мифический образ. – М., 2002.
31. Кессиди Х. Ф. От мифа к логосу. – М., 1972.
32. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. – К., 1994.
33. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. – М., 1930.
34. Леви-Брюль Л. Сверхестественное в первобытном мышлении. – М., 1937.
35. Леві-Стросс К. Структурна антропологія. – К., 1995.
36. Лисюк Н. А. Сутність міфу та його функції: Матеріали до курсу "Міфологія в світлі міждисциплінарних підходів". – К., 2003.
37. Лисюк Н. А. Міфологічний хронотоп: Матеріали до курсів "Міфологія", "Міфологія слов'янська і світова". – К., 2006.
38. Литература и мифология. – Ленинград, 1975.
39. Лифшиц М. А. Критические заметки к современной теории мифа // Вопросы философии. – 1978. – № 8.
40. Лобок А. М. Антропология мифа. – Екатеринбург, 1997.
41. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. – М., 1982.
42. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. – М., 1991.
43. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – М., 1993.
44. Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян. – М., 1996.
45. Лотман Ю. М. О мифологическом коде сюжетных текстов // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. – Тарту, 1973.
46. Льюїс К. С. Поховання Великого Міфу // Дух і Літера – К., 2003. – Ч. 11–12.
47. Мелетинский Е. М. Фольклор и этнография. – Ленинград, 1970.
48. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М., 1976.
49. Мелетинський Є. М. Що таке міф? // Всесвіт. – 1977. – Ч. 10.
50. Мелетинский Е. М. Избранные статьи. Воспоминания. – М., 1998.
51. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе: Курс лекций "Теория литературы и историческая поэтика". – М., 2001.
52. Милорадович В. Українська відьма: Нариси з української міфології. – К., 1993.
53. Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу. – К., 1992.
54. Миф в культуре: человек – не-человек. – М., 1999.
55. Нетушил И. Мифологические теории // Мирный труд. – 1902. – № 2.
56. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. – К., 1992.
57. Новичкова Т. А. Эпос и миф. – СПб., 2001.
58. Нойман Э. Происхождение и развитие сознания. – М., 1998.
59. Норман Д. Символизм в мифологии. – М., 1997.
60. От мифа к литературе: Сборник в честь 70-летия Е. М. Мелетинского. – М., 1993.
61. Осаченко Ю. С., Дмитриева Л. В. Введение в теорию мифа. – М., 1994.
62. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: Літературознавчі студії. – Івано-Франківськ, 1999.
63. Потебня А. А. Слово и миф. – М., 1989.
64. Потебня А. А. Символ и миф в народной культуре. – М., 2000.

65. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – Ленинград, 1946.
66. Пропп В. Я. Морфология сказки. – М., 1969.
67. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. – М., 1976.
68. Пропп В. Я. Поэтика фольклора. – М., 1998.
69. Пятигорский А. М. Мифологические размышления. – М., 1996.
70. Ранк О. Миф о рождении героя. – М., 1997.
71. Режабек Е. Я. Мифомышление: Когнитивный анализ. – М., 2003.
72. Сведенборг Е. О небесах, о мире духов и об аде. – К., 1993.
73. Сосенко К. С. Про містику гаївок: Студія з української глибини.– Л., 1922.
74. Стеблин-Каменский М. И. Миф. – Ленинград, 1976.
75. Сумцов Н. Ф. Символика славянских обрядов: Избранные труды. – М., 1996.
76. Тайлор Э. Б. Первобытная культура. – М., 1989.
77. Таланчук О. М. Українська народна космогонія: Специфіка міфопоетичного мислення. – К., 1998.
78. Телегин С. М. Философия мифа: Введение в метод реставрации. – М., 1994.
79. Токарев С. А. Ранние формы религии. – М., 1990.
80. Топоров В. М. "Світове дерево": універсальний образ міфопоетичної свідомості // Всесвіт. – 1977. – Ч. 9.
81. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. – М., 1995
82. Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. – К., 1991.
83. Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX веков. – М., 1987.
84. Фрэнгер Дж. Фольклор в Ветхом Завете. – М., 1986.
85. Фрэнгер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование мифа и религии. – М., 1980.
86. Фрейдберг О. М. От мифа к лирике // Вопросы литературы. – 1973. – № 11.
87. Фрейдберг О. М. Миф и литература древности. – 2-е изд. – М., 1998.
88. Хюбнер К. Истина мифа. – М., 1996.
89. Чмыхов Н. А. Истоки язычества Руси. – К., 1990.
90. Шестопалова Т. Міфологеми поезії Павла Тичини: спроба інтерпретації. – Луганськ, 2003.
91. Элиаде М. Космос и история. – М., 1987.
92. Элиаде М. Священное и мирское. – М., 1994.
93. Элиаде М. Вечное возвращение. – М., 1995.
94. Элиаде М. Аспекты мифа. – М., 1996.
95. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. – М., 1996.
96. Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. – М., 1999.
97. Элиаде М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское. – М., 2000.

Наукові студії філології спираються на методологію *психологічної школи* (грец. psyche: душа, logos: слово, вчення, schola: навчально-виховний освітній заклад, напрям у науці, мистецтві), заснованої у 80–90-х роках ХХ ст., зумовленої потребами вивчення різних рівнів свідомості, психології творчості та особистості письменника, поглибленого аналізу характерів літературних героїв. Попри те, що психологія вимагає від дослідника бути об'єктивним у вивченні психічних явищ, прихильники цієї школи трактують об'єктивність художньої ідеї як другорядну, вона існує лише у фантазії митця чи реципієнта, що вкладають у неї власне світоуявлення. Як зазначав один із її представників Р. Мюллер-Фрайенфельс, “поетичний твір виражає внутрішнє життя людини”, залежить не лише від психіки митця, а й від культури. Психологічна школа обстоює концепти позитивізму, розвиває ідеї культурно-історичної школи, принципи біографічного методу Ш. О. Сент-Бева. Її засновником вважають німецького філософа, психолога, фольклориста, представника етнографічної психології В. Вундта (1832–1920). Не знаходячи у психологічних студіях універсальний

метод аналізу мистецтва, він обґрунтовував учення про творчий процес, в якому чільну роль відіграє психічний стан митця, адже “мистецтво виражає все те, що людина носить у собі як враження від довколишнього світу і як власні душевні порухи” (“Основи мистецтва”, 1910). На переконання В. Вундта, мова й поезія репрезентують вищий рівень розвитку природних виражальних рухів. Особливе значення дослідник надавав сновидінням та галюцинаціям. Визначальним чинником творчої діяльності є первісне вольове начало, а прикметним проявом – аперцепція, тобто зумовленість сприйняття попереднім досвідом. Погляди В. Вундта позначилися на аналітичній свідомості С. Жірдена (“Про драматичну літературу”, 1873), П. Аландського (“Поезія як предмет науки”, 1875), Е. Еннекена (“Спроби побудови наукової критики”, 1888), В. Веца (“Шекспір з погляду порівняльної історії письменства”, 1890. – Т. 1), на працях Е. Ольстера, Г. Зібєка, Е. Бертрама, Е. Гроссе та ін., на французькій естопсихологічній школі, на фрейдизмі, аналітичній психології.

Естопсихологія – різновид психологічного методу в літературознавстві, породжений психологічною школою 80-х років ХІХ ст., зумовлений потребою поєднання принципів естетики, психології та соціології при вивченні художнього твору. Термін зобов'язаний своєю появою французькому досліднику Е. Еннекену, який спирався до досвід О. Ш. Сент-Бева, І. Тена, полемізував з ними, вважаючи, що душа письменника адекватніше висвітлюватиметься за допомогою не так біографічних, як естетичних принципів, що не лише раса, довкілля і момент можуть впливати на митця, а й навпаки – творча особистість. На переконання Е. Енне-

кена, естопсихологія не прагне визначати чесноти того чи того твору, вивчати його як іманентну сутність, а радше намагається з'ясувати його відношення до психологічних і громадських аспектів, розглядає його у значенні символу “душевної та суспільної організації”. Відтак окреслювалося три взаємопов'язані координати аналітичної діяльності (естетична, психологічна і соціальна), що підлягали неминучому синтезу при збереженні своїх автономних властивостей. Естопсихологія не мала особливого поширення. Деякі її ознаки відбиті на наукових розвідках І. Франка, зокрема на трактаті “Із секретів поетичної творчості”, на студіях “Конечність реформи руської літератури по наших школах середніх”, “Метод і задача історії літератури”, на “Плані викладів історії літератури руської”, підготовленому для габілітації у Львівському університеті. Принципів естопсихології дотримувався російський дослідник П. Боборикін.

Незалежно від таких тенденцій, паралельно до них О. Потебня, автор низки концептуальних праць “Мова і мислення” (1862), “Із лекцій з теорії словесності” (1894), “Із нотаток з теорії словесності” (1905), спираючись на теорію В. фон Гумбольдта про єдність мови та мислення, доводив, що лад у довкіллі зумовлений думкою людини, що художня творчість відображає внутрішній світ митця. Тому таємниці мистецтва слід убачати в особливостях душі письменника, який творить передусім для себе, тому художній твір постає її моделлю. Як жінці у стані горя слід виплакати, так поету треба заспокоїти свої сердечні переживання у слові. Погляди українського вченого багато в чому збіжні з поглядами В. Вундта, зокрема з приводу аперцепції і тлумачення образу-символу в мові, в

міфі й поезії. Визначальна роль у постанні міфу та образу належить виключно індивідуальному слову, на підставі якого формується смислова невичерпальність будь-якого художнього твору, зумовлена тим змістом, що його вкладає у цей твір читач, відтак постає процесом для кожного реципієнта, визначається його досвідом, віком, фахом тощо. “Сутність, сила [...] твору не в тому, що мав на думці автор, а в тому, як цей твір діє на читача або глядача, відтак у невичерпно можливому його змісті, – наголошував О. Потебня. – Заслуга митця не в тому мінімум змісту, закладеному у нього при творенні, а у відомій гнучкості образу, у здатності внутрішньої форми збуджувати найрозмаїтіші змісти”. Його погляди були суголосні герменевтиці, завбачали рецептивну естетику, вкладалися у концепцію психологічного методу. Основною метою психологічної школи О. Потебні, яка мала багато спільних рис із філологічною і міфологічною, була потреба висвітлити душевні мотиви, які зумовили появу художнього твору, розкрити “застосування” художнього явища безмежною кількістю його реципієнтів, віднайти психологічне обґрунтування різних способів його впливу.

Міркування О. Потебні підтримували та розвинули Д. Овсянко-Куликовський, А. Горнфельд, В. Харцієв, Т. Райнов, О. Білецький та ін. Так, Д. Овсянко-Куликовський (“Історія російської інтелігенції”, 1906–07), поєднуючи психологічний метод із соціологічним, розмежував письменників на спостерігачів (І. Тургенев) та експериментаторів (М. Гоголь, А. Чехов). А. Горнфельд синтезував настанови аналізу психології творчості з елементами формально-естетичного дослідження. Тоді ж виходили збірники “Вопросы теории и пси-

хологии творчества” (Харків, 1907–23; з’явилося вісім томів) за редакцією Б. Лезіна.

Ідеї психологічної школи позначилися на символізмі, набули значення методу, розгорнулися у напрям, в межах якого працювали також відомі філософи А. Бергсон, Б. Кроче, М. Гершензон та ін. Набутки цієї школи викликали жвавий інтерес і на теренах порівняльно-історичного літературознавства. Зокрема у монографії “В. А. Жуковський. Поезія почуття і “сердечної уяви”” (1904) академіка О. Веселовського йдеться про психологічно зумовлені аналогії певних явищ письменства в аспекті самозародження й міграції сюжетів. Французькі компаративісти П. Азар, Б. Бальдансперже, румунський дослідник О. Діма (“Принципи порівняльного літературознавства”, 1972), словацький літературознавець Д. Дюришин (“Теорія літературної компаративістики”, 1973) теж використовували методологічні принципи психологічного аналізу. Досвід психологічної школи значно поглибив Л. Виготський, схильний розглядати художні феномени як “сукупність естетичних знаків, спрямованих на викликання емоцій у людей”, переконував, що лише на підставі текстуального знання байок І. Крилова неможливо відтворити психологію автора та його сучасників, адже в основу цих творів покладено певний психологічний закон, який потребує розкриття, висвітлення невідповідності між матеріалом і формою, аналогічної одивненню В. Шкловського. Представником цієї школи був також М. Арнаудов – автор фундаментальної монографії “Психологія літературної творчості” (1931).

Пізнавальний метод психології і філології має спільні риси, полягає у потребі підготовки, зби-

рання, обробки, тлумачення фактичних даних, формулювання висновків, зумовлюючи активізацію організаційних, емпіричних, інтерпретаційних методів. Серед них привертає увагу практика експерименту, коли дисертант моделює психіку письменника, літературного героя або читача для встановлення загальних закономірностей функціонування креативної думки. Задля цього він мусить ознайомитися з психічним складом і структурою особистості, її індивідуально-психологічними, соціально-психологічними, психофізіологічними властивостями, темпераментом, розвитком самосвідомості в онтогенезі й самоформуванні. Звичайно, об’єктом його вивчення стане відчуття і сприймання, глибина продуктивної, неординарної уяви, її види і прийоми, мнемонічні і творчі інтенції митця в системі його художнього мислення і мовлення. Водночас у полі зору дослідника перебуватиме афективна сфера особистості, її поведінка з мотиваційно-потребнісною, операційною, інформаційною, регуляторною, фаховою підсистемами.

Особливий підрозділ психологічного методу відведено психології творчості – відносно самостійній галузі наукових досліджень, яка з’ясує й осмислює процеси виникнення оригінальних художніх творів та їх естетичне сприймання залежно від індивідуальних особливостей автора й реципієнта. До кола її аналізу потрапляють такі явища, як натхнення, фантазія, осяяння, обдарування, талант, геній, різні типи художньої діяльності тощо. Як міждисциплінарна (допоміжна для літературознавства) наука на перетині власне психології, мистецтвознавства та соціології психологія творчості виникла на межі ХІХ – ХХ ст.,

спираючись на історичний досвід художньої культури. Принаймні, за доби античності проблема психології творчості мала подвійне розуміння. Платон трактував її як священне натхнення, іскру Божу, незалежну від майстерності того чи того автора, Арістотель першочергове значення надавав практичному інтересу, залежному від часу й обставин. Такі дві погляди стали визначальними для європейської аналітичної свідомості. Коли Д. Дідро чи Г.-Е. Лессінг обстоювали детерміністські засади творчого процесу, то В.-Г. Вакенродер, Новаліс звертали увагу на містичне осяяння, еманацию божества, інтуїцію. Сутність мистецтва, за Г.-В.-Ф. Гегелем, поставала з концепції саморозвитку абсолютного духу, хоч філософ визнавав зумовленість творчого процесу часом, не сприймав несвідомі настанови художнього життєдіяння. Становленню психології творчості сприяли набутки загальної психології, досвід експериментальної психології, невропатичні концепції Ч. Ломброзо, М. Нордау, концепції психоаналізу, аналітичної психології, інтуїтивізму, а також діяльність психологічної школи на теренах літературознавства і фольклористики.

Психології творчості притаманні спостереження, зокрема *інтроспекція* (від лат. *introspecto*: зазираю всередину), тобто заглиблення у внутрішній, відмінний від зовнішнього світ митців, в їхні образи, переживання, думки. Особливого значення надають самоспостереженню. Цією здавна відомою проблемою зацікавився В. Вундт, поставивши її на наукову основу, поєднавши не завжди надійне самоспостереження з експериментальним методом. До вивчення інтроспекції схильна структурна психологія (Е. Б. Тітченер та ін.), Вюрцбург-

зька школа, до якої належав Ф. Brentano та його послідовники К. Штумпф, Т. Ліппс, О. Кюльпе. Натомість альтернативний шлях обрали прихильники гешталту, які розкритикували Вундтів “атомізм”, обстоювали цілісність психічного образу, а також апологети біхевіоризму та психоаналізу. Спостереження часто поєднують із генетичним підходом при вивченні психічних явищ у творчому процесі задля з’ясування їх динаміки при переході від філогенезу до онтогенезу. Перед дослідником висувається вимога системності аналізу цих явищ, уміння поєднувати макросистему із мікросистемами, які відображають багатовимірність, ієрархічність внутрішнього світу митця, розуміння специфіки якого потребує особистісного підходу до усвідомлення поведінки, емоційно-почуттєвої сфери, інтелекту, рис характеру, психофізіології письменника і літературних персонажів.

Психологія творчості першорядну увагу приділяє важливим чинникам художньої діяльності, без яких ця діяльність була б неможливою. Йдеться передусім про здібності – вроджені властивості людини, які зумовлюють творчість відповідно до природних нахилів, задатків. Вони вперше стали предметом вивчення у ХІХ ст., зокрема в роботах Ф. Гальтона, присвячених експериментальному і статистичному поясненню відмінностей людей. Виявилось, що той чи той індивід за однакових умов порівняно з іншими легко та вміло засвоює дії, недосяжні для інших, часто пов’язані з природними нахилами людини. Існують особливі сензитивні періоди людського життя, починаючи з дитинства, досить сприятливі для розвитку відповідних здібностей. Скажімо, для музики таким етапом може бути дитячий вік близько

п'яти років, коли активно формується музичний слух та пам'ять, для поезії – молодший шкільний вік, коли структуруються семантичні поля, тощо. Крім спеціальних здібностей розрізняють також загальні, наприклад розумові, як-от пам'ять, увага, мислення тощо, які можна вивчати, використовуючи практику психологічного тренінгу, спрямовану на осмислення комунікативних, перцептивних, інтеракційних нахилів.

Геній (лат. *genius*: дух) репрезентує найвищий ступінь людської обдарованості, відмінний від таланту, схильного до поступової реалізації здібностей, здатний моментально проявити креативний потенціал (гештальт), що відбувається у хвилини потужного осяяння (інсайту) і втілюється в оригінальні художні твори, які вважають національними та загальнолюдськими цінностями. Г.-В. Ф. Гегель (“Естетика”) намагався підсумувати різні, часто відмінні погляди на проблему генія, трактуючи його як універсальну творчу здібність, на відміну від таланту, зосередженого на спеціалізованому “приватному” типі діяльності. Такий погляд виявився найоптимальнішим, найвідповіднішим творчій сутності. Суголосними йому були міркування Є. Маланюка про відмінність генія як величини ірраціональної та універсальної, що править за внутрішній зміст художнього чину, від таланту як величини раціональної й однозначної. Спостереження поета, який постійно перебував усередині творчого процесу, підкріплені концепціями науковців, зокрема О. Вейнінгера: природа таланту зумовлена спадковим (родовим) походженням, геній – індивідуальне явище універсального ґатунку, протейчна натура, явлена через контраст, через незчисленні антиномії з надзви-

чайно широкою амплітудою творчих можливостей, репрезентує єдність у множинності, завжди має особистісний сенс. Його не завжди адекватно тлумачила критична й громадська рецепція, тенденційно деформує іманентну інакшість то як середньовічного чорнокнижника, то ренесансного або романтичного богоборця, то модерністського індивідуаліста. В міркуваннях Ш. Бодлера про подібне розуміння поняття “геній” із “дитячим” сприйманням (“Романтичне мистецтво”, 1869) помітна вже втома від нього, яку переживала художня й аналітична свідомість за доби передмодернізму. Згодом Б. Кроче (“Естетика як наука про вираження і як загальна лінгвістика”, 1902) трактував генія у значенні “кількісного поняття”, що зазнавало неухильної профанації, втрачало свій зміст, як у романі “Людина без властивостей” Р. Музіля чи в “драмі абсурду”, а нині, на теренах постмодернізму, позбавлене будь-якого сенсу.

Великого значення надають аналізу творчої лабораторії письменника, художнього мислення та його типів, даних текстології, анкетуванню, експериментам із застосуванням спеціальних технологій, спостереженням над творчим процесом та рецепцією художніх творів, природі та діагностуванню нахилів, здібностей, таланту, генія, специфіки осяяння, інтуїції, уяви, ролі свідомого і несвідомого, своєрідності ідіостилю. Зазвичай висвітлюють такі етапи руху творчої лабораторії письменника, як виникнення задуму, “муки творчості”, обробка, шліфування тексту. Йдеться не про творчу історію, зорієнтовану на історико-літературне дослідження еволюції твору за рукописами, а про розуміння закономірності художнього мислення письменника. З'являлися наукові праці різного

спрямування, в яких творчість інтерпретована або взаємозалежною від фізіологічного стану організму того чи того автора (“Фізіологія письменників та артистів” Е. Дешанеля, 1864), або від переживання духотворчості, обстоюваної у студіях О. Потебні, Д. Овсяннико-Куликовського, А. Горнфельда та ін. До цієї проблеми творчої лабораторії письменника зверталися І. Франко, М. Рубакін, О. Цейтлін, П. Якобсон, П. Медведєв, М. Теплов, О. Костюк, Г. В’язовський та ін. Цікаві міркування з приводу психології творчості висловлював Б.-І. Антоніч: “[...] від спонуки до вражіння, від вражіння до уявлення, від уявленням до укладу уявлень, від їхнього укладу до засобів барви чи слова і в кінці – матеріалізація цих засобів”. Звичайно, художній практиці не завжди притаманна така послідовність художніх операцій, іноді вона може відбутися миттєво, у цілісності, як зненацький спалах, що притаманно геніям. Досить послатися бодай на свідчення Лесі Українки чи В. Стефаніка з приводу написаних ними творів, котрі з’являлися у хвилини виняткового креативного напруження, надзвичайного інсайту. Особливу увагу цій проблемі приділяв М. Драй-Хмара, який, досліджуючи літературну спадщину Лесі Українки, зазначав, що “одно із головних завдань, що поставила перед собою письменниця”, була “аналіза людської психіки”. Систематизацію свідчень письменників про творчий процес, спробу цілісного концепційного дослідження закономірностей художньої діяльності відображено у фундаментальній монографії “Психологія літературної творчості” (1931) М. Арнаудова, метод аналізу структури викінченого твору був запропонований “Психологією мистецтва” (1925) Л. Виготського, таєм-

ниці художніх пошуків розкрито у “Психології творчості” (2001) В. Роменця. Нині їхню традицію продовжує Р. Піхманець. Проблема психології творчості і творчої лабораторії безпосередньо стосується і наукової діяльності, супроводжуваної винаходами, відкриттями тощо, не минаючи дисертанта, яку тему він би не обрав, які об’єкти він би не досліджував.

Осмилення психології творчості перетікає і в річищі психоаналізу, зокрема репрезентованому нью-йоркською антологією “Психоаналіз та література” (1964). Деякі дослідники, як-от В. Кайзер, сумніваються у доцільності вивчення творчого процесу, хоч існують протилежні думки: розділ “Творчий процес” у книзі “Пошуки Достоєвського на теренах форми” (1966) Р. А. Джексона, російськомовні збірники письменників про власну творчість “Про письменницьку працю” (1955), “Про працю драматурга” (1957), трисерійне нью-йоркське видання “Письменники за роботою” (1963-67). На межі 60–70-х років виникла потреба переростання психології творчості у синтетичну теорію як творчості, так і сприймання.

Психологічна школа часто використовує надбання *інтуїтивізму* (від лат. *intuitio*: уява, споглядання) – близького їй наукового спрямування, яке спирається на філософсько-методологічну настанову, що, уникаючи декомпонування цілісного явища на дихотомічні поняття “суб’єкт” і “об’єкт”, визнає живе проникнення в предмет дослідження за остаточне обґрунтування буття та пізнання. Інтуїцію зазвичай вважають Божим даром, тому що навчитися такому вмінню неможливо, а в наукових колах вона визнана засобом моментального осягнення сутності, відразу за-

фіксованої в художньому чи аналітичному тексті, процесом безпосереднього отримання знань на підставі цілісного схоплення проблемної ситуації без будь-якого її виведення чи доведення. Йдеться про осяяння, або інсайт, що має чуттєву форму, передуючи поняттю, виражаючись незалежно від розуму в яскравих образах і відчуттях, в емоційно-апріорних поцінуваннях, та інтелектуальну, схильну до схоплення сутності явищ. Існує також містична інтуїція, що виявляє позасвідомий процес божественного одкровення при спілкуванні з Богом. На теренах психоаналізу інтуїцію трактують за первинний принцип творчості.

Особливого значення проблемі інтуїції надавав французький філософ А. Бергсон ("Матерія і пам'ять", 1896; "Сміх", 1900; "Творча еволюція", 1907 тощо), відвівши їй фундаментальне категоріальне значення. Його спостереження, відповідаючи настановам концепції "філософії життя", правила за основу обґрунтування інтуїтивізму, яке зумовлювалося критичним переглядом інтелектуальних концепцій ХІХ ст. Одна з них, базована на логоцентричній основі, не приховувала скепсису до психологічних ірраціональних поривів, що суперечили позитивістським інтересам користі, логічним нормативам, які схематизували розмаїте життя. Натомість А. Бергсон надавав першорядного значення "життєвому пориву", вподібненому до вибуху гранати, тому люди, схожі на дрібні часточки, можуть лише здогадуватися про потужність первісного вибуху. Спираючись на плотінську концепцію еманції, він доводив, що зароджений у певному центрі простору й часу життєвий плин перетікає через покоління, розгалужується між видами, розпорошується між

індивідами, не втрачаючи на власній силі, радше збільшуючи свою інтенсивність. Існують не речі, а дії, творчі жести, яким інертна матерія постійно чинить спротив, тому чимало здібних людей не зберігають свого стартового імпульсу, загальмовані в одноманітному колообігу, "подрібнені". Попри те, тяглість життя завжди цілісна, вільна і незворотна, здатна, живлячись понадсвідомістю, протистояти безживному механіцизму. Долаючи еволюційні стадії від рослинного й тваринного існування до розумного самоствердження, ненастанні обертання по колу, вектор людського покликання спрямований на вершину свого розвитку – на відкрите елітарне суспільство, розбудоване за християнськими етичними принципами. "Життєвий порив" як різновид "філософії життя" покликаний висвітлювати "організований світ як гармонійне ціле", осяжний за допомогою інтуїції. Погляди А. Бергсона, власне бергсонізм, стимулювали творчі пошуки модерністів. Деякі відмінними були погляди М. Шелера, зокрема його положення про емоційне априорі, тобто інтуїцію цінностей, здійснювану через любов та ненависть до емпіричних градацій цих почуттів. Його теорія, як і концепція нової онтології Н. Гартмана, правила за одну з підвалін екзистенціалізму, на теренах якого інтуїція втратила свою пізнавальну функцію, перетворилася на особливий спосіб людського буття у світі. На засадах бергсонізму постали теорії Б. Кроче, М. Лосського, С. Франка, почасти М. Бердяєва, зазнали апробування естетичні тенденції раннього модернізму, деякі течії авангардизму, передусім абстракціонізм, почасти творчі пошуки "Молодої музи", "Української хати", кларнетизм П. Тичини тощо.

Філологи часто зважають на досвід психології, коли застосовують метод *спроб* та *помилки* як спосіб вироблення нових форм поведінки у проблемних ситуаціях. Термін запровадив Е. Д. Торндайк, маючи на увазі відповідник законам вправ (чим частіші дії, тим глибше їх закріплення), ефекту (роль “покарань” і “заохочень” у зміцненні чи послабленні зв’язків) і готовності (здатність людини діяти цілеспрямовано), що вказує на успішні та неуспішні дії, неминучі при науковій діяльності, а це є реакцією на відповідні стимули. Поведінка дослідника в ситуації певного завдання, засвідчує, що випробування дії може спрямовуватися на означення розумового життя як опосередкування між стимулом і реакцією. Філологи послуговуються також методикою *біхевіоризму* для тлумачення навчання у розумінні вірогідного процесу, що поширилася у психології після досліджень, згідно з якими “сліпі” спроби та помилки без сподівання на певний результат, випадковий успіх, що закріплює вдалі рішення, визначають шлях набуття індивідуального досвіду людини. Таким чином, з’ясувалася основа узгодженої поведінки з оточенням на підставі ймовірності, сприяючи при тлумаченні категорії дії подолати інерцію жорсткої альтернативи – або механічної, або телеологічної. Спостереження біхевіористів дозволяють глибше усвідомити непрості процеси творчої лабораторії письменника. Метод спроб і помилок неминуче супроводжує роботу дисертанта, змушеного постійно перевіряти ті чи ті факти, випробовувати ті чи ті методологічні принципи, звіряти їх з реаліями літературної дійсності й дисертаційною концепцією. Водночас цей метод можна врівноважити з антитетичним методом гештальтпси-

хології, що протиставляє йому принцип осяяння (інсайту), коли дисертанту може увітисися його дослідження в цілому. Обидва способи ефективно використовують кожного разу, коли враховані відповідні для їх застосування ситуації творчої діяльності. Елементи психологічного методу заявлені в кандидатських дисертаціях “Переказ як наукова проблема в українській літературно-критичній думці XIX – початку XX ст. (компаративний дискурс)” (К., 2004) Ольги Тетеріної, “Художні версії самотності у сучасній жіночій прозі” (К., 2004) Ольги Корабльової, “Епістолярна спадщина В. Винниченка: адресування і стиль” (К., 2005) Тетяни Заболотної, “Антитоталітарний дискурс української прози XX століття: проблематика голодомору та особливості її художньої реалізації” (К., 2006) Наталії Тимощук, “Поетика драматургії Миколи Куліша 1927–1932 років” (Х., 2006) Інни Лисенко, “Проблема національного характеру у творах Олеся Гончара про війну” (Х., 2007) Олени Довженко, “Поетика експресіонізму в українській літературі 20–40-х років XX століття” (Івано-Франківськ, 2008) Лесі Петренко.

Література:

1. Аллавердов В. М. Психология искусства: Эссе о тайне эмоционального воздействия художественного произведения. – СПб., 2001.
2. Альтман Я. А. Психологический анализ поэтического вдохновения. – М., 1994.
3. Арнаудов М. Психология литературного творчества. – М., 1970.
4. Арнхайм Р. Новые очерки по психологии искусства. – М., 1994.
5. Асмолов А. Г. Психология личности. – М., 1990.

6. Басов Н. В. Творческое саморазвитие, или Как написать роман. – М., 1999.
7. Бердяев Н. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. – М., 1916.
8. Бергсон А. Творческая интуиция. – М.-СПб., 1914.
9. Богородицкий В. Психология поэтического творчества // Ученые записки Имп. [Казан.] ун-та. – 1910. – Кн. 5-6.
10. Буряк В. Д. Поетика інформаційно-художньої свідомості. Еволюція форм і методів вираження інформації (факту) в контексті інтелектуалізації творчої свідомості. – Дніпропетровськ, 2001.
11. Вайну М. О психологических аспектах чтения романа. – Таллин, 1978.
12. Васадзе А. Г. Проблема художественного чувства: Вопросы психологии художественного творчества. – Тбилиси, 1978.
13. Вудвортс Р. Экспериментальная психология. – М., 1990.
14. Вундт В. Очерк психологии. – СПб, 1897.
15. Вундт В. Введение в психологию. – М., 1912.
16. Выготский Л. С. Психология искусства. – М., 1987.
17. Выготский Л. С. Собрание сочинений: В 6 т. – М., 1982–1984.
18. Выготский Л. С. Анализ эстетической реакции: Трагедия о Гамлете, принце Датском. Психология искусства. Собрание трудов. – М., 2001.
19. В'язовський Г. А. Творче мислення письменника: Дослідження. – К., 1982.
20. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. – М., 1999.
21. Голосовкер Л. Имажинативный абсолют. – М., 1979.
22. Горнфельд А. Г. Книги и люди. – СПб., 1908.
23. Горнфельд А. Г. Муки слова. – М.-Ленинград, 1927.
24. Грегори Р. Л. Разумный глаз. – М., 1972.
25. Грузенберг С. О. Гений и творчество. Основы теории и психологии творчества с изложением неизданных материалов по вопросам психологии творчества и указателя литературы. – Ленинград, 1924.
26. Джеймс У. Психология. – СПб., 1911.
27. Дильтей В. Описательная психология. – М., 1924; СПб., 1996.
28. Завгородня О. Психологія художнього обдарування особистості (гендерний аспект). – К., 2007.
29. Измайлов А. Загадки Даониса (к психологии творческого экстаза) // Вестник Европы. – 1916. – №7.
30. Ключек Г. Д. Поетика і психологія. – К., 1990.
31. Кон И. С. Открытое "Я". – М., 1978.
32. Левендгель Л. О духовной деятельности гениальных людей и великих художников – в частности. – Варшава, 1904.
33. Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство. Параллель между великими людьми и помешанными. – К., 1995.
34. Менегети А. Ин-се искусства и творчество. – Екатеринбург, 1997.
35. Нордау М. В поисках истины ("Парадоксы"). – 2-е изд. – СПб., 1891.
36. Піхманець Р. В. Психологія художньої творчості (теоретичні і методологічні аспекти). – К., 1991.
37. Пищальникова В. А. Психопоэтика. – Барнаул, 1999.
38. Пономарев Я. А. Психология творчества. – М., 1985.
39. Потебня О. Естетика і поетика слова. – К., 1985.
40. Потебня А. А. Мысль и язык. – К., 1993.
41. Пресняков О. П. А. А. Потебня и русское литературоведение конца XIX – начала XX в. – Саратов, 1978.
42. Психология памяти. – М., 1998.
43. Рибалка В. В. Психологія розвитку творчої особистості. – К., 1996.
44. Овсянко-Куликовский Д. Н. История русской интеллигенции. – 1906–1907.
45. Осьмаков Н. В. Психологическое направление в русском литературоведении: Д. Н. Овсянко-Куликовский. – М., 1981.
46. Рибо Т. Творческое воображение. – СПб., 1901.
47. Роменець В. Психологія творчості. – К., 2001.
48. Сосло Р. Л. Когнитивная психология. – М., 1996.
49. Страхов И. В. Психологический анализ в литературном творчестве. – Ч. 1–4. – Саратов, 1973–1974.
50. Тейяр де Шарден. Феномен человека. – М., 1987.
51. Теплов Б. М. Психология и психофизиология индивидуальных различий: Избранные психологические труды. – М., 2004.

52. Торндайк Э. Б. Процесс учения у человека. – М., 1935.
53. Унесенные талантом, или Ни дня без строчки: Классики и современники о тайнах творчества, секретах писательского труда, и не только... – К., 2006.
54. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1981. – Т. 31.
55. Фрумкин К. Г. Философия и психология фантастики. – М., 2004.
56. Черемухин Д. Г. Ритмика творческой деятельности художников. – М., 2000.
57. Шарль Р. Гениальность и помешательство. – 2-е изд. – Одесса, 1895.
58. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. – М., 1966.
59. Эберг К. Цель творчества. – Пг., 1991.
60. Эйзенштейн С. М. Психологические вопросы искусства. – М., 2002.
61. Энгельмейер П. К. Теория творчества. – СПб., 1910.
62. Ярошевский М. Г., Анцыферова Л. И. Развитие и современное состояние зарубежной психологии. – М., 1974.

Моністичну теорію, розбудовану на колізіях свідомого і несвідомого, знають у науковому світі як *психоаналіз* (від грец. *psyche*: душа, *analysis*: розкладання, почленування). Основи цієї дисципліни виводять із методів лікування психічних розладів, комплексу відповідних гіпотез і практик інтерпретації людської діяльності, процесів людських взаємин, що набули загальнофілософського значення, розуміння ролі свідомого і несвідомого. Концепційне оформлення психоаналізу здійснив австрійський психіатр і психолог З. Фройд. Його вчення, назване *фройдиизмом*, 1902 р. підтримали фахівці-одномумці, які невдовзі утворили Віденське психоаналітичне товариство. Дослідник, незважаючи на свій позитивізм, продовжив традицію романтизму Єнської школи, спирався на досвід філософа й педагога І. Ф. Гербарта (“Загальна метафізика”, 1828–29), лікаря і природознавця К. Кравса (“Лекції про психологію”, 1831), філософа Н. Гартмана (“Філософія несвідомого”, 1869), на Шопенгаверське трактування інстинкту, намагався виявити приховані основи людського буття, принципи й мотиви життєдіяння особистості. Проте онтологія немовби виносилася за межі

психоаналізу, бо йшлося про внутрішні структури людського ества, де існують єдині реалії – драматичні процеси психіки, перейнятої передусім сексуальними клопотами, зануреної у глибини підсвідомого і несвідомого, що ненастанно конфліктують із свідомим. Було здійснено радикальний перегляд сформульованої Р. Декартом моделі логоцентричної суб'єктивності (“*cogito ergo sum*”), якій протиставлено концепцію природного децентрування автономного суб'єкта на кількох рівнях психіки.

З. Фройд під час спостережень над невротичними й істеричними симптомами своїх клієнтів виявив у них не лише сліди колишніх психотравм, що потребували спеціального лікування, а й дійшов висновку, що індивідом керують не підвладні його волі сили, зумовлюючи постійні неврози і небажані конфлікти. Вченому вдалося виявити аналогічні процеси і в нормальних душевних явищах, зокрема на прикладі аналізу сновидінь (“Інтерпретація снів”, 1900), з глибин яких інколи вириваються такі символічні картини, що не піддаються адекватному декодуванню, бо розривають традиційні каузальні зв'язки. Спостережена при цьому мова мимоволі постає семантично непрозорою, тому людське его опиняється в емоційно заблокованій ситуації, позбавляється можливості бачити, чути й розуміти, потребує нагального виходу зі скрутною ситуації, що здебільшого буває неадекватним, призводить до хворобливого розколу психіки. Першорядне значення З. Фройд відводив сексуальним потягам, тобто *лібідо* (лат. *libido*: порив, прагнення), часто незадоволеним. Це поняття належить до словника медичної і психологічної сфери (запроваджене М. Бенедиктом, 1868), а також психоаналізу, нині

вживане і на теренах філології. У ранніх роботах З. Фройд застосовував його у значенні сексуального прагнення чи статевого інстинкту, що визначає поведінку індивіда, впливає на його емоційну сферу, інтелектуальну діяльність, художню творчість. Ідеться про неусвідомлений сильний потяг, суголосний волі А. Шопенгавера та життєвому пориву А. Бергсона. Пізніше З. Фройд уподібнив лібідо до Платонового ероса, вбачав у ньому вітальну енергію, яка стосується явищ, охоплених поняттям “любов”, водночас знаходив у ньому пояснення причин психоневрозів, душевних розладів, а також перебігу художньої і наукової діяльності.

Лібідо трактують як одну з важливих категорій психоаналітичного вчення про ерос (потяг до життя) і танатос (потяг до смерті). Воно обґрунтовує *сублимацію* (лат. *sublimatio*, від *sublimo*: піднімаю, підношу), тобто перенесення творчої енергії із сексуальних, соціально та культурно осуджуваних теренів (зокрема сороміцьких) на позасексуальні, репрезентує один із механізмів психологічного захисту, що знімає напругу в ситуації конфлікту завдяки трансформації інстинктивних форм у пристойні, соціально сприйнятні форми. Одними з перших зауважили цю проблематику німецькі письменники-романтики (зокрема Новалис) та філософи А. Шопенгавер, Ф. Ніцше. За допомогою сублимації З. Фройд пояснював процес переорієнтації часто несвідомих сексуальних потягів (лібідо) з нижчих, психічних функцій на морально підтримувані, обгороджені (наукова діяльність, художня творчість, філософське пізнання істини і т. п.), віддалені від безпосереднього сексуального задоволення цілі. Інтерпретацію літератури та мистецтва в такому аспекті він пов'язував із

подоланням внутрішніх конфліктів, невротичних комплексів тощо, переключенням їх у креативне рчище. Хоч психоаналітична концепція розрядження енергії інстинктів у не інстинктивні форми поведінки пізніше зазнала певної модернізації, зокрема у працях німецького філософа М. Шелера, який знаходив у всіх формах організації природи схильність до сублимації, вона й надалі зосереджувалася на висвітленні драматичних взаємин між біологічними і соціальними сферами, між особистістю та суспільством, врешті, на розкритті культурно-історичних реалій. Перемикаання лібідозної, інфантильно-сексуальної енергії на відмінний об'єкт, завдяки чому виникає компенсаторне задоволення, править за основу теорії художньої творчості, засвідченої сприйнятними для культури маскувальними формами символіки. Такий процес аналогічний сновидінню. У цьому З. Фройд вбачав проективно-діагностичні підстави аналізу особистості митця, підґрунтя лібротерапії, тобто використання компенсаторних можливостей художнього слова.

Отже, З. Фройд, поширюючи свої спостереження на всі терени людського життя, вважав, що в основі мистецтва покладено інстинктивний, статевий потяг митця, власне лібідо (“Не підлягає жодному сумніву, що поняття краси закорінене у сексуальному збудженні”), яке набувало сенсу сублимації, замішаного на інцесті Едипового комплексу (існування в душі суб'єкта культурно конституційованого *іншого*, передусім авторитету батька), що правив за основу відомим творам світової класики – “Цар Едип”, “Едип у Колоні” Софокла, “Едип” Сенеки Молодшого, “Фіваїда” Стація, “Едип” Вольтера, “Едип і Сфінкс” Г. фон Гофмансталя, “Пекельна

машина” Ж. Кокто, “Едип і його мати” М. Кравзе, а також “Гамлет” В. Шекспіра, “Брати Карамазови” Ф. Достоевського. Поняття “Едипів комплекс” виникло від імені фіванського героя Едипа, від алегорично трактованої міфічної фабули про його трагічну долю. Він, не знаючи того, убив свого батька Лая, одружився після декодування загадки Сфінкса (“Хто вранці ходить на чотирьох, удень на двох, увечері на трьох ногах?”) із рідною матір'ю Іокастою, про що теж не відав. Згодом, передсвідчившись у власних злочинах, які принесли чуму до Фів, Едип важко карався, наказав осліпити себе, довго поневірявся, допоки Аполлон не оповістив, що та країна буде щасливою, яка прийме прах нещасного чоловіка. Трагічна історія про Едипа правила за основу однієї з концептуальних моделей фрейдизму. Ішлося про сукупність іманентних, інфантильних, бісексуальних психічних процесів, які, згідно з теорією психоаналізу, формуються у три-, п'ятирічного хлопчика внаслідок витіснення несвідомого потягу до матері і ворожнечі до батька як до свого “суперника”, з яким він мимоволі себе ототожнює. Таке переживання викликає в індивідів чуття провини, призводить до конфлікту на теренах несвідомого. Мотив Едипа правив Г.-В.-Ф. Гегелю за приклад образної складності усвідомлення мотивувань людських учинків, натомість З. Фройд, починаючи з 1910 р., вбачав тут основу головних концептів людської поведінки, за допомогою яких можна було б з'ясувати не лише причини психічних розладів, названих “комплексом” (лат. *complexus*: поєднання, зв'язок), а й творчу діяльність митців, що дослідник продемонстрував на аналізі постатей Л. да Вінчі, В. Шекспіра, Ф. Достоевського. Едипові риси можна

віднайти і в життєвій та творчій долі С. Кіркегора, Ш. Бодлера, Ф. Кафки. Разом з терміном “Едипів комплекс” використовують також поняття “комплекс Електри” (К.-Г. Юнг) для розуміння агресивних переживань дочки до матері як “суперниці” у її ставленні до батька. Поняття походить від імені однієї з героїнь “Орестеї” Есхіла, яка помстилася матері за вбивство Агамемнона.

Дарма що модель З. Фрейда, за якою визначали джерела структурування особистості, усвідомлення провини та настанов релігії, етики й мистецтва, зазнала критики як не універсальна (Б. Малиновський), сформована лише за умов патріархальних відносин (В. Райх), репрезентована символом не так інцестуальних стосунків між матір’ю і сином, а радше повстанням сина проти батька в патріархальній родині, вона набула неабиякого поширення в художній та аналітичній практиці модернізму й авангардизму, особливо коли розгорталися сюжети в трикутнику *батько – мати – дитина*. Посутнього перегляду Едипів комплекс зазнав на теренах постмодернізму, зокрема у виповненій протицивілізаційним пафосом, написаній на хвилі студентського бунту кінця 60-х років праці “Капіталізм і шизофренія: Анти-Едип” (1972) Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі. Виявилось, що фрейдистська модель не відповідає повністю соціальній природі мови, покликаний опосередковувати громадськими конвенціями індивідуальну свідомість, не виходила за межі родинних, з погляду двох авторів, репресивних стосунків, в колі яких Едип виявлявся “останньою покірною і приватною територією європейської людини”. На думку Ж. Лакана, Едипів комплекс репрезентував поворотний злам гуманізації суспільства, перехід від природного існуван-

ня до культури, коли, наприклад, дитина, на відміну від інертного довкілля, самоусвідомлюється, переживаючи лінгвістичну трансакцію, дебіологізацію та вихід за межі пансексуалізму, переводячи проблему на терени мови. Тому реальний Едипів батько замінений символом – іменем батька, що набув значення закону, бо, отримуючи батькове прізвище, син позбувається невпевненості щодо свого походження і реалізується як суб’єкт.

Психоаналіз якнайповніше висвітлює принцип задоволення та принцип реальності, відпрацьовує захисні механізми, ефективні щодо зовнішнього світу, але не завжди спроможні повністю розв’язати внутрішні конфлікти. Концепцію психоаналізу ранній З. Фрейд висвітлював на підставі напружених взаємин між свідомістю та витисненими у підсвідоме небажаними інстинктами, переживаннями, потягами тощо, які щоразу нагадують про себе, зумовлюючи неврози й інші психічні розлади, дарма що їх приборкує і відфільтровує цензура, зорієнтована на усталені канони й етику. Пізніше ця концепція була поглиблена у праці “Я і Воно” (1923) З. Фрейда, який досліджував драматичні колізії між Надсвідомим, Свідомим та Несвідомим (Superego, Ego, Id). Взаємозалежність трьох рівнів, власне імперативу обов’язку, посередника між ним та Несвідомістю, зведено до надання останній ланці пріоритетного сенсу. Вона охоплює сновидіння, дитячу сексуальність, вроджені інстинкти, що зазнають постійних морально-етичних, соціокультурних обмежень цивілізаційного оточення, функцію якого виконує та ж сама цензура. Я (Свідоме) постійно прагне підкорити собі Воно, витворюючи видимість переваги над ним, хоч насправді має від нього тільки

прикрі клопоти. Над-Я може панувати над Свідомим, поставати совістю або чуттям провини. Отже, Его немовби опиняється у лещатах між Надсвідомим та Несвідомим. Розв'язання таких конфліктів, які ненастанно тривожать індивіда, зокрема письменника, можливе завдяки принципам задоволення, коли витіснені потяги нарешті прориваються назовні (сублімація), зазнають смислових корективів. Реальне світосприйняття іноді перешкоджає здійсненню безпосередніх, прихованих бажань. Здебільшого фрустрованими, тобто неоприявненими лишаються психосексуальні й агресивні потяги.

Дослідник надавав значення поверненню до минушини, до дитинства, до сексуальних взаємин у родині, що сприяло декодуванню слідів символічної мови підсвідомого, виявлення симптомів хворобливого розщеплення внутрішнього світу індивіда, віднаходження шляхів повернення до душевної рівноваги. З. Фройд досить виразно сформулював своє бачення проблеми у працях "Поет і фантазія" (1908), "Леонардо да Вінчі, етюд із психосексуальності" (1910), а також "Достоевський та батьковбивство", "Тема трьох скриньок" і т. д., обираючи за об'єкт свого дослідження також постаті В. Шекспіра, Й.-В. Гете, Е.-Т.-А. Гофмана та ін. Використовуючи методологічні принципи психоаналізу, він намагався зрозуміти і проінтерпретувати походження культури, етики, релігії ("Тотем і табу", 1913), розкрити закодований у міфах мотив "первісного батьковбивства", який збережено у багатьох символах, ритуалах, моральних заборонах, прикритих відчуттям провини.

Теорія З. Фрейда, набуваючи інституційно впорядкованого вигляду, наштовхнулася на неочі-

кувану, але логічно зумовлену перешкоду, тому що її новаторські та підривні засади нівелювала стандартизація тлумачень, визначальні положення стали методами пошуку контрольованого формування стабільних, соціально адаптованих індивідів. Надто вразливим був пансексуалізм. Концепція психоаналізу, названа фрейдизмом, мала своїх перших послідовників (Ф. Прескот, А. Трідон, К. Ейкен, Г. Рід, І. Єрмаков, О. Шмідт, А. Лурія, А. Бем та ін.), правила за неабиякий авторитет для Т. Манна, Ф. Кафки, Дж. Джойса, С. Цвайґа, А. Бретона, Д. Лоуренса, М. Фріша, Т. Вільямса, М. Кундери, Ф. Фелліні, П. Пазоліні, П. Пікассо, С. Далі та ін., перетворилася у тенденцію літературознавчих та мистецтвознавчих досліджень, позначилася на дадаїзмі, сюрреалізмі, драмі абсурду, "новому романі" (антиромані) тощо. Вона стала основою психоаналітичної критики та культурології, поглиблювалася у дослідженнях Л. Трілінґа ("Фройд і криза нашої культури", 1955), Л. Фідлера ("Любов і смерть в американському романі", 1960), В. Лайблі ("Дослідження казок та глибинна психологія", 1969), П. Детмерінґа (двотомна "Поезія та психоаналіз", 1969; "Література-Психоаналіз-Кіно", 1984; "Гайнріх фон Кляйст. До питання про психодинаміку в його поезії", 1986), Л. Мічерліха ("Психопатографії", 1972), Й. Шпіґеля ("Психоаналітичне тлумачення біблійних текстів", 1972), Ж. Старобінськи ("Психоаналіз і література", 1973), Г. Броха ("Смерть Вергілія", 1974), Ж. Лапланша ("Гельдерлін та пошуки батька", 1975) та ін. Деякі ознаки психоаналізу помітні і в концепціях екзистенціалізму (Ж. П. Сартр, А. Мальро, С. Дубровський), структуралізму (Ж. Лакан, Р. Барт), американського соціологізованого неофрейдизму

(Е. Фромм, К. Горні, А. Кардінер), латентній герменевтиці П. Рікера.

Більшість постмодерністських уявлень психоаналізу постала завдяки поглядам Ж. Лакана, який, використовуючи гасло “повернення до Фрейда”, спираючись на положення структуралістської лінгвістики, гегелівської діалектики А. Кожева, гайдеггерівської феноменології, звернувся до повторного прочитання праць З. Фрейда, надав першорядного значення децентруванню і процесу плюралізації, усунув тенденції контролю, замінені “маскою смерті”, тобто нейтральним полем проєкції неусвідомленого дискурсу суб’єкта. На його погляд, еґо не може перебувати в осередді психіки, а постійно зміщується, внеможливаючи нарцисизм, спротив чи концептуальне завершення, постійно спрямовуючись до іншого. Відтак усувається конфліктна напруга. Часто Ж. Лакан вдається до каламбурів, до подвійного розуміння, особливо у випадках утруднених стилістичних засобів, які неможливо прочитати буквально. Йдеться передусім про метафору і метонімію, тлумачені як паралельні до несвідомого (конденсація, переміщення) полісемантичні утворення, які сприяють виходу з пригніченого оточення. Проблема фалоцентризму, пов’язана з фрейдівською пансексуальністю та європейським патріархальним логоцентризмом, набула актуальності на теренах феміністичної критики. Відгалуженнями психоаналізу стали аналітична психологія К.-Г. Юнга та індивідуальна психологія А. Адлера, О. Ранка, який обстоював ідею травми народження. Їхні вчення зумовлені запереченням фрейдистського пансексуалізму.

Тенденція психоаналізу помітна була і в працях українських дослідників, що спостережено у

виданні “Історія психоаналізу в Україні” (1996). Методологія психоаналізу притаманна трактату “Із секретів поетичної творчості” І. Франка, студіям “Шевченко у світлі фрейдизму” (1916), “Психологія замислу поеми Словацького “В Швайцарії” і “Творча особистість Жеромського” (1936) С. Балея, “Психоаналіз і художня творчість: Критичний аналіз” (1980), “Психоаналіз: від несвідомого до “втоми від свідомості”” (1986), “Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика” А. Левчук, “П’ять етюдів: Підсвідомість і мистецтво” А. Макарова та ін. Концепція психоаналізу стимулювала творчі інтенції українського модернізму й авангардизму. Майже не було таких художніх творів, які не мали б на собі карб психоаналізу. Його присутність досить помітна в експериментальній прозі В. Винниченка або В. Домонтовича, в романістиці В. Підмогильного або Вал. Шевчука, в деяких стильових тенденціях, зокрема сюрреалізмі, що дрейфував від авангардизму до модернізму (Б.-І. Антонич, Емма Андіївська), в драмі абсурду М. Куліша.

Методологічні принципи психоаналізу використані у кандидатських дисертаціях за спеціальністю “українська література”: “Філософсько-естетичні мотиви лірики поетів-дисидентів (В. Стус, І. Світличний, І. Калинець)” (К., 1997) Інни Онікієнко, “Концепт подвійного семантичного поля у творчості Ольги Кобилянської (за творами “Ніоба”, “Valse melancholique”, “Некультурна”, “Земля”, “Через кладку)”” (К., 2003) Ірини Каменської, “Сюрреалізм як художній напрям в українській поезії ХХ століття (Емма Андіївська, Б.-І. Антонич, М. Воробйов, О. Зуєвський)” (К., 2003) Тетяни Антонюк, “Художньо-філософські шукання в

романістиці Емми Андіївської” (Л., 2004) Оксани Смерек, “Мала проза Володимира Винниченка: від метафізичного до естетичного” (К., 2005) Ніни Михальчук, “Художні версії проблеми самотності у сучасній жіночій прозі” (К., 2004) Ольги Корабльової, “Українська біографічна проза першої половини ХХ століття; жанровий аспект (за творами В. Петрова, С. Васильченка, О. Ільченка, Л. Смілянського)” (К., 2005) Галини Грегуль, “Інтертекстуальна основа художньої прози В. Домонтовича (на матеріалі романів “Дівчина з ведмедиком”, “Доктор Серафікус”, “Без ґрунту”)” (К., 2005) Тетяни Белімової, “Бінарні опозиції модернізму та авангардизму в українській літературі першої половини ХХ ст. (творчість Лесі Українки, М. Семенка, Б.-І. Антонича)” (К., 2006) Оксани Ковальової, “Форми реалізації авторської свідомості в ліриці Михайля Семенка” (Дніпропетровськ, 2006) Р. Гончарова, “Поетика експресіонізму в українській літературі 20–40-х років ХХ століття” (Івано-Франківськ, 2008) Лесі Петренко.

Література:

1. Александровский Г. Несколько данных из психологии Гоголевского творчества. – К., 1902.
2. Баженов Н. Н. Символисты и декаденты. Психиатрический этюд. – М., 1899.
3. Беженев Н. Н. Психиатрические беседы на литературные темы. – М., 1902.
4. Бaley С. З психології творчості Шевченка. – Л., 1916.
5. Бaley С. Нарис психології. – Л., 1922.
6. Берглер Е. Психоаналіз // Червоний шлях. – 1923. – Ч. 6–7.
7. Берн Э. Введение в психиатрию и психоанализ для непосвященных. – СПб., 1995.
8. Даниленко В. Енергія болю (психічна травма в художньому світі Григора Тютюнника) // Слово і Час. – 2000. – Ч. 4.
9. Дельоз Ж., Ґватарі Ф. Капіталізм і шизофренія: Анти-Едіп. – К., 1996.
10. Духовный кризис. Когда преобразование становится кризисом. – М., 2000.
11. Евграфов К. Р. Подсознательная сфера художественного творчества. – Пенза, 1912.
12. Жеребкина И. “Прочти мое желание...” Постмодернизм, психоанализ, феминизм. – М., 2000.
13. Жеребкина И. Феминизм и психоанализ // Введение в гендерные исследования. – Часть I. – Х.-СПб., 2001.
14. Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство. – К., 2003.
15. Зборовська Н. Моя Леся Українка. – Тернопіль, 2002.
16. История психоанализа в Украине. – Х., 1996.
17. Ключевые понятия психоанализа. – СПб., 2001.
18. Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. – М., 1997.
19. Левчук Л. Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика. – К., 2002.
20. Макаров А. П'ять етюдів: Підсвідомість і мистецтво. Нариси психології творчості. – К., 1990.
21. Маркузе Г. Эрос и цивилизация: философское исследование учения Фрейда. – К., 1995.
22. Моклиця М. Покритка у творчості Шевченка (Психоаналітична інтерпретація) // Слово і Час. – 2000. – Ч. 3.
23. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1997; К., 1999.
24. Павличко С. Сто років без Фрейда // Критика. – 1998. – Ч. 9.
25. Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського. – К., 2000.
26. Павличко С. Теорія літератури. – К., 2002.
27. Плющ Л. Екзод про Тараса Шевченка. Навколо “Москалевої крилиці”: Дванадцять статтів. – К., 2001.

28. Потканський Я. Психологічний аналіз у літературознавчих дослідженнях // Література. Теорія. Методологія. – К., 2006.
29. Психологічний аналіз і науки про людину. – М., 1996.
30. Райкрофт Ч. Критичний словар психологічного аналізу. – СПб., 1995.
31. Росінська З. Самотожність реципієнта. Психологічні точки зору // Література. Теорія. Методологія. – К., 2006.
32. Сумерки богів. – М., 1990.
33. Фернандес Д. Древо до коренів: Психологічний аналіз творчості. – СПб., 1998.
34. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Збірання творів у 50 т. – К., 1981. – Т. 31.
35. Фрейд З. Психологічні етюди. – М., 1912.
36. Фрейд З. Психологія бессознательного: Сборник произведений. – М., 1989.
37. Фрейд З. Я и Оно: В 2 т. – Тбилиси, 1991.
38. Фрейд З. Художник и фантазирование. – М., 1995.
39. Фрейд З. Поет і фантазування // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Л., 1996.
40. Фрейд З. Основные принципы психологічного аналізу. – М., 1998.
41. Фрейд З. Вступ до психологічного аналізу. – К., 1998.
42. Фрейд З. "Жуткое". Влечения и их судьба. – М., 1999.
43. Фромм Э. Душа человека. – М., 1992.
44. Эткінд А. Эрос невозможного. – М., 1994.
45. Ярема Я. Дитячі переживання і творчість Шевченка. Зі становища психологічного аналізу. – Л., 1933.

Аналітичну психологію (нім. Analytische Psychologie, від грец. analitikos: одержаний внаслідок аналізу, psyche: душа, лат. logos: слово, вчення) запровадив та обґрунтував швейцарський психолог і культуролог К.-Г. Юнг (1875–1961). Спростовуючи пансексуалізм психологічного аналізу З. Фрейда, фокусування наукового інтересу до напружених колізій Id, Ego, Superego, він запропонував та обґрунтував принципи колективного несвідомого як цілісного досвіду у психомоделях людини, зафіксованих глибинними міжособистісними структурами в перебігу онтокультурної еволюції. Йшлося про психосферу, прообраз – власне *архетип* (грец. archethyros: першообраз), успадкований поколіннями через іманентні засновки свідомості, оприявлені завдяки символам, видінням, сновидінням, ритуалам, міфам, художній літературі. Архетип, попри традиційне розуміння прообразу, ідеї, первинного мотиву, теоретично вірогідної форми, постає центральним поняттям аналітичної психології, запозиченим із порівняльного мовознавства. Водночас він інтегрує інші варіанти термінологічного тлумачення: за Платоном – ейдос, тобто осягнений розумом образ чуттєво сприйнятих

предметів, за Плутархом – зразок предметів, які постають його копіями, за юдо-елліністичним філософом Філоном Александрійським – праїдея, за Августином Блаженным – споконвічний, присутній у пізнанні образ, за Фомою Аквінським – універсальний *ante rem*, вищий принцип, ототожнений з поняттям Бога, за Й.-В. Гете – первісний феномен, форма форм. На різних теренах інтелектуальної діяльності архетип має відмінне понятійне наповнення: у текстології означає первинне спільне джерело наступних мовних копій, переробок (рукописних, машинописних, ксероксів, дискет), у лінгвістиці – вихідну форму пізніших мовних утворень.

Аналітична психологія має неабиякий вплив не тільки на розвиток психології, психоаналізу, психотерапії, на гуманітарні науки, зокрема літературознавство, мовознавство, фольклористику тощо, а й на художню практику, на сьогочасну естетичну рецепцію, яка користується методологічними принципами юнгівської теорії. Новітнє письменство трактує архетип як своєрідне проявлення прадавніх зразків (абстрагованих від конкретної ситуації ідей) колективної несвідомості, що існують споконвічно і, передаючись із роду в рід, від покоління до покоління впродовж століть, повсякчас мотивують вчинки і дії людей. Він має вигляд видінь, сновидінь, символіки, тропів, з якими пов'язані певні емоції та уявлення певного автора чи персонажів його твору, закорінені у міфах і ритуалах. Найчастіше архетип вживають як модель, за якою формується певний текст.

Сам по собі архетип – порожнинний, чисто формальний, нічого, крім здатності формувати можливість апріорного уявлення, не містить. Існуючи

як певний, не репрезентований наочно чинник, він не здатен до самопроявлення, проте активно засвідчує свою присутність на підставі колективних патернів (моделей, схем) або мотивів, які виникають із глибин колективного несвідомого у вигляді сновидінь, символів, кодів тощо. Вони забезпечують основним змістом міф, релігію, легенду та інші жанрові системи, які конденсують загальнолюдський аксіологічний досвід, а також, на жаль, недооцінений К.-Г. Юнгом специфічно національний, закодований етногенетичною пам'яттю. У тому разі, коли мовиться про конкретний міф, символ, метафору тощо, К.-Г. Юнг вводить поняття *архетипний образ*, тлумачить його як прообраз колективного несвідомого, який осягає людина, відповідно заповнює власний осмислений досвід, надаючи йому ознак нумінозності. Отже, функції змісту виконує архетипний образ, через який оприявлено архетип, позбавлений свого джерела в окремому суб'єкті, однак здатен активно впливати на психіку індивіда, динамізувати її, спонукати до творчої діяльності, забезпечувати архетипні голограми реальною перспективою. Йому (архетипу) притаманна символічна формула, що діє в тому разі, коли відсутнє або неможливе однозначне поняття. Вона ніколи не руйнується, лише видозмінюється, набуваючи нового смислового значення в інші часи, відмінні від часу її виникнення: наприклад, у сенсі дракона може постати потяг, як у повісті І. Багряного “Тигролови”.

К.-Г. Юнг вбачав в архетипі (раніше він звертався до описових понять “первинні образи несвідомого”, “позаособисті домінанти”) не біологічну чи сексуальну запрограмованість, а переживання трансцендентного, усвідомлення не так змісту, як

форми. Первинний образ стосується змісту лише завдяки його усвідомленню, а форма вподібнена до схеми колективного несвідомого, що ніби задалегідь передбачає появу відповідної кристалічної структури – міфу, ритуалу, тропа тощо. Колективне несвідоме втілює у собі чисту можливість форми, позбавлену яскравого експресивного змісту, завдяки чому воно спроможне розбудовувати душевні стани загальнолюдського (національного) значення в індивідуальному прояві. Окреслюючи в людській психіці нашарування вселюдського, родового, родинного й особистісного походження, К.-Г. Юнг ("Метаморфози та символи лібідо", 1912) тлумачить лібідо поза сексуальним сенсом, радше в розумінні енергетичного потенціалу суб'єкта, рушійні сили якого наявні в архетипних парадигмах поведінки і спрямовують лібідо на шлях самореалізації індивіда, зорієнтованого на колективне несвідоме. Воно зазнає низки складних трансформацій упродовж людського життя, набуває розмаїтих символічних форм, потужних, не підлеглих жодним авторитетам, моральним нормам імпульсів (голод, спрага, жага, сон, афекти, творчість, також секс), декодування яких вважається основним завданням аналітичної психології. Цінність такої психічної енергії, на відміну від інтелектуальної, естетичної, моральної, полягає не в якісному виразі, а в інтенсивному спонуканні до діяльності. Лібідо може бути пов'язане з певним об'єктом, засвідчуючи ціннісне його значення для певного суб'єкта. Дане відчуття не настанно модифікується, не зникаючи безслідно, виявляючи динаміку життєвих процесів. Воно надто помітне у фантазійному мисленні, навіть мимоволі ототожене з ним, сприяючи вилучен-

ню багатой уяви з надр несвідомого. К.-Г. Юнг уподібнював лібідо до води, наділеної завдяки розмаїтим перепадам можливістю текти, тобто набувати певної цілеспрямованості. Неабияке смислове навантаження він відводив екстравертній та інтровертній настановам, що характеризують два протилежні типи (та їх комбінації) людей: екстравертів та інтровертів.

Прообрази колективного несвідомого тісно пов'язані з переживаннями конкретної людини, символічно засвідчуючи важливі міжіндивідуальні, універсальні ідеї, зустріч з якими супроводжена напруженим емоційним піднесенням, відчуттям особистої причетності до чогось надособистісного, особливого, істотного, що спостерігається у храмах, на мітингах, під час ритуального дійства – ініціації, весілля, Різдва і т. п. Архетип наділений і структуротвірними, креативними задатками, зафіксованими, наприклад, у Слові ("На початку було Слово, і Слово було Бог. Все через нього постало, і без Нього не постало нічого з того, що постало. У ньому було життя – і життя було Світлом людей", – Євангеліє від Івана, 1:1-4), і руйнівними, як переконливо зобразив М. Коцюбинський у повісті "Fata morgana", іноді втілює амбівалентні тенденції, наприклад, водночас ентропійні та негентропійні (Змій, Вогонь, Вода тощо), як Степова Еллада і Чорна Еллада, Марія і Антимарія у поезії Є. Маланюка, які уособлюють двозначну постать Великої Матері. Етнологи спостерегли нерозривний зв'язок між архетипом і ментальністю певного народу. На українців, як вважає М. Шлемкевич та ін., має безпосередній вплив архетип степу, відповідно формуючи їхній характер, що відображено у фольклорній спадщині, у твор-

чості Т. Шевченка або поетів “Празької школи”. Архетип у художній літературі, опредмечений через символи, персоніфікації, тропи і т. п., іноді набуває концепційного вигляду. Так, Марина Новикова, аналізуючи лірику Б.-І. Антонича, виявила в ній присутні для його поетичного світу архетипи Лісу та Міста, що відповідно репрезентують хаос і космос. Дослідниця користувалася принципами архетипної критики, яку сформулював М. Боткін (1934), розвинув Н. Фрай, трактуючи її як один із різновидів сучасної критики про психологічно-генетичну специфіку художнього (чи будь-якого іншого) феномену. Етнолог К. Леві-Стросс (“Структура і форма”, 1960) вбачає в понятті архетип закований у колективній свідомості прообраз, наділений антропологічним сенсом. Дещо вужче його розуміння притаманне фінській школі у фольклористиці (К. Крон, А. Аарне), спостереження якої дають змогу прояснити національні й локальні риси праобразу колективної свідомості. Виявлення архетипу має переважно гіпотетичний характер, проміжною ланкою його встановлення вважається інваріант.

Методологічні принципи аналітичної психології використані у дисертаціях “Проблема історичної пам’яті в творчості Ліни Костенко” (К., 2001) Галини Жуковської, ““Національний міф” та його трансформація в українській еміграційній поезії (на прикладі “Празької школи)”” (К., 2002) Оксани Кривчикової, “Поетична Київська школа: ідейні та естетичні параметри” (К., 2004) Людмили Дударенко, “Система поетичного моделювання світу в календарно-обрядовій поезії” (К., 2004) Людмили Сорочук, “Профетичні мотиви в українській поезії ХХ століття (В. Свідзинський, Є. Маланюк,

Є. Плужник, В. Стус)” (К., 2005) Наталії Плахотнік, “Поезія Євгена Маланюка в контексті українсько-польських літературних зв’язків” (К., 2005) Елліни Циховської, “Роман-диалогія Володимира Дрозда “Листя землі”: проблема міфопоетики” (Х., 2008) Ольги Карпенко.

Література:

1. Архетипические структуры художественного сознания: Сб. статей. – Екатеринбург, 2001.
2. Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство. – К., 2003.
3. Зеленский В. Толковый словарь по аналитической психологии (с английскими и немецкими эквивалентами) – СПб., 2000.
4. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Л., 1996.
5. Юнг К. Г. Архетип и символ. – М., 1991.
6. Юнг К. Г. Аналитическая психология. – СПб., 1994.
7. Юнг К. Г. Воспоминания, сновидения, размышления. – К., 1994.
8. Юнг К. Г. О психологии восточных религий и философий. – М., 1994.
9. Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени. – М., 1994.
10. Юнг К.-Г. Психология і поезія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Л., 1996.
11. Юнг К. Г. Синхроничность. – М., 1997.
12. Юнг К. Избранное. – Минск, 1998.
13. Юнг К. Г. Психологические типы. – Минск, 1998.
14. Юнг К., Нойман Э. Психоанализ и искусство. – М., 1998.
15. Юнг К. Г. Человек и его символы. – М., 1998.

ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМ

При осмисленні абсолютної унікальності людського буття, не фіксованої мовою понять, вживають *екзистенціалізм* (від лат. *existentia*: існування), запозичений літературознавцями з філософії. Його та похідне від нього слово “екзистенціалістський” слід відрізняти від слова “екзистенційний”, що вказує на момент усвідомлення індивідом себе у світі, намагання зрозуміти сенс свого існування. Використовують також поняття “екзистенціальний”, яке означає історично сформований тип свідомості, що виник на певному етапі еволюції людини й суспільства, стосується проблем людського буття, свободи, вибору існування. Європейську філософію С. Кіркегора, Ж. П. Сартра, А. Камю та ін. як конкретно-історичну модель світоуявлення кінця ХІХ – середини ХХ ст. називають “екзистенціалістською”. Поняття “екзистенціальний” й “екзистенціалістський” іноді вживають як синоніми, хоча беруть до уваги щойно зазначені семантичні нюанси¹. Таку модель аналізу інтелектуального роману В. Підмогильного, В. Домон-

товича, Є. Плужника, М. Могилянського обрала Ірина Куриленко (“Езистенціалістська модель українського інтелектуального роману 20-х років ХХ століття”, 2007). Дисертантка з’ясувала релевантні екзистенціальні модуси (екзистенціали), такі як існування, свобода, самотність, відповідальність, вибір, межова ситуація, абсурд, метафізичний бунт, суїцид, страх, біль, нудота, закинутість, *Dasein*, буття-в-світі, буття-у-собі, буття-для-себе, буття-для-іншого, буття-для-смерті тощо, висвітлила присутність у творах українських прозаїків причини амбівалентної сутності їхніх героїв, які перебувають у смузі відчуження абсурдного світу, змушені пройти через відчай, аби “зробити “вибір”, тобто знайти міфічну “свободу” як порятунком від абсурдного світу”.

Термін “екзистенціалізм” уперше запровадив данець С. Кіркегор як антитезу системі в інтерпретації Г.-В.-Ф. Гегеля, європейському суб’єкт-об’єктному панлогізму, наполягаючи на неприйнятності картезіанства, детермінізму та наївного соціального і науково-технічного прогресизму, акцентуючи на потребі пізнання цілісної екзистенції, що передреує есенції (сутності). Екзистенція, як він вважав, оприявлена внутрішніми ознаками при перетіканні у зовнішні, предметні вияви несправжнього буття. На підставі такого здійснення екзистенціальної діалектики людина зважується на вибір, переходячи від споглядального існування до власне себе, віддаючи перевагу конкретному автентичному суб’єкту, несумісному з абстрактним, уніфікованим, анонімним суб’єктом, спроможному бути тим, ким він є у своїй самості, а не просто бути. С. Кіркегор означив три ступені на шляху до справжнього існування: естетичний (настанова

1. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий. – М., 2002.

на артистичну насолоду), етичний (акцентування обов'язку), релігійний (страждання, прилучення до долі Христа як принцип життєвого чину). Його розуміння істини як таємниці буття того, хто мислить, коли вона декодована у значенні душевної достеменності, має карб лірико-сповідальної медитації. Переконавання філософа, його послідовне протиставлення життєвих явищ (віра, надія, любов, страждання, турботи, хвороби тощо) пізнавальним, логоцентричним практикам, стали актуальними після Першої світової війни, коли далася ознаки обвальна криза цивілізації, підтверджена художньою інтерпретацією у творах експресіонізму й катастрофізму та запровадженням принципів екзистенціалізму як стильового струменя на теренах письменства: “Сторонній”, “Калігула”, “Чума”, “Міф про Сізіфа” А. Камю, “Нудота”, “Мухи”, “Дороги свободи” Ж. П. Сартра. Вони обидва були водночас теоретиками екзистенціалізму: “Людина-бунтар” А. Камю, “Екзистенціалізм – це гуманізм”, “Буття і ніщо” Ж. П. Сартра тощо. Інваріантний зміст екзистенціалізму, закорінений у поглядах Б. Паскаля, Ф. Достоєвського, Ф. Ніцше, в концепції “філософії життя”, збагачений феноменологією Е. Гуссерля, творчістю А. Мальро, Б. Віана, почасти Е. Ануя, М. де Унамуно, Н. Мейлера, Дж. Болдвіна, А. Мердока, пізнього А. Дебліна, Кобо Абе та ін., розкритий передусім на онтологічному рівні, коли йдеться про конкретизацію буттєвої природи людського існування у співвідношенні з іншими проблемами світоладу. Передусім акцентовано обстоюване ще С. Кіркегором поміжбуття (*inter-esse*) екзистенції, його залежність від того, що названо нелюдським, *іншим*, в якому М. Бердяєв, К. Ясперс, Г. Марсель вбачали

виправдану вірою трансценденцію. Божественне начало трактували в аспекті апофатичної теології, відмежованої від будь-яких позитивних догматизованих означень Бога. Його розуміння через заперечення притаманне було М. Гайдеггеру, який вказував на ніщо, тобто прірву у щільному масиві речовинності, виявляв відмінне від сутності інтенційне буття, буття-в-світі, пов'язане зі ставленням до нього людської істоти, “входженням в істину Буття”. Водночас Бог утверджувався в цінностях надії, любові, наприклад за Г. Марселем, поставав абсолютним Ти, тому особистість здійснювалася через власну відповідь на божественний виклик, залежала від здатності його почути. Поза вектором трансценденції поставала неминуха деградація, знеособнення людського існування, яке навіть під час свого занепаду не втрачало невиразно окресленої причетності до вищих вартостей.

Феноменологічна рецепція духовної кризи висвітлювала болісно пережитий деперсоналізованою істотою неправильний, безглуздий спосіб свого животіння, відчуття абсурду. Чи не тому виник взаємозв'язок філософії та літератури, які, опинившись в осередді напружених проблем екзистенціалізму, переймалися однаковими інтересами. Феноменологічний метод сприяв перетворенню існування в систематичну онтологію у вигляді тріади: світ – буття-в-світі – буття. Екзистенція постала її середньою ланкою, сполучаючи потойбіччя зі світом повсякденного животіння. Людська спрямованість на довкілля засвідчувала несправжнє існування. Порив до потойбічного, справжнього існування розкрито в поняттях “страх” (К. Ясперс, М. Гайдеггер), “екзистенційна тривога”, “нудота” (Ж. П. Сартр), “нудьга” (А. Ка-

мю). Коли йдеться про страх, то мають на увазі не малодушність, фізичне переживання жаху або його психологічний зміст, а метафізичне потрясіння, що зазнає прозріла людина, перед якою немовби зненацька заяяла раніше їй невідома прірва буття, відбираючи спокій, загострюючи ризик не гарантованої на успіх дії. У цьому вбачали достеменно існування, що стає важким випробуванням за межею внормованого животіння, спонукаючи людське єство до самозаглиблення, до розширення обріїв свого Я, до пошуку у собі Бога, пориву поза егоцентричну самозамкненість у широке комунікативне поле, у діалог з добою та вічністю. К. Мерло-Понті доповнював концепції своїх колег настановами дорефлексивного, допредикативного пізнання, гострого переживання людиною стану своєї дискомфортною покиненості в сьогоденні, в конкретному самоосягненні себе як буття-в-світі, реалізованому тут-і-тепер.

Відмінним сенсом виповнена онтологічна модель екзистенціалізму в атеїстичній екстравертивній редакції А. Камю та Ж. П. Сартра, на думку яких Бог є суперечливим визначенням, сполученням непокєднуваних характеристик, власне свідомості, похідної від буття, та автономного, самодостатнього буття, позбавленого свідомості, бо, маючи її, втратило б свою самототожність. Ж. П. Сартр схилився до позаетичного, неантропологічного, непривабливо матеріалістичного трактування екзистенціалізму, коли існування вподібнене до гіперболізованого смітника драглистої слизоти, яка заповнює простір, внеможливаючи справжнє буття, антитетичне свідомості. Таке розуміння проблеми асоціюється з картезіанським дуалізмом духу і матерії, дарма що та свідомість має

негативні ознаки, нагадує просвердлені у бутті дірки. Несправжнє існування “прагне” безмежного самоствердження чужим коштом, перейняте невтоленною жагою безмежної влади, визнання себе Богом, знаходження в собі ніцшеанської надлюдини, натомість справжнє – обстоює невідчужену свободу іншого разом зі своєю. Тому Ж. П. Сартр, спираючись на погляди Й.-Г. Фіхте, доводив потребу вибору задля всіх, обґрунтовував роль ініціативи приреченого на свободу суб’єкта, який у даному процесі використовував би кантівський категоричний імператив, несучи на своїх раменах відповідальність за долю світу, повсякчас діючи на свій страх і ризик, вдаючись до чистої рефлексії (прагнути того, що хочеш), до авантюри. Достеменно існування у книзі “Людина-бунтар” А. Камю набувало вигляду ненастанної аскези, абсолютизованого нонконформізму, несприйняття нормативного доккілля, що перегукується з концепцією великої відмови Г. Маркузе. Коли релігійний екзистенціалізм слід розглядати як спробу поновлення духовності і класичної культури, то атеїстичний править за джерело лівому екстремізму як у суспільному житті, так і в мистецтві.

Ідеї екзистенціалізму висвітлювали також Л. Шестов (Росія), М. Бубер (Німеччина), Сімона де Бовуар (Франція), Н. Аббаньяно, Е. Пачі (Італія), Х. Ортега-і-Гасет (Іспанія); суголосний з їхніми поглядами французький персоналізм і німецька діалектична теологія. Г. Марсель називав свою концепцію “неосократизмом” після осудження її папською енциклікою 1950 р. Екзистенціалізм опинився в епіцентрі інтелектуальних дискусій ХХ ст., помітною була його полеміка з марксизмом, психоаналізом, структуралізмом, зокрема з

приводу методологій детермінізму. Наполягаючи на неспроможності традиційного, об'єктивного пізнання людського ества, на схематичності причиново-наслідкових зв'язків, на потребі припущення наявності у світовому просторі автономної точки, власне щілини свободи, завдяки якій індивід має самостверджуватися, екзистенціалізм доводив, що слід руйнувати віджилі структури та будувати нові. Такі настанови спрямовані на подолання сцієнтичних й каузальних інерцій, проголошених безживними, на утвердження специфіки справжнього існування, що розкривається у творчості, свободі, особистій відповідальності.

Концепція екзистенціалізму досить глибоко позначилася і на доробку українських письменників, зокрема дисидентів. Так, вона стала домінантною у поезії В. Стуса, набула індивідуального трактування у вигляді естетики страждання, мала семантику екзистенціалізму релігійного спрямування. Концептуальні особливості цього поняття висвітлені у дисертації “Філософсько-естетичні мотиви поетів-дисидентів (В. Стус, І. Світличний, І. Калинець)” (К., 1997) Інни Онікієнко. Абсурду комуністичної системи, яка систематично порушувала права людини, було протиставлено духовний подвиг за взірцем учинку Ісуса Христа, реалізований через особисте життя дисидента і його поетичну творчість як “гримаси індивідуального болю”, спроможної сконцентрувати “всю філософію мистецтва і всю його велич” з таємничими феноменами катарсису. Естетика страждання мала на меті повернути знівельованій людині відібране у неї дегуманізованою системою право на вибір своєї свободи, повноцінного життя, вільного саморозкриття природного ества. Метод

екзистенціалізму використано у кандидатських дисертаціях за спеціальністю “українська література” “Особистісна колізія в українській драматургії першої половини ХХ століття” (К., 1996) Анжели Матющенко, “Екзистенціалістські мотиви в “Сибірських новелах” Б. Антоненка-Давидовича” (Х., 2007) Ольги Хмель, “Своєрідність художнього мислення Костянтина Москальця” (Кіровоград, 2007) Наталії Пахаренко.

Література:

1. Аббаньяно Н. Экзистенция как свобода // Вопросы философии. – 1992. – № 8.
2. Аббаньяно Н. Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. – СПб., 1998.
3. Андреев Л. Г. Жан-Поль Сартр: Свободное сознание и ХХ век. – М., 1994.
4. Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. – М., 1989.
5. Бовуар С. де. Друга стаття: У 2 т. – К., 1995.
6. Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма. Философия существования. – СПб., 1999.
7. Гайденок П. П. Экзистенциализм и проблема культуры. – М., 1963.
8. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – К., 2001.
9. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе ХХ века. Диалоги на границах столетий. – М., 2002.
10. Зарубежная феноменология и экзистенциализм. – К., 1990.
11. Затонський Д. У пошуках сенсу буття. – К., 1967.
12. Камю А. Творчество и свобода. – М., 1990.
13. Камю А. Бунтующий человек. – М., 1990.
14. Кононенко Т. В. Любов та екзистенціальний вибір у філософії: До постановки проблеми. – Донецьк, 1999.

15. Корабльова Н. С. Багатовимірність рольової орієнтації реальності: ролі і маски – лики і личини. – Х., 2000.
16. Кьеркегор С. Страх и трепет. – М., 1993.
17. Маргвелашвили Г. Сюжетное время и время экзистенции. – Тбилиси, 1976.
18. Михайловська Н. Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософування в українській літературі XIX – початку XX ст. – Л., 1998.
19. Сартр Ж. П. Ситуації. – М., 1997.
20. Сартр Ж. П. Буття і ніщо: Нарис феноменологічної онтології. – К., 2001.
21. Тейлор Ч. Джерела себе: Творення новочасної ідентичності. – К., 2005.

Поняття *герменевтика* (нім *Hermeneutik*, англ. *hermeneutics*, фр. *hermeneutique*, від грец. *hermeneutikos*: пояснюю, тлумачу) порівняно з іншими поняттями наділене власною семантичною й функціональною специфікою. У первісному значенні воно стосується мистецтва тлумачення божественної волі, у вужчому – наукової діяльності, пов'язаної з дослідженням, розумінням та інтерпретацією філологічних, філософських, історичних, правничих, релігійних тощо текстів, має свої різновиди: переклад (досвід *іншого*, перенесення його на власну мову), реконструкція (відтворення пошуково істинного сенсу або ситуації його виникнення), діалог (формування нового сенсу відповідно до наявного). Етимологія поняття пов'язана з іменем давньогрецького бога Гермеса, який не лише правив за інформаційний канал між Олімпом та земним світом, а й навчив людей трактувати отримані ними божественні повідомлення. Цілком можлива тут постать і єгипетського Гермеса Трисмегіста. Такий погляд спростовує Р. Мніх, припускаючи, що термін міг походити і від давньогрецького слова “*erma*”, що означало межовий камінь.

Термінологічний апарат герменевтики складається з понять “розуміння”, “інтерпретація” (тлумачення, трактування), “сенс”, “істина”, “герменевтичне коло”, “горизонт очікування” тощо. Герменевт керується формулою, що лише на перший погляд парадоксальна: для того, щоб розуміти, треба проінтерпретувати, для того, щоб проінтерпретувати, треба розуміти. Процедура розуміння і тлумачення неможлива поза текстом (твором) й інтерпретатором, наділеним не лише здібністю проникливого читання, а й особливою формою світосприйняття. До цього процесу залучені розмаїті лінгвістичні теорії, зокрема семіотики, структуралізму, постструктуралізму, деконструктивізму, текстології тощо, попри їхнє призначення, відмінне від герменевтичного. Водночас герменевт апелює і до феноменології, рецептивної естетики і рецептивної критики, наратології, теорії діалогізму М. Бахтіна. Концепти близьких дисциплін сприяють розкриттю багатьох моментів процесу інтерпретації, але в жодному разі не годні замінити її герменевтичного сенсу. Це ж стосується й екзистенціалізму, психоаналізу, аналітичної психології, феміністичної критики, соціології та інших гуманітарних наук.

Важливим моментом теорії розуміння є герменевтичне коло, відмінне від односпрямованих індуктивного і дедуктивного методів; воно не заперечує їх, радше модифікує у безпосередньому взаємозв'язку. Герменевтичне коло привчає дослідника бачити одночасно загальне та конкретне і – навпаки, виробляючи в нього уміння усвідомлювати розмаїття цілосності, єдність розмаїття. Можна крізь окремих образ, ритмічну одиницю, наративну деталь тощо схопити не лише певний

твір чи ідіостиль письменника, а й відповідний літературний напрям чи епоху – і навпаки, постійно подумки рухаючись від загального до конкретно-го, від конкретного до загального. Так, на підставі вірша “Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух...” П. Тичини простежується його кларнетизм як ідіостиль поета й естетична програма української літератури початку ХХ ст., як духовне явище національної спільноти, як художній феномен світового письменства. Прямий і зворотній рухи аналітичної думки ненастанно взаємодоповнюють один одного. Герменевту слід лише визначитися, яку обрати стратегію: чи перебувати поза герменевтичним колом, споглядаючи його внутрішню динаміку немовби стороннім оком (шлейермахерський варіант), чи перебувати в середині нього, відчуваючи безпосередньо на собі його динаміку, як пропонував Г.-Г. Гадамер. Поєднання їх лише збагатить процес фокалізації при збереженні герменевтичної позиції. Теорія розуміння не обмежена одним колом, їх може бути кілька, часто розташованих одне в одному до безмежності. Тому окремих троп уже складає певне коло зі своїми компонентами, входячи до складу іншого кола – художнього твору, і т. д. Так само метафору можна розглядати з погляду мегакола (наприклад, тропіки), через опосередкування інших кіл чи без них – безпосередньо.

Не менш складним є горизонт очікування, від усвідомлення якого залежить розуміння об'єкта дослідження. При заниженому горизонті спостерігається зневажливе ставлення, втрата інтересу до певного (зужитого) тропу, віршового розміру (двостопний чи тристопний вірш), наративної моделі (дидактичний роман), певного твору чи автора, стильової тенденції тощо. У разі завищен-

ного горизонту очікування певний текст сприймають надто складним, його ретельно прихована образна система не піддається декодуванню, як це буває у випадках із симфорою, з гонгоризмом чи з будь-яким іншим “темним стилем”, або з “чистою поезією”, в якій платонівський мімесис витіснив аристотелівський. Критика зазвичай у першому і в другому разі відмовляє художнім явищам у праві на існування, іноді сумнівається в їх художній доцільності, хоча причина не в них, а в ній самій, у її вузькій схемі поцінування, що негативно позначається на розумінні літературного процесу. Відомий факт провалу здійсненої трупю М. Кропивницького вистави “Блакитної троянди” Лесі Українки 1899 р. Справа тут не в драматичному творі, а в неспроможності адекватного його прочитання, віднаходження збіжності горизонтів розуміння, адже він був сценічно проінтерпретований як твір соціально-побутовий, відповідний до вимог театру українських корифеїв. Насправді авторка запропонувала психологічну, психофізіологічну драму, виповнену складністю, інтенсивністю інтелектуальної думки, наснажену екзистенціальною філософією в ситуації, що позбавляє людину вибору, тому посилює трагізм світовідчуття.

В античній філології та філософії герменевтику пов’язували з трактуванням віщувань піфій та художніх текстів, передусім “Іліади” й “Одіссеї” Гомера, чим займалися, зокрема, вчені Александрійської школи. Проте вона не стала літературною, найповніше розкрила свої можливості в християнській *екзегетиці* (від грец. *eksegesis*: тлумачення), яка проявляла індивідуальне ставлення до письменства, та особливо у філософії, яка спорадично зверталася до художніх текстів,

аби проілюструвати свої положення і концепції. Засвоєння їхнього досвіду сприяє становленню літературної герменевтики як самостійної дисципліни. Перспективні кроки у цьому напрямку зробили прихильники духовно-історичної школи, Р. Ингарден та представники рецептивної естетики В. Ізер і Р.-Г. Яусс. Перші начерки формування літературної теорії розуміння в українській гуманітаристиці спостерігаються у наукових збірниках “Герменевтичні студії. Герменевтика тексту: між істиною і методом” (Л., 2001), “Герменевтика: проблеми літературознавчої інтерпретації” (Тернопіль, 2006).

Для виявлення сутності священних текстів вживалося словосполучення *Hermeutika Sacra* як мистецтво символістично-алегоричного тлумачення. Віднайти адекватне розуміння Давнього або Нового Завіту здатен лише інтерпретатор, ближчий за часом до їхньої появи, зокрема апостол, а також отці церкви. Патристику трактували як предмет герменевтики, вбачали адекватне тлумачення сакральних текстів у позаісторичному, метафізичному, генетичному, символічному, алегоричному аспектах задля виявлення та відтворення їхнього автохтонного сенсу, не припускаючи ні скепсису, ні вільного трактування. Християнство переакцентувало античну практику до своїх потреб, вимагаючи, щоб Слово Боже не підлягало довільному конструюванню інтерпретаторів, мовним іграм, варіативним різночитанням, а висвітлювалося в його непорушній святості, первісній глибині. На теренах Київської Русі екзегетика набула поширення разом з патристикою й гомілетикою у листах преподобного Феодосія Печерського, у “Слові про Закон та Благодать”

митрополита Іларіона, особливо у “книжника і філософа, якого раніше не було в Руській землі” Кліма Смолятича – автора фрагментарно збереженого “Послання” смоленському пресвітеру Хомі, де на прикладі інтерпретації сюжету про самаритянку, асоційовану з людською душею, мовилося про потребу віднаходити божественну істину через “силу слова”, наголошувалося на відмінних шляхах її досягнення: один з них *благодатний*, відомий лише апостолам – свідкам діянь Ісуса Христа, яким немає потреби тлумачити його притчі, інший – *приточний*, що вимагає екзегетичного втаємничення, доступного християнським подвижникам.

Водночас екзегетику розглядали в ширшому, не лише теологічному, а в культурологічному значенні. Її піднесення за доби середньовіччя мотивоване притаманним медієвістиці жорстким семіотизмом, що пізніше позначився на філософській герменевтиці протестантського теолога, філософа і філолога, прихильника романтизму Ф.-Д.-Е. Шлеєрмахера (1768–1834), який поглибив настанову на іманентне, але не однозначне тлумачення тексту, заклав основи філософської герменевтики. На погляд дослідника, адекватний аналіз художнього твору можливий завдяки розумінню духовного світу його автора (ініціатора), входженню в його внутрішній світ, що вимагає від інтерпретатора неабиякої *конгеніальності* (від лат. *con*: префікс, означає об’єднання, спільність, сумісність, *genius*: дух), тобто здатності глибше і точніше проникати в текст, ніж його усвідомлює автор. Задля цього філолоф поєднав граматичний аспект із психологічним (дивінативним) при врахуванні інтерпретаційної взаємодії ініціатора з ін-

тепретатором, здатним увійти в роль першочитача. Тому Ф.-Д.-Е. Шлеєрмахер не брав до уваги історичні обставини. Пізніше герменевти ставили під сумнів конгеніальність, дарма що вона у багатьох випадках сприяє не лише поглибленню розуміння тексту, а й його поліпшенню. Так, П. Куліш запропонував Т. Шевченку замінити рядки “Наш завзятий Головатий/ Не вмре, не загине...” на виповнені глибоким сенсом слова “Наша дума, наша пісня, / Не вмре, не загине...”

Граматичний аспект на певний час після Ф.-Д.-Е. Шлеєрмахера був притлумлений феноменологією та онтологією, хоча дослідники апелювали до мови, маючи на увазі передусім філософію мови, її буттєвісну сутність. Шлеєрмахерський досвід поновив П. Рікер, використовуючи сучасну методологію семіології й наратології. Особливе значення Ф.-Д.-Е. Шлеєрмахер відводив герменевтичному колу, яке не має нічого спільного з відомим логіці зачарованим колом, було знане античним риторам, середньовічним екзегетам. Дослідник, як і його попередники, вважав: для того, щоб досягнути ціле, потрібно водночас зрозуміти окремі його частини, і навпаки. Одночасне бачення одиничного, неповторного і загального дозволяє наблизитися до адекватного прочитання тексту. При цьому розуміння стає незавершеною діяльністю, підхопленою хвилями ненастанної циркуляції з постійним поверненням від цілого до частин, від частин до цілого, сприяючи поглибленню досягнення особливого, вбачаючи в цілому запоруку єдності розмаїття.

Коли Ф.-Д.-Е. Шлеєрмахер акцентував психічний і мовний аспекти герменевтичного аналізу, не схильює до історичної інтерпретації, то представ-

ник духовно-історичної школи В. Дільтей вбачав у тексті історичне життя творчої особистості, яке пізнається крізь призму “наук про дух”. В. Дільтей вводив інтерпретатора в історичну перспективу, пережиту в його душі, розуміючи, що індивід не годен існувати поза історією, в якій він постійно перебуває і діє. Єдиним містком, що поєднує світову еволюцію й історичну людину, завжди було і є життя. Філософ розвивав герменевтику як методологічну основу гуманітарного знання, описової психології, спростовуючи методики позитивістського пояснення. За основу проголошувалася “психологія, що розуміє”, тобто безпосереднє осягнення цілісності душевно-духовного життя, інтуїція, уява. Віднині герменевтику вже трактували як визначальну дисципліну “філософії життя”, найповніше відображену в художній творчості. У них В. Дільтей знаходив самоцінний сенс, есенцію гуманітарного знання, яке він при запереченні позитивізму прагнув відмежувати від природничих наук, віддавав перевагу розумінню, усував зі свого словника поняття “пояснення”. Така спроба філософа була невдалою, загрожувала суб’єктивізмом, її на теренах письменства спростовувала інтерсеміотична практика, наприклад наукова поезія як різновид літературного сцієнтизму. Вчасна переорієнтація герменевтики як “науки про дух” на феноменологію Е. Гуссерля забезпечувала збереження об’єктивних критеріїв розуміння, виводила її (герменевтику) на онтологічні основи, але вимагала принести в жертву людську душу, викликаючи спротив В. Дільтея. Обоє дослідників, попри дискусію між ними, єднало критичне ставлення до позитивізму, натуралізму, прагнення визначитися з поняттями, що

не піддаються верифікації, надто коли йдеться про трансцендентні терени.

Онтологічні, позапсихологічні акценти поглибив М. Гайдеггер, усуваючи дільтейське протиставлення гуманітарних і природничих наук, долаючи суб’єктивізм та психологізм, розглядаючи розуміння у значенні достеменної характеристики буття. Герменевтика з методу інтерпретації текстів, яким вона була у Ф.-Д.-Е. Шлеєрмахера та В. Дільтея, стає “здійсненням буття”. М. Гайдеггер, зважаючи на нерелевантні передпосилки на підставі онтологічних умов людського існування та людського самотлумачення дійшов висновку про потребу *входження* в середину герменевтичного кола, не розмикаючи його, надаючи часові, в якому утривалена вічність, буттєвісних характеристик, обґрунтовуючи актуальність Dasein (тут-буття, ось-буття, тут-і-тепер), основи якого спроможна збагнути передусім поезія, тому що перебуває в мові, тобто в “оселі буття”. Вона (поезія), репрезентуючи себе у власній самоцінності, завжди буттєвісно динамічна, здатна до постійного прямого і зворотного руху, їй притаманна властивість не-настанного явлення, забігання вперед висловленої думки. А головне, за пізнішим спостереженням Г.-Г. Гадамера, наділена вмінням “зупиняти” час, тобто перебувати у ситуації Dasein, коли в її текстах минуле і майбутнє перетинаються на площині сьогодення, зазнають осучаснення, що демонструє історіософія у багатьох літературних творах, наприклад у поемі “Золотий гомін” П. Тичини. На очах розгортається прояснення буття через буття, існування якого найповніше розкрито завдяки поетичному розумінню, безпосередньому віднаходженню людської екзистенції, тому М. Гайдеггер

вважав, що в такому разі питання про істину не може бути проблемою методу.

Цю думку поділяв і поглибив Г.-Г. Гадамер (“Істина і метод”, 1960). Йому належить ідея спростування герменевтичної практики реконструкції минушини, що виявилася безнадійною справою, адже подолати історичну дистанцію, повернутися та безпосередньо пережити колишні події ніхто не може. Натомість філософ, спираючись на принцип *Dasein*, завжди тут-і-тепер, обґрунтовував чуття історичності, що безпосередньо проходить через людську психіку, пропонував “переносити” досвід класики на досвід сьогочасного інтерпретатора. Його спостереження, актуальні для класичної і новітньої історії письменства, сприяють виробленню адекватних навичок осмислення сутності літературного процесу в іманентних характеристиках, коли усунуто накладання на нього не властивих йому жанрових, стильових, ідеологічних, естетичних тощо матриць, не приписано художнім явищам невластивих, чужорідних ознак, не спотворено їх сутності, не кажучи вже про смислову плутанину чи підміну понять. На відміну від усталеної літературознавчої (лінгвістичної, фольклористичної тощо) практики, віднині аналітичне мислення філолога рухається не до тексту, а від тексту (а також стильової тенденції, школи, напрямку, періоду, епохи), який пропонує притаманний тільки йому ключ прочитання, внеможливаючи деформацію аналізованого твору, що кожного разу потребує тільки свого, не типового ключа прочитання. Завдяки толерантному діалогу породжується новий сенс як етап життя традиції і неспотвореного тексту. Буття самоусвідомлюється через адекватну рецепцію, власне через мову і традицію. Г.-Г. Га-

дамер услід за Е. Гуссерлем та М. Гайдеггером вважав, що метод зайвий для герменевтичного розуміння і тлумачення, адже головне завдання інтерпретатора полягає у віднаходженні шляхів до істини як мети, до якої він ненастанно наближатиметься, але ніколи остаточно не досягне. На жаль, дослідники лишають поза увагою важливе застереження Г.-Г. Гадамера.

Герменевт вільно почувається в різних літературних хронотопах та жанрово-стильових утвореннях. Історична дистанція між появою твору і його інтерпретацією зникає при злитті їхніх горизонтів розуміння, тому що призначення людини не бути в історії з її умовними періодами й епохами, а бути історією, вільно подумки пересуватися часопростором. Дослідник, на противагу поширеній у письменстві тенденції, доводив, що заперечення класики – безпідставне, адже нащадки завжди лишаються залежними від неї, тому сприймав опозицію, наприклад, традиції та модернізму за непорозуміння. Виходячи з такої герменевтичної платформи, інтерпретатор у своїх міркуваннях ніколи не вдаватиметься до безальтернативних вердиктів, проявлятиме схильність зіставляти, а не протиставляти досліджувані явища, сприйматиме цілісний світ у його багатстві.

Отже, серед розмаїття герменевтик найструктурованіша – філософська, прихильна до письменства, хоча не перейнята проблемами його розуміння у сутнісних характеристиках, часто використовує художні твори для ілюстрації власних концепцій. Та й сама вона не має цілісної теорії, не приховує внутрішніх суперечностей, що інколи переростають у взаємовиключні протилежності між онтологією і “науками про дух”, між “філософією

життя” і феноменологією, між психологізмом та антипсихологізмом, між історизмом та позаісторизмом, між визнанням автора і запереченням його, між реконструкцією і конструкцією текстів, між типологією і конгеніальністю тощо. У разі абсолютизації певних моделей, наприклад, онтології і феноменології, на теренах герменевтики виникали ситуації, коли не визнавалися відмінні погляди, як-от символологія Е. Кассіра, яка пропонувала відмінний варіант тлумачення текстів. Не скрізь дотримувалося порозуміння між екзегетикою і новітнього герменевтикою. Наразі виникла ситуація *конфлікту інтерпретацій*, коли *інші* концепції розуміння потрапляли під сумнів, навіть помічалася нехтування декларованим горизонтом очікування, що могло викликати недовіру до герменевтики, покликаної досягнути світ в його іманентних властивостях. Виникло враження її кризи, як будь-якої метафізичної системи у постсучасному просторі. Така колізія загрожувала герменевтиці пасткою релятивізму. Проте самі герменевти поставилися до цієї ситуації досить зважено. Так, П. Рікер зробив продуманий крок до поєднання ірраціонального романтизму та замкненого на структурах позитивізму, усунув безпідставну антитетику віри і розуму, проклав місток між ними, узгодив філософські системи, що мали антитетичні концепти. На його переконання, причина “невідповідностей” у поглядах герменевтів полягає у багатозначності мови, коли одне й те саме явище тлумачать різними поняттями, зумовлюючи розбіжність між розумінням та інтерпретацією. Філософ переніс пізнавальні акценти герменевтики на семантичну, рефлексивну й екзистенціальну площину, корелював

прихований за позірною оболонкою сенс із набутками психоаналізу, аналітичної психології, структуралізму, а також із традицією екзегетики. На його думку, самопізнавальна рефлексія має спростувати ілюзорне уявлення про чистоту інтерпретації, обґрунтувати необхідність досягнення світу через його об’єктивізацію. П. Рікер вийшов на нове розуміння герменевтики як універсальної дисципліни, позбавленої крайнощів тлумачення, але при збереженні їх розмаїття у просторі діалогізму (“значущої бесіди”, за Ф.-Д.-Е. Шлеєрмахером), що сприяє уникненню полярності судження, зумовлює вчування у чужий текст, знімаючи дистанційні перешкоди між ним та інтерпретатором, виробляє культуру розуміння іншого як себе, переживання його як себе, на чому наголошував П. Рікер у монографії “Сам як інший”, унеможливує неадекватні висновки щодо інакості іншого, натомість розкриває простір для співпереживання, співрозуміння, співдіяння. Таким чином, була розв’язана визначальна для герменевтики проблема розуміння *іншого*, який стає надбанням Я, важлива і для літературознавчого аналізу, адже воно (розуміння) зазвичай має справу з іншим, тобто твором, автором, стилем, жанром, історією письменства тощо. Їх потрібно не лише збагнути, висвітлити, засвоїти, а й зробити “своїми”. П. Рікер поглибив кассірську символологію, одним із перших серед філософів-герменевтів почав досліджувати символ, метафору, художні наративи під кутом зору теорії розуміння. Його латентна (прихована) герменевтика, уважна до двозначного та багатозначного художнього дискурсу, розкриває перспективу формування літературної герменевтики на основі філософської, коли літе-

ратурознавець міг би використовувати продиктовану досліджуваним текстом ту чи ту філософську систему, шлеєрмахерську, гайдеггерську чи будь-яку іншу.

Теорія розуміння долає обмеження компаративістики, яка, досліджуючи зв'язки між відмінними культурами і літературами, зосереджена на тлумаченні й осмисленні імагінативних закономірностей, має на меті виявлення типових ознак, розбудову типологічних рядів. Одиничні, неповторні випадки її не цікавлять, витискаються у розряд винятків, яких насправді не існує, адже всі явища на світі мають свій сенс. Це інтуїтивно збагнув Ф.-Д.-А. Шлеєрмахер, використовуючи надбання порівняльного мовознавства і водночас обстоюючи принцип індивідуального чинника у герменевтиці, на жаль, лишений поза увагою феноменологією й онтологією. Апелюючи до їхніх концепцій, Г.-Г. Гадамер ставився з недовірою до індивідуальності, віддавав перевагу типології, хоч у своїх проникливих есе про творчість Ф. Герльдерліна чи С. Георге спростовував власні теоретизування. П. Рікер вбачав у цьому колізію між системою, яка прагне бути універсальною, та сингулярною творчістю, яка щоразу обстоює право на неповторність, оригінальність. Врахування інтенцій кожної з них можливе в герменевтичному колі, що забезпечує злиття горизонтів очікування, усуває домагання класифікації абсолютизувати типологічну схему, що властиве не тільки компаративістиці, а й культурно-історичній школі, міфологічній школі, соціології, формалізму, структуралізму тощо, поширене у природознавчих науках, яким В. Дільтей протиставив гуманітарне знання, намагався поєднати індивідуальне (психо-

логія) та загальне (світ) через всеохопну категорію життя.

Якої автономії не набув би літературний твір, як би він не відмежовувався від автора, авторський слід завжди зберігатиметься в ньому, привертатиме увагу інтерпретатора ступенем присутності. Спроби усунути письменника з тріади “автор – твір – читач” або надумані, або зумовлені редукцією літературознавчого аналізу. Герменевтика, якщо вона послідовна у своїх настановах, не може собі цього дозволити, адже перебуває в герменевтичному колі, в ненастанній єдності розмаїття, де враховано кожен її складник, не обійдений потребою розуміння. Коли автор відсутній, поглинутий минувиною або дистанційований простором, він усе одно опосередкований твором, через який відбувається діалог між інтепретатором і письменником, як доводить Мирослава Гнатюк (“Юрій Яновський: Текст і авантекст”, 2006). У такому комунікативному полі бажаний прийом конгеніальності, обґрунтований Ф.-Д.-Е. Шлеєрмахером. Герменевтична філософія була переважно зосереджена на осмисленні загальних закономірностей буття і його сутності. Натомість літературний твір, до якого вона часто апелювала, наділений відмінними істотними властивостями. У письменстві зазвичай цінується не серійний, типовий продукт, а оригінальний твір, що існує в одному, неспростовному екземплярі, навіть якщо він розтиражований, інсценізований, модифікований в інтерсеміотичному просторі.

Ідеться про *ідіографізм*, який обстоювали представники Баденської школи (В. Віндельбанд, Г. Рікерт) при обґрунтуванні відмінностей суспільних наук супроти природничих і спростуванні мето-

дології номотетичного позитивізму. Науковці дійшли висновку, що завдання аналізу історії полягає не у з'ясуванні її закономірностей, а в їх осмисленні при розумінні неординарних, особливих подій, що належать до апріорних культурних цінностей, не підлягають уніфікації, тому дослідження потребує встановлення індивідуальних зв'язків поза "штучними" (універсальними) матрицями-законами. Герменевт після інтерпретації певної художньої системи при переході до іншої мусить щоразу все починати спочатку, з "нуля", як того вимагає принципова інакшість кожного нового тексту, при аналізі якого доведеться відшукувати вже іншого ключа декодування, часто зовсім відмінного, навіть антитетичного попередньому. Тобто, інтерпретуючи твори футуристів, він повинен бути футуристом, заглиблюючись у лірику "неокласиків" – "неокласиком", осмислюючи тексти неореалістів – неореалістом і т. д. Герменевт намагатиметься зрозуміти сенс кожного літературного явища в його іманентних характеристиках. Заперечення тут неприпустиме, не кажучи вже про епатацію. Методологія ідіографічного спрямування створює для дослідника серйозні труднощі. Ними шокована традиційна логіка, а також порівняльне літературознавство, культурно-історична школа, навіть структуралізм, в основу яких покладено алгоритмічні моделі, тому ставлення до ідіографізму має ознаки недовіри й скепсису, лишаячи поза увагою конкретний талантизм, який існує лише в одиничному прояві. Кожне неперебутнє художнє явище потребує розгляду як закономірне у межах герменевтичного кола, що поєднує в собі універсальні системи та часткові, одиничні елементи (сингулярності), у перспективі горизонту

очікування, у завжди потенційній ситуації Dasein. Такий прийом поширений і на специфічний жаргон legomenon (грец. жаргон: один раз, legomenon: через мовлення), слово, словосполучення, що трапляється лише один раз у художньому тексті, більше ніде і ніколи не повторюючись: "хребетносили/ Уже ворущатся царі" (Т. Шевченко), "хрещатикуючи серед літа" (М. Семенко), "Осінь з рухів, сонце з ласки, / лист із золотану" (П. Тичина), "смертеїснущання", "життєсмерть" (В. Стус). Це також не винятки, а закономірність художнього мислення, її невичерпний інноваційний потенціал, що не потрапляє до тієї чи тієї класифікації. Натомість саме їх цінують у художній творчості, саме вони мусять бути неповторними, інакше література як мистецтво втрачає свій сенс.

Якщо дисертант досягне досвід герменевтики, поглиблюючи його у своїй роботі, йому доведеться позбутися багатьох звичок, притаманних традиційній філології, усвідомити, що будь-який твір лишиться до кінця не досягнутим. Базований на багатозначності мови, художній текст передбачає невичерпну множинність інтерпретацій, що потребують зіставлення. Кожна з них цінна тільки тим, наскільки вона наблизилася до адекватного декодування твору, не накидаючи йому власних (суб'єктивних) уподобань або корпоративних інтересів. Принципи герменевтики спонукають дослідника до усвідомлення того, що його науковий шлях не гірший і не кращий від інших, що, простуючи до недосяжної істини, він постійно зв'язує з нею власні спостереження і глумачення, намагатиметься збагнути об'єкт дослідження в його іманентних характеристиках. У такому разі дисертант належно сприйматиме неминучі

спроби і помилки, потребу постійних випробувань аналітичної думки, а не поспішних, зазвичай небезпечних за своїми наслідками суджень в останній інстанції, буде уважним до поглядів інших, намагатиметься їх зіставляти, прагнути збіжності горизонтів розуміння, зокрема горизонтів досвіду, циркуляції ідей між очевидними, неспростовними протилежностями. Модель Єлисейських полів ідеального порозуміння, яку згадує Г.-Г. Гадамер, посиляючись на герменевтичні сподівання Платона, така ж недоступна у повному, вичерпному обсязі, як й істина, тому вимагає дискусій. Конфлікт інтерпретацій мусить стати основною інтригою дисертації, засвідчити уміння її автора конструктивно перетворювати силове поле суперечностей, не впадаючи у ту чи ту крайність. Відмінні кути зору розуміння, відмінні тлумачення не тільки припустимі, а й бажані. Вони забезпечують діалогізування як запоруку взаєморозуміння, коли різні погляди взаємоперетинаються і точки їх дотику формують злиття горизонтів, відносний консенсус, витворюють багату за змістом поліфонію в межах герменевтичного мегакола.

Література:

1. Адорно Т. Теория эстетики. – К., 2002.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
3. Белецкий А. И. В мастерской художественного слова. – М., 1989.
4. Будный А. А. Психологическая герменевтика. – М., 2005.
5. Возняк Т. С. Тексти та переклади. Семантичний простір мови. – Х., 1998.
6. Врубель Г. Герменевтика // Література. Теорія. Методологія. – К., 2006.

7. Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма: Гельдерлин, Шлеермахер. – М., 1989.
8. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991.
9. Гадамер Г.-Г. Истина и метод: У 2 т. – К., 2000.
10. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. – К., 2001.
11. Гадамер Г.-Г. Вірші і розмова: Есе. – Л., 2002.
12. Герменевтика: История и современность (Критический очерк). – М., 1985.
13. Герменевтика. Психология. Вильгельм Дильтей и современная философия – М., 2002.
14. Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпретації. – Тернопіль, 2006.
15. Герменевтичні студії. Герменевтика тексту: між істиною і методом. – Л., 2001.
16. Горський В. С. Нариси з історії філософської культури Київської Русі. – К., 1993.
17. Гуссерль Э. Феноменология // Логос. – 1991. – № 1.
18. Гуссерль Э. Философия как строгая наука. – Новочеркасск, 1994.
19. Дильтей В. Описательная психология. – М., 1924; СПб., 1996. – 2-е изд.
20. Дильтей В. Собрание сочинений: В 6 т. – М., 2001. – Т. 4.
21. Домашенко А. В. Об интерпретации и толковании // Вісник Донецького університету. – Серія Б: Гуманітарні науки. – Вип.1. – Донецьк, 1998.
22. Изер В. Рецептивная эстетика // Академические тетради. – М., 1991. – № 6.
23. Ильин И. "Новая критика": История эволюции и современное состояние // Зарубежное литературоведение 70-х годов. – М., 1984.
24. Ингарден Р. Исследования по поэтике. – М., 1962.
25. Кассирер Э. Сила метафоры // Сб.: Теория метафоры. – М., 1990.
26. Кассирер Э. Опыт о человеке. – М., 1998.
27. Кассирер Э. Жизнь и учение Канта. – М., 1997.
28. Кассирер Э. Избранное: Индивид и космос. – М., 2000.

29. Ковалів Ю. І. Літературна герменевтика. – К., 2008.
30. Кузнецов В. Г. Герменевтика и гуманитарное познание. – М., 1991.
31. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. – Одесса, 2002.
32. Лановик З. Hermeneutica Sacra. – Тернопіль, 2002.
33. Малахов В. С. Философская герменевтика Гадамера // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991.
34. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия // Зарубежная философия XX ст. – К., 1993.
35. Мних Р. Об интерпретации художественного произведения // Литературоведческий сборник. – Вып. 3. – Донецк, 2000.
36. Мних Р. Українське літературознавство і європейська герменевтика: зарис проблематики // Studia Hermeneutica. Герменевтика тексту: Між істиною і методом. – Дрогобич, 2003.
37. Мних Р. Герменевтика, герменевтика, герменевтика...// Слово і час. – 2005. – Ч. 4.
38. Плотников Н. С. Жизнь и история: Философская программа Вильгельма Дильтея. – М., 2000.
39. Поппер К. Ницета историцизма. – М., 1993.
40. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. – М., 1976.
41. Потебня А. А. Слово и миф. – М., 1989.
42. Рассел Б. Исследования значения и истины. – М., 1999.
43. Рикер П. Герменевтика. Этика. Политика: Московские лекции и интервью. – М., 1995.
44. Рикер П. Герменевтика и психоанализ. – М., 1996.
45. Рікер П. Історія та істина. – К., 2001.
46. Рікер П. Сам як інший. – К., 2000.
47. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – М., 2005.
48. Риккерт Г. Философия жизни. – К., 1998.
49. Свасьян К. А. Философия символических форм Кассирера. – Ереван, 1989.
50. Сирцова О. Апокрифічна апокаліптика: Філософська екзегеза і текстологія з виданням грецького тексту Апокаліпсиса Богородиці. За рукописом XI століття Ottoboninus, gr.1. – К., 2000.
51. Хаберманс Ю. Философский дискурс о модерне. – М., 2003.
52. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Сб.: Зарубежная эстетика и теория литературы XX – XX вв. – М., 1982.
53. Хайдеггер М. Бытие и время. – М., 1997.
54. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. – К., 1992.
55. Шпет Г. Г. Герменевтика и ее проблемы // Контекст, 1982; 1990; 1992.
56. Шпет Г.Г. Сочинения. – М., 1989.
57. Шпет Г.Г. Философские этюды. – М., 1994.
58. Шпет Г. Два текста о Вильгельме Дильтея. – М., 1994.
59. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. – СПб., 2006.
60. Ясперс К. Всемирная история философии. – СПб., 2000.
61. Яусс Г. К проблеме диалогического понимания // Вопросы философии. – 1994. – № 12.
62. Яусс Г.Р. Эстетичний досвід і літературна герменевтика // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Л., 1996.
63. Kayser W. Das sprachliche Kunstwerk. – Bern, 1961.
64. Heideger M. Der Ursprung des Kunstwerkes. – Stuttgart, 1965.
65. Heideger M. Platons Lehre der Wahrheit. – Bern, 1974.
66. Schleiermacher F.D.E. Hermeneutik und Kritik. – Fr./ M., 1977.

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ

Обґрунтована філософом і математиком Е. Гуссерлем, *феноменологія* (від грец. *phainomenon*: те, що з'являється, *logos*: слово, вчення) стала найпотужнішою філософською течією ХХ ст. В її основу покладено дескриптивний (описовий) метод ("Логічні дослідження"), за допомогою якого феномен розглядають поза контекстом на підставі його іманентної сутності. При цьому коригують предмет досвіду і способи даності, виявляють специфіку дій, в яких здійснено логічне судження, пізнання. Дійсність як така (зовнішня і внутрішня) поступається перед "чистою" свідомістю. Феноменологічний опис стосується передусім першого рівня дескриптивного і структурного аналізу літературного явища, яке вже можна розглядати в аспекті буття і перейти до з'ясування його відношень до дійсності. Е. Гуссерль використовував кілька шарів об'єкта, кожен з яких – осібно нейтральний, а разом вони витворюють цілісну структуру.

Феноменологія була спадкоємицею трансценденталізму І. Канта і Й. Фіхте, мала споріднені ознаки з екзистенціалізмом, охоплювала етику, естетику, психологію, літературознавство, юриспруденцію, стала галуззю системного наукового

дослідження та його переорієнтації, виявляла універсальність абсолютного духу через абсолютну історичність. Філософ знаходив у картезіанських моделях світоладу сутнісне бачення, ідеацію, безпосереднє споглядання загального, як-от в геометрії, орієнтувався на описання не емпіричних даних чи конкретних фактів, а моментально явлених ідеальних сутностей. Процес перемикання уваги з фактів на сенси він називав редукацією як необхідною умовою ідеації, власне інтелектуального інтуїтивізму. Йшлося передусім про редукацію фізичного довілля, його виявів у постійно інтенційній свідомості, про принципи наукової філософії, позбавленої передумов. Тому першорядного значення він надавав не причиново-наслідковому, а смисловому зв'язку свідомості і світу, крізь призму якого проступає розмаїття відносин людини і життя. Метод "ейдологічної редукації" довілля та його ідей править за ключ освоєння істотного світу, не розмежованого на явище і сутність, адже суб'єкт й об'єкт сприйняті одночасно. Об'єкт постає активністю свідомості, вираженої через форму інтенційного акту, завдяки чому сконкретизована структурна єдність інтенційності й очевидності – остання стосується тотожності значення предмета, присутнього в мисленні, і значення, що виникає на підставі споглядання. Таким чином формуються умови можливої ідентифікації сенсу в інтенційному потоці феноменів. Коли Е. Гуссерль говорить про інтенційне переживання, спрямоване на річ, то в жодному разі не йдеться про емоційний стан, що його досліджує психологія, а лише засвідчує здатність свідомості бути свідомістю про предмет.

Вдаючись до критики натуралізації та психологізації розуму, Е. Гуссерль прагнув послідовної

строгості у вченні про “чисту” свідомість, вимагав утримання від висловлювань, в яких стверджується існування предметів у їхніх хронотопних та каузальних зв'язках і переживаннях, характерних для “наївної” людини. Феноменологічна редукція полягає у винесенні за дужки мовлення суджень, пов'язаних із буденним світоуявленням, уникнення загальнозживаних понятійних схем, сформованих на основі психологічного, історичного та природознавчого знання. Тому першорядне значення надане строгому, “ригористичному” розумінню свідомості, яка мусить послідовно утримуватися від висловлювань (апохэ), в яких щось стверджується про існування предметів у їхніх просторово-часових та причиново-наслідкових зв'язках і відповідних переживаннях. Е. Гуссерль наполягав на потребі керуватися у мисленні не елементами психіки, а суттю справи, предметами думки, власне “речами”, тому висунув гасло “Назад до речей!”, в якому не було нічого парадоксального з погляду феноменології. Йшлося не про довколишній предметний світ, а радше про послідовне дотримання смислової спрямованості на предмети, в якій вони розкривають свій сенс поза будь-якими детермінантами. Річ *являється*, а її сенс *переживається*.

Феноменологічна настанова доповнена трансцендентною редукцією до чистого (неопосередкованого) еґо, що полягає у відмові від емпіричного об'єктивістського розуміння психологічного досвіду, який зводиться до переживань у єдності їх потоку, сприяючи оживленню свідомості, перетворенню сенсотвірного плину з можливості у дійсність. Феномени не розрізняють за буттям і явищем, тому буттям є психічне явище. У “Паризьких лекціях” Е. Гуссерль висловив сумнів що-

до можливості використання світу як завершеної основи судження, вважав, що передумовою його існування є “попередня основа буття”, яка керує до-свідомістю, коли “я і моє життя залишаються – в моєму відчутті життя – недоторканими”. Він розглядав трансцендентне Ми як втілення іншого, як “суб'єктивність цього світу” (“Картезіанські роздуми”), вбачав у ньому уніфіковане джерело, що підпорядковує індивіда колективним домаганням. Тому *інший* постає не як інший, а радше як подібний фрагмент світової свідомості.

Аби відповісти на питання, як саме свідомість оперує сутностями, Е. Гуссерль звернувся до аналізу багатозначного вираження, що сприймалося у значенні покладених думкою предмета, звука, відмінної від нього звукової оболонки, душевного переживання та розумового осягнення значення, що не потребує дефініції, і зафіксованою у ньому єдністю сенсу. Тому віддавалася перевага сигніфікативному (означальному) сприйняттю на протигагу інтуїтивному. Логіко-категоріальна специфіка мови, охоплюючи сутнісні форми значення, характеризувалася внутрішньою єдністю. Їх порушення призводило до лінгвістичного нонсенсу. Предметність думки мала бути адекватною ідеальній єдності його внутрішнього змісту (значення), незалежного від перебігу переживання. Воно не ігнорувалося, в інтенційному аспекті сприймалося за процес об'єктивування в культурі, а відтак і в письменстві.

Е. Гуссерль запропонував також своє розв'язання антитетики тілесно-духовної сутності, обстоюючи інтенційне тлумачення взаємовідношень природного і духовного начал, таким чином усуваючи протиставлення природничих і гуманітарних наук,

чим переймався В. Дільтей. Феноменолог наголошував, що замкненої на собі свідомості не існує, що вона завжди є свідомістю *про...* (про щось, про когось, про те, про це і т. п.), тобто завжди спрямована поза себе. Своєрідність інтенційного зв'язку визначена через “просторову тяглість”, постійне “торкання” іншого, аналогічне прямій дотичній лінії до кола, фіксоване певною спільною “точкою”. Ідеться про феноменологічний простір, відмінний від реального, в якому такі “точки” стають *ніщо, небуттям*. Вони для довілля поза-межні, трансцендентні, якими є минуле і майбутнє у порівнянні з нині осяжним сучасним. Тому актуальною є екзистенція, що вказує не на сталість, не на самтожність, а на постійний рух.

Е. Гуссерль запровадив поняття “пульсаційний горизонт” як базове у феноменології. Воно, близьке за значенням до герменевтичного горизонту очікування, виявляє динамічну, всеохопну інтенційність сущого, яка всмоктує у себе горизонт світу. Особливого значення надано екстатичному феномену, оприявленому у перспективі “пульсаційного горизонту”, коли екстатичність, асоційована з екзистенційністю, дозволяє суб'єкту проривати межі свого існування. Оптимальний варіант такої ситуації пов'язує трансцендентну свідомість з інтерсуб'єктивністю, зі здатністю виявляти чужу, іншу суб'єктивність у спільному комунікативному полі, знаходячи з нею спільний духовний досвід. Інтерсуб'єктивність має сенс духовного утворення, асоційованого з життєвим світом, що програмує чільні теми для варіацій (дій та думок конкретного суб'єкта) опосередкованих зв'язків між людьми. Першорядне значення у феноменології відведено виявленню умов можли-

востей науки загалом, можливостей пізнання загалом і теоретичного пізнання зокрема, з'ясуванню суперечностей між суб'єктивністю пізнання і об'єктивністю змісту пізнання. Одним із засобів досягнення такої мети стало оперування поняттями ідеальних сутностей, ідеальних предметностей, незалежних від психіки конкретного індивіда, які помилково сприймати за реалії. Їх зміст проявляється не в означуванні, бо *мати* значення не зводиться до переживання, схильного до розмаїття, якому протистоїть інтенційна єдність. Вона, тяжіючи до ідентичності, вказує на підґрунтя інтерсуб'єктивності як умови наукового мислення, що проявляється у середовищі “пульсаційного горизонту”, на якому перетинаються силові поля феноменології та екзистенціалізму.

Е. Гуссерль мимоволі натрапив на глухий кут своєї феноменології, що мимоволі втрачала історичне обґрунтування, набула ситуативного характеру уявного, фікційного історизму у межах поміркованого, “непояснимого апіоризму”.

Філософ оперував поняттям “діяльне життя”, в якому врівноважена антитетика зовнішнього і внутрішнього, об'єктивного і суб'єктивного. Воно відповідало сутності “філософії життя”, суголосній вченню про інтенційну феноменологію, що у своєму розумінні свідомості ставила під сумнів причиново-наслідкові зв'язки. Виявилось, що індивідуальність, попри вплив середовища, постає цілісною не внаслідок каузальних чинників, а репрезентує єдність життя, розкривається у перебігу самореалізації. Структурний взаємозв'язок зумовлений уже даним, у ньому свідомість постійно присутня, тому відпадає потреба пошуку первісної сили індивідуальності та дільтейського “історизму”.

му”, з приводу чого спалахнула дискусія між Е. Гуссерлем та В. Дільтеєм, розкрила відмінні кути зору на поняття “значення”. Е. Гуссерль (“Філософія як строга наука”) трактував його в аспекті платонівської традиції як всезагальний “предмет”, що відносив до окремих, часто відмінних предметів, натомість В. Дільтей знаходив у ньому всеохопну категорію, в якій життя доступне розумінню в межах герменевтичного кола, тобто через співвіднесення частини і цілого. Е. Гуссерля також не цікавила проблема індивідуальності у будь-якому вигляді. Водночас він обійшов увагою літературу, дарма що свідомість письменника – завжди про предметність, яка, коли послатися на інтенційність Е. Гуссерля, не стосується речових реалій, адже вони наявні у цій свідомості опосередковано, через мову. Образний лад засвідчує іншу, артистичну дійсність, структуровану у поліфонічному слові. Попри те, феноменологія виявилася перспективною для літературознавства, що довів Р. Інгарден, обґрунтовуючи існування реального, а не ідеального “життєвого світу” на прикладах інтенційних, власне художніх творів.

В останні роки наукової діяльності Е. Гуссерль зізнався у своєму недооцінюванні феномену світу, який завжди зберігав свою значущість, не обмежену теоретико-пізнавальними інтенціями суб’єкта. Вони внеможливають безмежність світу як універсуму, який радше постає цілісним, буттєвим, а не предметним. У такій ситуації загостреного вигляду набуває питання трансцендентальності суб’єктивності, тобто пра-Я (а не одне із Я), що перебуває на рівні свідомості універсального горизонту, має інтерсуб’єктивні характеристики. Будь-яке Ти позбавлене іманентної трансценден-

ції, виступає лише в ролі alter ego Я, що перетворюється на Ти.

Концепцію Е. Гуссерля підтримав і розвинув М. Гайдеггер, засвоїли структуралісти, представники рецептивної естетики, “нової критики”, особливо американської, переорієнтованої у 70-і роки з позицій неопозитивізму, взявши за основу суб’єктно-об’єктне поєднання при пізнавальній діяльності для дослідження таких відношень, як автор – твір – читач. Критика свідомості розглядає текст як утілення авторської психіки, містично розподіленої реципієнтом; школа критиків Буффало переконана, що читач несвідомо оформлює та зумовлює текст; рецептивна критика вбачає у тексті немовби “контролера” перебігу читацької реакції. Елементи феноменології використала Ірина Каменська у кандидатській дисертації “Концепт подвійного семантичного поля у творчості Ольги Кобилянської (за творами “Ніоба”, “Valse melancholique”, “Некультурна”, “Земля”, “Через кладку”)” (К., 2003). Докторська дисертація за спеціальністю “література зарубіжних країн” “Творчість Жоржа Бернаноса: поетика події та пророцтва” (К., 1999) Валентини Фесенко побудована переважно на засадах феноменології з використанням принципів герменевтики та рецептивної естетики.

Література:

1. Антология феноменологической философии в России. – М., 1998. – Т. 1.
2. Вальденфельс Б. Вступ до феноменології. – К., 2002.
3. Гордин А. Антииндивидуализм. – М., 1922.

4. Гуссерль Э. Феноменология // Логос. – М., 1991. – № 1.
5. Гуссерль Э. Амстердамские доклады. Феноменологическая психология // Логос. – М., 1992. – № 3.
6. Гуссерль Э. Философия как строгая наука. – Новочеркасск, 1994.
7. Гуссерль Э. Логические исследования. Прологомены к чистой логике. – К., 1995. – Ч. 1.
8. Зарубежная феноменология и экзистенциализм. – К., 1990.
9. Ингарден Р. Исследования по поэтике. – М., 1962.
10. Розеев Д. П. В сетях феноменологии. Основные проблемы феноменологии. – СПб., 2004.
11. Сартр Ж. П. Буття і ніщо: Нарис феноменологічної онтології. – К., 2001.
12. Уліцька Д. Феноменологічна філософія літератури // Література. Теорія. Методологія. – К., 2006.

РЕЦЕПТИВНА ЕСТЕТИКА І КРИТИКА

Рецептивна естетика (від лат. *rescriptio*: сприйняття, грец. *aisthesis*: чуття, почуття) постала як різновид естетичної теорії, зосередженої на проблемі сприймання художніх творів, які, збуджуючи інтелектуальні емоції адресата, підтримуючи і динамізуючи його увагу, доносять до нього авторський задум. Систему її положень, спираючись на праці естетиків-феноменологів (Н. Гартман, Р. Ингарден), розробили професор Констанцького університету В. Ізер, а також автори програмової антології “Рецептивна естетика: Теорія і практика” (1975) Г.-Р. Яусс, В. Варнінг, М. Ріффатерр. Формуванню рецептивної естетики сприяли психологія творчості А. Виготського, теорія М. Бахтіна про поліфонізм, чуже слово. Німецькі філологи переглянули методології формалістичної та структуральної критики, обстоювали методи феноменології та психології, що стосуються структур людської свідомості, завбачають характер сприйняття артистичного об’єкта, модифікують уявлення про нього. Прихильники рецептивної естетики наголошували, що йдеться про естетику сприймання, а не творчості, тому об’єктивна оцінка письменства минувшини перебуває поза сферою її інтересів,

зорієнтованих на сучасника, якому надана можливість творити власний текст з будь-якого іншого. Рецептивна естетика передбачає можливість виникнення безлічі думок, не закладених автором у його твір, а його міркування можуть лишитися поза увагою. Вона відкидає припущення, ніби в художньому творі присутня міметична настанова, знаходить у ньому віртуальний, провокативний сенс. Концепція німецьких дослідників відбита у програмовій антології “Рецептивна естетика: Теорія і практика” (1975) Г.-Р. Яусса, Р. Варнінга, М. Ріффатерра, у низці праць Г.-Р. Яусса (“Історія літератури як провокація для літературознавця”, 1970; “Маленька апологія для естетичного досвіду”, 1972; “Естетичний досвід і літературна герменевтика”, 1977), В. Ізера (“Імплицитний читач: зразки комунікації від Буньяна до Беккета”, 1972; “Акт читання: теорія естетичної відповіді”, 1976; “Лоуренс Стерн: Трістан Шенді”, 1988). Невдовзі виникла близька до рецептивної естетики американська *рецептивна критика*: Дж. Куллер, Е. Гірш, С. Фіш. Питання поетики, властивої рецептивній естетиці, досліджували представники Броцлавської школи (Я. Славінський, М. Гловінський та ін.), зокрема Е. Бальцежан (“Перспектива поетики сприймання”, 1971), який звернув увагу не на конкретно-історичний процес, а на даний твір, що репрезентував позицію читача, закладену у співвідношенні знака і значення. Ідеї рецептивної естетики застосовували у своїх дослідженнях російські вчені Ю. Борєв, М. Гей. В українському літературознавстві питання читача порушували у 20-і роки, наприклад О. Білецький, та після значної “перерви” – із середини 60-х років, зокрема Б. Кубланов, Г. Сивокінь, В. Брюховецький,

М. Ігнатенко, Валерія Смілянська. Вони спиралися на праці О. Потєбні, О. Білецького, Л. Білецького (“Особливості української літературно-критичної науки”), особливо І. Франка (“Із секретів поетичної творчості”). Положення рецептивної естетики підтримував й апробував у своїх працях Г. Клочек. Вона позначилася на формуванні теорії літературознавчої рецепції у Тернополі, яку обстоюють Г. Гром’як, Р. Бубняк, І. Папуша та ін. у виданні “Літературна рецепція і компаративний дискурс” (2004).

Вихідна теза рецептивної естетики вказує на художній твір як на відкриту іманентну багаторівневу структуру, орієнтовану на реципієнта. Тому у формулі “автор – твір – читач” зміщено акценти від естетики самовираження автора з її біографічним методом й естетики структуралізму з її методом повільного, замкнутого читання до вивчення читацьких реакцій, оцінок. В. Ізер висловив плідну ідею про закладені в тексті твору функції послання, про присутність у ньому імплицитного (гіпотетичного) читача. Такі погляди відповідали запитам наратології і постмодернізму. Недарма У. Еко обґрунтував положення про відкритий характер художнього твору.

Для рецептивної естетики розбіжність між текстом і твором – самоочевидна. Тому адекватне прочитання й інтерпретація стають проблематичними. Естетико-функціональне вивчення письменства сприяє уникненню поверхового гносеологізму і вульгарного соціологізму, які довго панували у логоцентричному літературознавстві. Відтак відкривається перспектива усвідомлення художньої літератури в її іманентних характеристиках. Відмова від класичних канонів як усталених критеріїв

оцінювання художніх творів стимулює розвиток міждисциплінарних студій (компаративістика, феноменологія, герменевтика, структуралізм, семіотика, соціологія смаку, психологія, інформатика), серед яких посідає своє місце й рецептивна естетика.

Основи рецептивної естетики прокреслив Р. Інгарден (“Літературний мистецький твір”, 1931; “Про пізнавання літературного твору”, 1937). Поділяючи погляди Е. Гуссерля на феномени “життєвого світу”, що з’являються у “чистій” свідомості, позбавленій психологічних та ідеологічних ознак, компенсованих трансцендентними властивостями, він прагнув іншої мети – доводив існування творів письменства, наділених онтологічними характеристиками, розмежованими на чотири форми – абсолютну, ідеальну, реальну та інтенційну. Дослідник звернув пильну увагу на відмінність індивідуального читання твору, безпосередньо пов’язаного з його пізнанням, та пізнавальної поведінки, спрямованої на схоплення плинної структури і специфіки цього твору загалом, що відбувається поза досвідом реципієнта, відображає апріорне розуміння ідеї “літературний твір”, яку Е. Гуссерль називав “ейдетичним аналізом”. Р. Інгарден детально розглядав структуру літературного твору як мистецького явища з притаманною йому полісемією, з наявністю в ньому багатьох планів звучання, значущих одиниць (речення і групи речень), схематичних образів і предметів, репрезентованих через “інтенційні стани речей” – всі вони у своїй єдності забезпечують формальну цілісність художнього феномену, що характеризується також композиційною й ар-

хітектонічною впорядкованістю і квазі-часовою послідовністю викладу.

Зазвичай літературний дискурс, на відміну від наукового, виповнений квазі-судженнями, які викликають враження достовірності зображених предметів, наділений потенційними властивостями артистизму й естетичності як підстави “поліфонії естетично значущих ознак”. Особливий сенс дослідник убачав у текстуальних конкретизаціях літературного твору, актуалізованих під час читання. Вони позбавляють наратив схематичності, заповнюють “місця недоокреслення”, тобто смислової невизначеності. Після уточнень сутнісних характеристик твору, необхідних для його передрозуміння, Р. Інгарден завершив свій аналіз підсумковою дефініцією: “літературний твір – це суто інтенційний твір, джерелом існування якого є творчі акти свідомості автора, а фізичною підставою текст, усталений на письмі або за допомогою іншого фізичного засобу можливої репродукції”.

Будь-який художній твір має інтерсуб’єктивну спрямованість завдяки двоплановості мови, що спричиняє його багатопланову будову, не зводиться до сприйняття почергових граматичних одиниць, а “стосується передусім природи плинних різниць між різними основними елементами твору” на підставі часової перспективи. Р. Інгарден використовує Гуссерлеве поняття “оприсутнення” (відмінне від “присутності”), яке найповніше відображає актуальну фазу читання, сприяючи процесу “уявляння собі” відповідних картин. Реципієнт автоматично скорочує, сконцентровує значення, наявне у певних реченнях, в яких закарбована “жива пам’ять”, щомиті схильна до пригадування,

до утривалення художньої інформації, незважаючи на пригасання, навіть стирання мнемонічних слідів, втрату яскравих вражень. Тому неминучі розбіжності між теперішнім читанням і спогадом про колишнє читання, що позначається на інтерпретаційній практиці. Найліпше запам'ятовуються кульмінаційні моменти композиції, неординарні персонажі, особливі події. Неабияке значення для реципієнта має і майбутня фаза читання, яку він уявляє в загальних рисах. Але вона може ошелешити його неочікуваними несподіванками, тому їх варто передбачити, що краще здійснити у поезії, наприклад маючи справу із врегульованим віршем на кшталт октави. Р. Інгарден оперує подвійним горизонтом текстуальної конкретизації вже прочитаних частин і ще не прочитаних частин літературного твору, який постає “остаточно впорядкованим, з усіма внутрішніми зв'язками і стосунками, які виникають між різними складовими елементами твору”. Дослідник застерігає, що пізніша рецепція не може бути кращою або глибшою, ніж перша, просто – вони різні. Так само різними будуть й інтерпретації.

Феноменологічні засади також покладені в основу досліджень В. Ізера. Будучи послідовником Р. Інгардена, запозичивши його концепцію текстуальної конкретизації, він, на відміну від попередника, звертався до набутоків психології, обстоював особистісні права імпліцитного читача, вважав, що текст не “недоокреслений”, а потенційно заповнений значенням, бо невизначеність (лакуни) запрограмована художнім мисленням, тому стимулює рецептивну активність, спрямовану на смислове декодування, порозуміння між твором і читачем, що зумовлює інтерсуб'єктивну

динаміку сприйняття, історичну перспективу освоєння художнього феномену. Значущість твору закладена не в ньому, а в можливостях відмінної від тлумачення рецепції, що забезпечує уяву семантичною визначеністю. Провідна роль відведена читанню, розгалуженому на три аспекти, які формують взаємини між читачем і текстом, а саме процес “антиципації та ретроспекції, послідовності розгортання тексту як життєвої події і враження, викликані подібністю текстуального та життєвого досвіду”.

В. Ізер розглядав літературний твір у художньому значенні як авторський і в естетичному як реалізований завдяки читачам: він більший за текст, тому не може повністю ідентифікуватися з ним. Проте вони обидва перетинаються у свідомості реципієнта, який, пристаючи до гри уяви, до діалогу, запропонованого письменником, приводить цей твір у рух, започатковує динамічний процес, коли “написаний текст визначає свої межі для своїх ненаписаних втягувань, щоб застерегти від їх надмірного затемнення і надмірної неясності”. В. Ізер апелює до феноменологічної методології аналізу послідовності, інтенційного співвідношення літературних значень, які формують особливий кут зору, не властивий ні об'єктивній дієвості, ні іншим мистецтвам, зокрема кінематографу, що дослідник продемонстрував на прикладі аналізу екранізації “Історії Тома Джонса, найди” Г. Філдінга, спостерігаючи, як глядач, добре обізнаний з романом, почувався, “ніби хтось нас ошукав”, тому що зіткнувся із фактом “непомірного спрощення” твору.

Смисловий потенціал тексту, як зазначає В. Ізер, завжди багатший від конфігуративного значення

рецепції, що постає під час читання, балансує між чужим досвідом письменника і власним, ще не сформованим. Тому вона у пошуках рівноваги може зазнати фрустрації, яка або заблокує, або стимулює сприймання твору, виповненого несподіванками, новизною, активізує співгру “дедуктивних” та “індуктивних” операцій, що нагадують герменевтичне коло. Коли обрана інтерпретація опинилася у загроженому стані, то слід, використовуючи простір смислової невизначеності, звернутися до можливостей інших тлумачень, що призводить до зміни перспектив, до відчуття, ніби роман щораз стає “подібним до життя”, до становлення власного досвіду читача, здатного динамізувати “від-творення” мистецтва. Наразі актуалізуються два структурні компоненти – репертуар відомих літературних зразків та техніка і стратегія співвідношення між відомим і невідомим, фігура оповідача, яка часто протистоїть реципієнту, посилюючи напругу ілюзій, викликаючи сумніви, що врешті-решт зумовляють вибір інтерпретацій, як у ситуації із сигарою Блума, асоційованою зі списком Улісса з однойменного роману Дж. Джойса. Текстуальні суперечності схильні заплутувати читача, який, поринаючи у літературний твір, не відає, що трапиться з ним у процесі текстуального освоєння, тому іноді потрапляє в пастки, розставлені автором. Виборсуючись із непередбачених “халеп”, він позбувається власних ілюзій, знаходить уміння декодувати складний літературний текст, переживає “щось” у собі, схоже на ідентифікацію його, читача, із тим текстом, який, у свою чергу, набуває повноти у читачеві, спонукаючи його до усвідомлення (за словами Ж. Пуле), що “...цей світ є думкою в мені, хоча я не існував у ньому”.

Таким чином, усунуто “суб’єкт-об’єктний” поділ, внаслідок чого зникає конфронтація між автором і читачем, які знайшли “дійсний вимір” у комунікативному полі порозуміння.

Аналогічні проблеми бентежили Г.-Р. Яусса, який, як і В. Ізер, розробив основи рецептивної естетики, спирався на традицію екзегетики і герменевтики, на феноменологію Е. Гуссерля. Його зацікавила обґрунтована Г.-Г. Гадамером концепція горизонту очікування. Апелюючи до неї, констанцький дослідник сподівався на поновлення літературної герменевтики, що підупала разом з історико-філологічною дисципліною, відтиснутою феноменологічними й онтологічними студіями на маргінесі інтелектуальної думки. Історичне мислення, на його переконання, дозволяє інтерпретатору прокласти місток між чужим і власним горизонтами, у всій повноті реалізувати понятійну “тріаду” – розуміння, тлумачення, застосування. Збагачена гайдеггєрською концепцією Dasein, ця “тріада” засвідчила постійну присутність часової свідомості тут-і-зараз у мінливому (від вужчого до ширшого) горизонті сформованих досвідів, які інтегрують у собі вже відоме і ще невідоме, нове, потенційне, зумовлюючи антиципацію (напередвгадування) вірогідних варіантів розуміння.

Дослідник дотримується гадамерського тлумачення взаємозв’язків класики і модернізму як рівнозначних явищ, відповідних “принципу дієвої історії” й “горизонту традиції”, розрізняє історичний та сучасний горизонти при їх зіставленні, злитті, перетворюючи їх у “нове поле зору”, з’ясовує діалектичне визначення історичності розуміння, коли горизонт власного досвіду поєднано з “чужим горизонтом для здобуття нового го-

ризонту іншого тлумачення”, адже інтерпретатор знаходить у тексті не лише пошукову річ, а й додає до тексту ще щось непомічене у ньому. Г.-Р. Яусс звертається до теорії діалогічності М. Бахтіна, пояснюючи циркулярність комунікації на теренах письменства і відповідної рецепції. Визнання цієї теорії вимагає усвідомлення проблеми альтернативності тексту перед горизонтом очікування у просторі історичної дистанції, що внеможливіє поспішливе злиття горизонтів. 3-поміж гуманітарних утворень письменство має переваги в тому, що воно не тільки “дозволяє відобразити суб’єктивний досвід світу, а й робить його придатним для розуміння у просторі дії мистецтва як досвіду себе самого у досвіді іншого”. Крім двох учасників діалогу, присутня також третя інстанція, репрезентована віддаленим у часі тестом.

Г.-Р. Яусс розглядає філософію мистецтва у зв’язку з відкритим і водночас закритим твором, який вона прагне осмислити, долаючи ситуацію “подвійного нерозуміння” відмінних горизонтів очікування, тобто естетики неідентичності (К. Поппер), або подвійного непорозуміння (Д. Лукач). У першому разі йдеться про “викінчену невикінченість” художнього твору, який, попри незавершеність своїх структур, завершений в інтерпретації, реалізований у конкретній комунікації, де активна роль відведена реципієнтам. Водночас цей твір набуває трансцендентного характеру, стає нескінченним у тлумаченнях, налагоджує зв’язки з метафізичними цінностями, обстоює платонівське розуміння сутності мистецтва. Аспект діалогізму, що опинився на роздоріжжі розуміння, Г.-Р. Яусс порівнює з філософією герменевтики Г.-Г. Гадамера, з його діалектикою питання і відповіді, яка

випереджає діалектику інтерпретації, визначає розуміння як подію, дозволяє спілкуватися з текстом, виявити відносини чужого мовлення із власним, аби досягти розуміння-себе-в-предметі, тобто в іншому. Йдеться передусім про віддалену від сучасного читання літературну спадщину, засвідчуючи естетичну (уявлення про незмінність класики) та історичну (усвідомлення зміни горизонтів розуміння того чи того твору в різні епохи) прерогативи. У кожному художньому явищі наявний латентний сенс, багатопланова інтенція, яка спростовує метафізичні уявлення про “вічно сучасну” поезію, дозволяє зіставляти пізніші горизонти інтерпретації з першим. Г.-Р. Яусс посилається на те, що “жоден текст ніколи для того не писався, щоб філолог філологічно, а історик історично його прочитав і проінтерпретував”, доводить, що “досвід читання читача минулого можна наздогнати тільки актуальним читанням пізнішого читача”, знаходячи “різницю” в “самій інтерпретації”, в естетичному сприйнятті й “тлумачному розумінні”, що дослідник продемонстрував на прикладі аналізу поезії Ш. Бодлера за допомогою розрізнення ще відкритого горизонту першого прочитання від ретроспективного горизонту другого.

Звичайно, пізніша інтерпретація не годна “наздогнати” досвід першого тлумачення, однак вона може позмагатися з ним, в чому переконують вічні образи, мотиви або теми. Осмислюючи такі та аналогічні рецептивні процедури сприймання, Г.-Р. Яусс переконаний, що рецептивна естетика здатна збагатити історичне пізнання, “зможе вивести в зміні горизонту естетичного досвіду на світло те, що було для сучасників минулого життєвого світу тільки латентною потребою”. Водно-

час він спростував спроби вивести автора з кола теорії розуміння на користь абсолютизованого читача (споживача художньої продукції), тому що письменник неодноразово постає проникливим, активним інтерпретатором інших текстів, його творчість розбудована на інтертекстуальній основі, яка іноді може заповнити простір цілісного доробку, як у В. Шекспіра, або правити за визначальний орієнтир, як у М. Зерова. Таким чином, відбувається змагання досвідів, що впливають на жанрово-стильові модифікації, на інновацію через заперечення, деканонізацію усталених літературних нормативів, сприяють переформуванню канонів, оновленню поглядів на творчу спадщину письменства, відмежували творчий процес від нормоцентричної, споживацької практики. Тому Г.-Р. Яусс звернувся до з'ясування специфіки нормативного очікування і нормотворчого досвіду, що зумовлюють смислове наповнення відповідних горизонтів. Особливий інтерес викликали у нього досвіди продуктивної, рецептивної і комунікативної естетичної діяльності, відображені у тріаді *poesis*, *aestesis* та *catharsis*, живленої естетичною насолодою, неминучою при сприйманні художнього твору.

Рецептивну критику (англ. *receptive criticism*, *reader-response school*) розглядають як тенденцію в американському літературознавстві, що постала на основі рецептивної естетики. Основи цієї критики заклав С. Фіш ("Вражений гріхом: Читач у "Втраченому раї"", 1967; "Письменство в читачеві: Афективна стилістика", 1970; "Самопоглинальні артефакти: Сприйняття літератури сімнадцятого століття", 1972). Він наполягав на точному описі послідовного сприйняття реципієнтом тексту під

час його читання, творення цього тексту у свідомості адресата. С. Фіш, як свого часу О. Потєбня, був переконаний, що літературний твір не переносить інформацію, а викликає у читачів спровоковане його мовою локалізоване враження, форму якого, тобто "структуру читацького враження", що передує знанню, слід висвітлити критику. Якщо текст виявиться важким для розуміння або різноваріативним, то реципієнт примушує його щось означати. Тобто для означуваного треба підшукувати відповідний означник. Художній твір не є викінченим, постає ненастанно мінливим у межах "рецепції – значення – форми", які повинні збігатися у часі, сприймається за процес, що формується під час читання. Спостерігаючи помилки при читанні, супроводжувани рецептивними дефектами, С. Фіш апелює до ефективного стиліста, покликаного їх уникнути. При цьому зазначають спростувань положення неокритичної концепції довершеної форми, проголошуються ілюзорними спроби поновлення літературної композиції в авторському виконанні, бо твір немовби зникає у читацькому сприйманні, кожна лексична одиниця поглинута контекстом життєвого досвіду та знань реципієнта відповідно до його особистих вражень і переконань, передусім накопиченню мовного досвіду, що вможливорює сподіваний рецептивний вибір. Сенс твору врегульований позалітературними чинниками, матрицею можливих асоціацій, віднайдених у враженнях, що передували моменту читання. Отже, і форма, і зміст залежать від позатекстових аспектів. Послідовна заміна фрагментарного процесу читання через низку осяянь гармонійного, цілісного читання, зумовлює вироблення в читачеві внутрішнього сві-

тобачення, сприяє досягненню кульмінації, коли реципієнт прагне побачити твір зсередини, внаслідок чого наратив та його форми немовби зникають із рецептивного поля зору, поступаючись перед баченням літературної дійсності. Відтак поняття референтності постає у вигляді доконечного значення твору, де всі речення поновлюють свої первинні значення. Теорія С. Фіша, підтримана Дж. Куллером, Е. Гіршем та ін., висвітлює дихотомію інтуїтивного й раціонального внутрішньо-зовнішнього пізнання, які почергово використовує читач, схильний до осягнення художньої дійсності через інсайт. Зміст твору лишається тільки у вигляді бачення, схильного до саморозкриття, а протистояння латентного змісту текстові присутні у мовних паузах.

До рецептивної естетики зверталися у своїх дисертаціях Людмила Дударенко (“Поетична Київська школа: ідейні та естетичні параметри”. – К., 2004), Наталія Плахотнік (“Профетичні мотиви в українській поезії ХХ століття: В. Свідзинський, Є. Маланюк, Є. Плужник, В. Стус”. – К., 2005), Т. Кремінь (“Концептуалізація історіософічного міфу у ліриці 1960–80-х рр.” – К., 2005), Олена Сьомочкіна (“Рубаї в жанрово-стильовій системі української поезії другої половини ХХ ст.” – К., 2005), Віра Качмар (“Повістева творчість Богдана Лепкого. Типи нарації”. – К., 2006), Світлана Киричук (“Інтертекстуальні і текстуальні аспекти творчості Юрія Липи”. – К., 2007), Наталія Загребельна (“Ліричний суб’єкт поезії ХХ століття: форми конститування та репрезентації”. – К., 2008).

Література:

1. Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М., 1962.
2. Ингарден Р. Про пізнання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Л., 1996.
3. Изер В. Рецептивная эстетика // Академические тетради. – 1991. – № 6.
4. Изер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Л., 1996.
5. Літературна рецепція і компаративний дискурс. – Тернопіль, 2004.
6. Уліцька Д. Феноменологічна філософія літератури // Література. Феноменологія. Методологія. – К., 2006.
7. Яусс Г. К проблемам диалогического понимания // Вопросы философии. – 1994. – № 12.
8. Яусс Г. Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Л., 1996.

ФОРМАЛЬНИЙ МЕТОД

Одним із помітних напрямів вивчення художньої літератури початку ХХ ст. став *формальний метод* (від лат. *formalis*: складений за формою, грец. *methodos*: шлях дослідження, спосіб пізнання), зорієнтований на аналіз її форми. Виник наприкінці ХІХ ст. як закономірна реакція на засилення соціологічного позитивізму, на обмеженість і недоліки психологічної і культурно-історичної шкіл у літературознавстві, орієнтувався на міркування І. Канта про незацікавлений інтерес на теренах мистецтва, ревізував канонічну формулу єдності змісту і форми. Достеменною цариною художньої дійсності, на переконання німецького вченого К. Фідлера, має бути буяння барв, гра світла і тіні поза категорією змістовності. Визначальні засновки формального методу сформувався у західноєвропейському мистецтвознавстві (Г. Вельфлін), музикознавстві (Е. Ганслік), мовознавстві (Б. де Куртене, Ф. де Соссюр). Невдовзі він був застосований у літературознавстві, зокрема у працях Ф. Брюнетьєра, О. Вальцеля, Ф. Дібеліуса, Л. Шпітцера, які відводили першорядне значення формотворенню, засвідченому добою Ренесансу (кларизм, ясні лінії, замкнена форма) та

бароко (мальовничість, глибинна будова композиції, відкрита форма, затемнення ясності), шукали “вищу математику форми” у лінгвістичній знаковій системі, встановлювали типологію романних форм (роман пригод, роман характерів), прояснювали стилістичні смаки того чи того автора тощо. Посутнім кроком у структуруванні формального методу було видання “Естетика як наука про вираження та загальна лінгвістика” (1902) Б. Кроче, в якому наголошувалося на неприпустимості отождоження “вимог мистецтва” з “вимогами історії”. Ці положення імпонували представникам американської “нової критики” (А. Річардс, Д. Р. Ренс, А. Тейт, А. Брукс), які на основі психоаналізу розробляли психологічні аспекти вивчення художнього тексту, його емотивну функцію, і “способу існування” структури: ритміка, метрика, фоніка у поезії, кут зору, організація часопростору, побудова сцен у прозі. “Нова критика”, усуваючись від історико-літературного та біографічного методів, прагнула досягти адекватного розуміння тексту, наполягала на застосуванні прийому “пильного прочитання”. Методика інтерпретації (В. Кайзер, Е. Штайгер) набула особливої актуальності у 40–50-і роки ХХ ст., зумовлювалася потребою виявлення внутрішньої, передусім композиційно-стилістичної структури художнього твору.

Одним із центрів становлення формального методу стала російська *формальна школа*, яку репрезентували ОПОЯЗ (рос. Общество по изучению языка) та менше відомий Московський лінгвістичний гурток. Погляди представників ОПОЯЗа (Б. Ейхенбаум, Ю. Тинянов, С. Бернштейн, О. Брік, Є. Поліванов, Л. Якубинський, а також Б. Томашевський, В. Жирмунський, В. Виноградов, Б. Яр-

хо, Р. Кім та ін.) частково збігалися з розумінням історії мистецтва без імен (Г. Вельфін), але протистояли школі експериментальної фонетики (З. Зіверс та ін.). Представники формальної школи спиралися на нові стильові тенденції в літературі, на філософський формалізм Г. Шпета, на провокативне знецінювання гносеологічної традиції, поділяли уявлення про безсилля традиційної філософської естетики, усталеної історії й теорії літератури адекватно розкрити сутність художнього твору. Йшлося про висвітлення іманентних законів самоцінного поетичного слова, обстоюваних у тогочасному символізмі, акмеїзмі, футуризмі. Перші кроки до розробки методики формального вивчення художньої літератури стимульовані працями А. Белого (“Символізм”, 1910), В. Брюсова, Вяч. Іванова, М. Гумільова. Концептуальною основою ОПОЯЗа стала брошура “Воскресіння слова” (1914) Б. Шкловського, яка започаткувала перший етап еволюції формальної школи. Наукова студія вченого виявила “закам’яніння” слова у традиційному мовленні, наголошувала на потребі нагального мовного оновлення при усуненні традиційного автоматизму. Така настанова збігалася з практикою самовитого слова футуристів.

Засади формальної поетики обґрунтовували В. Шкловський, Є. Поліванов, О. Брік, Л. Якубинський та ін. у виданнях “Збірник з теорії поетичної мови” у двох випусках (1916–17), “Поетика” (1919), в яких переглядали теорію О. Потебні, О. Веселовського, І. Бодуена де Куртене. Заперечуючи досвід академізму, а також імпресіонізму критики, представники нового інтелектуального руху переорієнтовувалися на лінгвістику, віддавали пріоритет висвітленню форми, обґрунтовуючи на

початковому етапі еволюції товариства основну ідею – мистецтво як *прийом*, коли твір розглядався як сума прийомів, а змісту відводилася роль мотивування. Таким чином формалісти долали дуалізм змісту і форми, усували інтуїтивізм у науці про літературу – їм протиставляли статистичні методи вивчення постичної мови, композиції, стилю, досліджували прийоми художнього зображення, їх функції у структурі твору. Опоязівці вбачали у письменстві іманентне явище, розглядали історію словесності як еволюцію стилів, зорієнтовану на постійне оновлення неминуче зістарюваних форм. Важливо те, що йшлося про цілком виправдану деідеологізацію вкрай заполітизованого мистецтва, яке втрачало свою сутність на користь псевдохудожнім імітаціям.

1919 р. відбулася реорганізація формальної школи, яка входила в другий етап свого розвитку, коли до неї долучився Б. Ейхенбаум, Ю. Тинянов, а також представники Московського лінгвістичного гуртка Р. Якобсон, Г. Винокур, П. Богатирьов, А. Реформатський. Їхня наукова солідарність засвідчена “Збірником з теорії поетичної мови” (4–6 випуски, 1921–23). Проте з 1922 р. спалахнула фахова дискусія між Б. Ейхенбаумом і В. Жирмунським (“Книжный угол”.–1922.–№ 8), Г. Винокур 1924 р. переглядав мовну практику, передусім заум футуристів. Третій етап еволюції формалістів (1925–30) позначений ненастанними кризами. Їхня плідна теоретична діяльність зазнала тенденційної критики більшовицького режиму, який врешті позбавив їх можливості в майбутньому працювати на обраному ними невторованому шляху.

Базові положення формальної школи сформулював В. Шкловський (“Воскресіння слова”, 1914,

стаття “Мистецтво як прийом”, 1917), обґрунтував збіжну з настановою кубофутуристів на самовите слово ідею *одивнення* (рос. остранение). Поняття було підтримане формальною школою на означення цілеспрямованого вираження художнього образу у силовому полі найнезвичніших, часом приголомшливих асоціацій задля несподівано свіжого, оновленого творення літератури при порушенні автоматизму світосприймання. Йдеться про віднаходження такої форми художнього мовлення, яка б передавала особливі настрої й переживання автора, спроможного бачити (зображати) відоме як невідоме, змушувала б реципієнта заглибитися у таємниці нетрадиційного образотворення, продовжити його у своїй свідомості, як, принаймні, у баладах І. Драча (наприклад, “Балада про випрані штани”), в яких наявне одивнення буденних ситуацій. Іноді поет використовував прийом металепису: “Мій син фотографує мою матір –/ Вона ж мене тримає у пелені”.

В. Шкловський ініціював ідею воскресіння слова, повернення йому втраченої краси завдяки новим прийомам, відмінним від канонічних, самовичерпаних, завдяки зорієнтованості на оригінальність, на чому також наполягав Б. Томашевський. На підставі таких поглядів склалося розуміння художньої структури як системи одночасно вживаних прийомів у різних творах, сприяючи їх розмаїттю. Одивнення досягають заміною або оновленням сигнальної системи при введенні у текст побутового чи діалектного слова, застосуванні незвичного звукопису, оголеного прийому, семантично ускладненої лексики, зумисного змішування стилів, використанні розгалуженої мережі “перемикачів” як сюжетотвірного засобу і т. п., як, принаймні, у

“Сліпому музиканті” В. Короленка. Б. Шкловський вважав, що, на відміну від практичного мовлення, в якому автоматизація звичних дій зведена до підсвідомого ковзання поверхнею речей або слів, у мистецтві править спроможність “дати відчуття речі як бачення, а не як впізнавання”, виведення речі “з-під автоматизму сприймання”. Сенс одивнення полягає в тому, аби річ або ситуація були описані так, ніби автор вперше з ними зіткнувся, досі не відав їхнього сенсу і смислових функцій. За Б. Шкловським, “мистецтво не народжується зі слова, воно долає слово”, прориваючись до світу, змагаючись зі словом. Іноді одивнення, мотивоване сприйняттям чужої культури, здається екзотичним.

Своєрідним аналогом теорії Б. Шкловського були провадженні Л. Якубинським дослідження уваги, зосередженої на звуках і поетичному мовленні, мотивовані інтересом до специфіки художньої структури, яка зумовлює емоційне ставлення до прочитаного тексту. Р. Якобсон, Г. Винокур аналізували “відчутність” мови футуристів, Ю. Тинянов висвітлював ускладненість поетичної семантики, притаманної різновидам лірики у світовій літературі. На цій підставі поетична практика ЛЄФа (левый фронт) “узаконила” концепцію зауму. Настанова на притягнення новизни до художнього твору притиманна ліриці імажиністів. Концепція одивнення спонукала до розуміння поняття прийому у формальній школі, яке В. Жирмунський тлумачив як “каталог поетичних прийомів”, тобто систему прийомів. Особливо плідними були погляди Ю. Тинянова, який вважав, що “єдність твору не замкнена симетричною цілісністю, а розгортається у динамічну цілісність”, тому одивнення слід

розуміти у значенні внутрішнього перегрупування складників цієї цілісності, яка перебуває під впливом внутрішньоструктурних та позалітературних змін. В. Шкловський знаходив у фольклорі і в літературі зразки дивного опису, асоційовані із зумисним “оглупленням” оповіді простакуватого наратора, вказував на тенденцію постійного порушення канону, ненастанне “оновлення сигналу”, яке руйнує стереотип сприймання.

Одивнення трактують не лише як частковий художній прийом, а й універсальний художній засіб, який використовують для пародійної інтепретації естетичних нормативів, сюжетів, образів за допомогою іронічного цитування, колажу, стилізації, що спостерігається в експериментальній прозі, у творах магічного реалізму та “химерної прози”, у творах потоку свідомості, у драмі абсурду. Водночас воно поширене у структурі метафори, метонімії, симфори, є одним з базових чинників поезії. Відкриття формальної школи не було чимось несподіваним, насправді вона віднайшла свою традицію, зазначену ще у “Поетиці” Арістотеля, де йдеться про високий та низький стилі: “А незвичними я називаю діалектизми, метафори, продовження і все, що виходить за межі власне мови. Але якщо хтось зробить такою всю мову, то вийде або загадка, або варваризм”. Ця проблема була відома й давньоіндійським поетикам, зокрема, у вченні Анандавардгани про дгвані, власне про яскраву, незвичну думку, втілену в несподіваних образах. Аналогічні тенденції спостерігалися у східному театрі – індійському, китайському, японському. Усунення автоматизму сприйняття, що провокувало переробки традиційних фабул і вічних образів, використовував також Лесь Кур-

бас, обстоюючи *метод перетворення*, аби глядач, сконцентрувавши свою увагу на ідеї, вкладеній у сценічний твір, досягнув її “у такій інакшості, відмінності, у такій новій комбінації, яка мусить викликати найбільшу кількість асоціативних процесів”. Ішлося про метафору, що зумовлює незвичне бачення, про символ, що викликає несподівані історичні паралелі.

Формальна школа розширила розуміння нетотожності поетичної мови практичній мові, ступила на шлях деконструкції, враховуючи відносини твору і контексту епохи, позначеного рисами обвальної дегуманізації. Свіжим словом стали наукові праці В. Шкловського про сюжетоскладання, Р. Якобсона – про поетичну фонологію, семантику і стилістику, В. Жирмунського – про риму, метрику, композицію вірша, Б. Ейхенбаума – про поетичний синтасис та інтонацію тощо. На жаль, перспективні дослідження були нагло обірвані радянським режимом. Оголошені “недоноском ідеалізму в питаннях мистецтва” (Л. Троцький), вони продовжилися у колі Празького лінгвістичного гуртка, сприяли формуванню структуралізму, заснованої Г. Башлярюм французької “ нової критики”, позначилися на сьогочасному постструктуралізмі. Висловлене ще 1925 р. припущення Б. Томашевського, ніби формальний метод “помер”, спростовує історія літературознавчих студій: ним, принаймні, користувався Е. Ауербах (“Мімезис”, 1946), довівши великі можливості текстуального аналізу при досягненні ідейного змісту художніх творів, М. Бахтін при вивченні естетики словесної творчості, особливо представники функціонального структуралізму Тартуської наукової школи (Ю. Лотман та ін.), а також М. Гей, М. Гіршман та ін.

В Україні, як свідчив П. Филипович (стаття “Українське літературознавство за 10 років революції”, 1927), формалізм у не прищепився. Однак його припущення спростовує літературно-критична дійсність. Поза увагою П. Филиповича лишилося те, що появу формальної школи попередив О. Потебня, який, розглядаючи мистецтво як “форму форм”, тлумачив поетичну форму як таку, що містить сутність поетичної мови і водночас постає незалежним виявом творчої діяльності. Елементи формалізму як наукової рефлексії на досвід ОПОЯЗа проглядалися у 20-і роки в українській критиці й літературознавстві. До цього були причетні також письменники, переважно ваплітяни. Так, філософ і літературний критик В. Юринець намагався знайти адекватний код прочитання прози М. Хвильового, прагнучи розкрити сутність письменства, що йому до певної міри вдалося у виданні “Павло Тичина (спроба критичної аналізи)” (1928). Г. Майфет при дослідженні новели “Фрідолін” А. Шніцлера обстоював право на аналіз художньої форми, посилався на досвід І. Франка, який наголошував, що критик має орієнтуватися “не тільки про “що”, але і про “як””. Г. Майфет не обмежувався розглядом структури тексту, а й, апелюючи до теорії О. Потебні, звертався до психології. Літературознавець спостеріг, як досліджують форму його сучасники, наприклад М. Йогансен, висвітлював “тектоніку оповідання”, формовану у творчій лабораторії письменника, розглядав вплив художнього твору на читача. У статті “Як будувати оповідання” М. Йогансена можна помітити елементи майбутньої рецептивної естетики, теорії ігор, структуралізму, адже “суть мистецтва то є розвага”, тому “соціальна вартість

мистецтва дорівнюється приблизно вартості мороженого й сельтерської води літом та гарячого чаю взимі”. Іронічний пасаж М. Йогансена піддавав сумніву основний постулат поширеної на той час вульгарної соціології, що накладала на художні твори невластиві їм матриці та проголошувала безапеляційні вердикти. Автор статті доводив, що форма сама творить своє значення, підпорядковуючи собі інші вартості, зокрема “соціальну”. Він досить точно вловив відмінність розуміння художнього твору у політиків та письменників, що зумовлює конфлікт інтерпретацій: “Коли політика цікавить ЗМІСТ подій, письменника цікавить його ФОРМА”.

Переглядаючи публікації українських формалістів, зокрема ваплітян, Г. Грабович дійшов висновку, що вони керувалися бажанням “засвоїти те відчуття форми й композиції, що їх дає формальний метод, застосувати їх до мовлення про літературу”. Формалістів цікавив не тільки сюжет оповідання або новели, а “їх розповідання”, що, за Б. Ейхенбаумом, викликає враження “усного висловлення, спрямованого на присутнього слухача”. Така наративна практика мусила нести ефект природного мовлення. Попри те, коло інтересів ваплітян, які усвідомлювали, що формалізм – це нова якість, новий стандарт і нові перспективи у літературознавстві, було значно ширшим. Вони прагнули розбудувати нову наукову естетику, що поєднувала б у собі різні методологічні принципи тлумачення тексту, дозволяла б розкрити секрети авторського письма, його “методів маскування, методів задурення, способів творити ілюзію” (М. Йогансен). У деяких наукових студіях помітний інтерсеміотичний аналіз, як у статті “Nature-

мorte у художній літературі” Ю. Смолича. Її автор розглянув літературну інтерпретацію малярських жанрів, тлумачив авторський задум як організаційний чинник художніх систем – статичної (живопис) і динамічної (письменство), який “дасть творові суспільно-мистецьке значіння та в формальній частині визначить композицію”. Свої міркування критик ілюстрував на прикладі аналізу невеликого за обсягом твору “Навесні” М. Івченка, доводячи, що йдеться не про новелу, а про малярський жанр (натюрморт), механічно перенесений у дискурс прози. Ю. Смолич заперечував тенденційність нарративу та об’єктивізм аналізу художнього твору, наголошував, що “об’єктивна метода в художній літературі принаймні нісенітниця, абсурд”. На синтезі методу і стилю наполягав О. Довженко при аналізі здобутків тогочасного малярства. Полемізуючи з крайнощами футуризму, він доводив, що інновація “є завжди складною переробкою старих форм під впливом нових факторів”.

Ще одним осередком формального методу був заснований В. Матезіусом Празький лінгвістичний гурток (Прага, 1926 – початок 50-х років), зосереджений на вивченні структурної лінгвістики. До його складу входили чеські (Й. Вахек, Б. Трнка, Я. Мукаржовський, В. Скалічка, Й. Коржінек, П. Трост, А. Ісаченко) та російські (пов’язані з ОПОЯЗом М. Трубецької, Р. Якобсон, С. Карцевський) мовознавці. У викладеній тезах програмі гуртка, запропонованій Першому міжнародному з’їзду славистів (Прага, 1929), вони обстоювали ідею про мову як функціональну систему, що має певну мету, про автономність поетичної мови, обґрунтовували оригінальне розв’язання проблеми синхронії-діахронії, пропонували свої

підходи до порівняльно-історичного мовознавства. Концепція гуртка з’ясовувала відношення між мовою і довкіллям, між мовою та структурами, що її оточують, формувала уявлення про функціональну діалектологію, згідно з якою мова розумілася складною системою, що містила в собі автономні функціональні системи. Спираючись на розмежування мови та мовлення (Ф. де Соссюр), празькі мовознавці запровадили диференціацію понять функціональної (спеціальної) мови, визначеної нормативами лінгвістичних засобів, та функціонального стилю, тобто конкретної мети мовної маніфестації, що, на думку дослідників, було притаманним “економічній мові” й особливо поетичній мові, точніше поетичному мовленню, призначеному для естетичного оприявлення ліричних творів, тому протиставному будь-якому практичному. Найповніше ця концепція розкрита у фонології, яка відіграє неабияку роль у розвитку структурної лінгвістики, в актуалізації проблеми художнього знака, крізь яку висвітлюють літературну творчість. В основу празької теорії покладена модифікована ідея австрійського психолога К. Блера про три компоненти мовної комунікації: автор, адресат, предмет повідомлення. Залежно від того, який складник опиняється на першому плані, такою постане і відповідна функція мови (вираження, звернення, повідомлення), суголосна психологічним (експресивній, апеляційній, комунікативній) функціям, до яких Я. Мукаржовський додав поетичну, спроможну перетворити на центр уваги структуру мовного знака, дарма що вона не має на меті будь-яке спілкування. Діяльність празьких лінгвістів позначилася і на літературознавстві ХХ ст.

Пильною увагою до формальних особливостей літературних напрямів (стилів) відзначаються праці Д. Чижевського, зокрема його “Історія української літератури” (1956). На жаль, він не мав послідовників ні в еміграції, ні у колишній УРСР. Спроба Михайлини Коцюбинської застосувати у 60-х роках деякі прийоми структуралістів до вивчення літератури була піддана упередженій критиці, і тільки на межі 80–90-х років відновилася увага до проблеми поетики. Формальний метод не часто присутній у сьогоденних дисертаційних дослідженнях. Ним користуються Ярина Цимбал (“Творчість Майка Йогансена в контексті українського авангарду 20–30-х років”. – К., 2003), Наталія Загребельна (“Ліричний суб’єкт поезії ХХ століття: форми конститування та репрезентації”. – К., 2008).

Література:

- Вахек Й. Лингвистический словарь Пражской школы. – М., 1964.
- Виноградов В. В. Избранные труды: В 2 т. – М., 1975–1976.
- Винокур Г. Московский лингвистический кружок // Научные известия Академического центра Наркомпроса. – 1922. – С. 2.
- Винокур Г. Критика поэтического языка. – М., 1927.
- Из переписки Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума с В. Шкловским // Вопросы литературы. – 1984. – № 12.
- Ильин И. “Новая критика”: История эволюции и современное состояние // Зарубежное литературоведение 70-х годов. – М., 1974.
- Мукаржовський Я. Мова літературна і мова поетична // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Л., 1996.
- Пештак П. Російський формалізм // Література. Теорія. Методологія. – К., 2006.
- Пропп В. Я. Морфология сказки. Исторические корни волшебной сказки. – М., 1998.
- Томашевский Б. Современная литература. – Ленинград, 1925.
- Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. – М., 1999.
- Трубецкой Н. С. Основы фонологии. – М., 2000.
- Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. – М., 1929.
- Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. – М., 1978.
- Шапир М.И. Материалы по истории лингвистической поэтики в России (конец 1910-х – начало 1920-х годов) // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. – Т. 50. – № 1.
- Шкловский В. Искусство как приём // Сборник по теории поэтического языка. – Пг., 1917. – Вып. 2.
- Шкловский В. Б. О теории прозы. – М.-Ленинград, 1925.
- Шкловский В. Б. Художественная проза. Размышления и разборы. – М., 1961.
- Шкловский В. Гамбургский счет. – М., 1990.
- Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. – Ленинград, 1986.
- Эйхенбаум Б. М. О литературе. – М., 1987.
- Эрлих В. Русский формализм: История и теория. – СПб., 1996.
- Якобсон Р., Богатырев П. Славянская филология в России за годы войны и революции. – [Берлин], 1923.
- Якобсон Р. Язык и бессознательное. – М., 1996.
- Якобсон Р. Лінгвістика і поетика // Антологія світової літературно-критичної думки. – Л., 1996.
- Якубинский Л. П. Язык и его функционирование: Избранные работы. – М., 1986.

СТРУКТУРАЛІЗМ

Структуралізм (від лат. *structura*: будова, порядок, лад) став найпотужнішим напрямом у гуманітарних науках ХХ ст., об'єднаних спільними філософсько-епістемологічними уявленнями про структуру, зосереджених на дослідженні явищ світової культури, які виникли на основі логоцентричного світоуявлення, формувалися та розвивалися у числовій моделі космосу, обґрунтованій Піфагором, у працях з риторики Арістотеля, екзегетичних міркуваннях Філона Александрійського, у “Роздумах про метод” Р. Декарта, у “Загальній граматиці” (1660) К. Ланселота й А. Арто, в ідеї всесвітньої писемності (пазіографії) Г. Ляйбніца та інших концепціях універсальної метамови. Неабияке значення у становленні структуралізму мало вчення про мову Ф. де Соссюра (“Курс загальної лінгвістики”), надто для розуміння лінгвістики як замкненої знакової системи, внутрішньо розмежованої на мову і мовлення. Особливий сенс він убачав у концепції *семіотики* (грец. *semeiotikos*: пов'язаний зі знаком), або *семіології* (від грец. *sema*: знак, *logos*: слово, вчення) – науки про мовні знаки, розглядав мову як упорядковану від найпростіших до найскладніших рівнів систему з

наявним у ній тісним взаємозв'язком внутрішніх компонентів, з акцентуванням її антитетичності позитивістському атомізму й еволюційній лінгвістиці. Семіотика призначена висвітлювати загальні закони будови, функціонування знаків та інформаційних знакових систем, за допомогою яких зберігають інформацію, здійснюють спілкування в людському середовищі (природна мова, система мистецьких, наукових, зокрема формалізованих, засобів передачі думок і почуттів, система жестових, світлових, тактильних, звукових, речових тощо сигналів побутового, обрядового, сакрального змісту), а також спілкування тварин. У кожному разі, мову трактують як первинну знакову модель, завдяки якій зрозумілі всі інші знакові системи. Світоуявні моделі структуралізму втілюють ідею схожості будови культури і мови, що дає підстави переносити методіку лінгвістичного аналізу на екстралінгвістичні (позамовні) терени, застосовувати й у літературознавстві як метод аналізу тексту задля розкриття його формальної структури, знакових систем, причетних до передачі інформації, наприклад художньої. У будь-якому знаковому об'єкті, не минаючи й літературного, віднаходили коди, адекватні його структурі, формалізовані за допомогою структурно-семіотичних алгоритмів, застосовуваних К. Леві-Строссом та Р. Якобсоном (“Кішки” Шарля Бодлера), А. Ж. Греймасом (“Структурна семантика”, “Про зміст”) тощо.

Кожна структура (лат. *structura*: будова, порядок, лад, від *struo*: будує, зводжу) маніфестує сукупність істотних, стійких відношень між різними складниками та цілісним утворенням і між цими складниками зокрема. Коли, наприклад, наратив містить у собі дискурс і розповідь, то

відповідною структурою вважають мережу відношень між ними. Ю. Лотман (“Аналіз поетичного тексту”, 1972) розглядав структуру як замітник традиційного поняття “зміст”, тому пропонував усунути його, а її тлумачити як еквівалент форми у дуалістичному зв’язку з ідеєю. Пріоритетне значення відведено структурі у генериці (жанрології) для з’ясування формальних, наділених функцією визначення особливостей літературних жанрів, на що звернули пильну увагу класицисти, схильні до регламентованої канонізації письменства. Вони апелювали до усталених, твердих форм, передусім строфічних, метричної будови версифікації, єдності часу, місця і дії у драматургії тощо. Такі еталони виникли на підґрунті абсолютизованих зразків антики, набули імперативного вигляду, розхитаного за доби романтизму, коли спалахнула перша деканонізація жанрових структур. Однак вони наявні і в сьогочасній літературі, дарма що не мають за собою суворих вимог нормативної естетики, визначають будову романного, віршового і драматичного простору, впливають на кінематографію і т. д. Як визначальний термін структуралізму *структура* вказує на синхронне фіксування будь-якої діахронно мінливої системи, виявляє її інваріант. При цьому мовні структури ототоженні з мисленневими на підставі універсальної граматики, спроможної інформувати всі мови про світ (Ц. Тодоров). Повне її усунення, чого прагнули авангардисти ХХ ст., загрожує розпадом внутрішньої основи художнього твору, чого, до речі, домагається і постмодернізм, зокрема постструктуралізм. Принаймні, Ж. Дерріда (“Структура, знак та гра в дискурсі про гуманітарні науки”, 1966), обґрунтовуючи ідеї децентрації культури, вільної

гри, спростовуючи уявлення про першопричину тощо, проголошував фікцією головне положення структуралістів про центр, “нав’язування” читачеві думки всевідного автора.

Структуралізм є одним із наукових підходів до системно-функціонального вивчення літератури як мистецтва слова, обґрунтованих “Паризькою семіологічною школою” (ранній Р. Барт, А. Ж. Греймас, К. Бремен, Ж. Женнет, Ц. Тодоров та ін.) та “Бельгійською школою соціології літератури” (А. Гольдман та ін.). Дослідники врахували досвід психоаналізу З. Фрейда, соціології Е. Дюркгайма, логіки Б. Рассела і Р. Карнапа, театральної діяльності В. Мейєрхольда, творчої практики символістів (А. Бєлий), футуристів (В. Хлєбніков, В. Маяковський та ін.), концепції Празького лінгвістичного гуртка, семіотики Ч. С. Пірса і його послідовників Ч. Морріса, Т. Себеока, У. Еко та ін., етнології К. Леві-Стросса, Єльського дискриптивізму, кібернетики тощо. Суттєвим поштовхом до розвитку загальної поетики у зв’язку із семіотикою були дослідження В. фон Гумбольдта, О. Потебні. Якось обійдено увагою, що перший крок у формуванні концепції структуралізму на теренах письменства зробили представники формальної школи, зокрема Ю. Тинянов, який запровадив поняття “структуралізм” у літературознавчий обіг, В. Пропп (“Морфологія казки”, 1928) розглядав текстові втілення казкового сюжету щодо інваріанту. Були накреслені настанови вивчення конструктивних складників поетичного твору (цілісного утворення) з функціонального погляду.

Структуралізм активно поширювали на теренах літературознавства Польщі, Чехії, Угорщини.

В колишньому СРСР структуральні підходи до культури, зокрема до письменства, здійснювали представники тартусько-московської семіотичної школи (Ю. Лотман, Л. Виготський, В. Пропп, В. Топоров), які, незважаючи на несприятливі історичні умови, стали неординарним явищем у науці. Було проведено низку наукових конференцій у Тарту (1964, 1966, 1968), у Польщі та Франції. У 1974 в Мілані (Італія) на I Міжнародному конгресі з проблем науки про знакові системи була створена Міжнародна асоціація семіотики. В українському літературознавстві причетними до структуралізму стали представники донецької школи, зокрема М. Гіршман, В. Федоров. Вільно користувалися настановами цього методу Д. Чижевський, що позначилося на його "Історії української літератури" (1956), особливо Г. Грабович, як свідчать його праці "Шевченко як міфотворець", "До історії української літератури" тощо.

Спільними зусиллями науковців було вироблено конструктивні суперпозиції структуралізму, що полягають у десубстанціоналізації традиційної метафізики, в експлікації ірраціональних засновків свідомості, в неорационалізмі, полемічному до романтичних, імпресіоністичних інтерпретацій літературного твору. Розглядаючи текст крізь призму здобутків семіотики, прихильники структуралізму прагнуть наблизити літературознавство до точних наук, уникнути невизначеності та суб'єктивізму, характерних для психологічної та духовно-історичної шкіл, усвідомлюють невідповідність ідеологізованих методів дослідження художньому об'єктові, тому намагаються спрямувати пізнавальні зусилля на осмислення його структурно-семантичної єдності. Вони викорис-

товують запозичений з теорії Ф. де Соссюра синхронний метод аналізу, аби досягти системності іманентного осягнення структури того чи того тексту в ієрархічній цілісності складників, де зміна одного з них позначається на інших та на всій системі. З погляду структуралізму безпідставно вбачати в художньому творі його змістово-формальну нецеребурність, бо йдеться про універсальні уявлення про текст як усталене явище, не обтяжене минувшиною, творчою лабораторією чи залежністю від автора. Зміст формується під час читання, повністю залежить від реципієнта. Тому виникає потреба у деперсоналізованій історії письменства, на чому наполягав Ж. Женнет, в якій саморозкривається літературний дискурс. Завдання структурного аналізу полягає у потребі виявлення неадаптивного руху від мовленнєвих варіантів до мовного інваріанта, до загальної праструктури, асоційованої з Логосом, Абсолютом, Істиною, Субстанцією тощо.

Структуралізм не був однорідним напрямом або школою, він охоплював різні тенденції: *семантико-структурний, граматики тексту і семіотично-комунікативний*. До першої належала "Паризька семіологічна школа", заклопотана виробленням адекватного опису нарративних структур і відповідної їм граматики оповіді. Друга (П. Гартманн, Т. А. ван Дейк, А. Різер та ін.) на підставі лінгвістичних правил створювала модель, призначену описувати як мовленнєву, так і нарративу компетенцію, забезпечити переведення літературних процесів з глибини структури на її поверхню. Натомість З. Шмідт, Г. Вітольд, Е. Моргенталер знаходили чинники породження і рецепції тексту, виявляли інтра- й екстратекстуальні комунікативні

аспекти. Два останні струмені зумовили появу лінгвістики тексту, на базі якої виникла живлена теорією мовленнєвих актів Дж. Остіна та Дж. Р. Серля концепція аналізу комунікативних можливостей художнього тексту з погляду лінгвістики, що нині зацікавило і постструктуралістів. Конкурували між собою французька (Ц. Тодоров, Р. Барт та ін.) й англо-американська (Ч. С. Пірс, Ч. Морріс) школи, виокремлювалися психоаналітична (Ж. Лакан) та соціологічна (Л. Гольдман) течії.

Для лінгвістичного структуралізму характерне спростування психологізму, інтроспекціонізму, позитивістського фактографізму, намагання виявити мовну структуру поза діахронією, географічними, соціальними, історичними обставинами тощо. Особливого значення надавалося поєднанню мовознавства із семіотикою, вивченню означувальних механізмів, чим вельми переймалися французькі дослідники 50–60-х років ХХ ст., зосереджені на об'єктивному студіюванні неусвідомлених структурних відношень тогочасної культури. Значний внесок в осмислення проблеми структуралізму належить представникам Празького лінгвістичного гуртка (Р. Якобсон, Я. Мукаржовський та ін.), які висунули тезу бінарних опозицій, що дають можливість точно досягнути функції елементів будь-якого висловлювання. Наступний крок зробив К. Леві-Стросс (“Печальні тропіки”, 1955), який переніс конкретно-науковий метод структурної лінгвістики на терени культурології, використовував, аналізуючи архаїчні спільноти, бінарні опозиції (природа – культура, рослинне – тваринне, сире – варене) та засоби теорії інформації. На його погляд, понятійний апарат первісних шлюбів, родичання, тотемів, ри-

туалів, міфів, масок слід сприймати за своєрідну мову з антитетичним подрібненням змістів, їх переставлень та взаємозаміщень, за спільну для багатьох раннях народів ідею надраціоналізму як гармонії чуттєвого і раціонального елементів. До речі, він не зараховував до представників структуралізму ні Р. Барта, ні М. Фуко, ні Ж. Лакана, які стояли осторонь “матеріалізації” гуманітарних дисциплін і, відповідно, займалися або глибинними конфігураціями мови різних епох, або пошуками структурно-семіотичних закономірностей різних феноменів культури, або коригували символічні структури мови із теорією позасвідомого. Проте Р. Барт став його послідовником, використовував леві-строссівську методику при дослідженні культурного свого часу. Він вважав, що будь-який прояв культури опосередкований розумом, який при структурному аналізі має необмежене поле застосування, висвітлення своєрідної “соціології”. Захопившись дослідженням розмаїтих перекодувань та впорядкування абеткового словника “фрагментів любовних слів”, власне прийомів насолоди текстом, Р. Барт запроваджував методологію структуралізму для осмислення письменства.

Структуралісти оперують такими поняттями, як “знак”, “означник” та “означуване”, “код”, “колективна специфіка мови”, взятими із критично переосмисленої теорії Ф. де Соссюра. Знак має вигляд матеріального, чуттєво сприйнятого предмета, що вказує на інший предмет, відсилає до нього певний організм або машину. Застосовується як своєрідний інтерсуб’єктивний посередник у межах комунікативного поля для набування, збереження, перетворення і транслювання інформації, використовується як засіб спілкування у вигляді природ-

них мов та штучних, або формалізованих систем. Проблемою знака переймалися Платон, Арістотель, стоїки, Дж. Локк, Г.-В. Ляйбніц, Ч. С. Пірс, Ч. Морріс, Р. Карнап. Стоїки спостерегли амбівалентну сутність його структури, що полягала в нерозривному зв'язку означника та означуваного. Розмаїття відношень між ними зумовило потребу вірогідних класифікацій. Одну з них запропонував Ч. С. Пірс (1867), вбачаючи в семіозисі “діяльність (або вплив), яка (який) наявна (наявний) на підставі взаємодії трьох суб'єктів”, а не подвійно відносних, бінарних пар, тобто йдеться про знак, його об'єкт і його інтерпретант, про індексні (присутність фактичної суміжності між означником та означуваним), іконічні (за принципом схожості, інтуїтивно вловлюваної інтерпретатором) і символічні (традиційні слова, звички, закони тощо) характеристики, коли, на основі “приписаної властивості”, означник та означуване співвіднесені поза фактичним зв'язком. Прагматик Ч. С. Пірс не лише погоджувався, що інтерпретантом словесного знака може бути інший знак, бодай з чужої мови, а й вимагав, аби інтерпретанти (концепція певної особи про знак) були знаками певного різновиду, завдяки чому формується знання про людський досвід, доводив, що семіозис можливий за умови, коли використання знаків спирається на поінформованість про відповідні об'єкти, попереднє чуттєве сприймання, пов'язане із несеміотичними чинниками. Таким чином, відкривається простір збільшення знання.

Перспективні починання Ч. С. Пірса продовжили і поглибили Ч. Морріс, Т. Себеок, У. Еко. Так, Ч. Морріс розглядав знаковий дискурс на рівні синтагматики (відношення знаків один до одно-

го), семантики і прагматики (відношення знаків до тих, хто ними оперує та їх сприймає). У. Еко поширював поняття інтерпретанта та безмежного означування на терени культури, розглядав складні співвідношення між кодами і способами їх продукування, на підставі чого опосередковуються дискурс і довкілля. Такі наукові розвідки були альтернативними лінгвістичним студіям Ф. де Соссюра, зосередженим на вивченні специфіки мови, схильним недооцінювати відношення між знаком та його об'єктами. Швейцарський філолог обстоював бінарну модель мови (не мовлення) в діахронному і синхронному вимірах. Зокрема синхронні координати внеможливають посилання на історичні об'єкти. Знак постає у вигляді не фізичного слова, а своєрідної сполуки означника, що має довільні зв'язки з будь-якими поняттями (наприклад, ліс – ніс – біс – кріс), та означуваного, в якому віддано перевагу відмінностям. Міркування Ф. де Соссюра вплинули на концепції російської формальної школи, Празького лінгвістичного гуртка, структуралізму, антропології К. Леві-Стросса, “міфології” Р. Барта, натомість погляди Ч. С. Пірса припали до смаку мовознавцям, схильним мислити в логічних поняттях, психоаналітикам, зосередженим на специфіці суб'єкта. Оперуючи поняттями знакової системи, Ц. Тодоров, Юлія Крістева та ін. прагнули виявити внутрішню структуру сенсонародження, сюжетної організації будь-якої оповіді поза часом її виникнення, створити “споконвічну” типологію жанрів. Лінгвістична матриця позначилася і на моделі свідомості, трактованій, за гіпотезою Сепіра–Ворфа, як наслідок впливу на її формування мови, що збагачує та водночас обмежує людське світобачення.

Розуміння знака неможливе без прояснення його значення – предметного, смислового, експресивного. Предметне значення вказує на референтивні особливості мовлення, смислове – засвідчує те, що має на увазі користувач відповідного знака, експресивне – фіксує людські емоції, оприявленні у мовному контексті. На теренах семіотики вирізняють взаємовідношення знаків (синтаксис), для яких обов'язкова наявність означника й означуваного. При аналізі властивостей автономних знаків і знакових систем семіотика розгалужується на синтагматику, семантику та прагматику. Відношенням знака до означуваного займається семантика, відношенням користувача знака до застосовуваних ним знакових систем – прагматика. Парадигматичні відношення між знаками складають одну систему (між словами однієї мови), синтагматичні стосуються цих відношень, але зіпертих на одне і те саме повідомлення, тобто текст. Синтагматичне зближення зазвичай парадигматично розмежованих слів спостерігається найчастіше у метафорі при поєднанні найвіддаленіших, іноді несумісних значень, відіграє неабияку роль у монтажному кіно, експериментальній прозі тощо. Йдеться про здатність мовного знака до повідомлення про розташоване поза ним щось, властивість виконувати різні комунікативні функції, карбуватися у різних поняттях, судженнях, образних системах, теоріях тощо. Структуральне значення фіксує відношення даного знака до інших, переймає їхні родові риси в межах певного мовлення або нарації, сигніфікативне – засвідчує відношення знака до висловленої думки, денотативне – виявляє відповідність даного знака до виявленого класу означених предметів, прагматич-

не – стосується використання знака у комунікативному намірі. Лексична єдність висловлення зумовлена необхідним словником, його здатністю до формулювання певних висловлень поряд з іншими під час спілкування чи оповіді, схильності до однозначності чи полісемії, до сподіваної варіативності семантичного виразу. В такому аспекті актуалізують стилістику й поетику. При цьому синтаксис трактують ширшим, ніж на теренах мовознавства, застосовують у штучних логічних мовах та дескриптивній структурній лінгвістиці, а також у непрограмовій музиці, де синтаксична роль знака важливіша порівняно з поезією чи прозою, яким властиві смислові характеристики. Щодо прагматики, то вона покликана висвітлювати відношення між знаком, або всією інформаційною знаковою системою та її споживачем, яким може бути людина, будь-яка істота, штучна система. Літературознавче дослідження, користуючись методологічними принципами семіології, може обрати за мету виявлення окремих елементів, одиниць тексту, окреслення їх структурних (місце у творі), функціональних (роль, відношення до інших елементів та одиниць) властивостей, з'ясування художньо-мистецьких семіотичних ознак та рис художнього твору як явища культури, визначення його місця й ролі в культурно-історичному і творчому процесі. Існує альтернативний підхід до розуміння знака як функції, практикований також варіант, спрямований на з'ясування суперечностей між тенденціями синтагматики і прагматики. Так, У. Еко вважає, що поняття знака та семіозису здатні бути збіжними, адже сутність знака розкривається на підставі семіозису, завдяки якому значення не замикаються у безживну систему, постійно ру-

хаються в комунікативному полі, де ненастанно перебудовується структура кодів.

Отже, кожен знак може бути або означуваним (неприпустимі у машинних мовах омоніми), або означником (синоніми, наприклад, у поезії), або водночас і тим, і тим (денотат, однозначність наукового терміна). Перебуваючи у стані відношень між ними, він називається *символом*. Коли ж таке відношення має вигляд суміжності, то вже йдеться про індекс (наприклад, дорожній знак), що вживається у письменстві як анаграма. Зображальний знак формується за умови, якщо він базований на основі схожості між означуваним та означником. Усередині таких знакових категорій слід виявити діаграму, де співвідношення між аспектами означуваного та означника мають бути подібними, що стосується словосполучень для підкреслення особливого значення певного явища. Вона наявна у паралелізмі фольклорного твору, коли синтаксичні та звукові зв'язки між словами відповідні зв'язкам між значеннями слів. В еволюції знакових систем спостерігається інтерсеміотичний процес перетворення піктографії в ієрогліфічне та літеральне письмо. Для осягнення мови-об'єкта (художня література) може використовуватися майже аналогічна (есе) або відмінна (метамова структурного літературознавства) знакова система.

Термін “значення” використовують для висвітлення узагальненої форми відображення письменником історико-літературного досвіду, набутого на основі творчої діяльності, переосмислення класики та формування комунікативного поля з іншими авторами і реципієнтами, оприявленого у вигляді образів, понять, опрідмечених художніми творами. Завдяки значенню формується художня

модель світу, власного авторського Я, *іншого*. Індивідуальна система значення має вигляд інтегризованих еталонів мистецтва, етики, ідеологій тощо, зумовлюючи функціонування творчої лабораторії, формування неординарного ідіостилу, літературної постаті. У семантичному просторі значення кодує зміст художніх знаків, насичених особистісними смисловими характеристиками й чуттєвим колоритом, емоційним тоном. Значення, будучи складним, ієрархічно організованим утворенням (наприклад, троп), складається з дрібніших компонентів, названих *семами* – атомами сенсу і т. п. Його специфіка розкривається у критичній рецепції та літературознавчих студіях. Воно реалізується на підставі семіотичної інтерпретації мовної структури, коли означник, маючи довільний змістовий характер, безпосередньо пов'язаний зі своїм означуваним, яке забезпечує змістове наповнення знака і вважається первинним. Добре знане античним стоїкам, середньовічним мислителям, значення набуло сучасного дефінітивного вираження у працях Ф. де Соссюра, Ч. Моріса (поняття “десигнат”), правлячи за фундаментальну основу логоцентричній презентації, сприймається як елемент, що існує поза мовою і до неї. Значення засвідчує свою семантичну й функціональну відносність. Так, за доби середньовіччя воно спрямовувалося до Бога, пізніше – до абсолютного раціо, тому що втілювало наявну істину, відображало метафізичну модель світоладу.

Означуване постає тільки через означник – чуттєво фіксований сегмент знака, застосовуваний у розумінні вираження. Ф. де Соссюр назвав його “акустичним образом”, підкреслюючи уявлення про нього, а не звучання, вбачав у ньому сукуп-

Поетика розглядає літературний текст як складний знак, що має проміжні ланки (фабула, троп, ритм тощо) між темою (означуване) та словесним утіленням (означник). Таким чином, зроблено помітний крок від початкового розуміння у філології поняття “семантика”, яке застосовували до знакових систем формально-логічного й логіко-математичного змісту, а також поняття “семіологія” – до природної мови та мистецьких мов; нині їх іноді сприймають за синоніми.

В останні роки окреслено відразу декілька тенденцій у літературознавчій семіотиці, в якій спостерігається поновлення принципів феноменології та реалізму, ідей Празького лінгвістичного гуртка і психолінгвістики, що зумовлене спробами відійти від надмірного суб'єктивізму теорій дискурсу. Послідовники функціонального підходу розглядають художній твір крізь призму творчої діяльності автора як мікросоціуму та співтворчості читача як макросоціуму, що дає змогу перемістити сам твір у сферу соціальної психології, розуміти його як наслідок семіотичної діяльності автора. Водночас зазнає перегляду розуміння тексту, який переростає межі свого автора й свого реципієнта. Він стає самодостатнім реальним феноменом, а завдання читача або дослідника полягає в адекватному його пізнанні, декодуванні, якомога точнішому трактуванні. Надбання літературознавчої семіотики та окремі семіотичні положення поширені і в традиційному порівняльно-історичному й позитивістському літературознавстві. Надається пильна увага проблемі міждисциплінарних досліджень, започаткованих тартуською школою. Літературознавці, аналізуючи коди і механізми художньої форми, стають дослідниками культу-

ри, висвітлюють притаманні їй взаємопереплетені знакові утворення. Таку специфіку семіотики підкреслював Ч. Морріс, вказуючи на її подвійне відношення до інших наук, зокрема літературознавства, коли вона немовби виринає в одному ряді з ними і водночас сприймається за їх інструмент, надає знанню більшої простоти, строгості, чіткості.

Першорядне місце структуралісти відводили структурі літературного тексту. Так, на погляд Ю. Лотмана, вона поставала ієрархічною, багаторівневою, пов'язаною з антиноміями І. Канта, що позначилося на бінарних опозиціях знака-значення, текст-контекст, структура-текст і т. п. На кожному її рівні вичленовують найпростіші, запозичені з теренів семіотики компоненти при якомуго строгій реєстрації (синтагматика) та об'єднання їх у відповідні класи (парадигматика), наділені комунікативними властивостями. Проте, на відміну від загальноживаної мови, вони виконують функцію другої моделювальної системи. Текст стосується усталених епістемологічних уявлень, коли йдеться про структурно цілісну й семантично завершену авторську працю, відмежовану від позамовної дійсності зв'язну послідовність знаків, повне лінійне повідомлення, документи тощо, відтворені або на письмі, або поліграфічним способом, відмінні від артикуляції. Його визначальними метафізичними рисами є стабільність, самтожність. Поняття *текст* використовують передусім лінгвісти на означення мінімальної мовної одиниці (надфразна єдність, абзац), змістовно та формально цілісної комунікації, наділеної відносною єдністю та автономією, як, принаймні, період. Текст означає будь-яку

послідовність слів (у семіотиці – знаків), зведену за правилами відповідної мовної системи. Це може бути будь-який вербальний фрагмент (наприклад, морфема, етикетка, реклама тощо) або великий за обсягом викінчений твір, як-от роман. У цьому значенні текст править за підставу філологічних досліджень, зокрема літературознавчих, що вивчає мовленнєвий дискурс письменства поряд із предметно-образним та ідейно-виражальним. Його встановлення, історію, варіативні відношення, атрибутування тощо покликана висвітлювати текстологія. Він може бути канонічним і варіативним, основним і другорядним (побічним). За внутрішньою структурою текст виявляє зв'язки та відношення між реченнями, що складають систему проміжних між ним та реченням одиниць, властивості цілісного мовного явища, семантика якого виявляє безпосередню співвіднесеність з позатекстовими чинниками, передбачення контакту з вірогідним читачем, тобто йдеться, за М. Бахтіним, про “діалогічні відношення” з рівноправними його суб'єктами. При цьому спостерігається вихід у простір культури, де мовні утворення часто виявляють позаситуативне значення, лаконічні висловлення на кшталт ділової записки не сприймаються за іманентний текст, який мусить кристалізуватися у колективній свідомості, бути в ньому записаним, культурно відтвореним. Він має або позаіндивідуальний, позаоцінковий сенс, або, виявляючи причетність до гуманітарних теренів, стає світоглядно значущим, особистісно забарвленим, вважається власне текстами-висловленнями. Якщо людину вивчають поза текстом чи незалежно від нього, тоді, на думку М. Бахтіна (“Проблема тексту в лінгвістиці та інших гуманітарних науках. Досвід

філософського аналізу”), вже не йдеться про гуманітарні дисципліни, які потребують конкретного автора, вільного “одкровення особистості”. Дослідження тексту вважають спільною ланкою між наукою про його тлумачення, літературознавством і мовознавством.

Структура художнього тексту має особливу складність та поліфункціональність з використанням тих елементів, які зазвичай в інших структурах “недовантажені”. Вона багатопланова, позначена прикметною ієрархічністю своїх компонентів, поєднаних творчою ініціативою автора, який залучає до неї різні ідеї, концепції, сенси. Межі тексту залежать від змін комунікативного поля до внутрішніх композиційних аспектів, застосування помежових знаків на кшталт абзаців, розділів, заголовків тощо. При цьому, за наполяганням Ю. Лотмана (“Аналіз поетичного тексту”), його слід відмежовувати від якісно відмінного твору, трактувати як важливий складник такого твору, поширений на культуру, тлумачену як “механізм зростання інформації”. Аналізуючи віщування піфій, проповіді священників, літературні твори і т. п., дослідник підкреслював відмінну позицію автора, який закодовує певне повідомлення, надаючи йому властивостей багатозначності, тому стає малозрозумілим для реципієнта, покликаного декодувати інформацію, перекласти її на зрозумілу йому мову: “аби досягти взаєморозуміння, учасники комунікації мусять “розмовляти різними мовами””.

Уперше проблема тексту стала предметом наукових інтересів на перетині лінгвістики, поезики, літературознавства, семіотики у другій половині ХХ ст., коли його тлумачення виходило за межі

безпосереднього письма, охоплювало велике коло предметів довкілля, що потребують відповідного декодування. Починаючи з 60–70-х років текст, мовні правила його будови вивчають нові течії лінгвістики: металінгвістика (М. Бахтін), транслінгвістика (Р. Барт), лінгвістика тексту (В. Дреслер, В. Штемпель) або аналіз мовлення (З. Харріс). Існують проблеми тексту як філософськи навантажені (романомовний та німецький варіанти) та часткові (англомовний варіант), умовно названі *іманентними*, спрямованими на з'ясування автономної реальності внутрішньої структури, і *репрезентативними*, що висвітлюють його специфіку як особливу форму знання про довкілля. З ними пов'язані різні структуралістські та герменевтичні тенденції. Перша має соссюринську традицію, стосується досліджень В. Проппа, К. Леві-Стросса, у другому разі йдеться про герменевтичний досвід Ф.-Д.-Е. Шлеєрмахера, В. Дільтея, поглиблений М. Гайдеггером, Г.-Г. Гадамером, П. Рікером, які спростовували суб'єкт-об'єктні топоси, спиралися на філологічні тексти, обстоювали потребу наближення до адекватного їх прочитання, не вживаючи остаточних вердиктів. Текст, усуваючи поняття *twip*, уже сприймається за систему сигніфікації, а не сутність, де присутній референт: "Твір – речовий фрагмент, що охоплює певну частину книжкового простору, текст – поле методологічних операцій" (Р. Барт).

Від спостережень над життям та художньою літературою як його міметичним трактуванням учені переходять до висвітлення знакової системи письменства, що потребує проникнення вглиб тексту і творчості, вглиб мистецтва як такого. Прагнучи відшукати сутність, сховану за оболон-

кою артистичної дійсності, вони простують до цієї мети різними шляхами, завжди бачать перед собою спільний об'єкт – реально присутню літературу з єдиними законами, засобами, що творять художню мову, яку треба було або обчислити за допомогою логічно та математично доведених теорем (структуралісти), або ж відчутти трансцендентно, інтуїтивно (герменевти). За об'єкт своїх обрахунків структуралісти обирають форму художнього твору, упорядковують найповніші каталоги тропів та образів, словники метафор та сюжетів. Відтак окреслилася тенденція досліджень внутрішньосистемних відношень, поняття "знак" поступово витіснялося поняттям "текст" як інтегративним знаком, провідником значення та функції, застосовуваним у будь-якій послідовності висловлення з його двома тісно пов'язаними різновидами – денотатом (фактичне повідомлення) та конотатом (додаткове значення). Такі зрушення у семіотиці зумовили у 60–70-х роках ХХ ст. зміщення філософських орієнтацій на позиції логічного позитивізму. В осереддя семіотичних досліджень потрапив сам суб'єкт, передусім автор і читач, наратор і наратор, а також процес породження інформації, що містить у собі і текст, і позатекстові чинники.

Пріоритетним став аналіз лінгвістичних рівнів поетичного тексту, перекладів, фольклорної архаїки, використовувалися кількісні (статистичні) прийоми дослідження ритмо-метричних схем. Спроба віднайти засади метанауки спонукала структуралістів Вяч. Іванова, В. Топорова придивитися до можливостей семіотики, використати їх при осмисленні гіпотетичного уявлення про архетип Світового Дерева. Виникали певні труднощі при висвітленні семантики, коли йшлося

про зв'язки художнього тесту з позахудожніми чинниками, та парадигматики під час осмислення зв'язків між структурою й автором, структурою і реципієнтом. Далася взнаки апологетизація синхронних моделей наукового описання, базованих на статичному принципі, при нехтуванні діахронними, власне історичними динаміками, до яких почасти схилилася формальна школа та Празький лінгвістичний гурток. Логічні роботи Р. Карнапа з проблем логічного синтаксису доповнилися спостереженнями над семантикою польських дослідників А. Тарського, К. Айдукевича, а також Ч. Морріса.

Неофройдист Ж. Лакан використовував набутки структуралізму, проводячи аналогії між структурами мови та механізмами позасвідомого, коли словесний матеріал править за об'єкт аналізу, а виправлення мовних порушень – за симптом виліковування недужого. Лінгвістика розкриває можливості психоаналітичної терапії, на підставі чого виникає культурологічна концепція, згідно з якою символічний рівень визначає потенціал мови, історії, культури, панує над відсутнім реальним та ілюзорним уявним. М. Фуко послуговувався інструментарієм структуралізму при осмисленні історії ідей. Задля цього він здійснив синхронні зрізи культурного світу, розглянув просторові обриси позитивних полів, абстрагуючи їх від епістемологічної динаміки. Аналіз пізнавальних практик дозволив йому виявити такі категоріальні елементи, як структура, мова, несвідоме. Водночас та структура видавалася об'єктивнішою, ніж історія, трактована як “міфологія прометеївських спільнот”. Мова набула пріоритетних ознак порівняно із суб'єктом (“смерть суб'єкта”).

При різних модифікаціях та інтерпретаціях структуралізму виявилися плідними спроби докладного аналізу внутрішньотекстових відношень, бінарних опозицій на різних рівнях структури художнього твору, особливо в дослідженнях художнього мовлення, віршування, композиції, сюжету твору. При цьому доступні чуттєвому сприйняттю зовнішні явища (епіфеномени) завжди засвідчували глибинні структури, що потребували висвітлення, внутрішні закономірності, що не мають нічого спільного з *haxax legomenon*. Тому Р. Барт прагнув віднайти єдину оповідну модель, Р. Скоулз – модель системи власне літератури, Дж. Каллер – систему конвенцій, що уможливають письменство. Однак структуралізм не спромігся стати універсальним методом дослідження художніх явищ, змушений був, звинувачений колишніми структуралістами після студентських заворушень 1968 р. у формалізмі, почасти крайніх виявах сцієнтизму, поступитися постструктуралізму, дарма що на теренах США ще зберігав свої позиції (Дж. Каллер, К. Гільєн, Дж. Прінс, Р. Скоулз, М. Ріффатерр).

Методологічні принципи структуралізму привертають увагу багатьох дисертантів, які наукові проблеми вони не порушували б. Використані вони у роботах Оксани Сліпушко (“Давньоукраїнський бестіарій. Генезис і система”. – К., 1998), Ірини Каменської (“Концепт подвійного семантичного поля у творах Ольги Кобилянської: за творами “Ніоба”, “Valse melancholique”, “Некультурна”, “Земля”, “Через кладку””. – К., 2003), Вікторії Сірук (“Наративні структури в українській новелістиці 80–90-х років ХХ ст.: типологія та внутрішньотекстові моделі”. – К., 2003), Ярини Цимбал (“Творчість

Майка Йогансена в контексті українського авангардизму 20–30-х років” (К., 2003), Інни Пасічнюк (“Поетика українських народних прикмет”. – К., 2003), Людмили Дударенко (“Поетична Київська школа: ідейні та естетичні параметри”. – К., 2004), Наталії Лисенко-Ковальової (“Мистецький український рух: модернізація літературної традиції і модернізм”. – К., 2005), Елліни Циховської (“Поезія Євгена Маланюка в контексті українсько-польських літературних зв’язків” – К., 2005), Віри Качмар (“Повістєва творчість Богдана Лепкого: типи нарації”. – К., 2006), Р. Гончарова (“Форми реалізації авторської свідомості в ліриці Михайля Семенка. – Дніпропетровськ, 2006), Ірини Приліпко (“Системотворчі моделі ідеографії Валерія Шевчука”. – К., 2007), Ніни Онищак (“Риторична структура стилю”. – К., 2007), Наталії Загребельної (“Ліричний суб’єкт поезії ХХ століття: форма конституювання та репрезентації”. – К., 2008).

Література:

1. Автономова Н. С. Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках. – М., 1977.
2. Амирова Т. А. Из истории лингвистических учений ХХ века. – М., 1999.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
4. Барт Р. S/Z. – М., 1994.
5. Барт Р. Від твору до тексту // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Л., 1996.
6. Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М., 1974.
7. Богданов В. В. Текст и текстовое общение. – СПб., 1993.
8. Бурлаков Ю. А. Механизмы речи и мышления. – М., 1995.
9. Васильев Л. М. Современная лингвистическая семантика. – М., 1990.

10. Гиршман М. Избранные статьи: Художественная целостность. Ритм. Стыль. Диалогическое мышление. – Донецк, 1996.
11. Гиршман М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. – М., 1996.
12. Грабович Г. Поет як міфотворець: Семіотика символів у творчості Тараса Шевченка. – К., 1998.
13. Греймас А. Ж. Структурная семантика. Поиск метода. – М., 2004.
14. Гундорова Т. Модернізм як семіотична практика // Слово і Час. – 1996. – Ч. 6.
15. Женнет Ж. Фигуры. Работы по поэтике: В 2 т. – М., 1998.
16. Журавлев А. П. Звук и смысл. – М., 1991.
17. Залевская А. А. Текст и его понимание. – Тверь, 2001.
18. Из работ московского семиотического круга. – М., 1997.
19. Кагановська О. М. Текстові концепти художньої прози. – К., 2002.
20. Каменская О. Л. Текст и коммуникация. – М., 1990.
21. Картина мира: лексикон и текст. – М., 1991.
22. Клименкова Т. А. От феномена к структуре. – М., 1991.
23. Косиков Г. К. От структурализма к постструктурализму. – М., 1998.
24. Коцюбинська М. Література як мистецтво слова. – К., 1965.
25. Кронгауз М. А. Семантика. – М., 2001.
26. Леви-Брюль К. Путь масон. – М., 2000.
27. Леві-Стросс К. Структурна антропологія. – К., 1995.
28. Левин А. Е. Принципы семиологического анализа // Вопросы философии. – 1974. – № 9.
29. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М., 1970.
30. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. – Ленинград, 1972.
31. Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. – Таллин, 1992.
32. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. – М., 1992.
33. Лотман Ю. М. Текст у тексті // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Л., 1996.
34. Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб., 2000.
35. Мауро, Т. де. Введение в семантику. – М., 2000.

36. Мітосек З. Структуралістські орієнтації в літературознавчих дослідженнях // Література. Теорія. Методологія. – К., 2006.
37. Овчарек Б. Поняття та еволюція літературної семіотики // Література. Теорія. Методика. – К., 2006.
38. Овчинникова И. Г. Ассоциации и высказывание: структура и семантика. – Пермь, 1994.
39. Пропп В. Морфология сказки. – М., 1928.
40. Пропп В. Поэтика фольклора. – М., 1998.
41. Ревуцкий О. И. Анализ художественного текста как коммуникативно обусловленного целого. – Минск, 1898.
42. Сборник статей к 70-летию Ю. М. Лотмана. – Тарту, 1992.
43. Семиотика. Коммуникация. Силь. – М., 1983.
44. Семиотика. Антология. – М., 2001.
45. Слово. Фраза. Текст. – М., 2002.
46. Солганик Г. Я. Стилистика текста. – М., 1995.
47. Соломоник А. Семиотика и лингвистика. – М., 1995.
48. Структурализм: “за” и “против”. – М., 1975.
49. Сосюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики. – К., 1998.
50. Текст: аспекты его изучения. Поэтика. Прагматика. Семантика. – М., 1990.
51. Текст как структура. – М., 1992.
52. Теории. Школы. Концепции. – М., 1985.
53. Успенский Б. Н. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. – М., 1970.
54. Французская семиотика: От структурализма до постструктурализма. – М., 2000.
55. Хомський Ю. Роздуми про мову. – Л., 2000.
56. Чижевський Д. Історія української літератури. Від початків доби до реалізму. – Тернопіль, 1995.
57. Юрий Лотман и московско-тартуская семиотическая школа. – М., 1994.

Останнім часом у багатьох дослідженнях і зокрема в дисертаціях застосовують методологічні принципи *нараторології* (англ. narratology, фр. narratologie, від лат. narrare: розповідаю, оповідаю, грец. logos: слово, вчення), тобто теорії нарративу (оповіді, розповіді), яка досліджує його специфіку, форму, функціонування оповіді (розповіді), виявляє її компетенцію, спільні та відмінні ознаки, вивчає моделювання фабул, визначає відповідні типологічні ряди. Термін запропонував Ц. Годоров. Нараторологія як наукова дисципліна сформована завдяки французьким семіологам (К. Бремен, А. Ж. Греймас) наприкінці 60-х років ХХ ст. на підставі критичного перегляду структуралістської моделі світобачення й розуміння мистецтва з погляду комунікативних уявлень про природу мистецтва, а також основних концепцій теорії оповіді початку ХХ віку, зокрема формальної школи (В. Шкловський, Б. Ейхенбаум, В. Пропп), принципу діалогічності М. Бахтіна, структури міфу К. Леві-Стросса, англо-американської типології техніки розповіді (П. Лоббок, Н. Фрідман та ін.), німецької комбінаторної теорії (З. Лайбфрід, В. Фюгер, Ф. Штанцель, В. Кайзер),

досліджень структуралістів Л. Долежала (Чехія), К. Бартошинського (Польща), Ю. Лотмана, Б. Успенського (Росія). Наратологію вважають межовою дисципліною між структуралізмом, що тлумачить художній твір як автономне явище, та рецептивною естетикою, схильною розчиняти його у свідомості читача. Наратологія прагне створити універсальну модель подієвих рядів у фольклорі та в письменстві. Коли змістовність сюжету розгортається від зав'язки до розв'язки, то ці ряди мають "усі ознаки людської діяльності", характеризуються відносною непорушністю тексту, сприяють медіації оповіді, надаючи світові "особистісного та подієвого виміру" (А. Ж. Греймас). Універсальна модель фабули щоразу має свої розв'язання, відмінні, скажімо, у новелі та в байці. Наратологія усуває крайнощі при висвітленні розуміння специфіки письменства, при виробленні уявлень про художньо-комунікативний процес, що перетікає на кількох оповідних (розповідних) рівнях, при посиленому інтересі до проблем дискурсу, при теоретичному обґрунтуванні розмаїтих наративних інстанцій. Комунікативна природа літератури, а також кінематографу, малярства тощо, здійснюється при наявності мережі спілкування (автор та отримувач повідомлення, відповідні канали трансляції художньої інформації), знакової специфіки повідомлення (комуніканта), системи зумовленості застосування знаків, співвіднесених з позалітературним довкіллям і традицією мистецтва. Наратологія з'ясовує часопросторовий осередок формування фабули (*що*) та виявлення її відмінностей від інших знакових систем. На переконання наратологів, художній твір не зводиться тільки до неї, а й до сюжету (*як*), в якому означено формаль-

ну структуру оповіді, що розкриває спосіб подачі й розподілу оповідних подій, хронологічного та ахронологічного викладу фактів, ситуацій, виявлення їх послідовності, детермінованості. Водночас ідеться про способи подачі цієї формальної структури в річищі прямого або опосередкованого діалогу письменника й читача.

У вужчому розумінні наратологія, минаючи рівень розповіді, зосереджує увагу на можливості відношень між нею і наративним текстом (наратування), висвітлює проблеми часу, способу, голосу. Ж. Іве запропонував поняття "наративіка", не підтримане переважною більшістю дослідників (Р. Барт, Ж. Женнет, В. Шміт, Л. Дожелет, Дж. Прінс, Я. Лінтвельт, С. Четман, М. Баль та ін.), які виявили та обґрунтували ієрархію оповідних інстанцій і рівнів, проінтерпретували своєрідність відношень між розповіддю, оповіддю й історією. За предмет наукового осмислення вони обирали взаємодію безпосередньо нереалізованих у тексті, "понадтекстових", оповідних інстанцій на макрорівні художнього тексту в цілому: конкретний автор – конкретний читач, абстрактний автор – абстрактний читач, фокалізатор – імпліцитний читач. У глибинах цього напряму сформувався аналіз дискурсу (пізній Р. Барт, Юлія Крістева, М. Л. Пратт, М. Ріффатерр, Ж. Курте, Л. Делленбах та ін.), який висвітлював мікрорівень окремих, наочно зафіксованих у тексті дискурсів, що дозволяє уточнити стан наратора, нарататора, актора, тобто комунікативне поле формується тут на дискурсах, сформульованих наратором або персонажами-акторами, яких він цитує, на підставі чого формується оповідь як частина романного світу, що має в основі історію (дієгезис). Дискурсивний

аналіз зосереджено на колі питань про рефлексивність та інтертекстуальність художнього тексту.

Проблеми наратології ґрунтовно вивчають сьогочасні польські (М. Ясінська, Я. Славінський, М. Індик, К. Бартошинський та ін.) та російські (В. Шміт, В. Тюпа, Н. Тамарченко, І. Силантьєв) літературознавці. Останнім часом з'являються монографії і дисертації українських літературознавців, присвячені проблемі наратології, зокрема Оксани Веретюк ("Візія України в сучаснім польським та українським романі". – Варшава, 1998), Вікторії Сірук (дисертація "Наративні структури в українській новелістиці 80–90-х років ХХ ст. (типологія та внутрішньотекстові моделі)", 2003), Оксани Капленко ("Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років ХХ століття", 2005).

Основною одиницею у наратології є *наратив*, тобто розповідання (оповідання, повість, роман тощо) з відповідною структурою і процесом самоздійснення як способу буття оповідного тексту, водночас об'єкт та акт повідомлення про справжні чи фіктивні події, здійснюване одним (чи кількома) наратором, який спілкується з одним (чи кількома) нараторами – вони постають різновидами внутрішньотекстової комунікації. Йдеться про наративні інстанції, про важливі елементи оповіді: імпліцитний та експліцитний наратор і наратор, імпліцитний та експліцитний автор і читач, а також процес розповідання певної низки ситуацій та подій, часо-просторовий контекст. Не тотожний реальному автору імпліцитний та експліцитний автор дозволяє собі втручатися в текст, коментувати його, апелюючи до ерудиції читача, як, принаймні В. Єшкілев в оповіданні "Місто термітів". Інстанція

наратора, виникнувши на основі автоадресованого діалогу, поширена в діапазоні від автокомунікації до безпосереднього співрозмовника з вірогідним наратором, створює інтригу на мовленнєвому рівні, іноді призводить до дезорганізації тексту, перешкоджаючи його фабульному розгортанню. Подеколи наратор звертається до персонажа, відсторонюється або наближається до нього, викликаючи враження достеменності зображуваного, як у новелі "Додому і назад" М. Рябчука. У кожному разі між ними зав'язано наративний контакт, що закладає підвалини існування оповіді, впливає на форму її оприявлення. Класичним прикладом такого контакту можна вважати "Тисячу і одну ніч", де кожна розповідь Шехерезади розрахована на те, аби вирятувати собі ще один день життя.

Наратор – це фіктивний, створений письменником оповідач, повістяр, романіст, переважно один (хоч буває кілька) на тому самому дієгетичному просторі, що й *наратор*, до якого він звертається, буває певною мірою явним (експліцитним), всевідним, самосвідомим, впевненим. Найчастіше він у тексті присутній один ("Тигролови" І. Багряного) або їх може бути й кілька ("Вертеп" А. Любченка). Наратор формує об'єкт розповіді, художній світ, виявляє здатність дистанціюватися від оповіді, від персонажів та наратора. Така дистанція є часовою, дискурсивною, інтелектуальною, моральною. На думку польської дослідниці М. Ясінської, "від того, ким постає наратор, який зв'язок єднає його з уявним світом, з постаттю реального автора, якою видається прийнята наратором концепція нарації, яке його ставлення до предмета оповіді (чи він його лише оповідає, чи також потлумачує, оцінює), як появляється

або зникає в літературному творі [...], залежить характер цілого, представленого в романі світу”. Ставлення наратора до уявного світу бувають звітно-інформаційними, інтерпретаційно-інформаційними, дигресивними, коли уявлення оповідача про власні думки, почуття, переконання йому важливіші, ніж довілля. Водночас наратор здатен бути екстрадієгетичним або інтрадієгетичним (або, за термінами аналітичної психології, екстравертивним чи інтровертивним), гетеродієгетичним або гомодієгетичним і в останньому разі може брати на себе роль протагоніста (“Я, Богдан...” П. Загребельного), реалізувати себе певним головним героєм (“Доктор Серафікус” В. Домонтовича), другорядним персонажем (“Одарка” Марка Вовчка), простим спостерігачем (“Дім на горі” Вал. Шевчука).

Уведення в науковий обіг поняття “наратор” зумовлене потребою розмежування термінів “персонаж” та “герой”, усунення позитивно-негативних антиномій, що поступаються перед багатоаспектною текстуальною позицією оповідача. Персонаж взаєлежний від автора та реципієнта, дарма що постає відносно вільним в епічному просторі, проявляється на фабульному і дискурсивному рівнях, виконуючи відповідні функції або дії, або нарації. Наратор здатен виконувати функції персонажа в оповідних ситуаціях, має на них вплив, як-от у повісті “Поза межами болю” О. Турянського, або свідка у просторі гомодієгетичного наративу (“Кров по соломі” В. Медведя), або може втілюватися в образі Я, самтожного з наратором, персонажем, свідком, учасником подій, бути персональним, як у схожому на “шкатулкову цитату”, “сцену у сцені” мозаїчному романі “Щоденний

жезл” Є. Пашковського. Герой же реалізує засновану на моральних критеріях авторську ідею, він може бути й негативним, відображаючи аксіологічні й теоретичні аспекти. Наратор різниться від реального автора, особливо у випадках із завершеною історією, де надано пріоритети оповідачеві. Наприклад, “Герострати”, “Повість про добру людину” Емми Андіївської мають відмінних неоднозначних нараторів. Оповідач (розповідач) відмежований від прихованого автора, який нічого не розповідає, хоча вважається відповідальним за вибір, розподіл, компонування зображуваних подій, виводиться з цілого тексту, а не відіграє ролі оповідача. Письменник не бере участі, як персонаж, у подіях, лишається впізнаваним у тематиці викладу (“Гори як білі слони” Е. Гемінгвея, “Вертепи” Л. Бучковського) чи проясненим (“Зачарована Десна” О. Довженка).

У квазіісторіях наратор присутній як невиразна постать у гаразд не розгорнутій події, перетворюється на об’єкт оповіді. У творах, де відсутня історія, він сприймається за знеособленого персонажа на рівні актанта. Подеколи його семантичні характеристики набувають автономного значення, виконуючи роль одушевлених предметів, образів, символів, загадок, як в оповіданні “Натільний” Б. Жолдака, але вже не акторів. На погляд французьких структуралістів, переконаних, що не існує позаособового наративу, мовиться про суто формальні моменти, коли оповідачу – “створеній фігурі, поширеній на весь літературний твір” (В. Кайзер) – протиставлено реального автора. На переконання Р. Барта, наратор і персонажі насправді постають “паперовими створіннями”; ніколи не слід плутати автора оповідання (мате-

ріального) з оповідачем цього оповідання. Натомість англомовні та німецькі дослідники схильні до розмежування “особистої” (перша особа) оповіді з “позаособистою” (третья особа). Принаймні, С. Четман у другому випадку замість поняття “наратор” вживає “ноннаратор”. Наратор існує не лише у прозових творах, він може бути і в п’єсі, де виконує роль оповідача, інформує, звертаючись до глядачів або інших дійових осіб, про події, що відбуваються поза сценою (батальні ситуації, вбивства, інтриги тощо), не завжди бере участь у конфліктах. Таку роль в античному театрі виконував хор. Цю традицію перебрав на себе епічний театр Б. Брехта.

Наратор завжди адресує власну оповідь наратору, що вперше описав Дж. Прінс (1971), підтвердили у своїх працях Ж. Женетт, Ж. Жост, Ф. Дюбуа, Я. Лінтвельт та ін. Ідеться про чисто текстовий конструкт, одну з оповідних інстанцій внутрішньотекстового спілкування. Вони обидва розташовані на спільному дієгетичному (дискурсивний аспект оповіді) та міметичному (так би мовити, “зорова інформація”) рівні. Тому, крім мовця, вводять у текст комунікативну пару: фокалізатор – імпліцитний читач. Теоретичною основою обґрунтування постаті наратора були студії М. Бахтіна, зокрема “Проблема мовленнєвих жанрів” (1979), особливе значення *іншого*, слухача в художньому просторі, присутність якого позначається на формі літературного твору. Натомість західноєвропейські дослідники схиляються до думки, що присутність реципієнта як перемінної величини (перша або третя особа, розповідний, діалогічний, епістолярний, лірично-експресивний, спонукально риторичний тощо тип) передусім

зумовлена оповідачем. Наратор може виконувати функцію важливого для твору самостійного персонажа, бути пасивним слухачем (халіф у “Тисяча і одній ночі”) або відігравати неабияку роль у подіях (“Блакитний роман” Г. Михайличенка), або позбавлятися статусу літературного героя (“Роман Ма” Ю. Яновського). Такий наратор трансформований в експліцитного читача. Особливий різновид внутрішньотекстового реципієнта вбачають при зверненні автора до самого себе, завдяки чому створюється фікційна форма, аналогічна щоденникам, драматичним монологам, сповідям і т. п., як-от у збірці “Зів’яле листя” І. Франка. Наратор присутній також у нульовому ступені, який, на погляд Дж. Прінса, не поділяє думок автора. Певне ускладнення привносить проблема визначення оповідної інстанції (слухача) за умови, коли оповідач наділений нульовим ступенем індивідуальності, будучи всевідним, як у класичній прозі XIX ст., чи оприявнюючи анонімний оповідний голос, як у деяких творах Е. Гемігвея, Г. Джеймса. Наратор за своєю суттю відмінний від реального (імпліцитного) читача, який може обирати собі різні розповіді з розмаїтими оповідними інстанціями, водночас одна і та ж оповідь здатна охоплювати необмежене їх коло, як в оповіданні “Дорога на Крем’янець” О. Кундзіча чи в романі “Імораліст” А. Жіда. Іноді він використовує нарративне повідомлення, тобто передає власними словами висловлення (думки) персонажа. Так само наратор, що втілює приховану аудиторію автора, різниться від описаного у тексті прихованого читача, проте таке розмежування буває не завжди продуктивним, як, принаймні, у новелі “Я (Романтика)” М. Хвильового.

Будь-який прозовий твір неможливий без нарації, він завжди *наратабельний*. Вона, застосована у кількох значеннях, вказує передусім на оповідь, що почергово розкриває одну або кілька подій, виявляє її відмінність від опису та коментарю. Нарацію вважають засадничим принципом епічних творів, оприявнених незалежною лексикою, застосовуваною у формі третьої особи (“Чорна рада” П. Куліша, “Кайдашева сім’я” І. Нечуя-Левицького, “Без ґрунту” В. Домонтовича тощо) або взаєзненою від форми першої особи, як у переважній більшості оповідань Марка Вовчка. Вільний непрямий дискурс у контексті наративу, вираженого у третій особі, здійснений, на відміну від психонарації, словами, що належать персонажам того чи того твору, називається “наратованим монологом”. Він може переростати у такий тип дискурсу, що містить висловлення (думки) персонажа у словах, що належать наратору як акти між іншими актами. Цей наратизований дискурс про вимовлені слова насправді виявляється відповідником дискурсу не про слова. Наратив від другої особи (займенник другої особи), репрезентованої нарататором, протагоністом у розповіді вживають у формі займенника другої особи, коли Ти може по суті означати Я наратора: “ти поет/ ти літаєш/ навіть нині” (В. Герасим’юк). У такому разі оперують поняттям Ф. Штанцеля “наративна ситуація”, за допомогою якого визначають процес посередництва розгортання певної розповіді, виявляють піднесення і спади у наративах з використанням категорій особи, модуса, перспективи, статус гетеродієгетичного чи гомодієгетичного наратора. Коли йдеться про панорамні ситуації, то слід з’ясувати, чи вони відбуваються завдяки

явному наратору, чи персонажу-рефлектору. Ф. Штанцель визначив три фундаментальні наративні ситуації: авторську розповідну ситуацію, коли переважає зовнішня перспектива, фігуральну (персональну), коли превалює спосіб відображення, та першоособову (Я-оповідна ситуація) з акцентами гомодієгетичного наративу. Сьогочасна класифікація наративної ситуації, на погляд Ж. Женнета, визначена щодо особи (гомодієгетичний та гетеродієгетичний оповідач), фокалізації і наративного екстрадієгетичного та інтрадієгетичного рівня. Дослідник зафіксував дванадцять наративних ситуацій, наголосив, що, коли брати до уваги поняття “дистанція” або “часове відношення нарації”, то їх може бути більше.

Оповідь (розповідь) визначає, опредметнює специфіку образної системи, фабули, персонажів, тла зображення, наративної ситуації та ролі наратора, що має вигляд ауктора або актора, стосується також формування наративу, оповіді про низку ситуацій, може стати апостеріорною, тобто такою, що впливає з них, як у класичній прозі, може передувати їм, як у випадку предикативного наративу, збігатися у часі при симультанній нарації, дистанціюватися в часі між двома подіями, наприклад, в епістолярному жанрі на кшталт “Памели” С. Річардсона або у спогадах (“Капітанша” Т. Шевченка). Іноді може з’явитися дві або й три нарації про події, які щойно відбулися, та історично віддалені, як у романі “Диво” П. Загребельного, або коли зображення дане з різних часових перспектив, як і в романі “Дорична галерея” польського письменника Л. Бучковського, де оповідь ведуть три професійні історики. Оповіді, базовані на часі фабули, відтворюють певний “календар” подій, як

у романі “Чого не гоїть вогонь” У. Самчука, присвяченому художній хроніці УПА, супроводженій певними авторськими відступами у минувшину, філософськими роздумами про світолад, в якому час України співвіднесений з історичним часом Волині. Поняття нарації, за Ц. Тодоровим, засвідчує розповідь задля показу тих чи тих подій, а за Ж. Рікардо, стосується дискурсу до-розповіді, з яким співвідноситься власне нарація та фікція. Найменш притаманна нарація ліриці і драмі, де вона застосована радше як підпорядкований елемент їхніх структур. У постмодернізмі оповідь може заповнювати простір тексту, усуваючи з нього наратора, перетворюватися на висловлення, позбавлене суб’єкта, що спостерігається у прозі польського письменника А. Кусьневича (“Зона”, “По дорозі до Коринфа”), в якій використані всі особові та безособові форми нарації, що стосуються Галицької України: деякі з розділів побудовані за зразком драми, з діалогами – тут наявна відсутність наратора, або оповідач немовби розчиняється у плутаних спогадах, як Казьо із “Звичайної мішанини”. Аналогічна структура притаманна роману “Полтва” Р. Андріяшика. Ведення оповіді, розповіді, які охоплюють одну чи кілька подій, називається *наратуванням*, що буває попереднім, симультанним, субсеквентним. Водночас наратування стосується дискурсу, на протигагу розповіді, або виявляє знаки у наративі, що його кодують.

Оповідь вважають важливим композиційним складником, засобом утворення події як найменшої структурної одиниці тексту, шляхом реалізації наративних дискурсів на рівні синхронії й відмежування від ненаративних елементів, як-от опис, аргументація, коментар тощо. Водночас бе-

руть до уваги структурування об’єкта наративу, тобто персонажа, і внутрішньотекстових розповідних інстанцій: наратор, нарататор, імпліцитний та експліцитний автор (реципієнт). Неабияку роль в осмисленні цієї проблеми відіграло літературознавство (“На межі дискурсу” Б. Геррістейн-Сміт, “Форми життя: Характер та уявлення у романі” М. Прайса, “Читання задля сюжету: Мета і сенс у наративі” П. Врукса, “Наратологія як аналітика оповідного дискурсу (“Архієрей” А. П. Чехова)” В. Тюпи, “Мови слов’янської культури” В. Шміта і т. д.), яке, спираючись на здобутки сьогочасної лінгвістики, трактує письменство у значенні своєрідного засобу формування моделей експериментального освоєння світу. П. Рікер (“Час й оповідання”, 1983–85) доводить залежність історичного часу від наративу. Представники соціологічного конструктивізму (збірник “Наративна психологія: Оповідна природа людської поведінки” за редакцією Т. Г. Сарбіна, 1986) розглядають принципи самоорганізації свідомості людини та специфіки її особистісного самопокладання за законами художнього тексту. Дж. Брунер (“Актуальні свідомості, вірогідні світи”, 1986) вважає, що, на відміну від прагматичного (наукового) модусу, зорієнтованого на загальнолюдський досвід, наративні розуміння, спираючись на індивідуальний досвід, заглиблені у життєвий контекст, здатні у формі оповіді відтворити історію. Г. Вайт (“Тропіки дискурсу”, 1978) підкреслює, що реципієнт не має бажання розглядати історичні оповіді як словесну вигадку, годен сприймати їх утіленими у сюжет аналогами дійсності. Американські психологи Б. Слугоський, Дж. Гінзбург, використовуючи концепції еко-психолога Е. Еріксона, автора

“психосоціальної ідентичності” як суб’єктивно пережитого почуття ненастанної самтожності, запропонували власний варіант “парадокса персональної ідентичності – того факту, коли щомиті ми постаємо однією і тією ж особою і водночас відмінною від тієї, якою щойно були”.

Кожному індивіду притаманне чуття “власного континуїтету”, зумовлене актом “самооповіді”. Вона мислиться як соціально сконструйована художня фікція, закріплена у вигляді автооповідання. К. Маррей, застосовуючи класифікацію оповідних структур за Н. Фраєм, розмежовує їх на комедію, романс, трагедію, іронію тощо. Комедію сприймають як перемогу молодості над старістю та смертю, конфлікт тут пов’язаний з притлумленням персонажа нормативами спільноти, тому розв’язання конфлікту набуває форми ризику або свята, які мимоволі усувають всілякі перешкоди, виявляє персональну ідентичність. Натомість романс наділений пасеїстичним пафосом, пошануванням минувшини, зосереджений на змалюванні боротьби добра і зла, на випробуванні характеру. У трагедії герой приречений на поразку від лиходійства, репрезентованого суспільством. Іронія, об’єднуючи ці жанри, не здатна гарантувати моральної досконалості як окремих осіб, так і громадського ладу. Надаючи пильної уваги комедії та романсу, К. Маррей аналізує також біографічний сюжет становлення особистості, власне епічної наративної структури, що претендує не так на відтворення дійсності, як конструювання справедливої моделі світу за високими моральними критеріями. Вона перетворена на культурний “осад” розвитку цивілізації, набуває вигляду мислительних формул, застосо-

ваних для опису поведінкової адаптації людини до певної спільноти, схематизує історичні ознаки соціальної психіки західноєвропейського штибу. Сюжетно-оповідна форма нарації занурена у сценарій процесу опосередкування між соціальною системою й індивідуальною практикою, на підставі яких встановлюють соціальну ідентичність завдяки застосуванню романсної структури випробування та персональну, пережиту в карнавальній атмосфері комедії. За спостереженням Р. Барта, процесуальність оповіді перетікає “зادля власне оповіді, а не прямого впливу на довкілля”. Формула “Ти знаєш, що ти людина” (В. Симоненко) ще не складає наративу, бо не оприявнює сподіваної події, натомість ним можуть бути тексти на кшталт “Коливалося флейтами/ Там, де сонце зайшло” (П. Тичина), тому що в них розкрита історія (рефлексія над минувшиною) як свідчення цієї події, не зведеної до певної закономірності.

На відміну від простого опису нарація, на переконання Ч. Прінса, Ш. Ріммон-Кенана, мусить мати у розповіді найменше дві справжні чи фіктивні події, коли жодна з них не завбачає іншої, висвітлювати тривалу тему та уявлятися цілісним явищем. Річища оприявлення наративу – розмаїті: усне або письмове мовлення, знакова мова, рухомі чи нерухомі зображення, жести, музика, комбінація багатьох щойно зазначених елементів. Наратив може стати зв’язним, послідовним, хронологічним, фабульним або непослідовним, незв’язним, нехронологічним, нефабульним, здатен набувати різних жанрових форм, як-от новела, оповідання, повість, роман, біографія, літературний портрет, міф, казка, легенда, балада, репортаж тощо. У кожному разі він виявляє свою наративність, су-

купність формальних та контекстуальних властивостей, що їх характеризують та відмежовують від не-нарративу. Міра оповідності частково залежить від настанови, з якою вона задовольняє очікування адресата (наратора), фіксує орієнтовані у часі наміри прочитування тексту у перспективі (від початку до кінця) і в ретроспективі (навпаки), конфлікти, складається з фрагментарних, специфічних ситуацій і подій, значимих для людини.

Текст у наратології трактують як самодостатній утвір, але не абсолютизують, як у структуралізмі чи постструктуралізмі, знаходять у традиційних та нетрадиційних нарративних структурах кілька його типів, які детально висвітлила Вікторія Сірук на прикладі аналізу малої прози 80-х років ХХ ст. По-перше, розгортання оповіді відбувається задля історії з початком і завершенням, як в оповіданнях із закритими лінійними структурами “Провінційна історія” В. Даниленка, “Ірка” О. Ульяненко або “Схрон”, “Мурашка” Б. Жолдака. По-друге, трапляються також розповідні тексти з відкритими подієвими рівнями, коли наратор перебуває у теперішньому часі, що сприймається як тривалий, як тяглий момент тут-і-тепер, як незавершений: “Глибокий колодязь” Алли Тютюнник, “Телеграма” Ю. Винничука, “Телеграма” В. Габора тощо. По-третє, новела зазнає психологізації, коли не події організують текст, а мінімальні розповідні одиниці на кшталт деталі, групи речень, фрагментів, як, скажімо, у “Йолі” Ю. Гудзя. По-четверте, при застосуванні історії з виразним початком та фіналом можуть застосовуватися нелінійні структури, маніпуляції з художнім часом і простором, фабульні деформації, як у “Душі ріки” О. Даниленка. По-п’яте, відкриті твори подеколи приверта-

ють увагу різноспрямованістю сюжету й фабули, нефінальністю, повною відмовою від лінійного тексту, наприклад, “Колесо вперед, колесо назад” В. Мулика. По-шосте, текст постає через дискурс акторів, фрази у вигляді абруптивного діалогу стосуються минулих подій, проте оформлені на дискурсивному рівні у децентрованому просторі (“У неділю рано” В. Портяка), по-сьоме, сприймається за квазіісторію з буттєвою перерваністю Я, що постає у новелах “Одного разу Вавилонська вежа...”, “Інші”, “Хам, син Ноя” Галини Пагутяк. Восьмий тип стосується розташування оповідних елементів у фрагментарній нонселективній конструкції, даючи читачеві простір для виявлення смислових зв’язків у парцельованому тексті, прихованому за “маскою автора”, як у “Новелах” В. Медведя.

Будучи структурою, нарратив стає комплікативною акцією при повній фінальності, містить такі складники, як абстракт, орієнтація, власне комплікативна акція, результат або наслідкова розв’язка, кода. За дворівневою структуралістською моделлю, він розгалужений на дискурс і розповідь, розгортається у часовій послідовності, де відношення між ситуаціями і подіями іноді зумовлені причинним зв’язком. В іманентному нарративі, на противагу простому розповіданню, не спостерігається випадкових послідовностей зміни стану, кожен з них, завбачений попереднім, зумовлює наступний, частково повторюючи один одного. Структуру нарративу зазвичай розглядають за аристотелівською традицією, знаходячи початок, середину та кінець оповіді, фабульне та безфабульне розгортання сюжету. В. Пропп доповнив цю схему поняттям “функція” на підставі спостережень над чарівною казкою, що

складається з одного чи кількох рухів, трактував її героїв в аспекті фундаментальних ролей, які вони опановували. Суб'єкт після наративного контракту (маніпуляції) з відправником сягає необхідної компетенції, прагне оволодіти об'єктом, рушає на його пошук, зазнаючи всіляких випробувань (перформація), врешті-решт виконує або не виконує замовлення, відтак нагороджується або карається (санкція). Ідеться про контекстуально пов'язаний між двома сторонами обмін інформацією, ініційований однією з них, тому розповідь може мати різну цінність залежно від того, хто її артикулює. Принаймні, такою видається вона у романі "Місто" В. Підмогильного, стосується кар'єри Степана Радченка. Аналогічні події спроможні розгортатися у наративі з різними дискурсами або перетікати в межах одного дискурсу з відповідною подієвою хронологією, фокалізацією, частотою і дистанцією на той же тип наратора й нарататора у тексті, де перший вказує другому, що оповідь слід сприймати не тільки як продукт, а й процес, не тільки як об'єкт, а й акт, реалізований за певної ситуації на підставі певних чинників та функцій, наприклад інформування, відвернення уваги, розважання, переконування тощо. Центральним моментом внесення фабули в оповідь вважається фінал історії, тому наратор бере на себе роль носія знання про композиційну розв'язку, може виконувати функцію оповідача, на відміну від літературного героя, який, перебуваючи у вирі колізій, здебільшого не спроможний завбачити їх завершення. Принаймні, Р. Інгарден сприймає кінець оповіді як чинник, спроможний накинути семантичну значимість звичайній хронологічній послідовності подій. Лише знання фіналу забезпечує впорядкування хаосу

на рівні фабули, зведення всіх сюжетних ліній до одного смислового "фокусу". Минувшина неминуче стикається зі своїм майбуттям.

У наратології особливе місце відведено нарративній граматиці, яка забезпечує єдність взаємопов'язаних упорядкованою сукупністю правил різних тверджень і формул. Найпоширеніша граMATика розповіді, обґрунтована прибічниками когнітивної психології та штучного інтелекту, розрахована на виявлення нарративних компонентів, опису їх взаємин, що сприяє висвітленню впливів змінних складників структури і змісту на сприймання тексту. На структуралістських і текстурально-лінгвістичних теренах запроваджували також різновиди нарративної граматики, покликані уточнити синтаксис і семантику фабули (Т. Павел), мікроструктурні елементи нарративу (Т. А. ван Дейк), компонентів розповіді і дискурсу, їхніх взаємозв'язків. Вони зазвичай зорієнтовані на завершеність при поясненні всіх нарративних сегментів, експліцитність, тобто застосування мінімуму інтерпретації при висвітленні утворення й розуміння нарративів на підставі відповідних правил, емпіричну правдоподібність. Наративна граMATика складається з обмеженої кількості правил перепису макро-, мікроструктур, семантичного компонента, що тлумачить їх, обмеженої сукупності правил трансформації, прагматичного компонента, що уточнює когнітивні й комунікативні чинники, які позначаються на сприйманні, розповідності перших трьох елементів, та компонента вираження, завдяки якому здійснюється переклад інформації, забезпеченої іншими складниками, у нове річище. Важливим складником нарративної граматики є нарративний реченнєвий,

власне синтаксичний компонент, зміщення якого у часовій перспективі зумовлює зміни смислового тлумачення початкової розповідної послідовності. Він, будучи замкненим у певній позиції й оповідній послідовності, на відміну від вільних чи обмежених реченневих компонентів, витворює основу наративу. Водночас наративне речення має властивості, відмінні від синтаксичного, охоплює щонайменше дві відмінні у часі ситуації (події), але описує ту, що відбулася раніше, вважається важливим телеологічним знаком зумовлення оповіді.

Наратив зорієнтований на збудження інтересу аудиторії, тому використовується прийом одивнення, ретардації, інтриги, натяку тощо. Він має одну чи кілька функцій, передає одну чи кілька подій, представляє певний різновид знання, не схильний до ілюзійного мімезису, формує картини можливого, інтерпретує присутні частини цілісного тексту, синтезує індивіда й спільноту, декодує час, відсвітлює людську темпоральність, причетну до перебігу того часу. На думку А. Ж. Греймаса та його послідовників, канонічний, замкнений на собі наратив уявляється як низка детермінованих намірами послідовних подій, відповідних суб'єкт-об'єктним зв'язкам. Натомість у просторі постмодернізму нетрадиційні нелінійні наративи протиставлені замкненому на собі твору як феномену класики, першорядне значення відведене непередбачуваному тексту, в якому означуване безмежно відкладається на майбутнє, кожен нині присутній "елемент" постає на кону сьогодення і водночас співвідноситься з чимось іншим, відмінним від себе, містить у собі "відлуння, породжене звучанням минувшини" (Ж. Дерріда). Наративна процедура фактично "формує дійсність", під-

креслює її відносність, тобто відкидає претензії на адекватність оповіді. Йдеться про "радикальну відмову від реалізму в розмаїтих його інтерпретаціях" (хай він буде критичний, "медіально традиційний філософський" або "сюрреалістичний"), що обмежують свободу висловлень на плюралістичній основі, тому текст щоразу може бути оповіджений по-іншому. При цьому автора ("смерть автора") усунуто на користь абсолютизованого в постмодернізмі читача. Історія на теренах літератури, як зауважили Й. Брокмейєр та Р. Харре, постає не так описом відповідної онтологічно сформульованої дійсності, як "інструкцією" її конституювання, а наратив сприймають за "підрізновид дискурсу".

Заглиблюючись у наративну методологію, дисертант має віднайти мотиви певної оповіді чи її частини, що набули статусу самоочевидних фактів. Але варто розмежовувати реальний наративний світ з відображенням через оповідь, з вірогідним, який постає процесом світотворення індивіда, пов'язується з його уявленнями, віруваннями, переживаннями, завбаченнями. Дисертант при аналізі прозових творів мусить з'ясувати наративну стратегію, що полягає в сукупності оповідних процедур або засобів, які використовують для досягнення очікуваної мети при репрезентації наративу, знайти адекватний наративний код, тобто систему норм, правил, обмежень, на підставі яких означена та чи та оповідь. Такий канон не є монолітним, він радше виявляє схильність до варіативності, поєднання розмаїтих кодів, підкодів, як, принаймні, герменевтичний, проаіретичний, символічний, культурний тощо. Водночас дисертанту варто виявити наративну схему, загальний фрейм, за допомогою якого формується оповідь, встанов-

люється наративний контракт між відправником та суб'єктом. Адресат, власне суб'єкт з його бажаннями, обов'язками, знаннями кваліфікований на рівні його компетенції, "приречений" подолати смуги випробувань, аби виконати свою частину контракту (перформація), врешті-решт отримати нагороду (покарання) від відправника, на чому наголошував В. Пропп. Наративна компетенція (термін А. Ж. Греймаса), вжита на означення "симулякра, що сигналізує про функціонування синтагматичного розуму, оприявленого у дискурсі чи встановленого з відповідним статусом логічної пресупозиції у структурі акту висловлення", здійснюється для реалізації наративної програми: наративного і тематичного знання, наративного знання-дії. Наративна компетенція передусім притаманна оповідам полемічної спрямованості, коли очевидне взаємонакладання двох паралельних програм суб'єкта й антисуб'єкта, кожна з яких підлягає відповідним вимірам: прагматичному (залежність від іманентного закритого, покладеного в основу наративу універсуму із циркуляцією постійних цінностей) та пізнавальному, який осягає іманентний універсум з одним переходом (трансфертом) об'єкта між двома суб'єктами – учасниками "патриципативного спілкування", розрахованого на спільне ним користування, або два взаємопов'язані універсуми за аналогічним принципом. Під час звичайного переходу спостерігається низка операцій, які містять у собі все, що лишилося від редукованої ними 31 функції В. Проппа, перетворених на наративні одиниці. Вони схильні сполучатися в наративні синтагми однієї оповідної програми та в парадигматичні одиниці випробовування і дарування (віддарову-

вання), кожна з яких тлумачена в аспекті здійснення й віртуалізації. При цьому виникає специфічний пізнавальний вимір оповідної програми на підставі пізнавальних просторів і пов'язаних з ними пізнавальних дій, наративної компетенції актантів, тобто мовця і слухача. Між ними складається спільне знання про події (глобальний пізнавальний простір), натомість наративному актанту (наратор та наратор) відведено лише частковий пізнавальний простір, що може змінюватися в перебігу пізнавальної дії. Сукупність логічно пов'язаних наративних програм формує наративну траєкторію, залучає актанта, адже кожен її складник стосується актантної ролі. Тут адресант (відправник) виявляє свою компетенцію впродовж різних осей бажання, знання, зобов'язань, реалізованих у сюжетних лініях, у загальній композиції твору.

Дисертанту, який обрав собі метод наратології, доведеться розібратися в наративних типах. Йому в пригоді може стати наративна типологія англійського літературознавця П. Лоббока на основі його вивчення творчості Л. Толстого, Г. Флобера, В. Теккерея, Ч. Діккенса, Дж. Мередіта, О. де Бальзака. Маючи на меті виявити обмежену кількість оповідних форм з необмеженими можливостями комбінувань, він на підставі дихотомії показу та оповідання як жанру з'ясував два антитетичні модуси представлення історії: сцену (наприклад, поява Шарля Бодлера в руанському колежі у романі "Мадам Боварі" Г. Флобера) та панораму, де присутній всевідний письменник. Водночас дослідник, до речі, деперсоналіст, симпатизував показу, сцені, об'єктивістськи безоцінковому зображенню. Він також зауважив голос поцінування, який може належати як автору, так і персонажу,

вказав на опозицію між картинним (мальовничий опис балу у Воб'ессарі) і драматичним (освідчення закоханого Родольфо Еммі Боварі) способами наративу. Відтак визначилися чотири оповідні форми: панорамний огляд (широкоформатні романні події, як у романах "Війна і мир" Л. Толстого, "Ярмарок честолюбства" В. Теккерея, де визначальну роль виконує всевідний письменник у третій особі), драматичний оповідач (ступінь залучення в романну дію не всевідного оповідача, зазвичай у першій особі, схильного до індивідуалізованої інтерпретації подій: "Девід Копперфілд" Ч. Діккенса, наприклад), драматизована свідомість (безпосереднє зображення психічного життя персонажів, ніби він саморозкривається без втручання автора: "Посли" Г. Джеймса), чиста драма (притаманна театралізованим виставам оповідь у вигляді сцен, де перспектива читача обмежена зовнішнім описом дійових осіб, діалогів, монологів тощо: "Незручний вік" Г. Джеймса). Погляди П. Лоббока стимулювали "нову критику". Ними переймався американський дослідник Н. Фрідман, запропонувавши власну систему різновидів наративу, розмежованого на суб'єктивне оповідання (наратор у першій особі) та об'єктивний показ ("безособовий" оповідач у третій особі). Спочатку класифікація дослідника мала вісім, пізніше – сім наративних форм: редакторське всевідання (автор у ролі видавця-редактора: "Історія Тома Джонса, найди" Філдінга), нейтральне всевідання (відсутність прямого втручання автора: "Котрапункт" О. Хакслі, "Тесс із роду д'Обервіллів" Т. Гарді), "Я як свідок" (анонімний периферійний персонаж з обмеженим знанням у середині історії, як-от Марлоу з роману "Лорд Джім" Дж. Конрада),

"Я як протагоніст" (чільний персонаж із власним поглядом: "Чужий" А. Камю), розмаїте часткове всезнання (усунення "видимого" наратора: "До маяка" Вірджинії Вулф), часткове всезнання (сприймання романного світу через часткове знання персонажів або одного персонажа: "Портрет художника замолоду" Дж. Джойса), драматичний модус (драматизація психічного стану персонажа, застосування внутрішнього монологу, потоку свідомості: "Незручний вік" Г. Джеймса), камера (повне усунення автора, як, принаймні, у романі "Прощання з Берліном" К. Ішервуда, де головний герой самозізнається: "Я – камера, з відкритим об'єктивом, що реєструє буквально все, пасивно, без роздумів").

Проте в цьому аспекті науковці не дійшли очікуваної одностайності. Як спостеріг Ф. Ван Россум-Гійон, англомовні та німецькі літературознавці вважають оповідь об'єктивною, коли оповідач уникає аукторіального втручання в наративні структури, натомість для французьких ця практика здається суб'єктивною. У 70-і роки Е. Лайбфрід застосував такі наративні категорії, як оповідну, розгалужену на зовнішню і внутрішню, перспективну та граматичну форми, засвідчені оповіддю від першої або третьої особи. Найбільшим досягненням він вважав "позицію олімпійця", коли письменник у третій особі розповідає історії, де він відсутній як персонаж. В. Фюгер запропонував детальну, дванадцятичленну наративну типологію, додавши до відомих класифікацій глибину оповідної перспективи, за допомогою якої визначається рівень сприйняття наратором оповідної ситуації, що править за центр орієнтації для читача. Згодом дослідник перегрупував свою

схему, наблизивши її до варіанта Е. Лайбфріда, спинившись на чотирьох типах з відповідними різновидами у кожному: аукторіальний (ситуативний, гадальний, відмінний у кожному випадку, коли автор втрачає ознаку всевідання: твори В. Теккерея), нейтральний (узалягнення від зовнішнього оповідача-“олімпійця”, спостерігача, гіпотетичного оповідача, як у “новому романі” або у прозі Е. Гемінґвея), Я-оригінальний (ретроспективний, симультанний, загадковий оповідач “Непойменовуване” С. Беккета), персональний або персональний (застосування внутрішнього оповідача і третьої особи, присутність переважно у фантастичних жанрах спектрального типу, “автора-перцептора”, наділеного “вищим знанням”; медіумцентральный тип, коли “автор-перцептор” переносить оповідь на медіума, посередника, та медіумпериферійний, коли “автор-перцептор” зауважує інших, йому мало відомих персонажів). Цю, четверту, категорію французькі дослідники мають за актора. Ф. К. Штанцель обстоює такі нарративні поняття: особа, внутрішня та зовнішня перспектива, модус, що спирається на традиційну антитетичність оповідання та показу. Я. Лінтвельд, спираючись на центр орієнтації читача у романному світі, узагальнює різні нарративні типології на підставі віднаходження нарративного осереддя чи в оповідачеві, чи в акторі, тому обґрунтовує відповідно форми гетеродієгетичної та гомодієгетичної оповіді, окреслює три типи нарративів (акторіальний, аукторіальний, нейтральний), з яких усі три присутні у першій формі, а перші дві – у другій. Водночас, використавши концепцію Б. Успенського, він вибудовує своє бачення класифікації у перспективно-психоло-

гічному (фокалізація), часовому, просторовому та словесному (вербальному) аспектах.

Наративний аналіз має позначитися на дисертації, якщо дослідник зацікавився відповідним методом, і перетікатиме у такій вірогідній послідовності: спочатку дослідник здійснить формальний аналіз тексту, з якого усуватиме всі ненаративні елементи, далі виявить змістові структурні сегменти, де мовиться про важливі етапи (колізії, драматичні повороти долі тощо) життєпису, аналітичну абстракцію, коли наслідки структурного опису відмежовані від специфіки конкретних етапів, проведе аналіз наявних знань, до якого залучить щойно відмежовані, присутні в оповіді ненаративні елементи, враховуватиме їхні функціональні орієнтації, виправдання, витиснення тощо, проведе порівняльний аналіз з використанням настанов мінімального (збіг, схожість) та максимального (помежово абстрактна, чисто формальна відмінність) контрасту, що дозволить з'ясувати базові характеристики оповідних процесів. Завершується нарративний аналіз побудовою теоретичної моделі, яка з'ясуватиме характерні ознаки типових нарративів. Наративний метод продуктивно використаний у кандидатських дисертаціях Вікторії Сірук (“Наративні структури в українській новелістиці 80–90-х років ХХ ст.: типологія та внутрішньотекстові моделі”. – К., 2003), Марти Руденко (“Наративна структура художньої прози Миколи Хвильового”. – К., 2004), Оксани Капленко (“Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років ХХ століття”. – Х., 2005), Віри Качмар (“Повістева творчість Богдана Лепкого. Типи нарації”. – К., 2006), Олесі Стужук (“Художня фантастика як метажанр: на матеріалі

української літератури XIX – XX ст.”. – К., 2006), Наталії Загребельної (“Ліричний суб’єкт поезії XX століття: форми конститування та репрезентації”. – К., 2008), Лариси Деркач (“Наративні моделі у прозі Валер’яна Підмогильного”. – К., 2008), Катерини Усачової (“Апокрифічні та епічні інтертексти в прозі Наталени Королеви”. – К., 2008). Іноді дослідники зазначають, що беруть до уваги ідеї та принципи наратології, але не користуються термінологічним апаратом, як-от Олена Поліщук (“Художній діалог автора і персонажа в новітній українській прозі: 90-і роки”. – К., 2004).

Література:

1. Бальбуров Э. А. Фабула, сюжет и нарратив как художественная рефлексия событий. – <http://www.philology.ru/literaure/1/balburow-02.htm>
2. Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопросы философии. – 2000. – № 3.
3. Женнет Ж. Работы по поэтике. Фигуры: В 2 т. – М., 1998.
4. Зенкин С. Критика нарративного разума // НЛО. – 2004. – № 65.
5. Ісак Н. Наратив як засіб ідентифікації особи. – [http://www/fiiiosof.com.ua/Jornel/M52/Issak.htm](http://www.fiiiosof.com.ua/Jornel/M52/Issak.htm)
6. Трубина Е. Г. Нарратология: основы, проблемы, перспективы. Материалы к специальному курсу. – <http://www2.usu.ru/socphil/rus/courses/narratology.html>
7. Тюпа В. Очерк современной нарратологии. – <http://runeel.parod.ru/4.htm>
8. Шмит В. Нарратология. – М., 2003.

ПОСТСТРУКТУРАЛІЗМ

Постструктуралізм (від лат. post: після, за, structura: побудова, розташування) як один із різновидів постмодернізму тісно пов’язаний із структуралізмом. Він, як і попередній напрям, спирався на здобутки Ф. де Соссюра і його наступників (російські формалісти, Празький лінгвістичний гурток, Копенгагенська глосематика тощо), зокрема на поняття мови як універсального інваріанта мовлення, яке потрапило під епістемологічний розрив постсучасності. Не дивно, що активними представниками постструктуралізму були майже всі вчорашні структуралісти, які взялися розбудовувати нову ідейну течію західноєвропейської та американської гуманітарної свідомості останньої чверті XX ст., орієнтовану на семіотичне трактування дійсності, перейняту недовірою до позитивного знання. За крайню межу формування постструктуралізму називають 1968 р., але більшість його прихильників вважають її відносною, бо лише у 80-і роки він набув самостійного значення, завдяки інтелектуальним зусиллям Ж. Дерріди, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі, Ж. Бодріяра, Ж. Ліотара, К. Кастодіаса, Ж. Крістева, Д. Міллера, Х. Блюма, П. де Манна та ін.,

Р. Барта періоду його “політичної семіології”, М. Фуко за час його “генеалогії влади”. Разом з неофройдизмом Ж. Лакана, мовними іграми Л. Вітгенштайна постструктуралізм входить до складу постмодернізму. Таку думку поділяють не всі дослідники. Принаймні, А. Гусен вважає, що постструктуралізм стосується передусім дискурсу модернізму і про модернізм. На місце екзистенціального індивіда у тлумаченні Ж. П. Сартра тепер виводять колективне Я, тобто Ми, якому офіровано особистісне начало, застосовують демістифікацію традиційного метафізичного універсалізму, прогресу, логоцентризму, “імперіалізму розуму”, які своєю “маскою догматизму” немовби обмежують мислення та уяву, призводячи до “хворобливо патологічної зачаклованості” (М. Саруп) раціоналізмом, до методологічних сумнівів щодо обстоюваної традиційною метафізикою концепції цілісності та віднаходження істини.

Семантична неясність, багатозначність інтерпретації, смислова нерозв’язність виходить на перший план концепції постструктуралізму, зануреного у стихію гетерогенних мовних потоків, позбавлених синтезу, асиміляції, домагань на істину. За формулюванням В. Вельша, йдеться про “відмежовану від постулату структуралізму течію”, яка переносить свою увагу на “позаструктурні”, не контрольовані владою структури (історія, динаміка, позбавлені антитетичних характеристик тексти, шанс, подія, афекти, тіло, жест, влада) та на пов’язані з ними когнітивні процеси, переймається пошуками маргінальної свободи. Проте між двома спрямуваннями попередньої і наступної теоретичної моделі існує інверсований зв’язок. За спостереженням Г. Косікова, постструктуралізм

“народився не після “смерті” структуралізму, а ніби проріс із тих тріщин, які мала монолітна, на перший погляд, структуралістська конструкція”¹. Однією з єднальних ланок обох систем є поняття *твору*. Коли структуралісти вбачали у ньому буття свідомої структури, то постструктуралісти використовують несвідому, багатовимірну глибину тексту й інтертексту, прагнучи вивільнити автора з-під влади абсолюту, здатної закріпачувати “дисемінальну” дійсність. Долаючи традицію структуралізму, його аісторизму, лінгвістичного редукаціонізму, постструктуралізм спрямований на виявлення апорій і парадоксів, побудову нових моделей сенсотворення, практику відкритого читання, що, на відміну від настанов герменевтики, проявляється через критику метафізичного дискурсу, через принцип епістемологічного сумніву щодо позитивних знань та істини.

Будь-яке знання не може бути індиферентним, нейтральним. М. Фуко, вбачає у ньому продукт владних відношень, вважає, що воно позбавлене об’єктивності, ним постійно маніпулюють ідеології, сьогоденна “індустрія культури”, обмежуючи здатність людини усвідомлювати власний життєвий досвід, позбавляючи мову саморозуміння; вона у традиційному суспільстві поширена не лише як засіб пізнання, а й знаряддя соціальної комунікації, зловживання яким призводить до її деградації і перетворення на інструмент панування і гноблення. Поняття “постструктуралізм” вживають як синонім постмодернізму, вважають критикою мови (Л. Вітгенштайн, Р. Карнап, Дж. Остін,

1. Косиков Г. К. “Структура” и/или “текст” (стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М., 2000. – С. 10.

У. Кайн, М. Фуко, Ж. Дерріда), започаткованою Г. Фреге, Ф. Ніцше, М. Гайдеггером. Коли класичну інтелектуальну думку бентежить проблема пізнання, то постструктуралісти надають особливої уваги поверненню до мови, перетвореної на лабораторію випробувань розмаїтих філософських, культурологічних, соціологічних, літературних та інших концепцій. Проте специфіка постсучасної аналітичної свідомості апелює не до мови логічного, строго формалізованого апарату, а до інтуїтивно-художньої поетичної багатозначності, тому виникає пошук зацікавлення письменством. Відтак літературознавство мимоволі перетворюється на філософію сьогодення. З його позиції провадять критику структуралізму у чотирьох напрямках за проблемами структурності, знаковості, комунікативності, цілісності суб'єкта. Недарма Р. Барт обмовився про знаковорчість.

Ж. Лакан (*"Інстанція літери у позасвідомому, або Доля розуму після Фрейда"*, 1957) одним із перших повстав проти концепції знака в інтерпретації Ф. де Соссюра, ототожнивши позасвідоме зі структурою мови, доводячи, що між означником та означуваним пролягає прірва, яка чинить спротив означуванню. Дослідник фактично розкріпачив означник, назвав його плінним, відкриваючи простір для вільної гри означників, позбавлених залежності від означуваного. Така мовна практика призводить до розриву знакової структури, спростовує уявлення, ніби він відкритий всім інтерпретаціям, ускладнює проблему тлумачення сенсу. Мовний знак у межах семіотики стає наявним з відсутності об'єкта, адже потреба його використання полягає у заміщенні відсутнього предмета за даної миті комунікації будь-яким умовним способом позначен-

ня. Припущення Ж. Лакана про знак як відсутність об'єкта, про заміщення предмета (явища) стимулювало аналітичну думку постструктуралістів. Ідею розкріпачення плінного означуваного розвинула Юлія Крістева при обґрунтуванні текстуальної продуктивності, коли за принцип сполучуваного тексту обрано процес означування (замість позначування), виведений з відношень означника та означуваного, але на підставі відмови від традиційних логоцентричних концепцій та ідеї референції, від традиційного розуміння дискурсу. Становлення текстової семантики не має об'єктивних характеристик, швидше сприймається за довільне *"вкладання сенсу у текст"* (Дж. Х. Міллер).

Звернений на себе плінний знак перетворюється на порожній знак як самостійний, супроводжується відмовою від розуміння сенсу позатекстового референта. У такому разі семіотичний вираз вказує на його хаотичний вигляд, що внеможливіє традиційне трактування тексту. Замість суворих співвіднесень значення з конкретним денотатом актуалізовано його (значення) відкритість, накладання одного значення на друге, що асоціюється з прийомом каталогізації, вже апробованої у літературі, зокрема у бароковій, наприклад у поезії Івана Величковського або Климентія Зіновієва. Знання можливих значень набуває безмежно варіативного значення, може називати що завгодно, як у романі *"Ім'я троянди"* У. Еко, розчиняти об'єкт у безкраї плюральних інтерпретацій при відмові від ідентичності, за словами Ж. Бодрієра, *"потойбіч добра і зла, потойбіч еквівалентного"*. Відтепер семіозис сприймають за єдину форму існування будь-якого феномена. Позамовне буття не фіксується в межах постмодерністського

дискурсу, суб'єкт фрейдистського типу постає децентрованим, деперсоналізованим зняряддям презентації культурних сенсів, тому на часі повний розрив між означуваним та означником, що діє незалежно від референта. Деонтологізація значень приводить до усунення естетичної ієрархії символів, притаманної класичному письменству та модернізму, до усунення їх позірності, своєрідного “об'єктивованого міражу” (Ф. Джеймсон). Значення вважають лише чисто процесуальним феноменом, процесом, що пов'язує зміст і форму, але в жодному разі не зводиться до них. Мовна діяльність немовби позбавлена ілюзій реального стибу, слово виконує лише індикативну функцію. Прикладом порожнього знака, або симулякра, може бути реклама, тобто популяризація товарів, послуг, видовищ, книги, вистави, кінофільму тощо за допомогою спеціальних щитів, преси, радіомовлення, телебачення. Її вважають важливим складником масової культури, широко використовують у засобах інформації, розрахованих на розширення вірогідної споживацької клієнтури. Часто певні мальовані або фільмовані зображення мають словесний супровід, подеколи навіть у віршовій формі при використанні семантичної гри. При цьому реклама лише імітує естетичні властивості мистецтва, хоч зазвичай, переслідуючи виразно позитивістську мету, сама позбавлена артистичних якостей. Так само вона, репрезентуючи себе, не завжди співвідносна з референціями, часто відповідає грі означників з обірваними зв'язками з означуваними, тому може заповнюватися будь-яким змістом, що властиве симулякру. Ідеться про постсучасне сенсопородження, за основу якого править децентрований, аструктурний, іманентно

нестабільний текстовий простір, де панують принципи перманентної деконструкції, демонтажу застарілих структур, але не їх деструкції. Будь-яка спроба впорядкування тут безперспективна. Сенсове галуження вподібнене біфуркаційному віялу, коли “означуване може грати до безкраю”, витворювати “кілька сенсів за допомогою одного і того ж слова”; розв'язання біфуркаційного вибору засноване на випадковостях, непередбачуваних процедурах означування, що перетворюється на “структурну умову оповіді” (Р. Барт).

Ж. Дерріда поглибив критику традиційного розуміння знака, послідовно викривав прагнення метафізичної людини шукати істину (“Трансцендентальне Означуване”), намагання “оволодіти” текстом без урахування інтенційно спрямованої свідомості, рішуче спростовував притаманні структуралізму епістемологічні обґрунтування, зокрема неможливість розмежування означника та означуваного при функціонуванні знака. На його переконання, нічого не існує поза текстом, а лише в його середині, весь світ постає суцільним текстом, потребуючи відповідного декодування. До речі, такому баченню проблеми не суперечить іронічне гасло Ж. Дельоза “все врешті-решт – політика”, адже обидві настанови спираються на спільне підґрунтя, тобто бажання як дану, межову, неподільну дійсність, котра визначає неструктурну специфіку структури. Ж. Дерріда заперечував сосюрівське бачення знака, зіперте на пріоритети вимови над графікою, бо воно, мовляв, витворює хибне уявлення про природні зв'язки озвученого слова з поняттям про предмет, нехтуючи інтенційною спрямованістю свідомості та опосередкованою роллю культури.

Таким чином, концепція постструктуралізму пропонує відмінне уявлення про текст, поширене серед структуралістів, які вважали його чимось окремим, ізольованим, стабільним. Віднині він може стосуватися будь-яких знакових систем, що потребують декодування: архітектурні споруди, краєвиди, дерева, явища природи тощо. Людська свідомість уподібнена до суми текстів світу культури, поза якими нічого існувати не може. Будь-які повідомлення у просторі комунікативної події наближені до дискурсу, який стосується інтертекстуально зумовленої мовної дії, а текст – системи мови, формальних лінгвістичних знань, під якими розуміють увесь світ, сприйнятий за словник (У. Еко), бо, на переконання Ж. Дерріди, нічого не існує поза текстом, первинним щодо твору, безмежним, абсолютно тотальним, що втягує у свої потоки автора й читацьку аудиторію. Безмежжя текстів, що складає світ культури, називається *текстуальністю*. Це поняття намагався окреслити у своєму есе “Від твору до тексту” Р. Барт, убачав у ньому зміщення попередніх інтерпретаційних настанов (авторський намір, біографія, жанр, літературна історія), проголошував текст за об’єкт постійного самотворення, несумісного з жанром, радше наявного у мові, відкритий для нескінченної гри. Отже, текстуальність ототожнена з діяльністю, “виробництвом тексту”.

Вивчення тексту потребувало пошуків серединного шляху між конкретністю літератури та абстрактністю лінгвістики. Постструктуралістське розуміння тексту зведене до децентрових значень без мети, до спростування міфу про наявність джерел і впливів по суті анонімного, динамічного дискурсу, до множинності сенсу, відкритості,

незавершеності значень, що не підлягають визначенню, ієрархізації в аспекті владних структур. Поступово його межі розширюються від словесних до позасловесних, охоплюючи малярство, архітектуру і т. п. Тому ідея книжки вже сумнівна, адже містить у собі всеохопність означника, який може існувати до неї і поза нею як первинне письмо, на чому наполягає Ж. Дерріда. У такому разі, на відміну від твору, залученого у процес філіації, текст не знає зовнішньої щодо себе причини, відтак позбавлений “батьківства”. Р. Барт, трактуючи письмо “нейтральним похилим простором, де наш суб’єкт вислизає”, мав підстави проголошувати “смерть автора” (слава Богу, що в метафоричному значенні, а не насправжки), замінювати його на скриптора. Коли за доби середньовіччя це поняття вказувало на ченця-переписувача сакральних текстів переважно при християнських монастирях, або каліграфа, як-от Олекса Лазарович, який працював у скрипторії Мстислава, сина Мономаха, то нині воно стосується деперсоналізованої авторської постаті, перетвореної на код, не-особистість, анонім. Скриптор у системі підрахунку тексту визнається “стадією нуля, стадією заперечення і вилучення” (Юлія Крістева), в контексті інтертекстуальності стає порожнім простором її проєкцій. Породжений текстом, він існує тільки у письмі, що розгортається як “єдино можливий простір, де може перебувати суб’єкт письма”, Текст з великої літери (Р. Барт), який усуває твір з літературного простору. Тут панує безлике письмо ігрового ґатунку, розраховане на нічим не переобтяженого читача: мовляв, “він прогулюється”. Позбавлений стабільності текст постійно оновлюється у кожному акті сприймання

без будь-яких апеляцій до автора. На переконання Р. Варта, у сьогочасних текстах промовляє власне мова, витискаючи зі своїх теренів автора й персонажа, на відміну від цілісної класики, яка ввижалася досліднику “задушливою трясовиною зужитих думок”, відкриваючи простір безликому письму ігрового змісту. Завдяки цьому текст втрачає свою стабільність і самтожність, щоразу при нескінченному акті сприймання поновлюється, перелицьовується.

Текст відмежований від традиційного твору, як означник від означуваного. За уявленням Р. Барта, твір постає речовим документом, який “заповнює певну частину книжкового простору”, може “розміститися в руці”, здається “замкненим”, зведеним до означуваного, натомість текст містить у собі “поле методологічних операцій”, “розташовується в мові, існує лише в дискурсі”, “осягається через своє відношення до знака”¹. За твором збережені лише його повноваження в діалогічних різновидах адресанта (суб’єкта, автора) й адресата (реципієнта), які можуть існувати у формі нарративу, ненастанного письма-читання, коли письменнику дозволено також бути читачем власного твору, та у формі процесуального висловлювання. У другому аспекті Юлія Крістева знаходить кілька збіжностей суб’єкта висловлення-наслідку (означуваного) або з нульовим ступенем означника (власне ім’я, займенник *він*), або із суб’єктом висловлювання процесу, тобто означником (займенник *Я*), з читачем, здатним конструювати оповідь від імені Ти чи Ви, з адресатом, спроможним перетворити нарратив на діалог, що сприяє жанротворенню.

1. Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – С. 415–416.

Текст, правлячи за обмежувальну лінію для твору та інтертексту, пов’язаний з теорією інформації, засвідчує різні рівні зчитування повідомлень, частина яких лишається опущеною, сприймається як функціональна система знаків у площині діалогу. Накопичення актуалізованої й неактуалізованої інформації, сягаючи критичної маси, зумовлює вибух, внаслідок чого відбувається її перерозподіл, виникають нові масиви центральних і периферійних текстів, тобто охоплено неосяжний літературний, культурно-історичний, міфічний, філософський тощо контекст як простір існування твору і текстового масиву в його вертикальних (діалогічні стосунки різних епох) та горизонтальних (діалогічні стосунки між автором та читачем) вимірах.

Постструктуралісти не скрізь і не завжди дотримуться обстоюваного ними плюралізму. Так, Ж. Дерріда розглядає світ лише крізь призму свідомості (про позасвідоме не мовилося), крізь призму абсолютизованого *авторитету письма*. Воно проголошене в працях дослідника початком будь-якої мовної діяльності. Ж. Дерріда після критичного перегляду акустичного образу, обґрунтованого Ф. де Соссюром, вирішив спростувати уявлення про вторинність означника щодо мислення, вважаючи, що він не існує до письма, яке не слід розглядати як “зображення мови”. Перевагу віддано не значенню (відношення означника до означуваного), а сигніфікації. Сенс постійно твориться у нефінальному експериментуванні, семантичне буття тексту постає ненастаним формуванням, недарма, за Р. Бартом, дієслово “писати” означає незавершену дію у просторі, де лише “прокреслено лінії смислових зрушень”. Критика структурності структури, застосовувана Ж. Деррідою, полягає

у невизнанні центру, сприйнятого за фікцію “феноменологічного голосу”. Водночас у постструктуралізмі поширене несприйняття бінарizmu, визнання права правобічної, дискримінованої частини висловлення, помітні тенденції релятивізації й розпорошення основи. Традиційна опозиція між текстом як об’єктом та зовнішніми його інтерпретаціями усунута уявленням про розмаїття літературного тексту, який щоразу постає власним самотлумаченням, тому здається дистанційованим від самого себе. Тому сумнівне його домагання на істинність, адже означники лише вказують один на одного, а значення стає нестабільним, завбачає відмінність означників у нонфінальному потоці сигніфікації. Задля цього Ж. Дерріда запровадив поняття *differance* (розрізнення) замість слова *difference* (відмінність), аби, оперуючи ним, виразити невизначеність значення, що відповідає запитам деконструкції.

Постструктуралізм не визнає також референції, буття як присутності, співвіднесення тексту з довкіллям, бо означуване ілюзорне, натомість простір виповнений порожніми знаками (симулякрами), прив’язаними до уявної дійсності. Знак відображає “відсутність” предмета, принципову відмінність себе від себе. Панівним стає принцип дисемінації тобто розпорошення будь-якого сенсу серед розмаїття його смислових нюансів. Настає розрізнювання змінює практику відмінності, зверхності одних смислових одиниць над іншими. Означування вражає своєю несподіваністю, непередбачуваним наслідком внутрішньосистемних відношень. Особливі переваги віддано деконструкції, що набуває методологічної значущості, спрямованості на провокування конфліктних сил озна-

чування, які слід виманити назовні, виявити у них маргінальні, непомічені або свідомо замовчувані автором деталі, виявлені читачами у вигляді різних поміток або коментарів. Таким чином, текст потрапляє в оточення розмаїтих відгуків, перегуків, прищеплень, слідів, розмежованих у часі і просторі. Ненастанні порушення структурності тлумачить теорія номадизму Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, призвичаюючи до думки про відсутність структури або про її бездіяльну присутність, коли злам вважається нормою, сприяє розмиканню, виходу у схильний до ненастанного розширення контекст, до розмивання заповнюваних всілякими складками меж зовнішнього і внутрішнього, прокреслюючи слід (внутрішню глибину) цієї структури у викривленому полі сьогочасної культури. Такі деформації призводять до втрати продуктивності знака парадоксальним утвердженням первинного мімезису (Ж. Дерріда), динамікою взаємообміну подобизн (Ж. Бодріяр). Наслідувальні відношення встановлюються лише між означниками, відкриваючи простір ненастанному їх оприявненню, на чому наголошує Юлія Крістева при тлумаченні генотексту.

Текст перетворюють на арену змагань рівновеликих дискурсів, на вмикання бажань індивіда – “безумця, чаклуна, диявола, дитини, митця, революціонера, шизофреніка”, “слуги безладу” у процес нескінченного означування, де мета мріє “довести структуралізм, культуру, суспільство, релігію, психоаналіз до божевілля” (Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі, Ф. Берсю). Йдеться про інтертекст, про пошуки “достеменного рівня мови” (Ж. Дерріда), непідвладного усталеним кодам, структурам, репрезентаціям, метанаративам. На такій підставі

проблема об'єктивності, методу, істини ще раз знецінена. Тексти осмислюють лише у межах інтертекстуальності, не беручи до уваги намірів конкретного письменника, виведеного поза її дужки. Панмовний, пантекстуальний постструктуралізм втискує розмаїття людської свідомості у письмо, розглядає літературу, культуру, людську спільноту як текст, вважає, що знання, істина, дійсність постають з мови, застосовує критику суверенної особистості, породжуючи версії “смерті суб'єкта”, “смерті автора”, врешті “смерті” апологетизованого читача з його текстом-свідомістю. Хоча Р. Барт, причетний до частини таких гасел, прагнув вивільнити простір читачеві, здатному метафорично “переписувати” той чи той текст. Згодом дослідник вкаже на бінарну опозицію здатного до писання скриптора та схильного до читання реципієнта, дарма що постмодернізм не визнає будь-яких антиномій. Закладені у текстах можливості читання і писання, мовляв, пробуджують у реципієнта еротичні відчуття від задоволення до екстатичної втіхи, що припало до смаку представницям французької феміністичної критики.

Найповніше постструктуралізм розкрив свої можливості в аспекті текстуальної продуктивності, тобто у просторі потенційного безмежжя поетичної мови як одного із засобів децентрації, протиставного пануванню ідеологічного чинника. Термін, запроваджений Юлією Крістєвою, вважається “революційним” явищем у постструктуралізмі, тому що визнає мову самостійною щодо референції та будь-яких соціальних систем. Текстуальна продуктивність разом із шизофренічним дискурсом, ризоною, історичним несвідомим, палімпсестом і т. п., на погляд М. Фуко

(“Археологія знання”), витворюють єдину систему знань, внутрішню інституцію (епістему), реалізовану у мовній практиці як строго визначеному кодів класичного і неklasичного дискурсу, зведенні приписів та заборон у логоцентричних системах. Така норма підсвідомо визначає людське мислення у кожному конкретному випадку, містифікуючи прогресистські уявлення, перейняті фантомними ідеями, волею-до-знань, домаганнями на наукову істину. Тому особливого значення М. Фуко надає виявленню історичного несвідомого різних епох, починаючи з Відродження, кожна з яких мала свої проблемні поля, свої рівні культурного знання. Метафізичній епістемі протиставлена епістема радше культурно-митецького андеграунду на кшталт маркіза де Сада, Ф. Гельдерліна, Ф. Ніцше, Ж. Батая, Р. Русселя, які, будучи аутсайдерами панівної системи, здійснювали її перспективну деконструкцію. Найпосутніше положення концепції М. Фуко полягає у необхідності критики так званої “логіки влади і панування”, у виправданні “негативного імперативу” творчої інтелігенції. Запропонована ним методика децентрації викликає зацікавлення маргіналіями цивілізації, породжує ірраціональне тлумачення історичного “поступу”, на позір цілісного, насправді зшитого на місцях розривів. Крізь такі розлами і постає пригноблене знання, будучи апріорно соціальним, дарма що суб'єкта “поховано”. Натомість існує якийсь “універсальний інтелектуал”, зведений до політичної функції, обмеженої можливостями конкретного інтелектуала. Погляди М. Фуко поділяють також “ліві деконструктивісти”.

Постсучасним критичним висвітленням літературної теорії, процесів розуміння культур-

них явищ, знання, всеохопності та суб'єкта займається *постструктуралістська поетика* (англ. *poststructuralist poetics*, від лат. *post*: після, за, *structura*: будова, розташування, грец. *poietike*: майстерність творення). При цьому беруть до уваги, що системне пізнання ненастанно мінливого художнього чи будь-якого тексту неможливе, адже він на практиці не годен здійснити наявні у ньому наміри. Наратив аналізують з погляду риторичної структури, а не фундаментальної форми значення, сюжет тлумачать як смислову одиницю, яку читач видобуває з тексту. Він (сюжет) формується разом з автором та читачем, які щоразу демонструють власні, незбіжні між собою інтерпретації. Постструктуралістська поетика замість поняття твору, тлумаченого як елітарний об'єкт, замість літератури з її організованими метанаративами, зазвичай апелює до деієрархізованих структур, радше звертається до письма, завдяки чому тексти стають всеохопними, перейнятими грою непоетичного дискурсу, самостворенням значень. Сутнісні ознаки постструктуралізму висвітлено у виданнях "Постструктуралізм: Словарь терминов" (М., 2001) І. Ільїна, "Постмодернізм: Енциклопедія" (Мінськ, 2001), "Енциклопедія постмодернізму" (К., 2003), "Літературознавча енциклопедія" у 2 т. (К., 2007) Ю. Коваліва.

Новітні дисертації з проблем філології позначені карбом постструктуралізму, що помітно не лише на рівні використання відповідної термінології, а й методологічних принципів. Вони наявні у роботах "Постмодерніські акценти у творчості Емми Андіївської" (К., 2003) Світлани Водолазької, "Системотворчі моделі ідіографії Валерія Шевчука" (К., 2007) Ірини Приліпко, "Форми інтертекс-

туальності у східних поемах Дж. Г. Байрона" (К., 2008) Тетяни Пашняк. Проблеми постмодернізму (в цілому комплексі) висвітлено в докторській дисертації "Російська проза 80–90-х років ХХ століття. Типологія. Стадіальність розвитку" (К., 2002) Ганни Мережинської.

Література:

1. Американська література на межі ХХ – ХХІ століть: Матеріали ІІ Міжнародної конференції з літератури США. Київ, 24–26 вересня 2002 року. – К., 2004.
2. Барт Б. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
3. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. – М., 2000.
4. Бондар-Терещенко І. Постмодерн: Геопоетика, психологія, влада. – Тернопіль, 2005.
5. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція. – К., 2004.
6. Гараджа А.В. Критика метафизики в неоструктурализме (по работам Ж. Дерриды 80-х годов). – М., 1989.
7. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація. – Л., 1997.
8. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. – К., 2005.
9. Дерріда Ж. Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Л., 1996.
10. Жеребкіна І. Філософія фемінізму як напрямок постструктуралістської філософії // Філософська думка. – 1998. – Ч. 2.
11. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств (От сочинений У. Эко до пророка Екклесиаста) – Х., 2000.
12. Ильин И. П. Постструктурализм и диалог культур. – М., 1989.
13. Ильин И. П. Английский постструктурализм и традиция социального историзма // Диапазон. – М., 1992, – № 1.

14. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М., 1996.
15. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М., 1998.
16. Козловски П. Культура постмодернизма. – М., 1997.
17. Косиков Г. К. От структурализма к постструктурализму: – М., 1998.
18. Крістева Ю. Полілог. – К., 2004.
19. Лиотар Ж. Состояние постмодернизма. – СПб., 1998.
20. Літературознавчі студії: Збірник наукових праць – К., 2002. – Вип. 3.
21. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. – СПб., 2000.
22. Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. – К., 2001.
23. Мережинская А. Ю. Русский литературный постмодернизм. Художественная специфика. Динамика развития. Актуальные проблемы изучения. – К., 2002.
24. Мругальський М. Деконструкція – постструктуралізм – деконструктивізм // Література. Теорія. Методологія. – К., 2006.
25. Нестерак О. В. Принцип контекстуальності в методології сучасного літературознавства (Тіні забутих предків). – К., 1997.
26. Павличко С. Теорія літератури. – К., 2002.
27. Постмодернизм: Что дальше? (Художественная литература на рубеже XX – XXI вв.). Сборник научных трудов. – М., 2006.
28. Постмодернисты о посткультуре: Интервью с современными писателями и критиками. – М., 1998.
29. Русская альтернативная поэтика. – М., 1990.
30. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. – Минск, 2000.
31. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М., 2000.
32. Фуко М. Археология знания. – К., 2003.

Другим визначальним складником постмодернізму вважають розповсюджений із 70-х років *деконструктивізм* (нім. Dekonstruktion, Dekonstruktivismus, англ. deconstruction, deconstructive criticism, фр. deconstruction, deconstructionisme, пол. dekonstrucjonizm, від лат. префікса de: віддалення, усунення, constructio: побудова), основні положення якого були сформульовані у збірнику статей Ж. Дерріди, П. де Мана, Х. Блюма, Дж. Гартмана, Дж. Х. Мілле “Деконструкція та критика”, сприйнятий західними інтелектуалами як “Єльський маніфест”, тобто Маніфест Єльської школи, а також у працях Юлії Крістевої (“Семиотика: Дослідження в галузі семааналізу”, 1969), Р. Барта (“С/Z”, 1970) тощо. Деконструктивізм опозиційний структуралізму та іншим логоцентричним системам, близький до постструктуралізму, розмежований на такі різновиди, як лівий деконструктивізм, англійський неомарксистський дискурс, феміністична критика тощо. Назва напряму походить від поняття *деконструкція*, яке запозичив Ж. Дерріда у М. Гайдеггера і використав для означення загальної негачії буття, спростування присутності, дійсності, тотожності, істини, влади, університету

тощо, будь-якої логоцентричної практики, що, існуючи поза людською волею, зазнала кризи, зафіксованої ще Ф. Ніцше. Ідеться про виявлення внутрішніх суперечностей тексту, знаходження в ньому прихованих (латентних), непомічених “наївним читачем” та автором залишкових змістів, які випорскують з їхнього поля зору, дарма що утримують інерцію колишніх дискурсивних практик, закріплених у вигляді мовних кліше. При цьому процедура вчування в трансцендентний, людський голос Буття поступається перед *differance*, першописьмом, яке передує мові та письму. Центризму традиції у такому письмі протиставлено відцентровий рух розпорошення значень у безмежній мережі інтертекстуальності. Фундаментальні поняття західноєвропейської культури підриваються ізсередини, визволяючи доти нехтувану нею метафорику. Відтак відбувається розмежування світу на метафізичну присутність, людське існування та абсолютне зникнення.

Застосування деконструкції має позаметодологічний характер, зводиться до переінакшення класичних наративів, застосовує щодо них провокативні дії, прагне деформувати, деідеологізувати традиційні жанри, перевести їх у простір експериментаторства, спрямованого на гру сенсами задля гри, структурованого за правилами автоматичного письма Дж. Джойса, механічного монтажу, підпорядкованими суб’єктивному чиннику, адже постмодернізм керується естетикою суб’єктивізму, на відміну від об’єктивістського бальзаківського письма. Ж. Дерріда не шкодує панегіричних, “месіанських” акцентів на означення деконструкції, маючи на увазі досвід постсучасності, “відкритий до абсолютного майбуття, за необхідністю

невизначений, абстрактний, спустошений, явлений в очікуванні іншого”. Деконструкція, покладаючись виключно на свої можливості, прагне поєднати філософію і письменство, запроваджує парадоксальне прочитання тексту, притаманне франко-американській “новій критиці” (П. де Ман, Х. Блум, Ф. Соллерс, Юлія Крістева та ін.). Воно досягається шляхом подолання метафізичних та онтологічних засад літератури, пошуків оптимального сенсотворення, зміщення смислових меж, перевертання опозиційних понять, розхитування текстуальних і дискурсивних нормативів, усунення однозначності, вульгаризації, виявлення залишкових сенсів. Ідеться про деієрархізацію традиційного логоцентризму, емансипацію означника від означуваного, застосування відкритих, конотативних практик, що сприяють подоланню мовних стереотипів, викривають спроби реалістів натуралізувати текст, демонструвати його ілюзорну сконструйованість. Першорядне значення відведено виявленню інтердискурсивних залежностей дискурсу без претензій на володіння істиною, відмінності тексту від самого себе в перебігу його прочитання, що викликає ситуацію апорії, бінарних опозицій, зумовлених потребою порушити або усунути несправедливу ситуацію, коли зазвичай лівобічний компонент перебуває у привілейованому становищі за рахунок правобічного, тощо.

Деконструктивізм на місце “застарілих” підвалин метафізики, зокрема принципу тотожності, ставить рухливу структуру диференції, визнаючи, що позбавленого слідів метафізики тексту досягти неможливо. З таких позицій лунала критика не лише на зужиті філософами, а й осмислювалися базові структури дійсності, які розмежував Ж. Дер-

ріда на реалії та їх рефлексію. Така дія зумовлена прагненням стерти межі між доквіллям і його відображенням у свідомості, а “наївному читачеві” непомітно для нього були запропоновані прийоми вільної гри, активної інтерпретації без сподівання на остаточний чи “непогрішний” присуд. Деконструкція не має апріорної цілісності, складається з низки дискурсивних процедур, відмінних від інституціональних (призначених окреслювати чітко визначену стабільну позицію), тому не віддає переваги означуваному змісту, а шукає способів деканонізації етики й політики, які поглинають людську свідомість, на чому наголошує Ж. Дерріда (“Конфлікт факультетів”, 1987). Аналогічна функція деконструкції поширена і на деканонізацію будь-яких авторитетів, крім авторитету письма, якому, виявляючи свою непослідовність, Ж. Дерріда надавав пріоритетного значення, на противагу заперечуваній традиційній практиці логоцентричної метафізики, що зазвичай тяжіла до абсолютизування своїх концепцій.

Погляди прихильників деконструкції вражають своєю відмінністю. Так, французькі постструктуралісти захоплені обсервацією всезагального тексту, в якому розчиняється і літературний. Натомість американці (Ельська школа) зосереджені переважно на питаннях прочитання літературного тексту крізь призму ідеї безмежного, “неорганізованого” плюралізму різнорідних тлумачень, виявлення преференційного і риторичного його аспектів, переведення фігурального значення у буквальне задля досягнення зв’язної цілісної картини (Дж. Каллер). Вони виходять із переконання, що природа людського нерозуміння закладена вже у самому тексті, тому, навіть користуючись

методами деконструктивістського аналізу, “пильної екзегези” (П. де Ман), дослідник не застрахований від неминучої помилки, від суб’єктивності. Оптимальний шлях неупередженого прочитання – демонстрація демонстрованого, що, на думку деконструктивістів, не має нічого спільного з деструкцією структур, їх демонтажем або відмовою від них, а радше виявляє попередній, стратегічно пріоритетний крок до адекватного осмислення тексту при запозиченні його ж ресурсів та при відмові від домагань на остаточну відповідь. Ця процедура нагадує дитячу гру в кубики, проте не за певною матрицею, а довільно, внаслідок чого щоразу виникає нова конфігурація без вилучення чи руйнування того чи того елемента, зі збереженням цілісності блоків. Тут (як і в напіввизнаній деконструктивістами герменевтиці) запроваджена коректна практика ненав’язування текстам чужорідних матриць, намагання знайти смислову амбівалентність, внутрішню суперечність текстуальних очевидностей, визнання конкурентних інтерпретацій, дарма що вони можуть перетікати у конфліктному просторі несумісних думок, поглядів чи концепцій, адже кожна з них варта уваги.

Дж. Міллер, піддаючи сумніву концепцію референційності мови (здатності адекватно відображати доквілля), особливо міметичні принципи, притаманні реалізму, вважав лінгвістичні знаки риторичними фігурами, слова – тропами (передусім – метафорами). Він солідаризувався з П. де Маном, осуджував “наївного читача”, який сподівався знайти в літературі (мистецтві) об’єктивний сенс, неможливий бодай тому, що на неї неминуче накладається рецептивна, часто емоційна реакція. Сприймання підхоплювалося

вільною грою активних тлумачень, зумовленою стимулами інтертекстуальності й авторитетом письма, що відкривало перед реципієнтом безмір вірогідних значень.

На відміну від антифеноменологічних єльців, герменевтичні деконструктивісти при переосмисленні теоретичної спадщини М. Гайдеггера прагнули реконструювати панівні тенденції, зокрема суспільні, наукові, релігійні, від яких потерпала свідомість, на чому наголошував У. Спейсон – ініціатор “континууму буття”, один із засновників (як і В. Вельш) синтезу постструктуралізму, деконструктивізму і постмодернізму. Така позиція виявилася близькою генеалогічній культурній критиці лівих постструктуралістів, які, полемізуючи з представниками Єльської школи, занурювалися в культурологічний контекст, намагалися охопити як сучасне, так і класичне письменство в історичній перспективі, були прихильниками соціологізованих версій (часто – в неомарксистській фразеології) тлумачення художнього твору. При слушному наполяганні аналізувати літературний текст у широких, позалітературних зв’язках вони проголошували його “соціальним”, застосовували сумнозвісну підміну понять, практиковану “соцреалізмом”, вважаючи художній феномен риторичним конструктом панівної ідеології (Ф. Ленріккія), яка спрямовує свідомість у необхідному для адресата напрямі. Йдеться і про позитивістський раціоцентризм, і про західноєвропейську логоцентричну метафізику, і про засилля влади з її формами заборон, покарань і заохочень, що їм протистояв “підривний дискурс” поетів та “безумців”, – на це занепокоєно вказували не лише Ж. Дерріда, Х. Блум чи М. Фуко, міркування яких розвивали

ліві деконструктивісти, а й свого часу М. Вебер, Т. Адорно, А. Ж. Греймас.

Неминуча полівалентність дискурсів й інтертекстуальності з її внутрішнім різноспрямованим течій ставила під сумнів тезу “суверенної самості” автора, припнутого до “соціального краєвиду”. Припущення, що таким шляхом вдасться вийти з глухого кута полемік про призначення літератури, приреченої на фундаментальне змішування з усіма дискурсами, на жаль, позбавляло її іманентних властивостей, що у просторі постмодернізму не має принципового значення. Зазнала також присутнього перегляду концепція логоцентризму Ж. Дерріда з погляду феміністичної критики. Система привілейованого логоса, ототожненого з фалосом, викликала безапеляційне заперечення жіночого письма, охопленого інтуїтивною стихією, не підлеглою законам чоловічого світобачення і патріархальної культури.

Сутність деконструктивізму розкрита у виданнях “Постмодернізм: Словарь терминів” (М., 2001) І. Ільїна, “Постмодернізм. Енциклопедія” (Мінськ, 2001), “Літературознавча енциклопедія” у 2 т. (К., 2007) Ю. Коваліва.

Методологія деконструктивізму поволі заповнює простір філологічних досліджень, уже з’являють перші дисертації, як-от “Мала проза Володимира Винниченка: від метафізики до естетичного” (К., 2005) Ніни Михальчук, “Мистецький український рух: модернізація літературної традиції і модернізм” (К., 2005) Наталії Лисенко-Ковальової.

Література:

1. Вайнштейн О. Б. Homo deconstructivus. Философские игры пост-модернизма // Апокриф, 1993. – № 2.
2. Вейман С. Т. Мерцающие смыслы. – М., 1999.
3. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К., 2005.
4. Деррида Ж. Письмо японскому другу (о деконструкции) // Вопросы философии. – 1992. – № 4.
5. Ильин И. Н. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М., 1996.
6. Комендант Т. Деструкція та інтерпретація // Література. Теорія. Методологія. – К., 2006.
7. Крістева Ю. Полілог. – К., 2004.
8. Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. – М., 1997.
9. Ман П. де. Опірність теорії // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Л., 1996.
10. Мругальський М. Деконструкція – постструктуралізм – деконструктивізм // Література. Теорія. Методологія. – К., 2006.
11. Павлишин М. Ікона та іконостас. – К., 1997.
12. Ролл С. От деструктивного письма к новым субъективностям // Постмодернисты о посткультуре. Интервью с современными писателями и критиками. – М., 1998.
13. Серль Дж. Перевернутое слово // Вопросы философии. – 1994. – № 4.
14. Фуко М. Археологія знань. – К., 2003.

У сучасній філологічній практиці поширене поняття *інтертекст* (від лат. *inter*: між, *textum*: тканина, зв'язок, будова), тобто цитований, переписуваний, інтерпретований, перекодований текст або сукупність текстів. Іноді вживають його синонім – культурний код, що вказує на референційне відсилення читача до попередніх текстів культури. Так, повість “Ніоба” Ольги Кобилянської сприймається за семантичний слід грецького міфу про трагічну долю матері, яка, зробивши виклик Гері, втратила своїх дітей. Термін запровадила французька дослідниця структуралізму і постструктуралізму Юлія Крістева (“Бахтін, слово, діалог, роман”, 1967) на підставі аналізу концепції діалогізму та поліфонічного роману, яку обґрунтував М. Бахтін. Таким чином, до гуманітарних наук потрапило поняття *інтертекстуальність* як основне на теренах текстології постструктуралізму, запроваджене для виявлення різних форм і спрямувань письма (цитата, центон, ремінісценція, алюзія, пародія, плагіат, трансформація інваріанта, стилізація тощо) в одній текстовій площині. Воно, крім теорії поліфонічності М. Бахтіна, спирається на праці представників формальної школи, концепції

анаграм Ф. де Соссюра, неklasичної філософії про активну роль соціокультурного середовища у процесі сенсорозуміння. Термін – багатозначний, функціонує на підставі збіжності діалогічних горизонтальних (суб'єкт-реципієнт) та вертикальних (текст-контекст) векторів, коли, за спостереженням Юлії Крістевої, “будь-що (текст) постає таким перетином двох слів (текстів), де можна прочитати ще одне слово (текст)”. Дослідниця вважає, що інтертекст не зводиться до цілеспрямованого цитування, радше трактується як можливий мовленнєвий простір, вірогідні літературні, побутові, наукові, соціолектні, пропагандативні дискурси цитатної літератури. Її міркування близькі з твердженням Г.-Г. Гадамера, що реалізоване мовлення містить у собі істину, вказуючи на вже мовлене і ще досі не мовлене, що збіжність їхніх горизонтів спричиняє розуміння усього вислову. Таке оприявлення інтертектуальності здійснюється через читання-письмо, використання інформації, вже застосованої у минулому семіотичному культурному досвіді.

При тлумаченні світу як суцільного універсального тексту постструктуралісти осмислюють інтертекст у проекції безмежжя мови, її невичерпних смислових значень, що зумовлює появу нескінченно нових текстів, які виглядають відзеркаленням багатьох інших, упізнаваних або невізнаваних, попередніх чи паралельних, тому спроби формування універсальної літературознавчої теорії лишається добрим побажанням, адже поетика лише “виявляється набором категорій, а не носієм об'єктивного знання” (Ю. Крістева). За Р. Бартом, йдеться про “перспективу цитацій, зіткану зі структур марева”, “фрагментів

чогось прочитаного, побаченого, здійсненого, пережитого”, “вихід в інші тексти, інші коди, інші знаки” як відомі, так і втрачені, завжди занурені у мовну стихію давніх і новітніх культур, що в такому взаємопереплетенні видаються “потужною стереофонією” різних голосів, розмаїтих кодів, зазвичай переплутаних і незавершених, тому жодному з яких не віддано перевагу. Оповідь не може бути площинною, табличною, вона має свій обсяг, постійно мінливу місткість у системі міжтекстових відношень, ненастанного письма-читання з відсиланням до інших літературних і культурних дискурсів, пріоритетизацією діалогу, якщо не полілогу. Йдеться про запровадження нового способу читання, який підриває лінійність тексту, адже в кожному новому посиланні формується альтернатива рецепції з подовженням першоджерела або поверненням до нього. Недарма Ж. Дерріда назвав цей процес “зчепленням”.

Щоразу виникає відтворювальна структура цілого, що вже спостерігалось у річищі модернізму, тісно пов'язаному з неоміфологізмом (“Доктор Фаустус” Т. Манна, “Qued est veritas?” Наталени Королеви, “Герострати” Емми Андієвської тощо), а нині – в цитатному постмодернізмі, захопленому грою з традиційною культурою, хоч такі тенденції можуть проявлятися в будь-якому стильовому утворенні або напрямі, починаючи з античної доби, наприклад, поема “Медея” Гети, складена з фрагментів поетичної спадщини Вергілія, тощо. Ґрунтовно ця проблема розкрита у праці “Проблема змісту, матеріалу та форми у словесній художній творчості” (1924) М. Бахтіна, присвяченій висвітленню діалогу того чи того автора з літературним досвідом минувшини (іноді пара-

лельним у часі), завдяки чому виникає стороннє слово – досить важливе для інтертексту, в межах якого перетинаються дискурси інших текстів, виявляють присутність “чужого” слова, що вимагає відповідного прочитання. Тому Р. Барт вбачає в інтертексті мінливу множинність дискурсів, стереофонію твору¹.

На відміну від завжди функціонального тексту, віртуальний калейдоскопічний інтертекст, на переконання Юлії Крістєвої, постійно продукований під час письма-читання. Його часова траєкторія розгортається завдяки *метатексту* – онтологічної єдності всіх проявів письменства, філології, культури в діахронному зрізі, на відміну від горизонтального тексту-контексту. Коли будь-який текст вважають метатекстом щодо інших текстів, то це ще не вказує на його певне походження, хіба що на анонімні, вже знані цитати, переінакшені на центони. Йдеться не про констатацію текстоутворення, а радше про його процес, що не дозволяє ні автору, ні читачеві бути пасивним спостерігачем. Водночас метатекст означає літературний твір у вигляді стереотипних образно-символічних конструкцій, наділених інтертекстуальними характеристиками, завдяки яким формується його композиція, знакова послідовність, зумовлена буттям текстових знаків у метагештальті: тут відсутній конкретний автор, адже метатекст не прив’язаний до конкретної історичної дійсності. У проекції текст – тести – система імпліцитний задум автора знаходить відгук в експліцитній, відносно стабільній свідомості читача. Розвиваючи такі погляди, У. Еко обстоював чинність “інтертекстуального

діалогу”, своєрідного “феномену, при якому в даному тексті відлунюють інші тексти”.

У літературному дискурсі інтертексту поширена цитата, поетична формула, алюзія, бібліографічна асоціація і т. п., що можуть змінювати своє функціональне навантаження, “вилучати” із себе посилання на ті чи ті джерела, правити за основу нагромадження нових смислових полів, полілогів письменств, культур, моделей світобудови, хоч при цьому попередня знакова система збережена у затіненому, прихованому вигляді. Небезпідставно Ж. Женетт запровадив переосмислене поняття “палімпсест”, адже нове письмо неможливе без нашаровувань попередніх інтертекстуальних сенсів. Тому уявлення про твір як про “чистий листок” – безпідставне, адже він не може бути автохтонним, бо всередині тексту постійно функціонує конотація, відсилаючи автора або читача до минулих, наступних чи взагалі сторонніх текстів. Постмодернізм, на відміну від попередніх літературних практик, в ситуації, коли “текст уже виносить себе поза власні межі” (Ж. Дерріда), характеризується принциповою відмовою від традиційних “лапок”, від послідовно фіксованих відмінностей іманентного (внутрішнього) або запозиченого (зовнішнього) письма, що спостерігається при накладанні цього зовнішнього на внутрішнє (“складка”).

Анонімні, невловні, але прочитувані цитати без “лапок” потребують особливої культурної компетенції, як того вимагає постмодерністська паралітература, в якій матеріал більше не цитують, але вводять у субстанцію тексту з рухливою, переважно карнавальною структурою мови. Цитата, алюзія, ремінісценція та інші зовнішні чинники – не чужорідні складники основного тексту.

¹ І. Барт Р. S./Z. – М., 2001. – С. 418.

Вони стають органічними його компонентами, дозволяючи йому інтеріоризувати довкілля, стати наслідком цієї інтеріоризації. Постмодерністський ансамбль суперпозицій інших текстів у даному тексті, на відміну від модернізму, не визнає першоджерел лише в минувшині, бо вони можуть з'явитися і сьогодні. Тому слушно говорити про постійне формування сенсу як руху в культурному середовищі, крізь тексти, а не про процес сенсообміну між ними і культурою. Пошуки джерел, впливів, запозичень не мають значення для інтертекстуальності, на відміну від компаративістики. Тому дисертанту при виборі методу слід звертати увагу на такі важливі нюанси. Кожна цитата стає носієм функціонально-стилістичного коду. Він фіксує відповідний (постмодерністський) спосіб мислення, не надаючи переваг жодній детермінанті. Взаємонакладання кодів формує складну картину взаємодії текстів, яку класифікував Ж. Женнет. За його версією, розповсюджені такі типи інтертекстуальності, як співіснування в одному тексті однієї або кількох цитат – близьких до ремінісценції та алюзії викінчених дослівних уривків з іншого твору, висловів, наведених письмово чи усно для підтвердження або заперечення певної думки з дотриманням усіх особливостей чужих міркувань, з посиланням на авторитетне джерело. Це не означає, що цитату “винайшов” постмодернізм, адже її використовували здавна для підтвердження висловленої думки за допомогою посилання на авторитет, для критичної оцінки певного положення, для побудови низки доведень, тверджень, суджень, для ілюстрування типологічних ознак демонстрованих об'єктів, під час дискусій і полемік. Цитовані слова зазвичай не

повинні бути довгими, обмеженими за кількістю, на відміну від центонів, на письмі їх беруть у лапки, пропуски в цитатах позначають трьома крапками, взятими у квадратні дужки. Цитату або перекладають, або наводять мовою оригіналу, а посилання на джерело подають лише мовою оригіналу. Художній ефект цитати викликається схожістю чи контрастом нового тексту щодо цитованого, особливо виразний при тематичному зміщенні. Так, поезії Юрія Клена засвідчують культурологічну основу та інтелектуальну пристрасть автора в естетичному переосмисленні мистецьких явищ, духовного багатства української та світової літератури. Наприклад, в епопеї “Попіл імперій” він наводить рядки із сонета М. Зерова “Pro domo” (“Леконт де Ліль. Ередія стежки...”), М. Драй-Хмари – сонет “Лебеді” (“Я був один із лебедів...”), Олега Ольжича – вірш “Був же вік золотий...” тощо. Іноді цитата зазнає смислової деформації, насамперед у пародіюванні авторитетних текстів, як-от “Любіть Оклахому!” О. Ірванця, “Ваня Каїн” Ю. Андруховича, “Мені тридцятий рік минав...” В. Неборака.

Цитатне мислення для постмодернізму стало визначальним, іноді набуваючи гіперболізованого вигляду. Таким, зокрема, є роман-цитата “Пані з А.” (1979) Ж. Ріве, що складається із 750 фраз, взятих із творів інших 408 письменників. Прихильники метафізичної культури в такому разі говорили б про цитатництво, тобто надмірне зловживання цитатами замість самостійного викладу думок. Але для постмодерніста цитований дискурс, поряд з транспортованим і наративним, стає рідною стихією, одним зі способів артикуляції думок – байдуже, власних чи чужих. На переконання “но-

вого романіста” (антироманіста) М. Бютора, нині не існує індивідуального твору. Інтертекстуальна стилістика заглиблена у плетиво анонімних формул, мимовільних, навіть автоматичних цитат без посилань і розділових знаків, тобто центонів, добре знаних ще з пізньоантичної доби. Так, “Шлюбний центон” поета Авзонія (IV ст. н. е.) містив у собі вірші Вергілія. Відомий також візантійський “Христос-страждальник”, вміло скомпільований із фраз драматичних творів Еврипіда. Іноді з’являються твори, повністю складені з уривків інших творів. Такий прийом І. Качуровський називає “апликацією”. І. Іов (“Мозаїка слухової пам’яті”) досить вдало сполучив верси О. Олесья, П. Филиповича, В. Чумака, П. Гірника, на підставі чого виник новоякісний, з приглушеною іронією вірш:

*Сміються, плачуть солов’ї
Там скрізь минулого тумани –
Ми йдем і йдем, несем возні,
Як п’яна покритка від пана.*

Центон близький до колажу, але відмінний від алюзії, ремінісценції тим, що у ньому помітний перегук мотивів незалежно від ліричного сюжету, так само відрізняється і від цитати, в якій чітко зазначене першоджерело.

Інтертекстуальна практика активно використовує здавна відому світовому письменству, осмислену у філології ремінісценцію (лат. *reminiscentia*: спогад), яка містить у собі помітний відгомін (мнемонічний слід) іншого літературного твору, здійснює, викликаючи складні асоціації, опосередковане, незадокументалізоване, неточне відсилання до іншого джерела. Може бути явною, експліцитною, розрахованою на пряме впізнавання, та імпліцитною, прихованою, підтекстовою, навіть,

на відміну від цитати, неусвідомленою автором. Так, у вірші В. Стуса “У цьому полі, синьому, як льон...” рядки “І власної неволі/ Спізнати тут, на рідній чужині” асоціюються зі словами Т. Шевченка “на рідній, не своїй землі”. Ремінісценція, проявна в інтертекстуальній подібності композиції, стилістики, фразеології, стає одним із носіїв сенсу, компонентом форми, наділеним змістово-смысловим значенням, образом письменства в письменстві, має широкий діапазон функцій: може бути дзеркалом художнього або соціокультурного тла, відтворенням артистичної атмосфери певної доби, засобом літературної полеміки або пародії, сприйматися за перифраз, розрахований на знання читачем класичних зразків. Було б помилково вбачати ремінісценцію у кожному компоненті твору, варто сприймати його у певному контексті, у зв’язках з традицією і водночас знаходити у ньому риси новаторства, діалог з попередньою художньою культурою. У такому разі І. Качуровський слушно відносить ремінісценцію до фігур конструкції, яку можна спостерегти на прикладі з постаттю Сергія Радченка з роману “Місто” В. Підмогильного: головний герой асоціюється з образами Ежена Растіньяка (“Людська комедія” О. де Бальзака) чи Жульєна Сореля (“Червоне і чорне” Стендаля), на що свого часу звернула увагу Магдалена Ласло-Куцюк, а також Любого Друга з однойменного роману Гі де Мопассана. Водночас Сергій Радченко відмінний від них за ментальністю, за конкретно-історичними характеристиками, репрезентує письменника в ситуації становлення й утвердження, перебуває в ситуації літератури про літератури, завбачає концепти екзистенціалізму, які пізніше сформулювали Ж. П. Сартр та А. Камю.

Інколи йдеться про авторемінісценцію, коли автор самопосилається на власні твори. Так, повість М. Йогансена “Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки Альчести у Слобожанську Швайцарію”, навіяна творами А. Стерна, В. Шкловського, Б. Пастернака, В. Поліщука, але має свої специфічні ознаки, що полягають у протейчному наративі, в ідентичності неідентичного. Крім літературної ремінісценції, поширена також паралітературна – публіцистична, філософська, наукова, громадсько-політична і т. п.

Відомий також традиційний різновид інтертексту, як *переспів*, тобто твір, написаний за мотивами певного зразка, з елементами відтворення стилістики, образної системи, композиції тощо. На відміну від пародії, він не переслідує комічного або сатиричного трактування літературного зразка. Переспів притаманний фольклору, письменству, сприймається як серединна ланка між перекладом і переробкою, виникає на підставі онаціоналення того чи того чужомовного зразка, супроводжується зміною реалій та образної системи. Наприклад, вірш “Козак” М. Старицького (“Шапка сивая набакир/, В куряві жупан/, Шабля гострая, мушкети/, З запасом гаман [...]”) був українізованим варіантом однойменного вірша О. Пушкіна: “Черна шапка набекрене/, Весь жупан в пыли/, Пистолеты при колене/, Шашка до земли [...]”.

До понять інтертекстуальності відносять *плагіат* (від лат. *plagio*: викрадаю). Він на теренах постмодернізму має відмінне тлумачення, ніж у класичній літературі, в якій мають на увазі зумисне привласнення авторства на чужий твір у цілому або його частини. Цим плагіат відрізняється від запозичення, наслідування, стилізації, переробки,

адаптації, переспіву, пародії, пастиша, ремінісценції. Особа класичної та неокласичної епох, яка постраждала від нього, має право на цивільно-правовий захист авторства. Воно зберігає свою чинність і сьогодні. Поняття було відоме за античної доби. Принаймні, Тиберій Донат – біограф Вергілія згадує, що під двовіршем поета на честь Августа, написаним на брамі палацу, лишив своє прізвище посередній віршувальник Батил, отримавши винагороду від імператора. Вергілій додав фразу “Ці вірші написані мною, а слава дісталася іншому”, долучивши до неї півверса: “Отже, ви не для себе”. Невдовзі він перетворив його у чотиривірш: “Отже, ви не для себе звиваєте гнізда, птахи,/ Отже, ви не для себе приносите вовну, вівці,/ Отже, ви не для себе збираєте мед, бджоли,/ Отже, ви не для себе тягнете плуга, воли”. Плагіат слід відрізняти від інтертекстуальної творчості, завдяки якій виникає зовсім новий художній твір, як, наприклад, хрестоматійна балада “Маруся” А. Боровиковського. Так, у п’єсах Плавта і Теренція віднаходять фабульну основу комедій Менандра, у Сенеки – трагедій Еврипіда. Драматургія В. Шекспіра не має жодного власного сюжету. Б. Брехт (“Трикопійчана опера”) переробив для своїх зонгів вірші Ф. Війона у перекладі К.-Л. Аммера. Як зазначив Г. Гайне (“Про французьку сцену”), “у мистецтві не існує восьмої заповіді, поет має черпати скрізь, де він знаходить матеріал для своїх творів”. Й.-П. Еккерман у своїй книзі “Розмови з Гете в останні роки його життя” (1837–48) наводить промовисті, слушні міркування поета, який, посилаючись на приклад Рафаеля Санті, живленого невичерпною спадщиною античного мистецтва, зазначав: “Коли бачиш великого

майстра, виявляєш, що він використовував кращі набутки своїх попередників і що власне це зробило його великим”.

Як засіб іронічної імітації певного зразка вживають *пародію*, яка зазвичай посилює функцію гіперболи, шаржу, доводить певні риси літературного зразка до абсурду задля досягнення сподіваного комічного ефекту. У просторі постмодернізму вона наповнена дещо іншим змістом, що обґрунтовує англійська дослідниця Маргарет Роуз (“Пародія: давня, сучасна та постмодерна”, 1993), простеживши еволюцію жанру від античності до сьогодення. В її праці йдеться про два розуміння пародії – пізньомодерністське (60–70-і роки ХХ ст.) та постмодерністське. У першому разі пародію використовують для приголомшливого сміху, враження комічності, карнавальності, критичного поцінування довкілля, у другому – вже не сприймають як констатацію, спотворення, протест, радше пов’язують з комедійною грою сенсами. В такому разі пародія переходить у *пастиш* (фр. *pastiche*, від італ. *pastissio*: суміш, мішанина), запроваджений у Франції (XVIII ст.) на означення пародії-містифікації в оперному мистецтві, коли твір складався з уривків інших опер (центон). Згодом термін поширили на інші жанри, наприклад “Пастиш і суміш” (1914) М. Пруста або “Обранець” (1951) Т. Манна. Пастиш репрезентує різновид стилізації, полягає у точному відтворенні жанрово-стильової манери певного автора, літературної групи або школи, водночас зберігає дух і стиль певного зразка, як-от “Шоста повість Белкіна” М. Зощенка. Йдеться також про літературно-критичне занурення в чужий стиль, в історичну минавшину, засвідчене “Духами польських поетів”

літературознавця К. Вики, харківським російськомовним збірником “Парнас сторчма”, українським збірником “Вибрики Пегаса”. В такому разі, за спостереженням Лінди Гатчїєн, утверджується і водночас руйнується історія (нарратив), постаючи непередбачуваним нарративом попри волю до історизації. Пастиш набуває визначальних характеристик для постмодернізму, визнається актуальним способом взаємовідношення текстів при відсутності семантичних або оцінкових переваг і методом організації тексту, власне еkleктичної конструкції сенсових, жанрово-стильових, аксіологічно розмаїтих складників, позбавлених внутрішніх відношень. У модернізмі й авангардизмі його використовували задля пародіювання або автопародіювання, що у просторі постмодернізму ставиться під сумнів, адже у постсучасному мистецтві відсутні вразливі аспекти, що викликали б потребу епатації.

На ранніх етапах розвитку постмодернізму пастиш розглядали як специфічну форми пародії (теоретик “Групи-63” А. Гуельмі), нині редукованої, витисненої з літературного простору “іронічним модусом”, трактованої як “нейтральна практика стилістичної мімікрії без прихованого мотиву пародії” (Ф. Джеймсон). Тому американський критик Р. Пойрієр пропонує запровадити поняття “самопародія” як один з ідіолектів, адже неможливо встановити лінгвістичну норму в ситуації постмодерністської чуттєвості і присмерку метанарацій. Пастиш не спростовує канон, а радше нехтує ним, тому що феноменальний світ проголошено позбавленим будь-якого сенсу, не втрачає ознак наслідування, проте, на відміну від пародії, – емоційно нейтральний, не перейнятий

запалом заперечення або утвердження. Зіткнення в одному інтертекстуальному просторі двох чи кількох змістовно, стилістично відмінних текстуальних світів зумовлює псевдопародійний ефект, парадоксальний дуалізм в якому кожен фрагмент іронічно подоланий іншими фрагментами і – навпаки. Тому художній код зашифровано двічі. Спираючись на тематичний матеріал і техніку масової культури, він набуває рекламної принадності й водночас на підставі іронічного трактування поширених фабул апелює до аудиторії з вишуканим естетичним смаком, спрямовується на викриття ілюзійності мас-медіа.

Отже, інтертекстуальність наявна при співіснуванні в певному тексті одного чи кількох текстів у вигляді цитати, цитати, алюзії, ремінісценції, стилізації, переспіву, переказу, перекладу тощо. Вона, за Ж. Женнетом, має свої типи: *паратекстуальність* (відношення тексту до своєї частини – заголовка, епіграфа, вставної новели), *метатекстуальність* (співвідношення тексту з підтекстом, коментування свого інтертексту), *гіпертекстуальність* (пародійне співвідношення тексту з профанованими ним іншими текстами), *архитекстуальність*, коли йдеться про жанрові модифікації. У разі паратекстуальності спостерігають відношення тексту до його частини, зокрема заголовка, епіграфа, вставної новели, ліричного або авторського відступу, документальних свідчень тощо. Співвідношення тексту з підтекстом, коментування, пояснення, внутрішні інтерпретації і т. п. стосуються метатекстуальності. Наразі коментар трактують як інтерпретаційну процедуру, що силоміць обриває вільний смисловий саморух тексту. На погляд М. Фуко (“Порядок дискурсу”),

йдеться про властиву західній цивілізації традицію приборкувати творчі можливості дискурсу в межах, окреслених метафізичним мисленням, та соціокультурний механізм, який виявляється тим засобом, що сприяє видимості виходу поза ті межі і водночас утримує в них, “дозволяє висловити щось інше, ніж власне тлумачений текст”. Дискурс немовби самозамикається, позбавляючи себе смислового оновлення. Функція коментарю забезпечує повторюваність сенсу, відтворення наявного семантичного простору на первинному рівні, нівелювання будь-якої випадковості під час розгортання дискурсивних актів, виявлення їхнього іманентного потенціалу. Коментар вживають також як різновид оперативного аналітичного матеріалу при тлумаченні актуальної події, документа тощо або у значенні функціонального типу усного (коментувального) монологу.

Пародійне співвідношення тексту з відповідним зразком, який підлягає профанації, застосування пастиша, іронії вказує на гіпертекстуальність. Поняття гіпертекст запропонували (1967) Т. Нельсон й Д. Енгельгард, розуміючи текст із фрагментами, забезпеченими системою виявлених зв'язків з іншими текстами, пропозицією різних шляхів прочитання. Текст, введений у простір раніше вживаних текстів, набуває, на відміну від лінійного тексту як наслідку ієрархічно впорядкованої послідовності, смислової багатоплановості, “мультисеквенційності”, може рецептуватися у будь-якій послідовності, самоконструюватися, уникати традиційної бінарності опозицій. Така процедура перетікає у річищі децентрації, зумовлюючи поширення відкритої композиції, появу текстів, аналогічних словнику або енциклопедії, в яких вибір кута

зору залежить від реципієнта. Проте гіпертекст містить у собі певні обмеження. Принаймні, він може розгортатися лише у локальному контексті з тісним колом доступних огляду зв'язків (наприклад, мала проза, сонет чи одноактівка), однак не здатен охопити цілісності таких жанрів, як поема або роман. Тому новий текст, не сягаючи рівня поліфонічності, обертається довкруг замкненого кола текстів, на які він посилається. Тим самим гіпертекст відмінний від інтертексту, схильного саморозгортатися в необмежених проекціях міжтекстуальних зв'язків.

Архітекстуальність пов'язана з жанровими модифікаціями. Наприклад, байка Л. Глібова має фабульну основу, інтригу, структуру, які притаманні байкам Езопа, Федра, Ж. де Лафонтена, І. Красицького, І. Крилова та ін., але водночас зазнає певної ліризації. Інтертекст тісно пов'язаний із прототекстами наприклад, анонімна "Батрахіомахія" вказує на "Іліаду" Гомера, ірої-комічна поема І. Котляревського "Енеїда" – на однойменну поему Вергілія тощо.

При осмисленні процесів формування інтертекстуальності, зокрема паратекстуальності як відношення тексту до власної частини, П. Серіо запропонував номіналізацію для пов'язування відносно завершеної системи (наприклад, філологічної) зі специфічним для неї довкіллям, фіксованим на семантичному полі інтердискурсу. Під час інтертекстуальної практики для сьогочасного інтелектуала розкривається перспектива поновлення втрачених конотацій, впізнавання цитат в їхній смисловій ідентичності. Першорядне значення при цьому надано не авторові, а потенційному "аристократичному читачеві" (Р. Барт), "архічитачеві"

(М. Ріффатерр), носієві специфічної "інтертекстуальної енциклопедії" (У. Еко), в якому, мовляв, закладена процедура сенсотворення, сфокусовані цитати, з яких складається письмо, дарма що і йому не вдається вичерпно вловити невичерпні сенси тексту. Водночас знімаються поширені уявлення про вчителя та учня, про впливи, центри та периферію літературних явищ, їх інваріант і трансформацію.

Метод інтертекстуальності знайшов сприятливий ґрунт на теренах української філології, часто використовується у дисертаціях, як-от "Художній діалог автора і персонажа в новітній українській прозі (90-і роки)" (К., 2004) Олени Поліщук, "Інтертекстуальна основа художньої прози В. Домонтовича (на матеріалі романів "Дівчина з ведмедиком", "Доктор Серафікус" та "Без ґрунту")" (К., 2005) Тетяни Белімової, "Українська біографічна проза ХХ століття: жанровий аспект (за творами В. Петрова, С. Васильченка, О. Ільченка, Л. Смілянського)" (К., 2005) Галини Грегуль, "Наративна структура художньої прози Миколи Хвильового" Марти Руденко, "Фемінний дискурс другої половини ХХ – початку ХХІ століття" (К., 2007) Тетяни Ткаченко, "Лірика Леоніда Талалая. Інтертекстуальні параметри" (Х., 2007) Світлани Негодяєвої, "Форми інтертекстуальності у східних поемах Дж. Г. Байрона" (К., 2008) Тетяни Пашняк.

Література:

1. Арнольд И. В. Читательское восприятие интертекстуальности и герменевтики: (в интерпретации художественного текста). Лекции к спецкурсу. – СПб., 1995.
2. Барт Р. S./Z. – М., 2001.

3. Гаспаров М. Л., Рузина Е. Г. Вергилий и вергилианские центоны (Поэтика формулы и поэтика реминисценций) // Памятники книжного эпоса. – М., 1978.
4. Женнет Ж. Работы по поэтике: Фигуры: В 2 т. – М., 1998.
5. Ильин И.П. Стилистика интертекстуальности: Теоретические аспекты // Проблемы современной стилистики. – М., 1989.
6. Ильин И. Постмодернизм. От истоков до конца столетия. – М., 1998.
7. Интертекстуальные связи в художественном тексте. – СПб., 1993.
8. Кржижановский С.Д. Поэтика заглавий. – М., 1931.
9. Крістева Ю. Полілог. – К., 2004.
10. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. – Екатеринбург-Омск, 1999.
11. Новиков В. И. Книга о пародии. – М., 1989.
12. Семенов В. Б. Перепев как литературный жанр // Филологические науки. – М., 1995. – № 3.
13. Смирнов И. П. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. С. Пастернака. – СПб., 1995.
14. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (К теории пародии). – Пг., 1921.
15. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.
16. Фатеева Н. А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе // Известия АН РФ. Отделение литературы и языка. – 1997. – Т. 56. – № 5.
17. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или интернет в мире текстов. – М., 2000.
18. Фрейдберг О. М. Происхождение пародии // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1973. – Вып. 6.

Феміністична критика (англ. *feminist critical*: жіноча критика) – одна з течій постмодернізму, поширена в різних інтердисциплінарних варіантах, передусім французькому, зосередженому на обґрунтуванні концепції інакшості жінки, відмінності жіночого письма, бісексуальності та критиці фалоцентризму, а також англо-американському, перейнятому ідеями деконструктивізму. Проте якоїсь однієї тут не існує. Феміністична критика бунтує проти патріархальної культури з її настановами “чоловічої” ідеології, “чоловічим шовінізмом”, владою Логоса-Бога, гвалтовного для Матері-Природи. Сформована у 60-і роки під впливом екзистенціалізму в редакції Ж. П. Сартра, радикально переглянutoї теорії психоаналізу, студентських бунтів 1968 р., вона спирається на основи концепції, яку розробила Сімона де Бовуар (“Друга стаття”, 1949), підкреслюючи, що “жінкою стають, а не народжуються”. Запроваджувалося поняття *інший* та *автентичний* щодо тлумачення жіночої особистості.

Феміністичні групи мають на меті визволення від патріархальної традиції, зміну ціннісної ієрархії патріархального суспільства на матріархальну,

антитетичну чоловічому світоуявленню. Прихильниці таких поглядів трактують чоловіче начало як статичне, на відміну від жіночого, проголошеного динамічним. Особливої актуальності такі тенденції набули на теренах літературознавства, де запроваджувалися сублімовані форми теоретичної жіночої рефлексії ознаками “міфологічності” наукового мислення. Цим феміністична критика різнилася від руху емансипанток на межі ХІХ – ХХ ст., коли жінки не протиставляли себе патріархальній культурі, а домагалися правових, політичних, соціальних тощо свобод, прагнули вписатися в неї на рівних правах, реалізувати себе відповідно активному маскулінному життєдіянню. Серед сучасних феміністичних утворень досить впливовою стала очолена Антуанетою Фук група “Психоаналіз та політика”, в якій утверджувалася ідея, що новітня філософія і психоаналіз годні забезпечити жіночу незалежність та ідентичність. До групи приєдналися Юлія Крістева, Люс Ірігарай, Елен Сіксу, поділяючи її позицію та прихильність до концепцій Ж. Дерріди і Ж. Лакана, викриття абстрактного cogito, вподібненого до чоловічої свідомості. Не хто інший, як Ж. Дерріда слідом за Ж. Лаканом ототожнював “патернальний логос” із фалосом (фалологоцентризм), підкидаючи феміністкам близькі їх світоуявленням конфронтаційні щодо логоса ідеї формування особливого інтуїтивно-несвідомого жіночого дискурсу. Попри те, неофройдистки Люс Ірігарай (“Хірургічне люстро, про іншу жінку”, 1974; “Ця стать, що не одна”, 1977), Сара Кофман (“Загадка жінки: Жінка і текстах Фрейда”, 1980) спростовували фрейдівську концепцію жінки як “неповноцінного чоловіка”, доводили, використовуючи настанови декон-

структивізму, що теорія психоаналізу з її пріоритетом маскулінної сексуальності суперечить сама собі. Елен Сіксу (“Інвективи”, 1979) протиставила “фалічній моносексуальності” жіночу “бісексуальність”, котра, мовляв, дає письменниці переваги на теренах літератури, адже достеменно письмо, на її переконання, наділене жіночою природою. Дослідниця намагалася подолати сувору опозиційність маскулінного та фемінного протистояння, обстоювала потребу множинного, розмаїтого письма. Сара Кофман (“Загадки жінки: Жінка у текстах Фрейда”, 1980) застосовувала деконструктивістський аналіз “жінконенависницьких” поглядів З. Фрейда, наголошуючи на пріоритетах жіночої природи. Набула актуалізації тенденція феміністичного міфу, активну участь в якій взяла Юлія Крістева (“Революція поетичної мови”, 1974), обстоюючи існування фігури “оргазмичної матері”, “матері насолоди”, що поєднує в собі жіночий та сексуальний аспекти, розгортається в онологічному просторі мистецтва-в-мові, утверджує істину, до якої чоловіки-постмодерністи ставляться з підозрою. Дослідниця пропонувала поняття “хора” задля окреслення простору материнського природи, пригніченої символікою або Законом Батька, задля виявлення патріархального боргу перед Матір’ю. Близькі до поглядів Сімони де Бовуар французькі (Кристіна Дельфі, Ан Трістана, Моніка Плаза) феміністки запідозрювали групу в байдужості до історичної й соціальної долі жінки, тому не шкодували інвектив на її адресу.

В американському варіанті феміністичної критики панує соціологічна домінанта, зорієнтована на емпірику. Ця тенденція згрупувала у другій половині 80-х років коло своїх апологеток (Торил

Мой, Кріс Відон, Рита Фельські, Сьюзен Бордо, Джудіт Батлер), спиралася на теоретичну базу Елейн Шовалтер (“Їх власна література: Британські письменниці від Бронте до Лессінг, 1977), Сандри Гілберт і Сьюзен Губар (“Божевільна на горищі: Письменниця та літературна уява у ХІХ ст.”, 1979) та ін. Часто вони поєднували ідеї постструктуралізму з традиційною американською психосоціологією (“Лист без краю, без кінця: Наративні стратегії в жіночій літературі ХХ ст.” Рейчел Блау Дю Плессі, 1985; “Милобожевільні жінки: Стратегії емансипації в жіночому письмі” Патриції Йегер, 1988; “Крадучи мову: Виникнення в Америці жіночої поезії” Алісії Острайкер, 1986). Дослідниці надто переймалися проблемами специфіки й автентичності жіночого Я, на противагу “заціпенілому” чоловічому Я, тому не погоджувалися з усіма положеннями постмодерністів, передусім з тезою М. Фуко про “смерть суб’єкта”. У цьому аспекті помітні роботи “Гінезис: Конфігурація жінки та сучасності” Аліси Джардин (1985), “Приходячи до згоди: Фемінізм, теорія, політика” (1989) Дайяни Фасс, збірник статей “Гендер і теорія: Фемінізм-постмодернізм” (1990) за редакцією Лінди Ніколсон. 1989 р. Челесте Шенк та Ліза Раддік організували чергову сесію МЛА під назвою “Феміністична ангажованість після постмодернізму”, під час якої порушили проблеми гуманістичного фемінізму.

Феміністична критика, не будучи специфічною школою, має на меті реконструювати жіночу історико-літературну традицію й історіографію, переглянути патріархальні принципи життя, досвід лесбійства, проаналізувати природу жіночого тексту передусім в англо-саксонському й амери-

канському культурному просторі, в якому виходять друком місткі антології жіночої літератури, сформовані відповідні наукові центри, запроваджені лекційні курси в університетах. Недарма американські дослідниці першорядне значення надають проблемі жіночого переживання естетичного досвіду (сексуальні коди тексту), що справді різниться від чоловічого, на чому наголошує Анет Колодні, намагаючись віднайти засади автентичного прочитання.

При спільних настановах феміністична критика має внутрішнє розшарування. К. Рутвен (“Феміністичні літературні дослідження: Вступ”, 1985) нараховує такі типи феміністок: соціофеміністки, психофеміністки, марксистські, соціо-семіомаксистські, лесбійанські та “чорні” феміністки, ті, що перейняті сублимованими формами теоретичного, точніше міфізованого мислення. В. Лейч додає ще сім феміністичних критик: екзистенціалістська, читацької реакції, мовних кодів, деконструктивістська, юнгівська міфокритика, антиколоніальна критика третього світу. Така класифікація засвідчує відсутність програмової єдності феміністок, які відбуваються здебільшого деклараціями. Переважна їх більшість зосереджена на проблемі вродженого специфічно жіночого читацького досвіду, постійного переборення стереотипів чоловічої свідомості, трактує читання як “сексуально закодовану” стратегію (Аннет Колодні), нав’язану жінкам змалечку патріархальною культурою (Елейн Шовалтер). Жінка-реципієнт звертає першорядну увагу в художньому тексті не на проблеми героїні, а на обставини, в яких вона опинилася, що доводила Маріанна Адамс, аналізуючи “Джен Ейр” Шарлоти Бронте, не на

причиново-наслідкові зв'язки, а на інтригу, не на соціальні аспекти, а на внутрішній світ.

Близька до феміністичної критики методика гендерних студій, зосереджена на аналізі рольових особливостей людської поведінки представників обох статей, зумовлених впливом соціуму, зафіксованих у поняттях “фемінність” і “маскуліність”, тлумачення яких відрізняється від біологічного уявлення про стать. Термін ідентичності й відмінності в річищі постмодерністського критицизму запровадив американський психоаналітик Р. Столлер (“Стать і гендер: про розвиток чоловічості і жіночості”, 1868). Буття жінки не завжди визначається принципом фемінності, а чоловіків – маскуліності. Розвиваючи цю концепцію, англійський соціолог Енн Оуклі дійшла висновку, що традиційні жіночі функції домогосподарки або виховательки зумовлені патріархальною культурою, в якій жінку неадекватно поцінювали як особистість. Потреба з'ясування цієї проблеми зумовила у другій половині ХХ ст. в західноєвропейських й американських культурах і літературах запровадження гендерних студій та феміністичних досліджень, в яких було висвітлено розподіл соціальних ролей жінок та чоловіків, співвідношення “суспільство – жінка зумовило появу в університетах Заходу відповідних навчальних дисциплін.

Гендер вважають опозиційним поняттям “стать” на зразок антиномії “природа – культура”, апелюють при цьому до поглядів Сімони де Бовуар. Це зумовило заперечення біологічного чинника, традиційних уявлень про чоловічу і жіночу ідентичність. У гендерних студіях питання зводили переважно до з'ясування жіночого ества, дарма що

безпосередньо стосувалося і чоловіків, тобто двох половин родової цілісності, одна з яких не може існувати без іншої, лише гармонійне їх зіставлення, виявлення необхідної андрогенності сприяє розумінню сутності гендера. На шляху реалізації рівноправності статей інерція патріархальної культури є серйозною перешкодою, тому потребує радикальних змін. Люсі Ірігарай, Елен Сіксу, апелюючи до концепту деконструкції, обґрунтували теорію жіночої відмінності, обрали її об'єктом свого дослідження, виводячи жіноче тіло за межі бінарної опозиції. Натомість їхні опонентки Джудіт Батлер, Даяна Ілем розглядають жінку в аспекті понятійної антиномії фемінності-маскуліності, вважають, що така схема неподоланна, якщо на неї зважати. Гендер в англо-американському літературознавстві розглядають не як вроджену властивість певної статі, а радше наслідок соціалізації художньої творчості письменника. Відображена в літературному творі сексуально-гендерна система постає як соціокультурне явище, семіотичний дискурс, своєрідна репрезентативна подія, що визначає рівень значущості індивідів у громадському житті.

У дисертаціях межі ХХ – ХХІ ст. дедалі частіше використовують методологічні настанови феміністичної критики, зокрема Ольга Корабльова (“Художні версії самотності в сучасній жіночій прозі” (К., 2004), Тетяна Качак (“Художні особливості жіночої прози 80–90-х років ХХ століття” (Кіровоград, 2006). Іноді з'являються полемічні роботи. Так, Тетяна Ткаченко (“Фемінний дискурс другої половини ХХ – початку ХХІ століття” (К., 2007) спростовує домагання феміністичної критики на абсолютизацію, доводить, що, крім

феміністичного дискурсу, в українській (і світо-
вій) літературі існує фемінний, дещо відмінний за
семантикою.

Література:

1. Агеєва В. Чоловічий псевдонім і жіноча залежність // Січ. – 2002. – Ч. 4.
2. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму. – К., 2005.
3. Антологія феміністичної філології – К., 2006.
4. Бовуар Сімона де. Друга стаття: У 2 т. – К., 1995.
5. Гапон Н. Гендер у гуманітарному дискурсі: Філософсько-психологічний аналіз. – Л., 2003.
6. Гендерные исследования. – Х., 1998; 1999.
7. Гендерний аналіз українського суспільства. – К., 1999.
8. Гендерні студії. Незалежний культурологічний часопис "Г". – Л., 2000.
9. Гендер і культура. – К., 2001.
10. Грабовська І. Україна – простір гендерних утопій чи реальних проблем? // Сучасність. – 2002. – Ч. 6.
11. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. – К., 2005.
12. Дробот І. "Феміністичні горизонти" Юлії Крістєвої // Магістеріум. – Вип. 4. – 2001.
13. Жеребкіна І. Філософія фемінізму як напрямок постструктуралістської філософії // Філософська думка. – 1998. – Ч. 2.
14. Жеребкіна І. "Прочти мои желания..." Постмодернизм, психоанализ, феминизм. – М., 2000.
15. Жінка як текст. Емма Андіїєвська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти. – К., 2002.
16. Зборовська Н. Український фемінізм в романі О. Забужко // Україна і жінки. – К., 1997.
17. Зборовська Н. Український культурний канон: феміністична інтерпретація // Кур'єр Кривбасу. – 2000. – Квітень-травень.
18. Зборовська Н. Жіноча сповідь на тлі чоловічого "герметизму" // Слово і час. – 1996. – Ч. 8–9; та Ч. 2. – 2004.
19. Корабльова Н. С. Постструктуралістські схеми як "принцип реальності" жіночого в світлі вітчизняного досвіду // Философские перипетии. – Х., 1998.
20. Крістєва Ю. Stabat Mater // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Л., 1996.
21. Крістєва Ю. Полілог. – К., 2004.
22. Павличко С. Феміністика. – К., 2002.
23. Пол, гендер, культура. – М., 1999.
24. Рюткен М. Гендер и литература: проблема "женского письма" и "женского чтения" // Филологические науки. – 2000. – № 3.
25. Феминистический литературный критицизм. – Т. 3. – Х., 1996.
26. Шарговська О. Pro- та contra феміністичний текст у сучасній художній прозі // Критика. – 2002. – Ч. 11.
27. Шовалтер Е. Феміністична критика у пуші // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Л., 1996.

МЕТОДОЛОГІЧНЕ РОЗМАЇТТЯ

Дисертація має сягати рівня академічної філології, до якої належать літературознавство, мовознавство, фольклористика тощо. Академічне літературознавство зумовлене потребами гуманітарних наук, які займаються вивченням специфіки й історії філології, зокрема літератури, обстоюванням настанов строгої, аргументованої дисципліни. Воно сформувалося у 40–80-і роки ХІХ ст. після виокремлення літературної критики та досліджень історії й теорії письменства, коли відбувся перехід від бібліографічного опису й критичних рефлексій з приводу художнього твору до ґрунтовнішого аналізу сутності літературних текстів, відповідних джерел, строгої систематизації і класифікації досліджуваного матеріалу, глибокого усвідомлення методологічних принципів наукової праці. У річищі академічного літературознавства оформилися такі школи і напрями, як компаративістика, психологічна школа, порівняльно-історичний метод тощо. Всі вони базовані на логічних принципах аналізу і синтезу. Аналіз літературного твору полягає у мисленому його почленуванні на складники, розгляду кожного з них окремо та в текстуральних, контекстуральних, інтертекстураль-

них зв'язках задля виявлення істотних особливостей цього твору, жанрово-стильової специфіки, висвітлення в ньому естетично вартісного, соціально значущого. Форма такого аналізу зумовлена своєрідністю літературного феномену та метою і завданнями, які окреслив дисертант, зорієнтований на використання засобів експлікації, уважного прочитання, адекватного декодування тексту, коментування тощо, на вибір адекватного методу дослідження, “продиктованого” матеріалом наукового інтересу. При цьому варто уникати накладання теоретичних або ідеологічних матриць на конкретний твір, тому що така практика зазвичай призводить до його небажаного спотворення. У будь-якому разі науковий рівень дисертації залежить від того, наскільки теоретична модель відповідна відмінному за своєю природою художньому твору, а також літературному процесу або іншим фактам письменства, а також фольклорним і лінгвістичним явищам. Аналіз обов'язково передбачає синтез диференційованих складників, поєднання їх у нову смислову цілісність, що може стати концепцією дисертації, збагаченої новими знаннями і методологіями, авторським баченням студійованого матеріалу. Розуміння й інтепретація предмета дослідження в цілісності, взаємозв'язку його частин обов'язкові для дисертації, тому постають у нерозривній єдності, відповідаючи вимогам системно-аналітичного закону, який визначає інтелектуальну діяльність дисертанта.

У пропонованому аспірантам, докторантам, пошукувачам посібнику розкрито основні – традиційні і новочасні – методи, використовувані у дисертаціях. Тому варто розглянути й інші, що згадуються спорадично або не потрапляють у поле

зору дослідників, або зникли з нього. Однією з таких методик є *духовно-історична школа* як заперечення культурно-історичної школи і філологічного позитивізму, репрезентованого, зокрема, теорією фактографізму В. Шерера й Е. Шмідта. Вона виникла на основі “філософії життя” і досвіду класичного романтизму як течія в літературознавстві, завдячує своєю назвою Ф. Шлегелю, який обстоював поняття історії духу, поглиблене В. Дільтеєм (1833–1911), передусім у праці “Вступ до науки про дух” (1883), у полеміці з ідеями “історичного розуму” Г.-В.-Ф. Гегеля. Йшлося про синтез духовно-історичної та психологічної інтерпретації художньої літератури, незалежної від набутоків природничих дисциплін. Концепція В. Дільтея впливала з усвідомлення єдності часу та нації, власне історичного духу, що виникає завдяки невичерпному потенціалу генія, постала на поєднанні категорій *історичного* й *психологічного*, на вчуванні митця, об’єктивованому через поетичну форму в поетичну реальність, в її розмаїття, що засвідчили історії античності, середньовіччя, класицизму, романтизму. Літературний твір порівняно з іншими гуманітарними феноменами найадекватніше охоплює сутність життя, не розмежованого на “внутрішнє та зовнішнє”, бо у мові “глибина душі” віднаходить вичерпне та достеменно вираження. За В. Дільтеєм, методом літературознавства має бути не пояснення, як у природничих науках, а герменевтичний принцип розуміння і тлумачення, безпосереднє осягнення художнього явища в герменевтичному колі. Письменник живе у світі багатой уяви, визволяється від доквілля на підставі потужних креативних інтенцій, які потребують аналогічного мистецтва

тлумачення, тобто герменевтики. Ці думки були суголосні міркуванням Ф.-Д.-Е. Шлеєрмахера, О. Потебні, Г.-Г. Гадамера, П. Рікера. Духовно-історична школа надавала неабиякого значення типології світобачення та особистості митців, що уявлялися рівновеликими при їх зіставленні, відображала історію духу певної нації як рух автономних, індивідуально-неперебутніх ідей, настроїв чи образів. Тому ця школа мала ще одну назву – *культурно-філософська*.

Розквіт духовно-історичної школи припадає на 20-і роки ХХ ст., коли з’явилися монографії Ф. Штріха (“Німець класика та романтика”, 1922), чотиритомне дослідження “Дух епохи Гете” (1923–53) Г. Корффа, низка праць О. Вальцеля (“Німецький романтизм”, 1918; тритомна “Німецька поезія від Готшеда до сьогодення”, 1927–30; “Межі поезії та не поезії”, 1937), студії Г. Цізара (“Поезія німецького борока”, 1924). Вона виробила свої методологічні принципи передусім зусиллями німецьких літературознавців, які працювали у двох напрямках – започаткованій В. Дільтеєм історії ідей (Р. Унгер, Г. Корфф, Ю. Петерсон) та в символічному спрямуванні, обстоюваному Ф. Гунфольдом (“Шекспір та німецький дух”, 1911; “Гете”, 1916; “Стефан Георге”, 1920; “Генріх фон Кляйст”, 1922; “Романтики”, 1930), який апелював до вчення Ф. Ніцше й А. Бергсона. Коли представники першого напрямку надавали значення ідеям трагізму, свободи чи необхідності та іншим проблемам екзистенціалізму у художніх творах, вплинувши на школу інтерпретації Е. Штайгера, суголосну феноменології, прагнули віднайти в них джерела міфів, уникаючи містичного культу героїв задля висвітлення історичності, художньої реальності

духу часу, то прихильники другого прагнули осмислити творчі сили в талановитій індивідуальності, у виявленні із сукупності усіх течій епохи єдиного образу та неординарного митця як символу доби. Ф. Гунфольд висвітлював самоцінність, наприклад, В. Шекспіра на широкому культурному тлі Ренесансу та філософського світосприймання письменника. У наступних епохах дослідник означив п'ять символічних прототипів – Й.-В. Гете, Й.-К. Гельдерліна, С. Георге, Наполеона та Ф. Ніцше, які втілювали ідеал трагічної і водночас героїчно піднесеної, вічної людини, закоріненої в античність, схильної протистояти прогресистським тенденціям. Притлумлюючи біографічні й історико-філологічні методології, обстоюючи інтуїтивно-містичні принципи аналізу психологічного дускурсу письменника, Ф. Гунфольд, шукав засіб осягнення неповторного закону творчості і стилю, запоруку адекватного розуміння незалежності митця від історичного й соціального середовища. Віяння духовно-історичної школи не мали широкого масштабу, позначилися на романізованих біографіях Е. Людвіга (“Шліман”, “Наполеон”, “Гете”), С. Цвайґа (“Лікування духом”, “Ніцше”), їхній досвід використав В. Петров (“Романи Куліша”), літературознавець Г. Гачев. М. Костомаров ще у 40-х роках ХІХ ст. висловлював міркування, аналогічні концепціям духовно-історичної школи, вбачаючи у житті, в морально-духовній природі людини втілення єдиного духу як першосутності буття.

Не завжди у дисертаціях згадують й американську та англійську “нову критику” 20–30-х років (Т. С. Еліот, Дж. Ренсаль, А. Гейт, Д. Девідсон, Р. Воррен, К. Брукс та ін.), зосереджену на по-

шуках прочитання самодостатнього художнього твору в його іманентних властивостях (“мистецтво для мистецтва”), абстрагуючись від зовнішніх втручань, якими, на думку прихильників цієї школи, зловживали біографічний, соціологічний, психологічний тощо методи. Термін походить від заголовка однойменної книги (1941) Дж. К. Ренсома, хоч аналогічну назву вживав Дж. Спігарн у 1911 р. Йдучи за принципом “незацікавленого інтересу” І. Канта, “нова критика” та близькі до неї ф’ютжитивісти (група американських письменників і критиків, згуртованих при журналі “Втікач” при Віндербіддському університеті) не приховували антицивілізаційних настроїв, наполягали на герметичності письменства, на технічному вивченні автономного поетичного тексту, аби при його тлумаченні позбутися небажаного імпресіонізму, суб’єктивізму і релятивізму, описовості та переказу фабули, подолати кризу картезіанства й інерцію вікторіанського літературознавства. Вони тлумачили письменство не в міметичному традиційному значенні, а як засіб і мету естетичного експерименту. Обстоювали розуміння літературного твору як суто артистичного явища, відмінного від позахудожніх сфер, тому головне завдання літературознавства полягало у розробці методик пильного прочитання тексту, в усвідомленні його автономного функціонування, яке, власне, було єдиною цінністю. Попри те, що ф’ютжитивісти не виробили єдиної теорії, кожен із них обстоював власну концепцію, яку доповнювали інші. Наслідком творчих контактів віндербіддців стала поетична антологія “Ф’ютжитивісти: антологія віршів”, 1928), збірник критичних статей “Я обстоюю свою позицію” (1930), видання “Зустріч ф’ютжитивістів. Бесіди у Віндербідді”, 1959).

“Нова критика” охоплювала не лише американське, а й англійське літературознавство, яке намагалось осмислити кризу вікторіанства та її наслідки, вважало, що традиційна критика дозволяла собі інтерпретаційний суб’єктивізм, описовість, намагалась знайти авторський задум, абсолютизувала аристотелівський мімесис. Натомість “нова критика”, спираючись на кантівську настанову автентичного мистецтва, яку обґрунтував Б. Кроче (“Естетика як наука про вираження і загальна лінгвістика”, 1902) та апробував модернізм, вважала, що художня дійсність має власну онтологічну основу, власну об’єктивовану, внутрішньо багатозначну структуру, яка потребує адекватного декодування. Методологічні принципи тлумачення з ознаками антипсихологізму й антиромантизму розробили Т. Е. Г’юм, А. Річардс, особливо Т. С. Еліот, який запропонував концепцію “поезія як знання”, тобто унікальне знання, відмінне від схематичного, наукового. Вона тяжіла до злиття думки й переживання, поставала цілісною структурою, формувала не просто емоційний (як вважали романтики) або інтелектуальний (на погляд позитивістів), а поетичний досвід, виражений через осяяння, ототожнений з вищою свідомістю. Прихильники “нової критики” визнавали автономію літературного твору, репрезентовану завдяки неординарній постаті автора, застосували техніку пильного прочитання, виявлення структурної узгодженості всіх складників естетичного об’єкта, знаходження його центру. Таким чином, формувалася поетичний космос з його доцентровими силами, що протистояли семантичному й понятійному хаосу, зумовлювався вихід за межі корпоративних інтересів – усе це відкривало перед “ною критикою” аналітичну перспективу в англо-американському літературознавстві (Д. Томсон, Ф. Р. Левіс, Л. У. Емпсон, А. Тейт, К. Брукс, Р. П. Воррен та ін.), сприяло активізації структуралізму, неориторики тощо, відповідало настановам герменевтики.

Підсумковим для “нової критики” вважається дослідження “Словесний ікон” (1954) В. К. Вімсатта, в якому розглянуто ікон, тотожний символу, який передає словесний матеріал (image), містить інтерпретацію у метафорах та інших тропях. Основна проблема стосувалася форми, що мала бути досконалою, опозиційною до змісту, експресії, репрезентації і т. п., відповідати настановам філософської естетики, зосередженої на тлумаченні й оцінкових судженнях, виявленні онтологічних характеристик художнього твору, бо, на переконання В. К. Вімсатта, “вірш повинен не означати, а бути”. Функцію медіума між поетичним текстом, в якому все повинно стати доречним, і довколишніми реаліями виконує слово, наділене своїм значенням. Прихильники “нової критики” розмежували літературу і критику як різні поняття, що виникають на відмінних основах – образній і логічній. Критика полягає в організації тлумачення художнього твору, значна частина якого виглядає імпліцитною, у виявленні артистизму авторського мовлення, потлумачити який може читач з відповідною високою культурою та естетичним смаком. Література покликана створювати інший світ за художніми законами.

До “нової критики” була близька заснована у 30-і роки ХХ ст. *Чиказька школа неоаристотеліанців*, власне група літературних критиків при Чиказькому університеті (Р. С. Крейн, В. Р. Кріст,

Н. Маклін, Е. Олсон, Р. Маккеон, Б. Вайнберг), переставників якої ще називали міметистами, холістами. Вони займалися вивченням концепції Арістотеля, не повністю її сприймаючи, вносили до неї істотні корективи, використовували індуктивні принципи вивчення конкретного художнього твору, яких не застосовували при аналізі іншого твору. Свою позицію з приводу “нової критики”, відмінну лише у часткових аспектах, вони аргументували у програмових збірниках “Критики і критика. Минувшина і сьогоднішня” (1952), “Критики і критика. Нариси про метод” (1957), протиставляли імітацію вираженню, обстоювали настанову наслідування природи, що, на їхнє переконання, приносить насолоду, проте міметична зорієнтованість залежить від соціального походження, від рівня духовності, елітарної чи егалітарної сутності автора, бо, за словами Е. Олсона, “благородний імітує благородне, низьколюбий – потворне”, що було байдуже для “нової критики”. Неоарістотеліанці надавали мові другорядного оздоблювального значення, трактували її одним зі складників структури сюжету: у прозовому творі він мав такі компоненти, як імітований предмет, лінгвістичний медіум (мова) і техніка імітації. Їх синтез розглядався на прикладі трагедії, що, крім пріоритетного сюжету, охоплювала характер, думку, дикцію, мелодію, сценічні умови. Попри такі особливості і протиставлення імітації вираженню, концепція Чиказької школи збігалася з концепцією “нової критики” щодо перебігу творчого процесу від містичної інтуїтивної активності митця і практичного існування у мові до завершального іманентного суголосся лінгвістичних чинників в органічній структурі твору. Проте “нова критика” викликала і

заперечення, зокрема в наукових студіях Е. Д. Гірша, С. Фіша та ін. та повне несприйняття у колі постмодернізму.

Іноді в дисертаціях вживають антитечні поняття “*аполлонійство-діонісійство*”, запроваджені в літературознавство зі студії “Народження трагедії з духу музики” (1872) Ф. Ніцше. Вони стосуються тлумачення двох протиставних і водночас взаємозв’язаних феноменів мистецтва, пов’язаних з іменами богів Аполлона і Діоніса. Першу тенденцію вважають раціонально дискурсивною, гармонійною, симетричною, статуарно пропорційною, спрямованою на об’єктивність, другу – виповненою ірраціональними стихіями, трансцендентною, асиметричною, пристрасною, креативно чуттєвою, перейнятою суб’єктивними поривами. На думку Ф. Ніцше, обидва типи, характеризуючи специфіку мистецтва, проявляються на всіх етапах його історії: аполлонійство стосується передусім малярства, скульптури, різьблення, частково поезії, діонісійство – музики, частково поезії, хоча така жорстка картина може порушуватися, наприклад, архітектурою бароко або імпресіоністичною пластикою Родена. При конфліктному зіткненні цих двох типів, особливо коли застосовують “інтерпретацію Діоніса Аполлоном”, виникає трагедія, формується трагічне світобачення як динамічна сила культури. Методологічний принцип аполлонійства-діонісійства можна проілюструвати трактуванням опозиційних пар античності і християнства, християнства і Ренесансу або класицизму і романтизму, романтизму і реалізму, реалізму і модернізму тощо.

Дедалі частіше дисертанти апелюють до методики *діалогічності*, запровадженої й обґрунтованої

М. Бахтіним (“Естетика словесної творчості”, 1979). Йдеться про художню й аналітичну свідомість, відкриті докільку, готові до спілкування на паритетній основі, до участі в циркулюванні ідей. За підґрунтя діалогічності править принцип міжособистісної комунікації з онтологічним сенсом: “Бути – значить спілкуватися”. Між письменниками та реципієнтами різних літературних епох і країн, фольклорними явищами, мовними системами завжди активізовані діалогічні відношення. Вони зумовлюють постійне оновлення сенсів, виникнення дискусій, спрямованих на пошук істини, усвідомлення потреби горизонтів розуміння, згоди між мовцями, подолання бар’єра *іншого* тощо, тому актуальні при будь-якому методі, який використовується в дисертації. Йдеться про гуманітарну основу людського існування, що набуває значення “мовленнєвого буття”, на відміну від монологічної практики точних наук. Принцип діалогічності враховує, починаючи від традиції Сократа, досвід діалогу, який має розмаїті форми, трактується або як вибір комунікантами ролей Я та іншого, або як раціоналізований процес, коли подія зустрічі, осмислена на підставі отриманого її результату, набуває сенсу доцільності (телеологічності) й діалектичності. У формах усного і писемного мовлення поширений логічний діалог, виражений через слово. Він гарантує сподівану повноту перевтілення у мовленнєвого суб’єкта, коли індивід немовби абстрагований від своїх властивостей. Існує також феноменологічний діалог, що здійснюється завдяки безпосередньому, хоча й не завжди адекватному, обміну (перекладу) між персональними світами, які зберігають свою ідентичність. М. Бахтін вживав поняття *діалог*

у значенні композиційно-мовленнєвої форми життєвого висловлення, будь-якого художнього, побутового, педагогічного тощо спілкування, а також у розумінні вторинного (філософського, риторичного, літературного) жанру, конститутивної частини поліфонічного роману, життєво-філософської позиції. Науковець наголошував, що духовна сфера має “стати словом” й “отримати автора, тобто творця даного висловлення, чю позицію воно виражає” (“Проблеми поетики Достоевського”, 1972). Діалогічні стосунки постають радше як персонологічні, ніж логічні. На підставі продуктивного діалогізму розкривають концептуальні моделі світобачення мовців, наприклад письменника, критика і дисертанта, який досліджує їхню творчість.

Здобувачі наукового ступеня не називають у своїх студіях метод *інструменталізму*, запозичений філологією з прагматизму, згідно з яким свідомість, зокрема художня або аналітична, є засобом пристосування до дійсності, а не її відображення (В. Джеймс). Світ постає потоком унікальних ситуацій, коли суб’єкт й об’єкт, психічні і фізичні якості зливаються в одне ціле, організм (людина, тварина, суспільство, літературний твір) розглядаються первинними щодо оточення, а прогрес усвідомлюється рухом задля руху, без мети. Будь-які ідеї, образи вважаються інтелектуальними інструментами, що їх використовують при розв’язанні життєво важливих завдань. Так, за доби Просвітництва в художніх творах вбачали засіб виховання, естетизований виклад педагогічних ідей, тобто явища художньої дійсності були трактовані без урахування їхньої артистичної специфіки, підпорядковані позалітературним інтересам.

Трапляється у дисертаціях й *естетичний метод*, хоча не завжди враховано його традиційне значення. Йдеться передусім про сукупність наукового обґрунтування та оцінювання художніх творів відповідно до певних канонів. Ще у трактаті “Мистецтво поетичне” Н. Буало на підставі концептуальних вимог класицизму і постренесансного картезіанства абсолютизував принципи літератури, співвіднесені з теоретичною спадщиною античності, передусім з трактатами Арістотеля (“Поетика”) і Горація (“Посланням до Пізонів”), які проголошувалися непорушними нормативами. Естетичний метод французького літературознавця відповідав моделі логоцентризму, розмежуванню стилів на високий та низький, доброму й поганому смаку, єдності місця, часу і дії у драматичних творах – усе це ніби зумовлене апіорно природою мистецтва. Такі суворі регламентації, підтримані Й.-К. Готшедом або В. Тредіаковським, іноді спростовували своєю творчою практикою П. Корнель, Ж. Расін, Мольєр, Ф. Прокопович та ін. В Україні деякі ознаки естетичного методу позначилися на барокових поетиках. Естетичний метод розглядають і в ширшому значенні, коли йдеться про естетичні категорії прекрасного, величного, піднесеного, потворного, трагічного, комічного тощо, адже вони неминуче присутні в художньому творі, який вивчає дисертант.

У філологічних дисертаціях цілком вірогідне застосування *методу генеративної поетики*, що ґрунтується на теоретичних засадах генеративної лінгвістики. Спрямований на моделювання цілісних літературних феноменів, тобто поверхневих структур, виведених з найпростіших первинних елементів – тропів, стилістичних фігур, віршових

розмірів тощо, інтерпретованих як первинні. На відміну від лінгвістичної генеративної стилістики, що прокладає аналогії між поетичним мовленням і глибинними (фонологічними, морфемними і т. п.) структурами природної мови, генеративна поетика не виводить з неї поверхневих структур модельованого художнього явища, хоча визначає можливість кодування, тлумачить первинні елементи як іманентну специфіку певного твору. Формування генеративної поетики пов’язане з філологічними дослідженнями М. Галле і С. Кайзера (1966). Її еволюцію простежено на сторінках голландського журналу “Поетика”. Дж. Бівер у студіях генеративної метрики розглядав віршовий текст згідно з вимогами ізометрії як періодичну структуру, основою якої є первинні метричні складники з притаманними їй розмірами і ритмікою, що сприяє усвідомленню припустимого віршового розміру від неприпустимого, з’ясуванню просодичного кодування метричної схеми та видозміни під її впливом мовного дискурсу. С. Золян використав складніші моделі генеративної поетики при аналізі наративних форм, І. Смирнов – категорії трагічного та історії поетичних систем, А. Чисгольм – порівняльного дослідження кніттельверса, Ю. Лотман – гекзаметра.

Літературознавчі та історико-літературні дослідження належать до інтердисциплінарних, незрідка звертаються до методологій фольклористики, поглиблюють досвід етнології, зосередженої на використанні описової інформації задля її теоретичного узагальнення при аналізі проблеми походження й еволюції етносів з погляду духовної культури, відображеної в міфах, ритуалах, звичаях, усній і прикладній творчості. Методи дослідження

збагачені також набутками етнолінгвістики, яка вивчає зв'язок між мовою і мовцями у певному етнічному середовищі, залежність менталітету особи від мови, етносоціології, зосередженої на висвітленні параметрів соціальної структури народів в етнічному аспекті, з'ясуванні механізмів відтворення етнічних явищ, їх взаємодії з розвитком культури. Існує лінгвофольклористика, методологічні принципи якої мають також інтердисциплінарну специфіку, спрямовують науковців на вивчення мови фольклорних творів, її трансформації в письменстві. Використовують концепцію етнопсихології, яка розкриває психічні властивості народу, його менталітет, поведінку, національний характер, специфічну самосвідомість, реалізовану в житті, культурі, мові, етиці, міфах, фольклорі тощо. Фольклористи апелюють і до етнометодології, сформованої в американській соціології на основі феноменології А. Шуца й антропології, зорієнтованої на осмислення сенсу етнічних явищ шляхом аналітичного проникнення у смислові структури повсякденного життя певного етносу. Набуває поширення *функціоналізм*, який моделює різні теорії функціонування народної творчості, міфотворчості, обрядового дійства, історії епосу та фольклорної музики. Антитетичний методам еволюціонізму та культурно-історичної школи, заснований у 20-і роки (Англія), утверджений у 30-і роки (США), він розвивався в антропологічному (Б. Малиновський), структуральному (А. Р. Радкліфф-Браун), синхронному (П. Богатирьов), етномузикознавчому (Г. Мерсман) напрямках, які виявляють фольклорні та позафольклорні контакти. Різні етнологічні й фольклористичні методики позначаються і на літературознавчих та

мовознавчих дослідженнях, іноді з'являються й у відповідних дисертаціях.

Майже зник з дисертаційних сторінок *соціологічний метод*, який вивчає письменство як громадське явище, пов'язане із соціологією літератури, зосереджене на з'ясуванні специфіки функціонування художніх творів у межах соціуму та висвітлення їх соціогенези, тобто походження і розвиток соціалізованого індивіда, міжособистісних відносин, зумовлених специфікою соціалізації в різних національних культурах, групах, колективах, родинах. Їх вивченням зайнята соціологія (наприклад, французька соціологічна школа Е. Дюркгайма, А. Леві-Брюля та ін.), історична психологія, соціальна психологія, антропогенез, етнологія, психоаналіз. Соціологія літератури досліджує єдність соціологічної теорії та соціологічного методу з урахуванням принципу історизму. Перший аспект наукових студій започаткувала у своїх працях Жермена де Сталь ("Про літературу, що розглядається у зв'язку із громадськими установами", 1800; "Про Німеччину", 1810), другий, зумовлений логоцентричними настановами позитивізму середини ХІХ ст., розробили соціальна критика, компаративістика, культурно-історична школа, зокрема І. Тен. Власні розуміння соціології письменства запропонували в Інституті літератури й масових мистецьких технік у Бордо. А. Гольдман сполучав цей досвід зі структуралізмом, доводячи, що соціологічне тлумачення літературних форм суперечливе, адже воно пропонує візію світу, ідеологічну конструкцію, залежну від світогляду панівного класу або економічної структури. Т. Адорно висвітлював проєкцію соціуму на художні твори, яка часто зумовлювала розрив

мистецтва із суспільством, що продемонстрували модерністи, знаходячи шлях до *іншої* дійсності.

Соціальність уявляли переважно зовнішньою для письменника і літературного процесу (доба класицизму, Просвітництва, “соцреалізму”), протиставною панівним режимам (бароко, романтизм, модернізм), центрованою, гармонійною, відображеною у міфемах едему, Нового Єрусалиму, у всіляких утопіях. Ступінь соціальності виявляли також конкретні письменники, визнаючи заангажованість творчості позахудожніми чинниками (Т. Шевченко, народники, І. Франко, почасти представники “Празької школи” та ін.) або заперечуючи її, як прихильники “мистецтва для мистецтва”. Ця тенденція позначилася й на соціальній критиці ХІХ ст. позитивістського або заідеологізованого спрямування, зокрема російській (М. Чернишевський, Д. Писарєв, М. Добролюбов), не минувши й українську (М. Драгоманов, І. Білик, ранній І. Франко та ін.). Вона, часто нехтуючи мистецькою специфікою, схильна була розглядати літературні твори з позахудожніх інтересів, вбачала в них лише відображення громадських інтересів, життя суспільства, політичні конфлікти, дидактичні настанови.

Визначальний вплив на формування соціологічного методу справив марксизм, зокрема видання К. Маркса, Ф. Енгельса на кшталт “Економічно-філософського рукопису 1844 року”, “Святого сімейства” (1845), “Німецької ідеології” (1845–46) і т. п., присвячені, на противагу позитивізму, обґрунтуванню засад монізму, взаєзалежності письменства від економічної бази, тим самим опрощуючи та вульгаризуючи його. Сформовані на основі марксизму та доктрини історичного матеріалізму,

марксо-ленінська критика (Г. Плеханов, П. Лафарг, Ф. Мерінг, Г. Лукач, В. Беньямін) і соціологічне літературознавство (В. Переверзєв, Н. Коробка, В. Келтуяла, П. Коган, В. Фріче, А. Луначарський, В. Воровський, М. Ольмінський, П. Сакулін та ін.) підпорядковували художні явища політичним, класовим й соціально-економічним дискурсам, при ігноруванні мистецькими, індивідуальними, загальнолюдськими і достеменно національними цінностями. Соціальний метод перетворився на вульгарно-соціологічний, який виконував репресивні функції на теренах письменства, ставши визначальним для “соцреалізму” і “політики партії в галузі художньої літератури”, трактуючи творчість як механічний “гвинтик і коліщатко загальнопролетарської справи” (В. Ленін), що призводило до дискредитації літератури як мистецтва. Попри те, сьогодні спостерігаються спроби оновити марксизм у філології на основі моделювання її соціокультурної зумовленості, на чому наполягає М. Пеше (“Автоматичний аналіз дискурсу”, 1969; “Прописні істини”, 1975), пропонуючи методіку автоматичного аналізу дискурсу. Виходячи з того, що ідеологічні формації виявляють складну сукупність позицій і репрезентацій, наділених лише узагальненими “класовими характеристиками”, він обґрунтовує залежність дискурсу, зокрема художнього, від ідеологічних умов його “виробництва”. В такому разі автоматичний аналіз дискурсу здійснює дискурсивну послідовність, коли суб’єкт не здогадується (“забуває”) про факт соціокультурної заданості (соціальне замовлення), сприймає його як невід’ємний елемент особистої мовної практики, пов’язаний з мовною діяльністю, хоч насправді така свобода виявляється ілю-

зорною, залежною від соціально-економічної бази та панівної ідеології. Американські ліві деконструктивісти, досліджуючи соціальний текст, прагнуть розширити межі інтертекстуальності літературного тексту в контексті загальнокультурного, історичного, політично-економічного дискурсу. Вони, як-от Д. Бренкман (“Деконструкція і соціальний текст”, 1979), критикують ельців за “вужке” розуміння соціально зумовлених реалій, а при спробах уникнути емпіризму й вульгарного матеріалізму недалеко відійшли від соціальної критики та марксизму, які взаємньювали письменство від позахудожніх чинників, не визнавали його іманентної сутності.

Очевидно, така практика нехтування сутністю літератури як мистецтва завжди викликала справедливий протест серед творчої інтелігенції, породжувала недовіру до соціологічного методу, часто нечутливого до естетичних і художніх критеріїв, схильного до утилітаризації й вульгаризації художньої дійсності. Йшлося про абсолютизований соціологізм, прихильники якого наголошували на першорядності, навіть винятковості соціального дискурсу на теренах письменства. Попри те, соціальний метод варто повернути у філологічні дослідження, у дисертації, адже аналітичні можливості дискредитованої соціології літератури як суміжної галузі соціології і письменства ще не вичерпані, взаємозв'язки художньої дійсності і позахудожніх чинників ще недостатньо вивчені.

Не повністю використані також *анкетно-статистичні* методи аналізу літературного процесу, взаємини між авторами і читачами, які вивчає не лише рецептивна естетика чи герменевтика. Водночас ідеться про відповідну теорію емпіричної

практики, предметом якої стає кореляція між синхронними відмінностями й діахронною динамікою суспільства і “зумовленого” ним письменства в ідеологічній та художній сфері. Потребують з'ясування також принципи висвітлення зв'язків між генетичним походженням письменства й ідеологією у зв'язку із соціальним розшаруванням людності. Як-не-як у художніх творах неминуче присутні реалії соціуму, розкриваються процеси соціалізації персонажів, формування особистості на основі засвоєння нею елементів культури і соціальних цінностей, станові відмінності й конфлікти між людьми, тому без соціологічного методу повний літературознавчий аналіз провести неможливо, особливо коли виникає потреба розкрити механізми впливу спільноти на психіку та свідомість письменника, літературного героя, їхні відповідні рефлексії. Адже індивід постає не лише як об'єкт зовнішнього маніпулювання, але і як суб'єкт активної діяльності, виявляючи свою людську й соціальну сутність, користуючись відповідним соціолектом, що вивчає, наприклад, соціолінгвістика. Проблема соціалізації особистості була домінантною для класицизму, Просвітництва, реалізму, хоч вона не минає жодної, навіть найвіддаленішої від громадського дискурсу стильової тенденції письменства. Це ж стосується і філології, яка не існує поза соціальністю. На розуміння історії й теорії літератури прямо чи опосередковано впливає соціальне замовлення сучасності, вимагаючи від дослідників аналізу взаємозумовленості індивідуального, “атомарного” буття й соціальних, надіндивідуальних структур, висвітлення драматичної єдності приватних і громадських форм існування, які зумовлюють

амбівалентність свідомості, оприявленої через опосередковано-колективне пізнання та гуманітарне, безпосередньо-особистісне, розкрите у художніх текстах.

Майже лишається поза дисертаціями *ідіографічний метод*, очевидно, тому, що він тлумачить історію як низку неповторних індивідуальних явищ, визнає метафізичне розуміння неординарного, протиставного загальному, типовому, спростовує принципи номотетичного позитивізму, протистоїть абсолютизації соціологічного методу, схильного нівелювати творчу особистість. Попри те, ідіографія не заперечує жодної антитетичної концепції, зокрема компаративізму, культурно-історичних, міфологічних, психоаналітичних, феноменологічних, структуралістських тощо методик, лише прагне принципово діалогізувати з ними, вносить присутні корективи. Її концептуальні основи обґрунтували В. Віндельбандт, Г. Ріккерт та інші представники Баденської школи, які вважали, що завдання історії полягає не в тлумаченні закономірностей і детермінант, а у використанні їх при осмисленні мовних одиничних подій (наприклад, *hapa legomenon*), що не підлягають класифікації чи уніфікації. Вони брали під сумнів традиційне європейське уявлення про універсальні закони світобудови, спроби Ренесансу скоригувати співвідношення між індивідуальним і всезагальним, які зумовлюють амбівалентний дискомфорт між розумом, перетвореним на культ, й емоційною сферою людини. Близька до ідіографічного методу герменевтика має інше розуміння даної проблеми (про їх спільні та відмінні особливості див. на с. 273–275). Ідіографія у багатьох аспектах суголосна настановам романтизму і модернізму,

прагненням митців знайти іманентні закони художнього мистецтва (“мистецтво для мистецтва”, чиста поезія), обстоюванню права творчої особистості на суверенність, ідентичність, протистоянню спробам втиснути її у позахудожні схеми, взаляжнити від соціально-економічної бази. Ідіографічний метод поки що не розкрив перспективних можливостей при аналізі доробку з особливим ідіостилем й ідіолектом того чи того письменника, який завжди прагне бути неповторною, якщо не унікальною постаттю в літературному процесі, навіть коли перебуває в певній групі, угрупованні, школі, стильовій тенденції, у певному контексті історії письменства.

Близький до ідіографізму *персоналізм*, зорієнтований на неординарну творчу особистість і духовні вартості як на найвищий сенс культури. Поняття запровадив герменевт Ф.-Д.-Е. Шлеєрмахер (“Слово про релігію до освічених людей, які її зневажають”, 1799), апробували Ф. Якобі, А. Олкотт, Ш. Ренув’є, А. Прат. Концепцію морального персоналізму розробив М. Шеллер (“Формалізм та матеріальна етика цінностей”, 1921), доповнену критичним персоналізмом (П.-В. Штерн) й теологічною етикою (Г. Тілліке), пов’язану з аналізом та критикою антропології Г.-В. Ляйбніца, Й.-Г. Фіхте, Й.-В. Гете, гносеологією І. Канта, психологічними і педагогічними уявленнями. Першорядного значення вони надавали творчому потенціалу індивіда, закладеному у його нахилах і талантах, у глибинах його внутрішнього світу. Цей, “особистісний” метод визнавався за універсальне знаряддя достеменного розуміння і тлумачення людини, реального й уявного життя. Американські дослідники (Б. П. Браун, Дж. Гаюсон, Р. Флюеллінг, Е. Брайт-

мен та ін.) вважали особистість унікальною, спрямованою на створення особливого світу. Історію людства уявляли процесом розвитку неперебутніх постатей, які поривалися до єднання з Богом, до особистої свободи, до гармонії, морального самовдосконалення. Натомість французькі персоналісти Е. Муньє, Ж. Лакруа, Д. де Ружмон та ін. вбачали проблему індивіда в контексті земної цивілізації. Аналогічні питання частково порушували представники екзистенціалізму. Різні тенденції персоналізму висвітлювали особистість в аспектах екстеріоризації (спрямованості на довкілля), інтеріоризації (самозаглиблення), що були взаємопов'язані, охоплені потоком трансцендентування, зорієнтовані на вищі, заповідані Богом аксіологічні рівні, на красу, добро, благо. Аспект трансцендентації виявився синтезом тенденцій персоналізму, апологети якого спрямовували вірян на активний діалог із сучасністю, на формування світу за критеріями гуманізму, коли визначальною цінністю була проголошена конкретна людина, яка віднаходить мету у собі і водночас у всіх, а зустріч Я з *іншим* зумовлює спілкування споріднених душ. Особистісне товариство потойбіч слів і систем, виповнене атмосферою доброзичливого плюралізму, протистоїть безживним схемам соціуму й цивілізації. Персоналізм апелює до етики, естетики, художньої творчості. Його концептуальні положення і методологічні принципи, іноді обійдені в дисертаціях, суголосні ідейно-естетичним пошукам письменства, зокрема романтикам і модерністам, які переймаються осмисленням індивідуального прояву людського єства.

Дедалі частіше у дисертаціях з'являється поняття *постісторія*, пов'язане із методологіями пост-

сучасності, “кінця історії”, фактично спрямованими на перевідкриття позбавленого лінійності часу та фантомного прогресизму, викликаючи враження, ніби людство перебуває “радіше у синхронному, ніж у діахронному часі” (Ф. Джеймсон). Таке уявлення постмодерністи пов'язують з розривами, епістемологічною невпевненістю, постмодерністською чуттєвістю тощо перехідного періоду з притаманним йому новим баченням дійсності, відмінним від традиційного, супроводженим відмовою від логоцентризму і лінійних структур, від розуміння каузальної логіки історії, розгорнутої з минувшини у майбуття, від трансцендентного означуваного. Нині панує уявлення про перманентне ризоморфне, опозиційне метафізиці сьогодення. Термін “постісторія” запровадив А. Гелен, концептуалізував В. Беньямін, використав Дж. Ваттімо у праці “Кінець сучасності” (1991). В історичній перспективі при переході від давньої традиційної культури до класичної осьовий семантичний вектор розгортався від циклічної моделі до лінійної, трактованої як метанарація, яка дійшла межі десакралізації, децентрації, деієрархізації, що стають реальністю у постмодернізмі. Історію, на думку Ж. Бодрієра, слід проголосити “могутнім міфом”, який утримував каузальні зв'язки, був віком роману, однак її “метафізичний концепт”, нині, мовляв, викликає скепсис, тому зовні організована оповідь як форма словесного дискурсу переходить від жанрово варійованого епосу і трагедії до комедії і пастиша. Світ нині уявляють складним плетивом подій без спеціальних позначок і первинних координат, але з перетинами аксіологічно несумісних, різних культур, тому його “єдине дзеркало” неможливе, а доба великих нарацій поступається

перед епохою коментарів, плюральних оповідних стратегій з урахуванням унікальності кожного явища. Притаманне модернізму передчуття катастрофічного чи прекрасного майбутнього культура постмодернізму замінила відчуттям його завершеності, позбавила себе домагань на істину і спробу створення єдиної, вичерпної картини суспільного життя, що характерне для постіндустріального суспільства (термін Д. Белла, підтриманий та поглиблений З. Бжезинським, А. Тоффлером, Ю. Габермасом та ін.). Ідеться про постсучасний стан цивілізації, яка, подолавши етапи аграрного й індустріального розвитку, відмовляється від технологічного детермінізму, футурологічних проєктів, розглядає суспільство як систему доволіно перемешованих чинників (політика, техніка, наука, військо, церква, мистецтво тощо), не сприймає лінійних структур, облаштовує себе споживацьким комфортом, переймається пошуками легкодоступного гедонізму, спромагається швидко долати простір і час і т.п. Такі тенденції зумовлюють втрату аксіологічних традицій класики, часто замінюваних масовою літературою, шоу та іншими егалітарними жанрами культури дегуманізованого суспільства.

Останнім часом стали актуальними методики *постколоніальних студій*. Вони складають сукупність різнопланових, тематично взаємопов'язаних наукових досліджень, які виникли за умов розвалу колоніальних систем та усвідомлення розриву національної культури (письменства) від "провідних" західних зразків. Подеколи точаться полеміки з приводу виправданості префікса "пост", вживаного з відмінним значенням у лінгвістичному просторі колишніх колоній і метрополій. Головне

завдання таких студій – зробити почутими голо- си раніше гноблених, свавільно маргіналізованих культур, усунути комплекси меншовартості та расової закомплексованості, узгодити міждисциплінарні принципи. Особливого значення набувають афро-американські студії, інколи не виправдано ототожені з феміністичними та гей-лесбійанськими студіями, попри позірні аналогії, відмінні характеристики, інтереси та мету.

Поняття "постколоніальний" вказує на тимчасовий небезболісний етап переходу від поневолення до усвідомлення власної свободи, людської гідності і національної ідентичності, супроводжується забуванням історичної минувшини або гіперболізуванням власних резистансних героїв. Префікс "пост" виявляє поступове очищення народної душі від віковичних принижень чужинцями, вироблення відповідної межової методологічної рефлексії й теоретичної критики, якій зобов'язаний постколоніальний дискурс. Він містить у собі настанову реконструкції Заходу як імперського чинника, легітимізацію розмаїтих антиколоніальних дискурсів, вироблення повноцінної метамови для постколоніальної ситуації вибору власної долі та віднаходження достеменної самотожності. Тому в такій критиці, за спиною якої постійно бовваніють примарні тіні колонізатора й колонізованого, панує інтелектуальний протеїзм, поліфонічність, полідискурсивність, звернення до набутків екзистенціалізму, психоаналізу, структуралізму, деконструкції, постструктуралізму. Натомість західна критика часто схильна до невизнання пріоритетів мистецтва щойно колонізованих народів над матеріальною спадщиною колоніалізму, яка, мовляв, залучила їх до надбань

цивілізації. Ці аргументи здебільшого спрямовані на виправдання європейського логоцентричного психотипу, який силоміць накидав свої матриці іншим культурам, подеколи призводячи їх до деформації та ліквідації. Вони правлять сьогодні для узаконення тенденцій глобалізації, охоплених неоколоніальною спробою масштабного поглинання *інших*, невизнанням будь-якої альтернативності, використанням витончених технологій дезінформації та подвійних стандартів всупереч настановам сьогочасного постмодернізму на децентрацію, з багатьма положеннями якого солідаризується постколоніальна критика.

Неабиякий інтерес у річищі постколоніальних досліджень викликає творчість В. Е. Б. Дюбуа, С. Плаатъе, погляди націоналістичних лідерів на кшталт Магатми Ганді або антиколоніальних мислителів, як-от А. Кабрал, С. Біко, Е. Сезер та ін. Посутнім кроком до таких студій стала книга “Орієнталізм” (1978) Е. Саїда, в якій застосована методика деконструкції, переглянута усталена модель бінарних опозицій Захід–Схід, поєднана окцидентальна теорія й орієнтальна дійсність, що спростовує амбітні західні домагання. Дослідник звертається до набутків французького постструктуралізму, використовує ідеї М. Фуко про близьку спродненість між формами знання та влади для розкриття креативних можливостей, зокрема мистецтва щойно колонізованих народів, виведених репресивними силами Заходу за межі історичного буття. До речі, до цієї категорії потрапили й нівельовані Росією українці, дарма їх вважають європейською нацією. В Україні, в осередді постколоніальної критики, поглибленої посткомуністичним синдромом, задіяні потужні

механізми культурної експансії у різних витончених формах росіянізації, що чинять перешкоди національному прозорінню, усвідомлення потреби трансформації з об’єкта історичного поступу в його активний суб’єкт. Водночас колишня метрополія намагається привласнити собі історію, спекулюючи на міфах “трьох сестер” чи “споріднених мов”, коли “непріоритетна” українська немовби мусить “поступитися” перед російською. За спостереженням М. Павлишина, культурний колоніалізм невитравний з колонізатора не менше, ніж з колонізованого, тому має хворобливі ознаки. Стаття Гаятрі Чакроварті Співак під промовистою назвою “Чи може пригнічений говорити?” (1985) якнайповніше розкриває суть постколоніальних студій, наголошує на тому, що голос гнобленого не може бути почутим у світі поглинання однієї культури іншою, він змушений покладатися на голос *іншого*, який промовляє за нього, але водночас позбавляє його цього законного права, допоки він не усвідомить власну ідентичність.

Варто звернути увагу і на інші постмодерністські методології, зокрема на *шизоаналіз*, обґрунтований у двотомній роботі “Капіталізм і шизофренія”, (1972–80) постструктуралістів Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі. Попри критику структуралізму, теорії репрезентації, пов’язаної з нею традиційної структури знака (означник, означуване, референт), фрейдівської концепції Едипового комплексу, марксистського неофрейдизму, вони наполягають на потребі очистити несвідоме від будь-яких символічних форм, трактувати його як те, що бажається. Дослідники на підставі понять “база” і “лібідо” висвітлили ніцшеанську волю до влади, назвавши її “революційним бажанням”. Перший

том їхнього видання (“Анти-Едип”) вказував на “недугу віку”, коли при переході з передісторії в історію цивілізований індивід не досяг свого рівня суверенності, кантівського морального імперативу, натомість його поглинули власне озлобленням і нігілізмом, параноїдальні, репресивні дії, притаманні, наприклад, більшовикам, попри їхні декларації фантомного “справедливого суспільства”. Ставши “останньою” людиною, зробивши замах на Бога, суб’єкт опинився над прірвою самозаперечення і тому приречений на знищення абсурдом буття, коли воля до влади змінена волею до нічого, поширюючи активну шизофренію у перспективі безвідрадного уявлення про загальну історію.

Ж. Дельоз і Ф. Гватарі вказали на обмеженість марксівської теорії виробництва, яка нехтувала принципом бажання соціального змісту, та психоаналізу, не спроможного відобразити соціальний зміст цього бажання, виявити притаманні йому афекти й імпульси, тому приреченого на деструкцію. Висвітлення таких чинників сприяє усвідомленню трансцендентності несвідомого. Спроби тлумачити бажання через відчуття браку *чогось* може призвести до фетишизації людських уявлень про світ, спровокувати поглиблення споживацьких інтересів, коли особисті прагнення, зорієнтовані на маскультівські запити, призводять до відчуження людини, до розриву з природою. Відсутність об’єкта зумовлює екстравертивні інтенції, а бажання виробляє його мислений дублікат, спонукає до перетворення довкілля не навсправжки, зумовлюючи насильницькі дії соціуму. “Виробництво бажання” не може відбутися як функція відсутності об’єкта. Воно спричинене сексуальними імпульсами, уявленням про мову, яка нині втратила

сенса на теренах мовного поля, репрезентованого поліморфною множинністю “машини бажання”, де все – можливе, ототожене з шизофренією, правда, відмінною від клінічної. Найповніше така тенденція проявлена в тілі без органів, що має свої різновиди: тіло землі (дикунство), тіло деспотії (варварство), тіло капіталу (цивілізація). Його зв’язок з “машиною бажання” здійснюється через перманентний конфлікт, взаємне притягування, єдність і протиставлення, але не витримує привнесеного нею “шуму”. Найпершою такою “машиною” було утворення детериторіального характеру, базоване на архаїчному світоуявленні, не потребує тлумачень, хіба що театральних чи уявних репрезентацій, тому слід розмежовувати “молярні” до-свідомі дії з несвідомими. Згодом вона модифікувалася в імперський психотип, коли жорстокість правила за усвідомлений терор з притаманним їй деспотизмом або параноїдально-шизофренічними узаконеннями, детериторіалізацією, номадизацією, тотальною плебеїзацією і накопиченням багатства в поодиноких руках – ці хворобливі тенденції досягли найвищого ступеня за умов цивілізації. Божевільна вдача ненатлого приборкувача природи стала головною версією постструктуралізму, на підставі якої сформувався узагальнений портрет соціального збоченця, який балансує на межі “молярної” множинності прагнень та “молекулярних” утворень. Водночас шизофренік виявляє соціально знедолений психотип на кшталт безумців, злочинців, а також митців, які покладають надії на “машину бажання” як запоруку звільнення людини від цивілізаційної несвободи, протистоять пануванню культурного несвідомого. Достеменний письменник або маляр

неминуче, на думку Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі, – шизоїдна постать, яка користується мовою абсурду і парадоксу.

Усвідомлення специфіки шизоаналізу потребує знання шизофренічної мови, яку вивчав Ж. Дельоз (“Логіка сенсу”, 1969), вбачав у ній антитезу структуралістському уявленню “шизофренічного слова” (слова-пристрасті, слова-дії), яке виникає у глибинах мовлення, постає знаком, насправді позбавленим сенсу, спрямованим на розлад традиційної знакової системи, на виявлення її недостовірності, нездатності репрезентувати означуване. Для підтвердження своєї думки дослідник звертався до творчого досвіду Платона, Льюїса Керрола А. Арто. Зокрема у “безглуздох” віршах та інших творах Льюїса Керрола він знаходив специфіку мовлення, означену “чистою поверхнею” мови, характерною “виходами з тунелю, призначеними виявленню поверхні та нетілесних подій, поширених на цій поверхні”. Водночас Ж. Дельоз виявив події сутнісно споріднені з мовою, вказав на ненастанну організацію двох поверхневих гетерогенних серій дуального споживання-говоріння, означення-вираження тощо, способу їх групування довкола парадоксального, езотеричного або складового моменту, в якому вони поєднані. Свої міркування Ж. Дельоз підкріпив англійським словом “spark”, що містить у собі два інші (shark – акула і snake – змія), сполучає аліментарне (істоти) і лінгвістичне значення, засвідчує смислову суперечливість *змієакули*. Ігровий принцип “дитячої мови” Льюїса Керрола перетворений на теоретичний принцип організації поетичної мови, що стає можливою. Її “велич” полягає в тому, що вона “мовить на поверхні, тому схоплює чисту подію і

комбінацію подій, які відбуваються на цій поверхні” під час гри її сутностей із сенсом та безглуздям при відсутності усталеної граматики і синтаксису, артикульованих слів, фонетичних елементів, що притаманне абсурдистським творам А. Арто, де присутній досі невідомий інфрасенс.

Огляд методологічних принципів як поширених у дисертаційній практиці, так і майже не використовуваних, традиційних і новітніх засвідчує велике їх розмаїття, що не повинно приголомшувати аспіранта, докторанта або пошукувача, а спонукати до пошуку адекватних засобів ефективної наукової роботи. Методи можна порівняти з інструментами хірурга, кожен з яких відповідає певній операції, тому застосування одного замість іншого небажане, іноді неприпустиме. Хоча це не означає, що водночас можна і слід користуватися кількома методами, які взаємодоповнюють один одного. Лише вміле застосування їх може стати корисним, сприятиме науковій діяльності на іманентно фаховому рівні.

ЗМІСТ

Технічні вимоги до роботи над дисертацією	5
Методологічні принципи написання дисертації. Загальні зауваги	30
Принципи логіки та їх використання в дисертації	52
Філологічний метод	92
Компаративізм, або порівняльне літературознавство	111
Біографічний метод	166
Культурно-історична школа	178
Методологічні принципи, пов'язані з інтерпретацією міфу	187
Психологічна школа	210
Психоаналіз	229
Аналітична психологія	243
Екзистенціалізм	250
Герменевтика	259
Феноменологія	280
Рецептивна естетика і критика	289
Формальний метод	304
Структуралізм	318
Наратологія	345
Постструктуралізм	373
Деконструктивізм	391
Інтертекстуальність	399
Феміністична критика	417
Методологічне розмаїття	426

Наукове видання

Юрій Іванович Ковалів

АБЕТКА ДИСЕРТАНТА

Методологічні принципи написання дисертації

Посібник

Головний редактор

Тетяна Терещенко-Конончук

Художнє оформлення та комп'ютерна верстка

Дмитра Мазуренка

Коректорське підготування

Світлани Залозної

Підписано до друку 25.03.09

Формат 84x100 1/32. Папір офсетний.

Друк офсетний. Обл.-вид. арк. 18,9.

ЛТД "Твім інтер",

03039, Україна, Київ, просп. Голосівський, 7, пом. 109

E-mail: tviminter@yahoo.com

Свідоцтво №3366 від 25.01.93

Надруковано на ЗАТ "ВПІЛ"

03151, Київ, вул. Волинська, 60.

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру

серія ДК №752 від 27.12.2001

Зам. № 9-369.

Ковалів Ю. І.

ДЛЯ НОТАТОК

К 56 Абетка дисертанта: Методологічні принципи написання дисертації: Посібник / Худож. оформ. Д. В. Мазуренка – К.: Твім інтер, 2009. – 460 с.

ISBN 966-7430-48-0

Посібник “Абетка дисертанта (методологічні принципи написання дисертації)” доктора філологічних наук, професора Київського національного університету імені Тараса Шевченка Ю. І. Коваліва розрахований на аспірантів, докторантів, пошукувачів філологічного профілю, передусім у галузі літературознавства, але не обмежений нею. Тому може бути корисний лінгвістам, журналістам, філософам та іншим гуманітаріям. У виданні зазначено вимоги ВАК України, розкрито сутнісні характеристики основних методів, поширених у наукових дослідженнях, наведено ілюстративні посилання на дисертації останнього десятиліття.

ББК 72

НБ ПНУС



747099