**ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА (IV курс)**

**Розробник: *Анатолій Ситченко,***

**д. пед. н., проф.**

**Тема 1**

**Проблеми становлення світової науки про літературу**

***Домінантні проблеми теми***

**Античне літературознавство : суперечності та здобутки**

Естетичні ідеї, думки про художні твори мають досить давнє походження. Усі відомі цивілізації: Вавилон, Греція, Рим, Індія намагалися розкрити сутність мистецтва слова і роль книги в житті людини. Особливо високого рівня досягла естетична думка в стародавній Греції, а потім і в римлян.

Першим, хто пояснив природу мистецтва, красу в слові, наголосив на виховній ролі літератури, був відомий математик Піфагор, який для цього заснував Піфагорійський союз. Піфагорійці заявили про те, що мистецтво є *наслідуванням* природи і придумали для цього поняття мімезису **(**від гр. – наслідування**)**.

Уже тоді грецькі вчені підкреслювали необхідність *переосмислення*, метафоризаціїнатури, яка наслідується в мистецтві, а не копіювати життя. Таке узагальнене відображення дійсності обстоювали Геракліт, Емпедокл, Демокріт. Вони виступали й за суспільну роль літератури.

Таких поглядів не поділяв тоді Платон (428 – бл. 347 до н. е.)., учень Сократа. Власне його праці до нас не дійшли. Збереглися лише конспекти його лекцій. Він доводив, що поети – особи досить легковажні, бо нормальні люди не можуть написати художній твір. Та й не можна у художньому творі відобразити дійсність. У трактаті «Держава» Платон пише: «Починаючи від Гомера, всі поети лише наслідують примари доброчинності та інші речі, а саму істину не чіпають». Мистецтво – зайва річ, бо воно не може проникнути в духовні основи життя і впливати на виховання громадян.

Платон – ідеаліст, конкретний світ вважав блідою примарою реально існуючих речей, їх тінню, а мистецтво – це ще далі від реальності: «тінь тіней». Він є основоположником теорії «мистецтва для мистецтва»: «Музи надихають поетів, поети – інших, так створюється ланцюг натхнення і творчості». Мистецтво, за Платоном, щось замкнуте в собі, абсолютно суб’єктивне. Тому мистецтво є неповноцінною формою пізнання, бо поети звертаються не до розуму, а до почуттів. Головне для творчості – інтуїція.

Найбільш системно знання про літературу виклав у своїй «Поетиці» Аристотель **(**384-322 до н.е.). Уже в 17-річному віці став брати науку в Платона, хоча той вважав його нездарою. На відміну від Платона, Аристотель пояснював, що художник зображує не бліді копії речей, а цілком реальні явища дійсності. Причому, йдеться не про копіювання життя, а узагальнене відтворення його: треба показувати не випадкові факти, хоча й досить цікаві, а вірогідні, логічно-художньо вмотивовані. Поезія говорить «не про те, що справді сталося, а про те, що могло б статися або неминуче» (1, с. 67). Аристотель, учень Платона, твердить і розвиває естетичні ідеї Піфагора та його учнів.

Поезія говорить про те, що могло б статися, а наука (історія) про те, що вже сталося: «поезія філософічніша і серйозніша за історію: поезія говорить більше про загальне, історія – про окреме» (1, с. 68). Відштовхуючись від знання про загальне, поезія створює окреме, яке не можна повторити: поетичний образ (2, с. 21).

Прикметою художнього твору є його метафоричність, хоча, застерігав Аристотель, у всьому треба чуття міри (О. Уайльд. «Портрет Доріана Грея»). Наголошував на особливому значенні в літературній творчості художнього домислу, уяви, фантазії.

Аристотель розмежував поняття про літературний рід : твори мистецтва розрізняються за трьома факторами : **чим** (якими *засобами*) відбувається наслідування (звуками, словами, фарбами, жестами тощо); **що (**які *явища***)** наслідується (характери людей); **як (**яким *способом***)** відбувається наслідування. За цим останнім Аристотель і визначає епос, лірику і драму (1, с. 40).

Значну увагу філософ приділив мові художнього твору, її зображувально-виражальним засобам (особливо тропам), у тому числі – глоссам (іншомовним словам).

Висунув тезу про *ка́тарсис* (очищення). Психологічне полегшення, яке настає після прочитання твору, має неабияке виховне значення, допомагає пробуджувати в людині людське. В цьому полягає естетичний фенмен мистецтва, який реалізується як *відгук* читацьких думок і почуттів на контакт з художнім твором, як самопізнання.

Продовжив учення Аристотеля про літературу римський поет Квінт Горацій Флакк-капловухий (65-8 до н. е.). У віршованому трактаті «Мистецтво поезії» («Послання до Пізонів») Горацій виклав правила художньої творчості : **як** і **що** повинен робити письменник, **до чого** повинен прагнути, **у чому** його художня майстерність та ін. Мета літератури – розважати читачів. Мистецтво повинно оберігати людей від жахів, негативних емоцій. Не треба показувати потворні картини життя. Письменник повинен творити художні образи на основі спостережень за дійсністю. Узагальнено відображуючи життя, митець має дбати і про індивідуалізацію художніх картин. Детально розробив теорію драми (пролог, епілог, 5 дій).

У Китаї ще до нашої ери стверджували *виховну роль* літератури : прекрасне, вважав Сюнь-цзи (Ш ст. до н. е.), може змінити природну злу сутність людини на добру (2, 22). *Принцип* художньої творчості – природність, занурення у життя природи. Другий *принцип* – простота і скромність художнього твору. Третій *принцип* – відповідність форми реальним речам. Основний *критерій* твору – його поетичність. Найбільше можна виразити в живопису, тому краще, коли художник буде поетом, а поет – художником. Серед найвидатніших – поет Цао Чжі, художники Гу Кайджі, Ван 1, учені Се-хе, Лао-цзи , Сюнь-цзи.

Якщо у давніх Греції, Римі, Китаї питання літератури розглядалися у філософських трактатах, то в стародавній Індії (починаючи з У11 ст.) – переважно в багатьох поетиках. Утім, автори поетик відбивали погляди основних філософських напрямів тодішньої Індії : Веданти і Санкх’ї. Помітний деякий перегук висловлюваних ними естетичних ідей із поглядами Платона й Аристотеля, але є й власні прогресивні знахідки. Це правила та інструкції до написання драматичних творів, пояснення стилю письменника, зображувальних засобів та їх ролі у впливі на людину.

Анандавардхана (1Х ст.) вважав, що риторичні фігури й стилі становлять *зовнішню форму* поезії, душа поезії – це її *підтекст* (передумови поетики О. О. Потебні) (2, с. 25). Душу поезії не можна висловити, її можна лише уявити або домислити самому читачеві. Йдеться про співтворчість читача з автором художнього твору, про що говорив через 1000 р. після індійців і О. Потебня. Абхинавагупта (Х ст.) висловився про духовне очищення, яке виникає внаслідок спілкування читача з художнім твором (ка́тарсис).

Розглядалися також питання мети і завдань мистецтва, природи художнього образу, творчого натхнення тощо (2, с. 26).

**Літературознавчі пошуки епохи Середньовіччя**

На зміну античній цивілізації прийшла нова епоха – християнство, яке проголосило нові цінності. Поняття краси асоціюється тепер не з природою, а Богом. Художній образ пояснюється як втілення Божого духу. Ідеалом виступає чернець, богослужитель. Показовими є погляди християнського мислителя Аврелія Августина або Августина Блаженного (354-430 рр.), єпископа, автора книг «Сповідь», «Про град Божий». У поезії має приваблювати не саме по собі поетичне слово, а божественна ідея, що в цьому слові. Він вважав тяжким гріхом насолоджуватися церковною музикою, не прислухаючись до слів, які звучать під час її виконання.

Прекрасне все те, що наближає людину до Бога. У мистецтві найбільше подобається відповідність, пізна́ваність художніх картин, у сприйнятті яких важливу роль грає *розум*, а не почуття.

Фома Аквінський (1225-1274 рр.) теж сповідував подібні ідеї. Народився у сім’ї графа, закінчив Неаполітанський університет (1244 р.), професор Паризького ун-ту, чернець Домініканського ордену, для якого головне – істина. Намагається пізнати красу дійсності. Його система дістала назву *томізму* (Фома латиною звучить, як Тома) – так званого покатоличеного аристотелізму (2,27) й платонізму. Краса людського тіла, за Фомою Аквінським, недосконала, оскільки справжня краса – духовна, і вона пов’язана з Богом: «Бог іменується прекрасним як причина світової гармонії та ясності». Художній твір – світ ідей, що зарані виникли в свідомості художника, для якого головне – інтуїція, а не життєві спостереження.

Значно далі, ніж західноєвропейські естети, пішли середньовічні вчені Закавказзя, які активно розвивали античні ідеї. Грузинський поет Шота Руставелі (др. пол. Х11 ст.) висунув тезу про чотири основи мистецтва: *слово, серце, майстерність і розум*. Значну зображувально-виражальну роль відводив епосу.

**Літературознавство в часи Відродження : нове й старе**

Епоха Відродження поставила в центр уваги людину, на цій основі підтвердила роль митця у творчому процесі з повним правом писати відповідно до свого естетичного ідеалу. Розробляються критерії художності, підноситься роль художньої майстерності у зображенні. Піднімаються питання естетичного відношення мистецтва до дійсності.

Риси Відродження проявилися ще в Середньовіччі, коли актуалізувалися античні ідеї, коментувалися пам’ятки стародавньої культури.

На порозі Відродження Данте Аліг’єрі (1265-1321 рр.) у трактаті «Про народну мову» стверджував право письменника на народну мову, а не латинську, незрозумілу для широких мас. Розглянув теорію поетичних жанрів, особливості віршованої та прозової мови. Джованні Бокаччо (1313-1375 рр.) у трактаті «Апологія поезії» підносив ідеї гуманізації мистецтва, розкріпачення людини. Такі ідеї сповідував і Рабле, звертаючись до засобів народної сміхової культури. Це робилося для того, щоб розширити коло читачів, демократизувати читацьку аудиторію, нахилити літературу до простого читача.

Ленардо да Вінчі **(**1452-1519 рр.) у тритомному трактаті про живопис наголошує, що вчителем художника виступає сама природа. Підкреслив зв’язок живопису і мистецтва слова: «Живопис – це німа поезія, поезія – це сліпий живопис». На це звертали увагу, як відомо, і в стародавньому Китаї.

Для доби Відродження характерна двоцентрова картина дійсності: творцями цивілізації визнавалися двоє – Бог і людина. Це значною мірою компромісне бачення світу вносило схоластичний елемент у літературознавчі погляди діячів епохи. Найвищим досягненням літератури цього часу є твори Шекспіра, який теж захищав природовідповідність мистецтва: мета театру – «тримати дзеркало перед природою».

Сервантесуже показує конфлікт гуманістичних ідей і суворої реальності. Його дон Кіхот виступає білою вороною у своїх доброчинних прагненнях.

Усі вони звільнили людину від божественних сил, їхній герой – інтелектуал, який утверджує добро. Так виробляється поняття про *інтелігентність як синтез розуму і моралі*. У літературі героїзується Істина, Добро і Краса.

Поєднання логіки і краси в мистецтві привело до того, що в літературі починають діяти певні правила: встановили ієрархію жанрів, виробили правило триєдності, намагалися підвладнити творчий процес гармонії (красі) й симетрії (розрахунку), боролися з хаосом у мистецтві. Народилася естетика класицизму – його художній метод. Чи не одразу залунали критичні голоси на адресу суворо регламентованого мистецтва. Мольєру своїй «Критиці на школу жінок» (1663 р.) сказав: «коли п’єси, написані за такими правилами, не подобаються публіці, то треба змінити ці правила».

Без сумніву, у приписах класицизму багато раціонального. Вони допомогли виробити критерії художньої творчості, започаткували *літературну критику*. Першим таким критиком став Нікола́ Буало́-Депрео́ **(1636-1711 рр.)**, представник французького класицизму 17 ст. Автор трактату «Поетичне мистецтво» у дусі Декарта, відомого своєю схильністю до суворої *регламентації* всіх процесів, виклав загальні принципи поезії, зробив огляд французької літератури. Виклав *формулу класицизму* – триєдність місця, часу і дії. Художня правда, за Буало, повинна бути підпорядкована розуму і відповідати аристократичним смакам. Розум є верховним над істиною і красою. Будь-який поетичний образ є лише яскравим вбранням для раціональної ідеї. Оскільки розум є домінуючим над почуттями, останні, зокрема натхнення, інтуїція особливого значення для художника не мають.

Звичайно, поет мусить наслідувати природу – про це говорять усі естети Відродження. Але своїми суворими правилами та елітними творами речники класицизму значною мірою відгороджували літературу від життя: герої таких творів мали бути вишуканими, мова їх – добірною. Формувалося узагальнене і абстрактне уявлення про життя, дуже суб’єктивоване. Шкаралупа класицизму, багато в чому раціональна, була подолана *просвітництвом*.

**Гуманістична домінанта просвітницького літературознавства**

Переходу літератури на нову ідейну основу сприяли ідеї європейського Просвітительства. Французький гуманіст Дідро виступав за демократизацію мистецтва, в якому знаходили широке відображення народного життя. У статті «Прекрасне» заперечив тезу про спадковість смаків, які, на думку Дідро, мають формуватися у повсякденній практиці. Ототожнював істину і красу: прекрасне все, що істинне. Трактатом «Роздуми про драматичну поезію» поклавпочаток західноєвропейській літературній критиці.

Німецький філософ і просвітитель Лессінг виступив проти класицизму за штучність у ньому конфліктів і ситуацій, надмірну модельованість художніх картин.Підносить виховну роль літератури, розмежовує поняття поезії й живопису: перша – часове явище, другий – просторове. Завдання мистецтва – розкривати життя в русі, у постійних конфліктах. Далі в цьому пішов Гердер, теоретик «бурі й натиску» (прихильник загостреної уваги до індивідуальності). Високо цінує образи простого народу і його творчість, зокрема фольклор, в якому відбито побут і характер нації. Тому фольклор – джерело для історії й літератури. Стверджував зростаючу роль письменника в утвердженні народної мови. Цим перший поставивпроблему історичного розвитку літератури – історико-літературного процесу. Розмежовуючи услід за Лессінгом поезію й живопис, наголошує на тому, що перша – ілюзія для душі, другий – для очей. Справжні витоки краси – в живій природі, на думку Гердера. Краса – чуттєве вираження досконалості. Не відкидав і раціонального, розуміючи типове як істотне в образі. Наблизився до розуміння літератури як речника Істини і Краси.

Просвітителі заперечували монархічну владу й тоталітаризм, з нею пов’язаний (абсолютизм), закликали до революційного оновлення суспільного ладу. Їхні політичні гасла поєднувалися з культурно-освітніми настановами. Суть просвітництва – за допомогою освіти, розуму, культури розвіяти суспільні забобони, що скували людину, пізнати себе й оточуючий світ з тим, щоб змінити його на краще. Українські просвітителі І. Котляревський, Г. Квітка-Основ’яненко, П. Гулак-Артемовський та ін. були далекими від революційних настанов, проте намагалися дослідити дійсність, показати народні характери, надати існуючому ладові «людського обличчя», підвищувати культуру панівних верств населення з метою його гуманізації. Занепад таких прагнень привів до *романтизму* як філософії та художнього мислення.

**Літературознавство періоду німецького класичного ідеалізму**

Естетика Гегеля(1770-1832 рр.).

Естетична система Гегеля базується на ідеї «абсолютного духу», який послідовно проявляє себе в мистецтві, релігії, філософії. Це три послідовні ланки пізнання. Три *етапи розвитку мистецтва*: *символічна* форма; *класична* форма; *романтична* форма. Ці етапи визначені ним на основі глибокого вивчення історичного процесу. «Кожен художній твір належить своєму часові, своєму народові, своєму середовищу і залежить від особливих, історичних та інших уявлень і прагнень».

Єдність протилежностей

В основі його естетики – співвідношення змісту і форми, духовного і матеріального начал; загального і одиничного: *типізацію дійсності трактує в художньому творі як основний закон творчості*. Цілісне бачення життя і цілісне поняття про художній образ, твір: «Хоча квітці властиві різні якості – запах, колір, смак, форма і т. д., це усе ж таки квітка вповні: навіть одній її пелюстці мають відповідати *всі* перелічені якості саме цієї рослини. Різні якості квітки ще не дають підстави протиставляти ці якості одна одній».

Художній образ

Це змістовна форма мистецтва, форма мислення в літературі. Це метафорична, алегорична думка, яка розкриває одне явище через інше. Предметом поезії служить ідея в її чуттєвому вираженні, а завданням поезії – правдиве відображення життя. Живий матеріал мистецтва створює людське серце з усім тим, що його хвилює в житті. Втілюючи в образах «духовний зміст», мистецтво виступає «вчителем народів». Бореться за змістовне мистецтво, тобто ідейне, яке проникає в глибину духовного життя людини.

Закономірності розвитку естетики

Розвиток художньої свідомості визначається різним співвідношенням у ній духу і матерії. Йдеться про взаємодію поглядів Платона на поезію як *духовне* явище й Аристотеля – як на *природне* явище. Художній розвиток є частиною світового процесу розвитку людства, випливає з нього і знищується ним. Відбувається рух духу в його зв’язках з матеріальним світом. Ідея (як зміст художнього твору) проривається в царство чистої духовності і звільняється від матерії (форми); настає епоха філософії, а розвиток мистецтва припиняється. В цьому проявляється ідеалізм естетики Гегеля: розуміє мистецтво як відображення життя, але тільки в його духовних проявах.

Пророкує занепад мистецтва, бо до нього вороже ставиться буржуазне суспільство, якому треба лише розваги.

Твори мистецтва розуміє як єдність протилежностей: насамперед загального та індивідуального, сутності і явища, що виступають у мистецтві як зміст і форма. Тому мистецтво виникає тоді, коли духовна сутність життя втілюється в зображенні людських індивідуальностей. За Гегелем, художній образ є «ідеалом». Розрізняв три особливі форми свідомості: релігію, філософію та мистецтво, віддаючи йому першість у відтворенні духовності.

**Ключові слова :** мімезис, катарсис, підтекст, формула класицизму, типізація дійсності, художній образ, ідеал.

**ПРАКТИЧНА ЧАСТИНА**

**Завдання та проблемні питання**

1. Поясніть різницю мімезису Платона й Аристотеля.
2. Поясніть поняття катарсису, підтексту твору.
3. Розкрийте зміст виразу: мистецтво – «проєкція людини».
4. Охарактеризуйте явище дихотомії в підходах до мистецтва.
5. Розкрийте формулу класицизму.
6. Визначте, у чому феномен художнього образу.
7. Поясніть відмінності між наукою та мистецтвом.
8. Вкажіть на відмінності між мистецтвом слова та іншими видами мистецтв.
9. Поясніть художній образ як основу мистецтва.
10. Поясніть основні складові науки про літературу.
11. Покажіть відмінності між поняттями твору й тексту.
12. Розкрийте співвідношення змісту твору і його структури.
13. Поміркуйте, яке значення має теорія літератури для пояснення художнього твору.

**СИСТЕМА САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ ДО ТЕМИ**

1. Опрацюйте статтю О. Потебні «Думка і мова» (з кн. «Теоретична поетика») і поясніть у повідомленні співвідношення в художньому творі співвідношення форми і змісту художнього слова.
2. Розкрийте в рефераті естетичну природу слова за ст. В. Марка «Аналіз твору з погляду специфіки літератури» (з книги «Стежки до таїни слова»).
3. Напишіть есе на тему : «Людина як об’єкт мистецтва слова».
4. Поясніть у повідомленні поняття духовності в літературознавчому контексті з погляду А. Козлова.
5. Опрацюйте книгу Ж.-П. Сартра «Що таке література?» і дайте відповідь на це питання.

**ЛІТЕРАТУРА ДО ТЕМИ**

1. Аристотель. Поэтика. Москва : Худ. Лит., 1957. 1ё84 с.
2. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : підруч. / за наук. ред. Олександра Галича. Київ : Либідь, 2001. 488 с.
3. Козлов А. В. Духовність як літературознавча категорія : монографія. Київ : Акцент, 2005. 272 с. Аристотель.
4. Ласло-Куцюк М. Ключ до белетристики. Бухарест : Вид-во МУСТАНГ, 2000. 292 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
6. Марко В. П. Стежки до таїни слова. Літературознавчі й методичні студії : навч. посіб. Кіровоград : «Степ», 2007. 264 с.
7. Наєнко М. К. Інтим письменницької праці : з лекцій про специфіку художньої творчості. Київ : Педагогічна преса, 2003. 280 с.
8. Наєнко М. Українське літературознавство. Школи. Напрями, Тенденції. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 320 с.
9. Сартр Ж.-П. Что такое литература? С.-Пб. : Изд-во «Алетейя», 2000. 466 с.
10. Сапаров М. А. Размышления о структуре художественного произведения. *Структура литературного произведения.* Ленинград : Наука, 1984. С. 179-205.
11. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. 5-е изд., испр. и доп. Москва : Просвещение, 1966. 480 с.
12. Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства : підруч. Київ : Правда Ярославичів, 1998. 448 с.
13. Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. Москва : Советский писатель, 1976. 367 с.
14. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. Москва : Высшая школа, 1990. 344 с.

**Тема 2**

**ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ДУМКИ ПРО ЛІТЕРАТУРУ**

***Домінантні проблеми теми***

**Зародження теорії літератури в Україні.** Літературознавство в Україні в зародковій формі проявляється уже в часи Київської Русі й пов’язане з поширенням писемності. З проникненням християнства розповсюджується література, яка пропагує православ’я : культова, перекладна. Поряд зі святим письмом починають з’являтися книги напівсвітського характеру. В них і натрапляємо на перші теоретичні роздуми про літературу, поради, зокрема, як розуміти книги, компонувати її. Йдеться передусім про збірники Святослава. Зерна таких роздумів зустрічаємо у Повчанні Володимира Мономаха дітям, в якому серед іншим є й така порада : „Що знаєте – не забувайте, чого не вмієте – навчіться”.

Із появою на Русі письма зростає роль книги в житті людини, поширюються й поради, як читати книжки. У збірнику Святослава (1073 р.) був поданий перший бібліографічний покажчик-довідник. Там же вміщена і власне теоретико-літературна стаття Георгія Херабоска, професора Імператорської вищої школи в Константинополі, під промовистою назвою «Про образи». За своїм змістом стаття є викладом класичної поетики, за формою – нагадує літературознавчий словник-довідник. Стаття вийшла у перекладі на давньоруську мову, що вже було знаменно : тогочасне культурне життя починалося на народовідповідній основі. У ній знайшли своє пояснення 27 літературних термінів – практично всі відомі на той час тропи й фігури поетичної мови, поширені в античній Греції та стародавньому Римі. Наприклад: *алегорія* – інословіє; *алітерація* – імя творєніє; *уособлення* – лицетворєніє; *плеоназм* – ізобіліє; *метонімія* – взамєномєство і т.д. *Алегорія* пояснювалася як вираз, «коли про одне мовиться, а інше розуміється»; *метафора* – «слово, от іного на іного прєводімо». Як відзначила О. Бандура, стаття виявилася вільним перекладом значного за обсягом (до семи сторінок) трактату константинопольського професора.

Найвідоміша пам’ятка – «Слово о полку Ігоревім» – свідчить про те, що в давній Русі виробилася вже певна літературна школа зі своїми правилами і зразками. У самому «Слові...» автор постав перед вибором, як почати художній виклад : «по сьогодених бувальщинах» чи «по намислу Бояновім». Йдеться про ускладнено-метафоричний і оповідно-реалістичний способи художнього мислення і творення (М. Наєнко). Сильною, наприклад, була традиція робити похвалу книгочита́нню, книгам, складати їх бібліографію, що збереглася аж до ХV11 ст. Наприклад, у «Повісті минулих літ» можна прочитати таке : «Якщо старанно пошукати в книгах мудрості, то можна знайти велику втіху і користь для своєї душі. Бо той, хто часто читає книги, той веде бесіду з Богом і наймудрішими мужами». Без передмови і післямови, які в ті часи дедалі більше набирали літературознавчого змісту, не випускалася жодна книга. На́тяки на існування літературних угруповань зустрічаються в казаннях Кирила Туровського та в Галицько-Волинському літописі.

Монголо-татарська навала увірвала цей розвиток літератури, як і всієї давньоруської цивілізації.

**Становлення теорії літератури в давні часи.** Друга хвиля розвитку вітчизняної літератури, як і науки про мистецтво слова, припадає на ХV-ХVШ стст. і пов’язана з виникненням та активізацією полемічної літератури, насамперед діяльністю Івана Вишенського, Іова Княгиницького, Петра Скарги, Захарія Копистенського, Петра Могили, Єпіфанія Славинецького. «Першою теоретико-літературною дискусією в Україні» вважаються літературно-естетичні виступи письменників-полемістів (В. Брюховецький). Вступаючи в полеміку з Петром Скаргою, Іван Вишенський критикує книгу «Про єдність церкви Божої» за славословіє, захищає зв’язок художніх творів з життям: хороші книги, «если правда в них сидит».

Значну увагу письменники продовжували приділяти бібліографічним описам книг. Перше «Оглавлениє книг, кто их сложил», де були анотації більше як на півсотні джерел, уклав Єпіфаній Славинецький (1665-1666 рр.). Основи віршування виклав першим Лаврентій Зизаній Тустановський, віддавши їм цілий розділ своєї «Граматики» (прибл. 1560 р.). Там знайшли пояснення класичні стопи: ямб, хорей, дактиль, а також спондей і пірихій. Вітчизняним поетам пропонувалися три віршовані метри: героїчний, елегійний і ямбічний(наближений до розмовної), що було в традиціях Аристотелевої поетики.

Перші українські поетики відносяться до першої пол. ХV11 ст. Усі вони (близько 20-и) писані латинською мовою, більшість – у рукописах. Вважається, що в тодішніх українських поетиках літературознавчий матеріал був підпорядкований завданням вивчення латинської мови, а не викладанню риторики чи поетики (Наталія Пилипюк). Автори поетик спиралися як на досвід античних літературознавців, так і своїх сучасників-колег із Західної Європи. За своєю суттю вони були неокласичними (Леонід Білецький).

Хоча українські поетики вважаються похідними, їхнє значення полягає в тому, що автори досліджували сутність поезії, роль художнього вимислу, визначали мету і завдання художньої творчості. Деякі з них були тоді й видані: Феофана Прокоповича («Мистецтво поетики», 1705 р.) та Митрофана Довгалевського («Сад поетичний», 1736 р.).

«Поетика» Прокоповича складається з трьох частин: 1. «Вступ до поетики; 2.Епічна і драматична поезія; 3.Буколічна, сатирична, елегійна, лірична та епіграматична поезія». *У* першій ідеться про походження поезії, її природу і призначення. *У* другій – проводиться аналіз епічних і драматичних поезій, утретій – відповідних творів. Феофан Прокопович приділив увагу літературним рода́м і видам, виступив із позицій антропоцентризму, визначив високий, середній і низький літературні стилі, наголосив на пріоритеті епічних творів над драматичними, як це було традиційно раніше.

Це був виступ проти курйозного, бездумного віршування. Вважається початком класицистичної творчості (Г. Грабович). За зразки обрав твори Гомера, Овідія, Плавта. Цінним є те, що Прокопович розробив теорію двох вимислів : вимисел події і вимисел способу її відображення, шукав у літературі не тільки розваги та приємності, а й користі, зв’язку з правдою дійсності. Давав поради письменникам сміливо відходити від традицій і авторитетів, більше покладатися на здоровий глузд і природність життєвих явищ [1, 57]. Відтоді намітився історичний підхід до пояснення літературного процесу : художній твір розглядали як образний інтерпретатор дійсності.

Автор другої відомої «Поетики» – Митрофан Довгалевський у своєму «Саду поетичному» наголосив на потребі художнього вимислу – «художньої правди», за допомогою якої митець наповнює художній твір живими і яскравими картинами. Тому його поетика вважається утвердженням барокового стилю в українській літературі. Позитивним є звернення автора не лише до античних зразків, а й до кращих творів саме української літератури та вітчизняних літературознавчих поглядів, зокрема Феофана Прокоповича.

Мелетій Смотрицькийрозвинуву своїй «Граматиці» погляди Лаврентія Зизаніяназасоби поетичної творчості, значно розширивши відомості про віршовані стопи, тропи і фігури поетичного синтасису, ввівши елементи пояснення барокової літератури.

Етапним явищем у науці про літературу виявилися погляди Григорія Сковороди, який принісза собою просвітительський гуманізм, наголосив на потребі природовідповідного розвитку українських культурних традицій, особливо фольклорних.

Розвиток українського літературознавства у той час гальмувався перетворенням Києво-Могилянської академії на суто релігійний заклад, де цій науці відводилася мізерна роль. Згодом всіляко придушувалося українське, а підтримувалося російське літературознавство. Трохи легше почувалися літературознавці Львівського університету, бо Галичина була тоді в складі Австро-Угорщини, уряд якої все ж зважав на те, що в складі імперії було тоді біля двох мільйонів українців.

Стримуючим фактором у розвитку вітчизняної літератури й науки про неї була латинська мова, яка панувала в культурному просторі України. У ХV11-ХVШ стст. про українську мову мало хто й згадував у літературних колах. Навіть Г. Сковорода писав свої твори латиною.

**Розвиток вітчизняної теорії літератури в нову епоху**. З появою «Енеїди» (1798 р.) І. Котляревського, відкриттям Харківського університету (1805 р.) відбувся прорив вітчизняної науки і культури в нову епоху, відому своїм реалістичним і народовідповідним характером. Однак вітчизняне літературознавство розвивалося надто повільно, бо перебувало на тій стадії, коли головним його питанням було – чи доречна українська мова як літературна? Навіть П. Гулак-Артемовський, тодішній ректор Харківського університету, визнавав за українською літературною мовою лише «низький стиль». Завкафедри словесності І. Рижський опублікував тоді два посібники з літературознавства : «Опыт риторики» та «Введение в круг словесности», але в жодному з них навіть не обмовився про поему Котляревського, зате про «Енеїду» Осипова говорив з великим ентузіазмом як про видатне явище російської літератури.

Перші на́тяки на нову українську художню думку помітні в журналах «Харьковский демокрит», «Украинский вестник», «Украинский журнал», газеті «Харьковский еженедельник». У цій газеті, наприклад, був уміщений переклад статті Ф. Шіллера «Про призначення ліричної поезії», що сприймається першою ластівкою вітчизняного поетичного романтизму. Художня філософія романтизму виявилася доброю ідейною основою для захисту української літературної мови, за прикладом західноєвропейських літератур.

Міцнів рух за національне відродження, посилювалася увага до вітчизняної історії, фольклору, мови і літератури, формується нова наука – народознавство. Народність визнається тепер справжнім критерієм Істини і Краси. Навіть П. Гулак-Артемовський, попри свою консервативність, стверджував: «Лише народний смак, тонкий слух народу, освічене серце, його схвалення, суд і вирок, нарешті – його здивування й оплески творять і вдосконалюють мистецьку красу» («Про поезію і красномовство на Сході»).

З історії української літератури добре відомо про її розвиток на поч. Х1Х ст. Варто пригадати й діяльність «Руської трійці», яка зробила свій вагомий внесок у скарбницю вітчизняного літературознавства, фольклору і красного письменства. Кульмінацією українського піднесення в першій пол. Х1Х ст. є сподвижницька робота Кирило-Мефодіївського товариства, як і творчість його засновників, насамперед Т. Шевченка, П. Куліша, М. Костомарова. Значення їхньої діяльності полягає в першій спробі організовано повести цілеспрямовану роботу в напрямку суверенітету й демократизації України. Було відчинено, як висловився М. Костомаров, «...підземний заклеп, вже кілька віків замкнений багатьма замками...».

З середини Х1Х ст. критики все більшу увагу приділяють суспільній ролі художньої літератури. Нерідко наслідування зводиться до натуралізму, а суспільна роль – до утилітаризму. Тому художній твір частіше закликають сприймати як естетичне явище, і привабливість у ньому має краса слова – мистецтво слова. Особливо популярною була теза про відповідність літературного твору ідеалові прекрасного, що поширюється в західноєвропейському просторі. Як наслідок, у Росії зростає увага до техніки художньої творчості, письменницької майстерності. Розглядають літературне мистецтво як «річ в собі», таку, що розвивається за своїми внутрішніми законами (ОПОЯЗ – Общество по изучению языка). На цьому ґрунті пізніше розвинувся перспективний літературно-критичний напрям – структуралізм).

В українській літературі ідею краси як іманентної властивості української душі захищали письменники літературного угруповання «Молода муза», яке діяло у Львові протягом 1906-1909 рр. Це Б. Лепкий, П. Карманський, В. Пачовський, С. Твердохліб та ін. Молодомузівці мали свій друкований орган – журнал „Світ”. Орієнтуючись на західноєвропейські модерністські тенденції, вони виступали проти надмірної заангажованості мистецтва [4, 472]. Б. Лепкий навіть складав історію української літератури не за історичним, а естетичним принципом.

Близько до молодомузівців були письменники, які гуртувалися навколо журналу «Українська хата», що в ті часи видавався у Києві (О. Олесь, М. Вороний, М. Філянський, всього 43 письменники, які друкувалися в журналі. Були там і молодомузівці. Усі вони увійшли до антології «Українська хата», упорядкованої в 1960 р. Вал. Шевчуком) [4, 700-701].

У пошуках нових виражальних засобів слова на початку минулого століття народжувався модернізм (фр. – найновіший). Уперше у своїй історії українська література поставила за головний критерій мистецтва естетичний принцип [4, 469-472]. Український модернізм постав не тільки під впливом мистецьких віянь Заходу, а й на основі відновлюваної вітчизняної традиції зокрема «філософії серця», що виявила чимало спільних ознак з «філософією життя» – екзистенціалізмом. Отже, підносилася нова «душевна організація» і зароджується нова «поетична техніка». Завданням літературознавців було пояснити красу і підтекст слова, розкрити джерела його краси і смисл переносного змісту. Письменник має писати не лише на суспільно важливі теми, а про все, чим живе людина – в цьому суть екзистенціалізму, визначального напряму світової літератури.

**Досягнення новітньої теорії літератури в Україні.** На противагу естетичному підходу до пояснення суті й призначення мистецтва на початку ХХ ст. розвивався історичний напрям методики літературних досліджень. Автор «Історії українського письменства» С. Єфремов навіть назвав творчі пошуки молодомузівців і хатян літературним збоченням, бо сам обстоював ідеї історичної школи в літературознавстві. Актуалізується філологічне розуміння художньої літератури – за О. Потебнею. Літературознавець В. Перетц прийшов до висновку, що естетичний метод не може бути використаний для пояснення літературних явищ, бо саме поняття краси змінне в різні епохи. Головне інше, твердив дослідник : для літературної історії ніякого значення не має ідеологічне літературознавство Бєлінського чи Добролюбова, бо для історика літератури художні твори важливі не тим, що відбивають класові інтереси й ілюструють суспільно-історичні процеси, а тим, що самі в собі містять своєрідну історію людської духовності. Відомо, що з приходом до влади більшовиків ідеологічний метод став панівним і згубним.

У середині 20-х років ХХ ст. навіть серед літераторів-комуністів зароджується сумнів у справедливості марксистської науки, у слушності її застосування зокрема до мистецтва, у тому числі – й літератури. Багато письменників, які були малограмотними нездарами, але старанно переказували важливі суспільні події й активно видавалися, заполонили літературний простір. Розвелося графоманство, цінилася кон’юнктура, породжувалося утилітарне й користолюбне мистецтво, якому свідомо відводиться виключно службова роль. Навіть ліквідацію безграмотності Ленін обмежував завданням навчити маси лише читати й розуміти декрети і постанови нової влади. У літературі марксизм вимагав не просто ідейності – потрібна була ідея, одна на всіх – тотальна. Для цього запроваджувалися спеціальні літературні організації, вказівки яким надсилалися з Москви.

Проти плужансько-гартівського розуміння літератури гостро виступив М. Хвильовий (Фітільов), закликаючи орієнтуватися на світовий літературний процес, сповідувати загальнолюдські принципи, не забуваючи й національні цінності. Головні тези Хвильового: 1) кінець малоросійському провінціалізмові – українське мистецтво прилучається до світового, насамперед – західноєвропейського; 2) кінець російському гегемонізму в Україні, яка має бути незалежною; 3) українське мистецтво має своє високе призначення. Показові й назви памфлетів М. Хвильового про це: «Європа чи просвіта», «Московські задрипанки», «Халтура гладкових».

М. Хвильовий писав: «На настирливе запитання «Європа чи просвіта?» треба рішуче відповісти: «Європа»... Ви питаєте, яка Європа? Беріть, яку хочете : минулу – буржуазну, сучасну – пролетарську, вічну – мінливу... З України мистецтво мусить перекинутися у всі частини світу і відіграти там не домашню роль, а загальнолюдську». І далі : «Що таке Європа? Це досвід багатьох віків. Це Європа грандіозної цивілізації, Європа – Гете, Дарвіна, Байрона, Ньютона, Маркса і т. д.».

У літературі, як і в суспільстві, громадянська війна не припинялася. У резолюції пленуму правлячої партії тоді говорилося: «Кинуті пресою лозунги орієнтації на Європу, «Геть від Москви» ... можуть бути лише прапором для ростущої на ґрунті непу української дрібної буржуазії, що відродження нації розуміє як буржуазну реставрацію». Один із літературознавчих збірників 1932 р. так і називався : «Атака». Дискусія завершилася пострілом 13 травня 1933 р. – самогубством М. Хвильового, який у прощальному листі написав: «Арешт Ялового – це розстріл цілої генерації. За що? За те, що ми були найщирішими комуністами? Нічого не розумію. За генерацію Ялового відповідаю перш за все я, Микола Хвильовий. Отже, як говорить Семенко... Ясно.

Сьогодні прекрасний сонячний день. Як я люблю життя – ви й не уявляєте. Сьогодні 13. Пам’ятаєте, як я був закоханий в це число? Страшенно боляче. Хай живе соціалістичне будівництво! Хай живе комунізм! Хай живе Комуністична партія!».

У «Літературній хрестоматії» 1926 р. М. Рильський писав : «Революціонер з голови до п’ят, Хвильовий міцно зв’язаний з кращими традиціями української художньої літератури : можна сказати, що пошуки Хвильового почалися там, де перервалися пошуки Коцюбинського».

Філологічний метод літературної науки продовжував обстоювати М. Зе́ров), наполягаючи на тому, що літературу треба читати за філологічно-естетичними факторами. Наприклад, слід розрізняти літературу класичну, потім – сентиментальну, далі – романтичну, нарешті – реалістичну і неоромантичну. До уваги треба брати не лише соціальні, класові чинники, а всі – все, чим живе людина: історичні, культурні, психологічні, моральні, етичні, естетичні і, звичайно, соціальні. За Зе́ровим, художній твір – це не окреме про окреме, а загальне про загальне, не про якийсь історичний крок чи подію, а про суспільну свідомість взагалі. І це правильно.

М. Зе́ров писав Л. Мартовичу : «Найвизначніші письменники сучасної України в поезії В. Сосюра, у прозі – М. Хвильовий. За анкетою газети «Культура і побут» в 1925 р. із тридцяти харківських літераторів 28 назвали Хвильового улюбленим письменником».

Визначним радянським офіційним літературознавцем був Олександр Білецький. Про масштаби та інтереси його досліджень свідчать назви наукових праць : «Завдання та перспективи розвитку українського літературознавства» (1957 р.), «Українське літературознавство за сорок років» (1957 р.), «Шляхи розвитку дожовтневого українського літературознавства» (1958 р.). Усі вони мають методологічний та узагальнюючий характер і, на думку М. Наєнка, позбавлені наукової об’єктивності. Законом для дослідників літератури була тоді стаття В. Леніна «Партійна організація і партійна література» (1905 р.).

Монополія на єдино правильну думку в літературознавстві першої половини ХХ ст. ставала все агресивнішою : «Хто не з нами, той проти нас», «Якщо ворог не здається, його знищують». Сотні українських митців були знищені фізично, а їхні твори на довгі роки не мали читача у вітчизні. Коли перебили противників, взялися за своїх : Коряка, Щупака, Коваленка. Вціліли тільки конформісти.

У роки війни з німецьким фашизмом влада почала трохи загравати з народом : з’явилися слова «співвітчизники», «брати і сестри» замість «народні маси», а журнал «Радянська література» було перейменовано на «Українську літературу». Втім, після війни знову почалися репресії (постанови партії про видання «Звезда» і «Ленинград»).

Відлига шістдесятих років спричинила деякі кроки від тотального догматизму. Праці І. Дзюби«Від молитов до дум», «Перший розум наш...», «Як у нас пишуть?». Відроджувалося аналітичне начало в літературознавстві, сильнішав наступ проти графоманства, міцнів історико-філологічний підхід до явищ словесного мистецтва. Але до об’єктивної науковості було ще далеко. Швидко минула й відлига в суспільному житті, яку пов’язують з роками правління М. Хрущова.

Ідеологічно-кон’юнктурний, соціалістичний реалізм впав 1991 р., коли література ожила, наповнилася, спрямувалася в перерване на початку 20-30 рр. русло модернізму, прилучилася до світового літературного процесу, стрімко увійшла в постмодернізм.

В останні роки набирає популярності психолінгвістична теорія слова-образу О. Потебні, в руслі якої зростають вітчизняні літературознавці. З погляду художності створено підручник з літературознавства (А. Ткаченко), теорія літератури (О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв), розкриваються проблеми аналізу художнього твору (В. Марко¸ Л. Скорина); українське літературознавство розглядається у контексті психоаналізу (Н. Зборовська), а духовність висвітлюється як літературознавча категорія (А. Козлов).

Фундаментальною працею залишається книга М. Наєнка «Українське літературознавство» (1997 р.), в якій розглядаються вітчизняні літературні школи, напрями, течії, простежується історичний розвиток української науки про літературу. Стосовно специфіки мистецтва слова викликає інтерес праця М. Наєнка «Інтим письменницької праці» (2003 р.), поетики – фаховий підручник В. Домбровського «Українська стилістика і ритміка. Українська поетика» (2008 р.). Відбувається перегляд всієї історії української літератури, що звільняється від колишньої заангажованості у висвітленні її здобутків і розвитку в радянському літературознавстві. Фахівцям пропонуються книги : М. Зерова «Українське письменство Х1Х ст. Від Куліша до Винниченка» (2007 р.), М. Наєнка «Художня література України. Від міфів до реальності» (2005 р.), а також цікаві новітні дослідження : О. Філатової «Український роман 20-30-х років ХХ століття : типологія авторської свідомості (2010 р.), С. Підопригори «Українська експериментальна проза ХХ-початку ХХ1 століть : «неможлива» література (2018 р.), а також літературно-методичні праці : Н. Романишиної «Українська художня мала проза : теоретико-методичні аспекти вивчення» (2-13 р.), Л. Неживої «Теорія і практика вивчення літературних напрямів українського письменства в школі» (2016 р.).

В умовах розвитку незалежної України відроджується й розвивається українська духовність, і національне мистецтво, вітчизняна література виступають рушійною силою в цьому процесі.

**Ключові слова :** українське літературознавство**,** українська поетика, розвиток українського літературознавства, психолінгвістична теорія О. Потебні, духовність як літературознавча категорія.

**ПРАКТИЧНА ЧАСТИНА**

***Завдання та проблемні питання***

1. Розкрийте умови та ознаки зародження української думки про літературу.
2. Охарактеризуйте другу хвилю розвитку української літератури та літературознавства (ХV-VIII стст.).
3. Визначне внесок Ф. Прокоповича та М. Довгалевського у вітчизняне літературознавство.
4. Поясніть особливості розвитку українського літературознавства на початку ХIХ ст.
5. Розкрийте колізії розвитку українського літературознавства в кінці ХIХ-на початку ХХ століть.
6. Розкрийте суть літературної дискусії в Україні (20-30-і роки ХХ ст.).
7. Охарактеризуйте здобутки сучасного українського літературознавства.
8. Розкрийте концепцію історичної школи в українському літературознавстві.
9. Висвітліть особливості психологічного напряму в літературознавстві.
10. Розкрийте надбання філологічної школи в українському літературознавстві.
11. Охарактеризуйте основані літературознавчі школи в Україні.
12. Охарактеризуйте основні літературні напрями українського мистецтва слова.

**СИСТЕМА САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ ДО ТЕМИ**

1. Реферат : «Давній період українського літературознавства у контексті світової думки про літературу».
2. Повідомлення : «Молода муза» – концепція, перспективи.
3. Реферат: «Формування і розвиток історичної школи в українському літературознавстві».
4. Доповідь: «Сучасні літературні угруповання».
5. Літературознавчий портрет : «Микола Зеров».
6. Літературознавчий портрет : «Михайло Наєнко».
7. Повідомлення : «Історична школа з погляду М. Дашкевича».
8. Реферат : «В. Перетц – літературознавець».
9. Есе : «Якою має бути художня література?».
10. Есе : «Яким має бути літературознавець?».

**ЛІТЕРАТУРА ДО ТЕМИ**

1. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : підруч. / за наук. ред. Олександра Галича. Київ : Либідь, 2001. 488 с.
2. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поетика. Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2008. 488 с.
3. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинград : Изд-во «Наука», 1977. 408 с.
4. Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство : посібник. Київ : «Академія», 2003. 392 с.
5. Козлов А. В. Духовність як літературознавча категорія : монографія. Київ : Акцент, 2005. 272 с.
6. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром’як, Ю. І. Коівалів та ін. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
7. Марко В. П. Стежки до таїни слова. Літературознавчі й методичні студії : навч. посіб. Кіровоград : «Степ», 2007. 264 с.
8. Наєнко М. К. Інтим письменницької праці : з лекцій про специфіку художньої творчості. Київ : Педагогічна преса, 2003. 280 с.
9. Наєнко М. Українське літературознавство. Школи. Напрями, Тенденції. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 320 с.
10. Нежива Л. Теорія і практика вивчення літературних напрямів українського письменства в школі : монографія. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2016. 356 с.
11. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. 5-е изд., испр. И доп. Москва : Просвещение, 1966. 480 с.
12. Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства : підруч. Київ : Правда Ярославичів, 1998. 448 с.
13. Палиевский П. В. Литература и теория. Москва : Сов. Россия, 1979. 288 с.
14. Підопригора С. Українська експериментальна проза ХХ-початку ХХ1 століть : «неможлива» література : монографія. Миколаїв : Іліон, 2018. 392 с.
15. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. Москва : Высшая школа, 1990. 344 с.
16. Романишина Н. В. Українська художня мала проза : теоретико-методичні аспекти вивчення : монографія. Рівне : ТзОВ «Принт Хауз», 2013. 576 с.
17. Філатова О. С. Український роман 20-30-х років ХХ століття : типологія авторської свідомості : монографія. Миколаїв : Іліон, 2010. 485 с.

**Тема 3 : КОНЦЕПТУАЛЬНІ ІДЕЇ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ**

***Домінантні проблеми теми : головні концепції літературознавства та їх характеристика***

***Психоаналіз як різновид психологізму в літературі.*** Психологічна школа в літературознавстві ХІХ ст. зумовлена успіхами загальної та експериментальної психології. Без праць німецьких дослідників Г. Штайнталя (1823-1899), В. Вундта (1832-1920), Е. Гартмана (1842-1906), не було б і розвідок француза Е. Еннекена, засновника етнопсихології, українця І. Франка («Із секретів поетичної творчості»), послідовників О. Потебні, які видавали періодичний збірник «Вопросы теории и психологии творчества» (передусім – Д. Овсянико-Куликовский (1853-1920).

Представники психологічного напряму в літературознавстві досліджували духовний світ автора, особливості його творчої уяви, процеси виникнення і сприйняття художнього образу в словесному мистецтві. Однак заглиблення в цю проблематику спершу було пов’язане з діяльністю психіатрів, які досліджували розлади психіки (неврози) і з цією метою вдавалися до творів художньої літератури, в яких (напр. у Ф. Достоєвського) такі стани описувалися. Створена ними методика дістала назву психоаналізу (Зиґмунд Фройд, І. Франко). Йдучи від анатомії та неврології, З. Фройд захопився психологією та протягом першого десятиліття ХХ ст. розробив своє вчення – психоаналіз (фройдизм), вказавши на підсвідоме в структурі особистості та його важливу функцію у вмотивуванні помислів і вчинків людини. Однак ще І. Франко в праці «Із секретів поетичної творчості» (1898 р.) писав, що підсвідоме (Unterbewusstsein) «сильно впливає на наші суди, на нашу діяльність, і керує нею не раз далеко сильніше від усіх контраргументів нашого розуму». Тому йдеться не про відкриття, а про вироблення Фройдом понятійно-термінологічного апарату, який описує механізм впливу підсвідомості людини на її дії.

Свою письменницьку діяльність психіатр, що добре знав мистецтво, почав 1900 р. працею «Тлумачення снів». М. Фуко назвав З. Фройда унікальним автором, який «не тільки пише власні праці, а й продукує ще дещо : можливості й правила для створення інших текстів». Саме цим він прислужився літературознавству. Його теорію особистості, твердження про вирішальну роль сексуальності, трансформованої, перенесеної на інші психічні явища (сни, марення, фантазії), сублімованої в інші види діяльності (художню творчість, наукові досліди) критикували відразу й критикують досі, але не оминають.

Основні ідеї З. Фройда:

* **«**Поет робить те саме, що й дитина, яка грається – він витворює світ фантазії»;
* «Для людини немає нічого важчого, ніж відмова від вже одного разу отриманого задоволення. Насправді ми не можемо відмовитися ні від чого, ми тільки підміняємо щось чимось іншим»;
* «... дорослий соромиться своїх фантазій, приховує їх від інших, леліє як щось найпотаємніше, інтимне...»;
* «Невдоволені бажання – рушійні сили фантазії, і кожна окрема фантазія – це здійснення бажання, коректура невдоволеної дійсності»;
* «...минуле, сучасне і майбутнє вишиковуються як на шнурочку, на шнурочку безперервного бажання.... Бажання використовує певну сучасну причину, щоб за зразком минулого створити картину майбутнього»;
* «Наші нічні сни – це не що інше, як такі власні фантазії»;
* «..нам слід відрізняти тих поетів, які запозичують готові сюжети..., від тих, які свої сюжети творять самі»;
* «У душі героя перебуває сам письменник і розглядає інші дійові особи»;
* «Справжнє задоволення від поетичного твору бере свій початок у звільненні від напружень у нашій душі».

З. Фройд вірив, що можна віднайти універсальні закони, яким підлягають усі люди і всі види творчості. Найголовніші його праці такі: «Групова психологія та аналіз Еgo»(1921 р.); «Я і Воно» (1923 р.); «Достоєвський і батьковбивство» (1928 р.); «Незадоволеність у культурі» (1930 р.); «Мойсей і монотеїзм» (1939 р.).

Відомі спроби українських авторів ще за життя З. Фройда застосувати його ідеї до аналізу творчості класиків української літератури : психолог С. Балей – психологія творчості Т. Шевченка; психологічна методологія О. Потебні; І. Франко – про таїну творчості; В. Підмогильний («Іван Нечуй-Левицький (Спроба психоаналізу творчости)».

Після розриву з З. Фройдом, що стався 1913 р., швейцарський психолог Карл Густав Юнґ (1875-1961) почав розробляти власну концепцію підсвідомого та його ролі в житті людини і в художній творчості. Він назвав своє вчення аналітичною психологією (на противагу психоаналізу З. Фройда). Цим Юнґ наголошував, що система його поглядів об’єднує позитивні (з його погляду) здобутки попередників (Фройда та Адлера) й інші споріднені ідеї, що висловлювалися сучасниками.

Концептуальними поняттями, які складають ядро, осереддя аналітичної психології, є індивідуація, колективне несвідоме (підсвідоме), архетип. Вони виражають ті ідеї, які долають у розумінні Юнґа біологічний компонент учення З. Фройда. Індивідуація — ключове поняття в теорії особистості, пов’язане з *еґо,* *архетипом*, із синтезом підсвідомих елементів свідомості. Індивідуація починає здійснюватися тоді, коли людина осягає свою унікальність як мужчина чи жінка. К. Юнґ наголошував, що цей внутрішній духовний процес неможливий в ситуації ізоляції, водночас він передбачає певний ступінь ***опозиції*** індивіда до інших у системі колективних стосунків, передбачає опір (спротив) тим соціальним нормам, які не мають абсолютної цінності.

Щоб розкрити цей момент – вияв всесвіту в самості одиниці, К. Юнґ увів поняття «колективного підсвідомого», розуміючи під цим поняттям психічну спадкоємність і потенційні можливості людини. Це своєрідний резервуар, психічна структура, яка акумулює людський досвід, що підсвідомо передається від покоління до покоління. Таке поняття протиставлене фройдівському твердженню про формування ядра підсвідомого в дитинстві на базі сексуально-еротичних потягів, інстинктів. К. Юнґ відкинув «пансексуалізацію» психічного життя індивіда. Основним елементом колективного підсвідомого є поняття «архетипу». К. Юнґ вважає, що продукти уяви як психічного компонента не є простими відповідниками чи відображеннями біологічних імпульсів. Архетипи виявляються і впізнаються у поведінкових актах, що пов’язані з універсальними життєвими ситуаціями, як-от: народження, шлюб, розлучення, материнство, смерть і тому подібне. Вони властиві структурі людської психіки й піддаються спостереженню в процесі реалізації, вияву в численних варіаціях. Архетипи несуть з собою потужний енергетичний заряд, оволодівають волею людини, мають нумінозний характер. Поняття нумінозу (numinosum) означає динамічний характер, ефект, незалежний від довільних зусиль людини. Нуміноз оволодіває людиною цілковито. Одначе це не щось безпідставне, воно спирається на попередній досвід людини, і К. Юнґ вбачав у ньому атрибут всезагального релігійного досвіду, аспект божественної чи космічної сили.

Зупинившись на перебігу психічних процесів у творчому акті митця, К. Юнґ знову застерігав : «Наше (тобто психологів – Р. Г.) завдання полягає в тому, щоб твір мистецтва витлумачити психологічно, а для цього треба, щоб його основу, тобто «пра-переживання» ми приймали так само серйозно, як і у випадку психічного процесу мистецької творчості, де ніхто таки не може сумніватися у справжності та серйозності матеріалу, що лежить в основі твору». Він, як людина, що довіряла досвіду, відхиляв «безпросвітну метафізику»; приклади з історії мистецтва, мистецькі інтроспекції-візії пояснював системою своїх понять, як наприклад, у такому твердженні: «Те, що з’являється у візії, є образом колективного підсвідомого, а саме своєрідної вродженої структури тієї псюхе, яка представляє матрицю та передумову свідомості». К. Юнґ віддає належне З. Фройду: «Справді великим відкриттям Фройда було те, що неврози мають цілком певну душевну етіологію, тобто походять від емоційних причин та ранніх дитячих переживань справжньої чи фантастичної природи…». Але тут же додавав: «Твір мистецтва, що нібито дає себе аналізувати як якийсь невроз, потрапляє у небезпечне сусідство з неврозом». Тому «митець повинен бути поясненим з його власного мистецтва, а не з недолугості його натури та з особистих конфліктів, які представляють ***усього*** тільки прикрі наслідки тієї обставини, що він є митцем, тобто людиною, на яку навалився тягар більший, ніж для простого смертного».

Представники аналітичної психології вважають ідею архетипів найбільш фундаментальним досягненням К. Юнґа. Еріх Нойман (1905-1960) як послідовник К. Юнга і коментатор його ідей, доводив, що архетипи, повторюючись у кожному поколінні, водночас (і це цілком зрозуміло) збагачуються за рахунок історичного досвіду, що в свою чергу ґрунтується на розширенні людської свідомості. Це поняття в концепції аналітичної психології займає таке місце і виконує таку роль, як у структуралістів поняття структури.

Спадщина К. Юнґа, його учнів, праці про архетипи дали підстави для архетипної критики в галузі літературознавства. Однак цей різновид літературознавчої практики не можна зводити тільки до «юнгіанства». Є ще друге її джерело, яке йде від Кембріджської школи антропології в Англії, зокрема, бере витоки з праць Дж. Фрейзера. Він висунув і обгрунтував тезу про те, що міф — це проекція ритуалу, його відгалуження. Міф супроводжує ритуал або йде після нього. Згодом К. Леві-Строс довів, що вони взаємопов’язані, але міф функціонує на концептуальному рівні, а ритуал — на рівні дії. І Леві-Строс, і послідовник Дж. Фрейзера відомий канадський літературознавець Нортроп Фрай (1912-1991) оперують поняттям архетипу, але, по суті, маємо справу з двома моделями архетипної критики — юнгіанською, яка спирається на засади аналітичної психології, і ритуальною (чи міфо-ритуальною), яка виходить із міфологічної школи. У сучасному українському літературознавстві засади архетипної критики все активніше використовуються людьми як старшого покоління (спробаЛ. Новиченка в другій книзі-монографії «Поетичний світ Максима Рильського») і наймолодшої генерації літераторів (приклад: дисертація В. Даниленка про творчість Г .Тютюнника, стаття О. Верецької «Архетипні основи прози Валерія Шевчука».

**Структуралізм.** Терміном «структуралісти» характеризують групу філософів (передусім французьких), які за теорією Ф. де Соссюра застосували поняття структуральної лінгвістики до аналізу суспільних явищ, насамперед культури. Структуралізм спочатку прищепився в антропології (К. Леві-Строс), потім – в науці про літературу (Р. Якобсон, Р. Барт, Ж. Женет), психоаналізі (Ж. Лакан), відтак – в історії ідей (М. Фуко) й соціології (Л. Альтюссер), розвинувся в Тартусько-Московській школі Ю. Лотмана. Їхні праці набули значного розголосу в 60-70-х роках на всьому світі.

У літературознавстві структуралізм зосереджується на поетиці, яку складають норми літературного твору: його мета – не реінтерпретація твору, а з’ясування причин літературознавчих ефектів, значень.Основні ідеї структуралізму:

* кожне явище можна розглядати автономно, бо воно має іманентну власну будову;
* набір (склад) одних і тих же компонентів шляхом їх комбінації (взаємодії, організації) творить іншу якість цілості, що не дорівнює сумі властивостей кожного компонента зокрема;
* агрегатні цілості істотно відрізняються від органічних цілісностей.;
* елемент цілісного явища (предмета) несе на собі «відбиток цілісності»;
* зовнішньо відмінні об’єкти можуть бути подібними (ізоморфними) за глибинною структурою;
* структура та її функції взаємопов’язані;
* структура може мати системний характер як багатовимірне складно зорганізоване ціле (субструктура, підсистема і т. д.).

Ідеї структуралізму в західному літературознавстві пов’язані з діяльністю та еволюцією поглядів французького мислителя Ролана Барта (1915-1980), який одним із перших застосував ідеї Ф. де Соссюра до аналізу літератури, запропонував власну методику аналізу текстів, оригінальну концепцію літературної семіології, впливав на інтелектуальне життя Європи й Америки протягом 60-70-х рр. ХХ ст. Р. Барт у статті «Критика та істина» (1966 р.) висуває власні ідеї щодо структури твору, структурованості читання, завдань критики та науки про літературу. Основні ідеї Р. Барта:

* + «Метод — всегда акт сомнения, благодаря которому мы задаёмся вопросом относительно явлений случайных или закономерных»;
  + «Никто не отрицал и не станет отрицать, что текст произведения имеет дословный смысл…<…>. Вопрос в том, имеем ли мы право прочесть в этом дословно понятом тексте иные смыслы, которые не противоречили бы его буквальному значению»;
  + «Попытка установить структуру литературных произведений представляет собой важную задачу, и многие исследователи посвятили себя ей, используя при этом методы, о которых, правда, старая критика и не заикается, что естественно, ибо она притязает на изучение структур и в то же время не хочет быть “структуралистской»;
  + «…произведение разом содержит в себе несколько смыслов в силу своей структуры, а не в силу ущербности тех людей, которые его читают»;
  + «Автор и его произведение являют собой отправную точку анализа, стремящегося к языку как к своему горизонту»;
  + «Ведь ни один человек в мире не знает о том смысле (о том означаемом), которым наделяется произведение в процессе чтения, и причина, быть может, в том, что смысл этот, будучи воплощённым вожделением, возникает как бы по ту сторону языкового кода».

Концентровано свої погляди на співвідношення центральних у літературознавстві середини ХХ століття понять – твір і текст, мова і письмо – Р. Барт виклав у праці «Від твору до тексту»:

* Марно, на його думку, намагатися реально розмежувати текст і твір, бо «текст – це поле методологічних змагань», він знаходить «притулок у мові, існує тільки в дискурсі»;
* «текст – це і є те, що перебуває на межі мовної унормованості»;
* «Текст пізнається, осягається через своє відношення до знака… Твір у цілому функціонує як знак… у Тексті означуване екстраполюється вбезмежності майбутнього… Текст всуціль символічний: твір зрозумілий, усвідомлений, сприйнятий у всій повноті своєї символічної природи – це і є, власне, текст».
* «Текстові притаманна багатозначність … у Тексті немає мирного співіснування сенсів, значень – Текст перетинає їх, рухається крізь них, відтак він не підкоряється навіть плюралістичному тлумаченню, у ньому відбувається вибух, розщеплення усіх сенсів».
* «Автор вважається батьком і господарем свого твору… Стосовно ж Тексту, то у ньому відсутній запис про батька».
* «…Текст вимагає, щоб ми зліквідували, або хоча б скоротили дистанцію між письмом і текстом, не намагалися екстраполювати усе сильнішу персону читача на твір, а об’єднували читача й письмо в єдину знакову діяльність».
* Текст «безпосередньо пов’язаний із задоволенням : ... слово про Текст повинно бути тільки текстом, його пошуком, текстовою працею…».

Р. Барт нагадує про головну методологічну настанову структуралізму – розглядати літературний феномен у його відносній автономності і специфічності.

З погляду структуралізму в літературознавстві відома тартусько-московська школа й Юрія Лотмана (1922-1993). Випускник Ленінградського університету, учень відомого російського філолога Г. Гуковського, він слухав лекції В. Жирмунського і В. Проппа, у Тарту, де завідував у місцевому університеті кафедрою російської літератури. Ю. Лотман виклав свої ідеї 1964 р. в книжці «Лекции по структуральной поэтике», що викликали розголос: працю перевидали в США та Румунії. Учений досліджував матеріали російської культури, апелюючи до спадщини ОПОЯЗу, і наголошував, що мова йде не про реставрацію формалізму, а створення методології зовсім протилежної. Основні тези Ю. Лотмана:

1. Мистецтво пізнає життя, користуючись засобами його відображення;

2. Пізнання в мистецтві завжди поєднується з комунікацією, передачею відомостей. Митець завжди має на увазі певну аудиторію.

Тобто, варто розглядати твори мистецтва як «своєрідні моделі дійсності», з урахуванням «відношення знаку і означеного, знаку і коду». Тільки за таких умов, на його думку, можна мати базу для «точного визначення специфіки мистецтва».

Спочатку в школі Ю. Лотмана домінувала проблематика структуральної лінгвістики, та згодом на перший план виходить літературознавча, і ширше — культурологічна проблематика. Про це, зокрема, свідчить перелік праць Ю. Лотмана і послідовність їх публікацій, зокрема стаття «Текст у тексті».

Учасники Тартусько-московської школи співвідносили себе з французькою, чеською, польською семіотичними школами, виступали на конференціях за межами СРСР. Невдовзі її представники А. Жолковський і Ю. Жеглов виїхали у США, де розробили власну концепцію «Поетика виразності», модифікуючи ідеї й методику В. Проппа.

Яскравим прикладом структуральних ідей є праці Г. Грабовича і М. Павлишина, що є свідченням адаптації методики К.Леві-Строса, плідності міфопоетики, зміни ставлення до структуралізму в Україні.

**Рецептивна естетика.** Виокремлення рецептивного аспекту мистецтвознавства було реакцією на іманентну естетику й на домінування структурних стратегій в літературознавстві 40-60 років ХХ ст. З її утвердженням і пов’язують повернення гуманітарників до історизму, авторитет якого відчутно підірвав структуралізм. Представники рецептивної естетики не претендують на абсолютне новаторство, а ретельно узагальнюють здобутки науки, системно їх концентрують, виділяючи нові домінанти, що відповідають на запити часу.

Ганс Роберт Яусс – речник рецептивної естетики, німець за національністю, спеціалізувався з історії французької літератури, автор трьох монографій, в тим числі про творчість Марселя Пруста і Шарля Перо. Його праця «Історія літератури як провокація літературознавства» перекладається ще так : «Історія літератури як виклик теорії літератури». Автор цитує авторів від Аристотеля до своїх сучасників, солідаризується з основними тезами підручника Р. Веллека і О. Воррена «Теорія літератури», обгрунтовуючи провідну тезу, що естетику продукування творів треба доповнити естетикою сприймання.

Основні тези Г. Яусса:

* 1. «Оновлення історії літератури вимагає ліквідації забобону про історичний об’єктивізм і опертя традиційної естетики творення і зображення на естетику сприймання і впливу. Історичність літератури не ґрунтується на зв’язку «літературних фактів», фіксованих ex post, а на попередньому пізнанні літературного твору його читачами».
  2. «Аналіз літературного досвіду читачів може уникнути загрози психологізму, якщо описує освоєння і вплив твору в об’єктивованій системі відношень до певних сподівань (очікувань) читачів».

Поширенню рецептивної естетики сприяли праці Вольфганда Ізера, колеги Г. Яусса. Зокрема, його праці «Імпліцитний читач» (1972 р.), «Акт читання: теорія естетичної відповіді» (1976 р.), які також перекладалися іноземними мовами. Американським варіантом рецептивної естетики є теорія читацького відгуку, що розробляється на філософських засадах феноменології з використанням здобутків психоаналізу. Запроваджується термін «поінформованого читача», зростає увага до суб’єктивності (об’єктивізму) читачів.

**Постструктуралізм.** Ряд популярних структуралістів удався до самокритики власних концепцій (Р. Барт, наприклад). Таких мислителів на межі 60-70 рр. почали називати постструктуралістами. Найчастіше і найвиразніше постструктуралізм пов’язується з діяльністю і творчістю Ж. Дерріди, засновника і теоретика деконструктивізму. Основні ідеї Ж. Дерріди:

**1**.     Проблематизується поняття літературного твору як закінченої структури, гармонійної єдності, що має внутрішній смисл. Текст розчиняється в масі інших текстів, у понятті інтертекстуальності.

2.     Відкидається теза про «правду тексту», який відчитується хибно або взагалі не відчитується. Кожна інтерпретація тексту є частковою, не остаточною, заміняється іншою. Всі тлумачення тексту рівноправні.

3.     Стираються межі між літературними і філософськими текстами. Спільною прикметою різних типів дискурсу є їх текстуальність, тому необхідно осягати суб’єктивні та історичні мотиви їх з’яви.

4.     Деконструкція проблематизує або й відкидає статус науки про літературу як дискурсу, що виражає якісь «закономірності»; підтримує ті різновиди літературної критики, які ґрунтуються на грі, жартах, іронії, стилізації, текстуальних каламбурах.

Усі постструктуралісти займаються передусім проблемою різниць, відмінностей в усіх їх видозмінах, а також проблемою письма як джерела суб’єктивності і культури; торкаються корінних питань іншості у відношенні суб’єкт-суб’єкт. Вони не стільки викривають недоліки структуралізму, скільки переглядають процеси пізнання, творення і передачі смислів (значень) ролі текстів і дискурсивних практик у суспільній комунікації. На думку Дж. Куллера, на заході Європи і в США до постструктуралізму зараховують сучасні модифікації фемінізму, психоаналізу, неомарксизму, неоісторизму. Коментатор західноєвропейських течій І. Ільїн зауважує, що постструктуралізм як самокритика структуралізму і його продовження, характеризується «негативним пафосом щодо будь-якого позитивного знання, будь-яких спроб раціонального обґрунтування феноменів дійсності і в першу чергу культури».

**Мішель Фуко** (1926-1984) – загальновизнаний історик наукових ідей, культоролог – є автором праць: «Божевілля і культура: історія божевілля в епоху класицизму» (1961 р.), «Слова і речі» (1966 р.), «Археологія знання» (1969 р.), «Нагляд і кара : народження в’язниці» (1975 р.); «Історія сексуальності» (1984 р.). «Основні поняття, вкрай необхідні сьогодні, – твердив М. Фуко, – це не поняття свідомості (а також пов’язані з ними проблеми свободи, причинності), це й не поняття знака і структури. Це поняття події, ряду і прилегла до них група понять : регулярність, випадковість, перервність, залежність, трансформація». Вплив М. Фуко на літературознавство, зокрема на теорію літератури в період постструктуралізму відбувався опосередковано завдяки його тонким операціям зі словесними текстами і мовними дискурсами.

Постструктуралізм прийшов на зміну структуралізму. Він як сукупність різних описово-дослідницьких стратегій і пропозицій відповідає постмодернізмові у художній практиці тих митців, які не приймають міметичних засад мистецького моделювання фікційного світу.

**Ключові слова :** психоаналіз, аналітичні психологія, структуралізм, рецептивна естетика, постструктуралізм.

**ПРАКТИЧНА ЧАСТИНА**

***Завдання та проблемні питання теми***

* + 1. Прокоментуйте ідеї психоаналізу З. Фройда у контексті літературознавства.
    2. Прокоментуйте ідеї аналітичної психології К. Юнга у контексті літературознавства.
    3. Поясніть філософію структуралізму в літературі: За і Проти.
    4. Прокоментуйте погляди Р. Барта стосовно художнього твору та його пізнання.
    5. Розкрийте феномен рецептивної естетики та її значення для пізнання твору.
    6. Прокоментуйте тези Г. Яусса стосовно художньої рецепції.
    7. Поясніть особливості постструктуралізму в літературознавстві.
    8. Прокоментуйте філософію літературознавчої дії Ж. Дерріди.
    9. Висвітліть екзистенціальні засади вивчення літературного твору (за Г. Токмань).
    10. Покажіть особливості постструктуралізму й деконструктивізму, поясніть їх значення для пізнання художнього твору.

**СИСТЕМА САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ ДО ТЕМИ**

1. Повідомлення : «Інтертекстуальність як поняття і явище».

2. Реферат: «Психологічна школа в літературознавстві».

3. Літературознавчий портрет Ролана Барта.

4. Доповідь : «З. Фройд і К. Юнг : тотожність різноманітності».

5. Створіть ІКТ-презентацію постструктуралізму як напряму літературознавства.

6. Повідомлення : «Зв’язок постструктуралізму й постмодернізму в літературі».

7. Доповідь : «Екзистенціалізм як філософія пізнання літератури».

8. Літературознавчий портрет Мішеля Фуко.

9. Повідомлення : «Деконструктивізм Ж. Дерріди».

10. Есе : «Співвідношення тексту і твору в художній літературі».

**ЛІТЕРАТУРА ДО ТЕМИ**

1. Барт Р. Від твору до тексту / пер. Юрка Гудзя. *Антологія світової літературно-критичної думки XX століття. Слово. Знак. Дискурс.* 2-е вид., доп. / за ред. Марії Зубрицької. Львів : Літопис, 2001. С. 491-496.
2. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятий й термины. Москва : Высшая школа, 1999. 556 с.
3. Волков И. Ф. Теория литературы : учеб пособие для студ. и препод. Москва : Просвещение, Владос, 1995. 2565 с.
4. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : підруч. / за наук. ред. Олександра Галича. Київ : Либідь, 2001. 488 с.
5. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинград : Изд-во «Наука», 1977. 408 с.
6. Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство : посібник. Київ : «Академія», 2003. 392 с.
7. Зубрицька М. Ролан Барт. *Антологія світової літературно-критичної думки XX століття. Слово. Знак. Дискурс.* 2-е вид., доп. / за ред. Марії Зубрицької. Львів : Літопис, 2001. С. 488-490.
8. Ізер В. Процес читання, феноменологічне наближення / пер. Марії Зубрицької. *Антологія світової літературно-критичної думки XX століття. Слово. Знак. Дискурс.* 2-е вид., доп. / за ред. Марії Зубрицької. Львів : Літопис, 2001. С. 349-366.
9. Ковалів Ю. І. Абетка дисертанта : методологічні принципи написання дисертації 6 посібник / худ. оформ. Д. В. Мазуренка. Київ : Твім інтер, 2009. 460 с.
10. Козлов А. В. Духовність як літературознавча категорія : монографія. Київ : Акцент, 2005. 272 с.
11. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін.Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
12. Моклиця М. Основи літературознавства. Тернопіль : Підручники і посібники, 2002. 192 с
13. Наєнко М. К. Інтим письменницької праці : з лекцій про специфіку художньої творчості. Київ : Педагогічна преса, 2003. 280 с.
14. Наєнко М. Українське літературознавство. Школи. Напрями, Тенденції. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 320 с.
15. Палиевский П. В. Литература и теория. Москва : Сов. Россия, 1979. 288 с.
16. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. Москва : Высшая школа, 1990. 344 с.
17. Структура литературного произведения. Ленинград : Наука, 1984. 222 с.
18. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. 5-е изд., испр. и доп. Москва : Просвещение. 1966. 448 с. \ с.
19. Токмань Г. Л. Методика викладання української літератури в старшій школі : екзистенціально-діалогічні засади : монографія. Київ : Міленіум, 2002. 320 с.
20. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні : метакритичне дослідження. Київ : КМ Academia, 1993. 112 с.
21. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва : Высшая школа, 1999. 398 с.
22. Юнг К., Нойман Э. Психоанализ и искусство / пер. с англ. Москва : «REFL-book», Київ : Ваклер. 1996. 304 с.

**Тема 4 : ЛІТЕРАТУРНИЙ АНАЛІЗ ТА ЙОГО МЕЖІ**

***Домінантні проблеми теми***

Тенденції духовного розвитку людства завжди були предметом наукового осмислення, а виміри особистісних можливостей людини здійснювалися вченими у зв’язку з осягненням дійсності та її перетворенням. Значною мірою це стосується художнього пізнання. Йдеться про науковий підхід до аналізу твору, який здійснюється на основі набутого людством досвіду об’єктивної пізнавальної діяльності.

Пояснення художнього явища, як слушно вказує М. Наєнко [26], можливе лише за умови міркувань, позбавлених надмірного суб’єктивізму й тенденційності. Оскільки судження про значення художнього твору мають історичний характер і можуть змінюватися, дедалі поглиблюючись або спростовуючись, то і сам текст його залишається відкритим для того смислу, який у ньому можна витлумачити. Як стверджує Ж.-П. Сартр, художній твір, що є продуктом розумової праці митця, містить у собі й образ читача, якому цей твір призначений, тому сприйняття літератури залежить від часу і простору спілкування читача з твором [33: 69-72]. «Нетотожність тлумачень» і «нове прочитання» літературного тексту різними читачами і в різні епохи пояснюється й тим, що в конкретній дослідницькій ситуації актуалізуються певні образні одиниці твору, і в його художній тканині більшої виразності набувають ті або інші елементи структури, внаслідок чого, за словами В. Ізера, «... потенційний текст незмірно більший, ніж будь-яка його індивідуальна реалізація» [15: 354].

Кожен може мати власну думку про витвір літературного мистецтва, проте зобов’язаний знати й авторську ідею твору, навколо якої в певному контексті найбільш повно реалізується фактор єдності переживань окремої людини з іншими. Близькість читацьких думок і почуттів, що виникають під час аналізу твору, зумовлює особливу інтеґративну функцію літератури, що сприяє духовному єднанню людей. Ж.-П. Сартр доводить : «Серед людей, занурених в одну і ту ж історію, які на рівних роблять свій внесок у її творення, встановлюється, за посередництва книг, історичний зв’язок» [33: 68]. Реалізується філософська концепція «подібності поглядів» (І. Зязюн), що означає першість законів і спільність мислення та почування, які здатні забезпечити всезагальне благо, бо відповідають суспільному ідеалу.

Різниця в тлумаченні одних і тих же художніх явищ і понять окремими людьми й навіть цілими поколіннями завжди була предметом особливої уваги літературознавців. Засвоєння літератури як виду мистецтва залежить передусім від індивідуальної здатності адекватно сприймати художні узагальнення. У читачів виникає особистісна емоційно-інтелектуальна реакція, естетичне задоволення, що має ресурсне значення для глибшого опрацювання ними твору й власного їх розвитку. Звичайно, грубо вважати, як вказує Ф. Шеллінг, чуттєву насолоду, викликану художнім твором, власне впливом мистецтва [41], однак і твір, за М. Храпченком, твориться не лише для того, щоб об’єктивувати образне освоєння дійсності, але і з метою впливати на «споживача» мистецтва” [40], вступати з ним у діалог.

Без пізнання внутрішньої будови творів пояснити їх функціонування в читацькому колі й суспільному житті важко. Тому головною справою літературознавця є аналіз художнього явища. Глибшому з’ясуванню змісту цього терміна і його специфіки сприяє визначення, подане в літературознавчому словнику-довіднику: «Аналіз літературного твору (грецьк. аnalysis – розклад, розчленування) – логічна процедура, суть якої полягає у розчленуванні цілісного літературного твору на компоненти, елементи, в розгляді кожного з них зокрема та у взаємозв’язках з метою осягнення, характеристики своєрідності цього твору. Аналіз літературного твору опосередковується розумінням специфіки художньої літератури і структури літературного твору, його безпосереднім естетичним сприйняттям» [22: 38]. Літературний аналіз не протистоїть синтезу, бо знаходить свій розвиток у розкритті взаємозв’язків складових елементів образного середовища тексту.

Не поділяємо поглядів тих літературознавців, які вказують, що художня творчість – процес наскрізь інтуїтивний, а її продукт не підлягає аналізу. Тоді сприйняття твору перетворюється на «прогулянку текстом». Вважаючи так, Р. Барт переконує, що твір настільки багатозначний, що «... у ньому здійснюється властива йому множинність сенсу – множинність така, що не підлягає усуненню, а не та, що є тільки припущенням», тому читач і нагадує мандрівника, який під час подорожі одержує багатозначні враження від навколишнього : «... відблиски, кольорові плями, рослини, спека, свіже повітря, крик птахів...» [3: 493] і таке інше, й усі ці картини пізнавані лише частково. Звичайно, такі враження читачів досить випадкові й поверхові, тому не можуть задовольнити дослідника, який намагається проникнути в авторський задум і відчути емоційне піднесення від духовного контакту з письменником та його твором. І мандрівник отримує задоволення від споглядання ландшафту, але, по-перше, цей ландшафт не обов’язково буде чудовий, щоб викликати відповідні емоції, і, по-друге, мандрівка не передбачає напружену роботу думки й розвиток мислення, бо розрахована на відпочинок. Зважаємо на те, що і М. Хайдеггер відкидає можливість аналізу й інтерпретації художнього твору, стверджуючи, що письменник зображує тільки себе, а не реальність, тому його витвір можна лише переживати [22: 225]. Але ж тоді заперечується й наука про літературу!

Звичайно, літературний аналіз передбачає й інтуїтивне, підсвідоме проникнення в сутність твору загалом. Однак інтуїтивний рівень є тільки першою сходинкою до аналізу, тому сам по собі не служить вищою формою художнього пізнання. Та й у художній творчості підсвідомість служить лише поштовхом до здійснення (за І. Франком, Ф. Шлейєрмахером). Досвідчений читач може без помітних зусиль правильно сприйняти художнє явище, але не завдяки «інтуїції», а внаслідок сформованого внутрішнього плану дій, який у згорнутому вигляді помилково приймають за інтуїтивне осягнення предмета. Показове у цьому плані зіставлення, яке робить П. Якобсон між досвідченим лікарем та ординатором-новачком [42: 13]. О. Никифороваце пояснює так : «...завдяки емоційності сприйняття літератури під час першого читання художньої книги діють лише добре сформовані операції уяви й мислення, які вже набрали згорнутої форми, протікають мимовільно і миттєво» [29: 206].

Отже, метою і змістом ідейно-художнього аналізу є розкриття авторського задуму. М. Наєнко доводить, що «...справді літературознавча робота фахівця починається тоді, коли вже набуває обрисів його аналітична думка, коли він пробує розщепити ядро авторського задуму, з’ясувати його філософський зміст і знайти йому місце в концепції художнього пізнання й естетичного осмислення світу загалом» [26: 9]. Дотримуємося поглядів провідних учених, які виступають за необхідність проникнення у процесі читання й аналізу художнього твору в його підтекст і наполягають на якомога повнішому осмисленні авторської ідеї. Про виконавське завдання автора ми говоримо тоді, коли «уявляємо собі, що *хоче* сказати мовець» (вислів М. Бахтіна). Вагомість цієї уяви зумовлена тим, що читач таким чином глибше пізнає не стільки прочитане, скільки себе, в чому, за Ж.-П. Сартром, йому допомагає письменник. Текст розрахований автором на відповідну реакцію реципієнта і поглиблює його всебічний досвід за рахунок багатовимірного потенціалу прочитаного твору. Однак для цього читач має виконати роботу, протилежну тій, що зробив письменник, – відтворити художню картину. На думку Є. Сверстюка, «процес читання є по суті відтворенням відповідних до тексту уявлень, понять, думок і почуттів, що веде до розуміння змісту і художніх цінностей твору» [34: 40]. Відбудеться, отже, це під час первинного читання тексту та інших етапів його вивчення.

Літературознавці застерігають і від ілюзій повного розуміння прочитаного, передбачають відкритість твору, його мимовільну або довільну недомовленість. Перспективними в цьому плані здаються феноменологічні пошуки Р. Інґардена та В. Ізера, які, хоча й кожен по-своєму, вказують на деяку відкритість тексту і можливість, а то й необхідність, його неоднозначного трактування [16; 15]. Однак попри відкритість і неоднозначність сприйняття художнього твору його текст уявляється нами як своєрідний модуль, що становить собою ієрархізовану цілісну систему образних компонентів, кожен із яких має власний ідейно-художній зміст і передбачає множинне значення складників. Ф. Шеллінг стверджує: «Тільки дуже відсталій людині мистецтво не уявляється замкнутим, органічним цілим, таким же необхідним у всіх своїх частинах, як і природа» [41: 56]. Йдеться про живий цілісний літературний організм, який твориться, розвивається і сприймається за певними законами.

Наближення до поняття про художній твір та способи його пояснення завжди було складовою мети літературознавчих досліджень. Нова українська критика, за свідченням М. Наєнка, ще на початку ХIХ ст. виробила теоретичні основи всебічного й цілісного підходу до розгляду літературно-художнього твору [26]. Від початку минулого століття розвивається підхід до вивчення художнього слова як самоцінності, а сам літературний твір, завважує М. Гей, пояснюється як система словесної комунікації, складне словесне утворення, елементи якого знаходяться між собою в тісній взаємозалежності. «Художній твір, – робить висновок М. Гей, – це своєрідний квант – нерозкладна порція об’єктивного змісту, логічної інформації, емоційної виразності, естетичної досконалості й багатьох інших його складових моментів» [8: 296]. Однак таке пояснення природи художнього твору недостатнє, бо надто образне, тому значною мірою суб’єктивоване. Якщо критик здатний проаналізувати й оцінити художній твір, то це відбувається завдяки умовному розчленуванню тієї «порції об’єктивного змісту». Звичайно, марно сподіватися на те, щоб осягнути твір повністю, і в цьому притягальна сила його таїни, але варто прагнути якомога більшої глибини його змісту і значення.

Вирішення проблем літературного аналізу пов’язуємо насамперед із науковим розумінням його сутності й ставимо у залежність від глибини усвідомлення поняття літературного-художнього твору, що його українські вчені тлумачать нині «...як розповідь про певну життєву подію (вигадану чи ні), що ведеться від особи реального або уявлюваного автора з розрахунком на естетичне враження й містить у собі його передумови» [7: 116]. Однак не кожен твір містить розповідь, а естетичне враження може викликати й наукова чи публіцистична розповідь – хоча б чіткою послідовністю та яскравою доказовістю викладу.

Точність і глибина літературного аналізу залежить від багатьох факторів. Навіть самі категорії «твір» і «текст» потребують розрізнення, бо текст літературного твору – це тільки художнє явище, яке вимагає свого подальшого і поглибленого аналітико-синтетичного розбору в найширших взаємозв’язках (з образом автора, епохою, іншими творами й читачами тощо). Виходить, що твір поданий у тексті, але не вичерпується ним. В. Ізер зауважує: «Твір є щось більше, ніж текст, тому що текст оживає тільки тоді, коли реалізується...» [15: 349]. На думку німецьких учених [27: 296], текст – це впорядкована, складна, відносно завершена послідовність або структура знаків, що відповідає впорядкованій, складній і відносно завершеній семантичній структурі; звідси твір – результат конкретної мовної діяльності та єдиного в своєму роді цілісного оформлення певного матеріалу. Але як тоді розрізнити твір науковий чи публіцистичний, художній? Українські мовознавці пояснюють текст як «… писемний або усний мовленнєвий потік, що являє собою послідовність звукових, графемних елементів…» у реченнях, які виражають певні судження [19: 7]; художній текст, на їх думку, характеризується образністю. Визначення художнього твору усе ж доцільно вивести з поняття про художнє мислення, яке літературознавці розуміють як синтезований психічний процес письменника, результатом якого є мистецькі твори, що мають естетичну вартість [22: 727]. Продукт цього мислення – твір – можна трактувати як синтезований естетично вартісний образ дійсності, втілений у конкретно-чуттєвій формі*.*

Особливістю мистецтва слова, – наголошує І. Бровко, – є вираження загального, типового в одиничному [6]. Ігнорування специфіки літератури під час її вивчення приводить насамперед до розриву загального й одиничного. Аналіз твору передбачає конкретно-чуттєве сприйняття художнього образу й наступне осмислення його загального значення. Художнє пізнання прикметне саме своєю спрямованістю на висвітлення характерного, типового, об’єктивного, хоча й не того, що відбулося, зате можливого, бо відповідного законам життя.

Рівень якості художнього пізнання зумовлюється глибиною проникнення читачів у внутрішній склад тексту внаслідок визначення в ньому ключових образних складників та пояснення їх ідейно-художньої ролі в контексті. Будову твору найчастіше трактують як сукупність усіх його ідейно-художніх складників або систему функціональних елементів у їхньому ієрархічному структурному взаємозв’язку. Тому зміст прочитаного розкривається не лише у значенні окремих слів і навіть окремих художніх картин, а в їх «зчепленні» (вислів Л. Толстого). Ще О. Потебня вказував, що творчість відбувається не за арифметичними законами, і формула «два × два» у художньому творі не дорівнює чотирьом [31: 28]. Пояснення художнього матеріалу залежить від проникнення інтерпретатора у співвідношення змісту твору та його структури.Під структурою твору сучасні вчені розуміють «… його загальну смислову побудову, тобто умовну *розчленованість* його органічно-цілісної образної організації на окремі смислозначущі елементи та їх внутрішній *взаємозв’язок*, що посилює та підкреслює смислову суть і естетичну виразність художнього твору\» [7: 121]. Таке пояснення будови художнього твору цілком прийнятне і дає змогу вважати його аналіз як емоційно-логічну операцію, що передбачає певну послідовність розумових дій, спрямованих на визначення образних елементів тексту, усвідомлення їх змісту, форми та емоційно-смислової ролі, встановлення емоційно-логічних зв’язків між ними й осягнення твору як художнього явища. Відповідно й суть процедури аналізу полягає у розчленуванні цілісного літературного твору на компоненти й розгляді кожного з них зокрема та у взаємозв’язках з метою глибшого вивчення цього твору.

Різні визначення художнього твору та підходи до його пояснення зумовлені тим, що існує немало методів вивчення літератури, своєрідність яких зумовлюється наголосами на тих чи тих внутрішніх або зовнішніх показниках змісту і значення картин, зображених письменником. Проте жодна з наукових шкіл не може задовольнити потреб повного і правильного вивчення художнього твору. Доводиться говорити не про один можливий варіант інтерпретації прочитаного, а кілька, причому, не обов’язково правильним буде лише якийсь один із них.

Оскільки різниця в інтерпретації твору стосується його внутрішньої будови, особливо взаємозв’язків між його структурними компонентами, постає потреба детальніше розглянути їх систему*.* Структура літературного твору вченими сприймається як «утворення багатопланове» (Р. Інґарден), як ускладнена ієрархія структур, в якій, на думку М. Сапарова, можна помітити три таких шари:

«1. Шар матеріального утворення – об’єкта безпосереднього чуттєвого сприйняття.

2. Шар предметно-уявного – шар образної реконструкції.

3. Шар предметно-неуявного – шар художнього значення» [32: 192].

Проникнути в них – означає сприйняти конкретно-чуттєві образи твору і, відтворивши їх у своїй уяві, дійти до глибин підтексту зображеного. Йдеться про складне співвідношення в художньому творі зображеного й вираженого, про синтетичну конструкцію художнього образу, яким є і сам твір. Глибше усвідомити його зміст і значення допоможе відома концепція О. Потебні про співвідношення зовнішньої і внутрішньої форм слова-образу та його контекстного значення. Яскрава, наприклад, аналогія, яку вчений проводить між тричленною будовою слова та складом літературного твору, внаслідок чого його мовний рівень сучасні літературознавці називають «... *зовнішньою формою*, рівень предметної зображувальності – *внутрішньою формою*, упорядкованість зв’язків між рівнями зовнішньої і внутрішньої форми та їх окремими елементами – *композицією*, узагальнену ідейну суть твору – *змістом*» [7: 124]. Бачити в літературному творі не лише зображене, а й виражене, свідомо проникати череззовнішню і внутрішню форми слів у смислові надра художнього матеріалу й адекватно реагувати на нього, одержуючи емоційно-розумове задоволення і приходячи до відповідних образних та поняттєвих узагальнень, – складне, але правильне завдання дослідника літератури, виконати яке допоможе надійна методологічна основа – філологічна теорія О. Потебні про слово-образ.

Конструктивні положення О. Потебні про об’єктивний і суб’єктивний зміст, контекстне значення образу знаходять розвиток у дослідженнях сучасних вітчизняних учених. В. Марко, наприклад, так пояснює природу слова в художньому творі: «... 1) у конкретному літературному творі найвагоміші в ідейному плані слова здобувають нові значення або нові нюанси значень, відмінні від тих, що закріплені за ними в словниках; 2) система нових значень слів у творі – один із специфічних для літератури засобів вираження змісту; 3) нові значення слів виникають не довільно, не випадково, а підпорядковуються задумові автора, його художній концепції...» [23: 22-23]. Важливим орієнтиром у вивченні твору служить авторське ставлення до зображуваного, основним предметом – контекст.

Отже, цілісна будова твору насправді означає єдність багатьох протилежностей у ньому: зовнішньої і внутрішньої форми слів, їх нового і «старого» значення, життєвих колізій та конфліктів, образних і поняттєвих узагальнень тощо, а об’єднує все це письменник – своєрідний гарант цілісного сприйняття явища літературного мистецтва, на другому полюсі якого знаходиться читач, враження якого від твору можуть розходитися з авторською концепцією художнього світу, що пояснюється певною відстанню між художнім компонентом та осмисленням його функції. Сутність аналізу художнього твору полягає в тому, щоб з’ясувати не лише той чи інший елемент його художньої тканини, а й визначити його ідейно-художню роль у контексті*.* «Правильно зрозуміла функція різних за своїм характером літературних творів, – пояснює М. Храпченко, – дає змогу виявити властивості їх структури, як і глибокий аналіз самої художньої структури, що розглядається в широкій соціально-історичній та естетичній перспективі, дозволяє більш всебічно схарактеризувати складність та мінливість її функції» [40: 195]. Така робота неминуче пов’язана з виходом на різноманітні зв’язки між структурними одиницями твору, пояснення яких наближає сприймачів до осягнення авторського задуму, його виконавського завдання. В Українській літературній енциклопедії вказано: «Аналіз художнього твору здійснюється шляхом виділення у творі значимих елементів, розгляду кожного з них і відношень між ними» [38: 55]. Тому доречно говорити про системний аналіз твору як сукупності образних складників у їх структурних взаємозв’язках, що на практиці означає неперервну аналітико-синтетичну діяльність дослідників. Системне вивчення літератури зумовлює перехід зображувального начала художнього образу в його смислове вираження і означає рух наукової думки від описово-репродуктивного пояснення до аналізу й синтезу прочитаного [28: 158-159]. Практика, коли описова робота над твором (переказ тексту чи коментар відтвореного) без належної аналітичної процедури одразу переходить до висновків з прочитаного, приводить читача до спустошених узагальнень, не підкріплених конкретикою розбору, тобто без своєрідного «розщеплення ядра авторської концепції зображуваного» (М. Кудряшов, М. Наєнко, І. Неупокоєва).

Отже, сприймаючи текст як своєрідний модуль художніх одиниць, можна проникнути в їх причиново-смислові структурні зв’язки ієрархічного типу й наблизитись до розуміння і засвоєння авторської ідеї, подолати відстань між структурним елементом та його ідейно-образною роллю, бо кожна деталь структурної тканини художнього тексту є його органічною частиною й водночас пояснює його зміст і значення (за О. Никифоровою). Та головне – художні узагальнення співвідносяться з суб’єктом сприйняття, визначаються його досвідом, духовною сферою, і, стаючи набутком читача, змінюють його особистісний потенціал.

За тим, які структурні одиниці тексту як багатопланового утворення беруться до уваги під час аналізу, можна окреслити й відповідні його шляхи. Оскільки кожен із шарів літературно-художнього тексту (за М. Сапаровим) має особливі вартості, суттєві для пізнання твору, то й вибір шляху аналізу зумовлюється посиленою увагою до певних емоційно-смислових утворень художнього тексту, які залежать від чуттєвих вражень, читацької уяви та осмислення прочитаного загалом.

Зосередження уваги дослідників твору на певних його образних одиницях відбувається за рахунок інших, тому аналіз переважно зорієнтований на розкриття ідейно-художнього змісту певних ключових одиниць тексту, значення яких генералізується на шкоду реальним зв’язкам з іншими образними компонентами твору. Так, пообразний аналіз відзначається дослідженням лише образної системи твору, а розуміння наративності художнього твору повертає нас до подієвого аналізу.

Потрібна подальша і поглиблена розробка шляхів літературного аналізу, спрямована передусім на висвітлення процедурного аспекту їх реалізації та виявлення меж його проведення. Під час ідейно-художнього аналізу важливо встановити найтісніший зв’язок між структурними елементами тексту і прийомами його творення. Це стосується художніх творів різного літературного роду й виду. В. Жирмунський наголошує: «Вивчення поезії, як і будь-якого іншого мистецтва, вимагає визначення її матеріалу і тих прийомів, за допомогою яких з цього матеріалу створюється художній твір» [12: 18]. Тоді кожен авторський прийом може послужити метою для відповідної читацької дії, на основі чого повинна скластися система розумових операцій*.* Цілком поділяємо позицію В. Марка, який, орієнтуючись на складну систему компонентів змісту і форми художнього твору, розглядає його аналіз як систему послідовних дій і операцій, спрямованих на пізнання твору як художнього феномена. Потрібна зумовлена структурою змісту і форми художнього твору система послідовно здійснюваних операцій, що приводять до осягнення його змісту і значення. При цьому «...ключ до таїни художнього слова й літературного твору в цілому можна знайти лише на перехресті доброго знання теоретичних основ аналізу феномена словесного мистецтва і професійного вміння бачити всю дивовижну конкретику і неповторну оригінальність кожного складника змісту та форми твору» [23: 32], – вказує В. Марко.

За допомогою мистецтва слова моделюється не лише дійсність у певній своїй структурі, а й пропагується авторський погляд на неї, бо немає безпри́страсного змалювання художником дійсності, яке завжди розраховане на схвильовану сприйнятливість читача, на активний різновекторний діалог. Внутрішній лад творів, зв’язків і співвідношень різноманітних компонентів, їх функціональна визначеність і виразність, пафос, емоційна, ідейна спрямованість цих творінь зумовлені не тільки відображенням дійсності, але й тими принципами, способами естетичного впливу, які використовує майстер [40]. Сприйняття цього ладу зумовлюється способами розумових дій, які застосовуються до аналізу художнього твору. Тому, за словами Д. Лихачова, потрібно розвивати як естетичну, так і розумову сприйнятливість читачів. В Українській літературній енциклопедії аналіз художнього твору пояснюється як «... наукове витлумачення, логічно-понятійний спосіб розгляду...» [38: 55], а художнє слово від Аристотеля вважається точнішим від науки.

**Ключові слова :** пізнання художнього твору, твір і текст, авторська ідея, структура твору, природа слова, емоційно-логічна операція літературного аналізу, інтерпретація твору.

**ПРАКТИЧНА ЧАСТИНА**

***Завдання та проблемні питання***

1. Розкрийте поняття аналізу художнього твору та умови його проведення.

2. Поясніть завдання літературного аналізу та його переваги.

3. Прокоментуйте поняття відкритості літературного твору та її межі.

4. Поясніть поняття науковості літературного аналізу.

5. Розкрийте співвідношення змісту й структури художнього твору.

6. Висвітліть питання інтерпретації художнього твору.

7. Поясніть природу слова в художньому творі.

8. Прокоментуйте особливості структури художнього твору та її значення.

9. Розкрийте поняття художнього образу.

10. Поясніть, що означає Бартове «прогулянка текстом»?

**СИСТЕМА САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ ДО ТЕМИ**

1. Твір-опис уявної полеміки з Р. Бартом стосовно аналізу літературного твору.

2. Есе : «Чи потрібен аналіз літературного твору?».

3. Практична робота : аналіз художнього твору (за вибором студента).

4. Повідомлення : «Інтерпретація твору як поняття і явище».

5. Літературознавчий портрет Аристотеля.

6. Повідомлення : «Специфіка сприймання художнього твору».

7. Реферат : «Слово-образ у теорії О. Потебні».

8. Доповідь : «Принципи аналізу художнього твору».

9. Повідомлення : «Психологія читання літературного твору».

10. Повідомлення : «Морфологія художності художнього твору та її вплив на характер пізнання».

**ЛІТЕРАТУРА ДО ТЕМИ**

1. Аристотель. Об искусстве поэзии. Москва : Гос. издат. худож. лит., 1957. 184 с.
2. Барт Р. Від твору до тексту / пер. Юрка Ґудзя. *Антологія світової літ.-крит. думки ХХ ст.* / за ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доп. Львів ׃ Літопис, 2001. С. 491-496.
3. Барт Р. Текстуальний аналіз «Вальдемара» Е. По / пер. Христини Сохоцької та Марії Зубрицької. *Антологія світової літ.-крит. думки ХХ ст.* / за ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доп. Львів ׃ Літопис, 2001. С. 497-521.
4. Бахтін М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках / пер. Марії Зубрицької. *Антологія світової літ.-крит. думки ХХ ст.* / за ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доп. Львів ׃ Літопис, 2001. С. 416-421.
5. Бердяев Н. Судьба России׃ Опыты по психологии войны и национальности. Москва ׃ Мысль, 1990. 208 с.
6. Бровко І. Б., Коцюбинська М. Х., Сидоренко Г. К. Аналіз літературного твору : посіб. для вчит. Київ : Рад. школа, 1959. 168 с.
7. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : підруч. / за наук. ред. Ол-ра Галича. Київ : Либідь, 2001. 488 с.
8. Гей Н. К. Знак и образ. *Контекст-1973: Литературно-теоретические исследования.* Москва ׃ Наука, 1974. С. 281-305.
9. Гельвецій К. А. Про людину, її розумові здібності та її виховання / пер. з фр. Валер’яна Підмогильного. Київ : Основи, 1994. 416 с.
10. Гиршман М. М. Литературное произведение׃ Теория и практика анализа. Москва : Высшая школа, 1991. 160 с.
11. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособ. 5-е изд. Москва : Флинта: Наука, 2003. 248 с.
12. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинград : Наука, 1977. 408 с.
13. Зубрицька М. Ролан Барт. *Антологія світової літ.-крит. думки ХХ ст.* / за ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доп. Львів ׃ Літопис, 2001. С. 488-490.
14. Зязюн І. А. Культура і культурна політика. *Рідна школа*. 1994. № 12. С. 23-31.
15. Ізер В. Процес читання, феноменологічне наближення / пер. Марії Зубрицької. *Антологія світової літ.-крит. думки ХХ ст.* / за ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доп. Львів ׃ Літопис, 2001. С. 349-366.
16. Інґарден Р. Про пізнавання літературного твору (Фрагменти) / пер. Наталки Римської. *Антологія світової літ.-крит. думки ХХ ст.* / за ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доп. Львів׃ Літопис, 2001. С. 176-204.
17. Калиновский С. Из «Философского курса…». *Антология пед. мысли Укр. ССР* / сост. Н. П. Калениченко. Москва : Педагогика, 1988. С. 123-127.
18. Клочек Г.Д. Поезія Тараса Шевченка׃ сучасна інтерпретація ׃ посіб. для вчителя. Київ ׃ Освіта, 1998. 238 с.
19. Лихачев Д. С. Об общественной ответственности литературоведения. *Контекст-1973 : Литературно-теоретические исследования.* Москва : Наука, 1974. С. 6-10.
20. Лісовський А. М. Морфологія художності твору і вивчення літератури в школі. Житомир : Полісся, 2004. 132 с.
21. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
22. Марко В. Основи аналізу літературного твору: навч.-метод. посіб. для студ. і вчителів. Кіровоград : РВЦ КДПУ імені В. Винниченка, 2003. 32 с.
23. Марко В. П. Стежки до таїни слова. Літературознавчі й методичні студії: навч. посіб. Кіровоград : «Степ», 2007. 264 с.
24. Миропольська Н. Є. Мистецтво слова в структурі художньої культури учня ׃ теорія і практика. Київ ׃ Парламент. вид-во, 2002. 204 с.
25. Наєнко М. Українське літературознавство. Школи, напрями, тенденції. Київ: ВЦ «Академія», 1997. 320 с.
26. Науман М., Шленштедт Д., Барк К., Клихе Д., Ленцер Р. Общество. Литература. Чтение. Восприятие литературы в теоретическом аспекте / пер. с нем. / под ред. О. В. Егорова. Москва : Прогресс, 1978. 294 с.
27. Неупокоева И. Г. К вопросу о методах изучения истории всемирной литературы. *Контекст-1975 : Литературно-теоретические исследования.* Москва : Наука, 1977. С. 157-182.
28. Никифорова О. И. Восприятие художественной литературы школьниками. Москва ׃ Учпедгиз, 1959. 206 с.
29. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. Москва : Высш. школа, 1990. 344 с.
30. Сапаров М. А. Размышления о структуре художественного произведения. *Структура литературного произведения.* Ленинград : Наука, 1984. С. 179-205.
31. Сартр Ж.-П. Что такое литература? / пер. с франц. Н. И. Полторацкой. С.- Пб.: Изд-во «Алетейя», 2000. 467 с.
32. Сверстюк Є. О. Психологія читання і розуміння художнього твору. *Літ. в школі.* 1961. № 5. С. 40-51.
33. Ситченко А. Л. Навчально-технологічна концепція літературного аналізу : оногр. Київ : Ленвіт, 2004. 304 с.
34. Смотрицький М. Тренос, тобто плач. *Українські гуманісти епохи Відродження* : Антологія ׃ У 2-х ч. Част. 2. Київ : Наук. думка, 1995. С. 284-332.
35. Укр. літ. Енциклопедія : В 5 т. Т. 1: А – Г / ред. кол. : І. О. Дзеверін (відповід. ред.) та ін. Київ : Голов. ред. УРЕ імені М. П. Бажана, 1988. 536 с.
36. Фізер І. Психолінґвістична теорія Олександра Потебні. *Антологія світової літ.-крит. думки ХХ ст.* / за ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доп. Львів ׃ Літопис, 2001. С. 32-33.
37. Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. Москва : Сов. писатель, 1976. 367 с.
38. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. Москва ׃ Мысль, 1966. 496 с.
39. Якобсон П. М. Психология художественного восприятия. Москва ׃ Искусство, 1964. 87 с.

Тема 5 : ХУДОЖНЯ РЕЦЕПЦІЯ ТА ЛІТЕРАТУРНА ГЕРМЕНЕВТИКА

*Домінантні проблеми теми*

Художня рецепція. Власне читання розглядаємо як спосіб і процес комунікації між людьми через посередництво текстів. Із появою письма виникає потреба пояснювати писані тексти. Власне, філологія й означає науку тлумачення слів, речень і текстів загалом : з гр.- люблю слово, – сукупність наук, що вивчають писемні пам’ятки, тексти, за якими можна описати мову й літературу певного народу (с.541, СИС). Отже, рецепція художнього твору відбувається в процесі його читання, що є прямим унаочненням художних картин. «Процес читання, – пояснює Є. Сверстюк, – є по суті відтворенням відповідних до тексту уявлень, понять, думок і почуттів, що веде до розуміння змісту і художніх цінностей твору» [106, с. 40]. Таким чином художня рецепція пов’язується з інтерпретацією тексту вже під час його первинного читання й поглиблюється в процесі його неодноразового перечитування.

Дотримуємося думки тих учених, які виступають за необхідність проникнення у процесі читання й аналізу художнього твору в його підтекст і наполягають на якомога повнішому осмисленні авторської ідеї. Про виконавське завдання автора говоримо тоді, коли «уявляємо собі, що хоче сказати мовець» (вислів М. Бахтіна).

Процес читання й засвоєння змісту художнього твору, за О. Никифоровою, складається з трьох стадій, які не можна не враховувати в роботі над текстом. Перша стадія передбачає безпосереднє сприймання тексту, тобто відтворення художніх картин : персонажів, обставин їхнього життя й діяльності. Хоча на цій стадії переважає читацька уява, можливе й інтуїтивне проникнення вглиб твору. Друга стадія художньої рецепції означає осмислення змісту прочитаного твору в процесі і внаслідок пізнавальної роботи над ним. Розумова діяльність читачів на цій стадії невідривна від емоційного сприймання художніх картин, що робить читацькі враження й висновки більш виразними й наближеними до тексту. Третя стадія більше пов’язана з характером ідейно-морального та естетичного впливу опрацьованого твору на особистість читача [148, с. 9-16]. Отже, процес художнього сприймання чітко структурований, передбачає емоційно-логічну діяльність реципієнта й особистісні зміни в його характері.

Зважаємо на визначені О. Никифоровою три види аналітико-синтетичних процесів сприймання літературного твору:

1. Аналіз і синтез звуків і слів – фундамент художнього сприймання;
2. Усвідомлюване сприймання твору, яке передбачає операції аналізу, зіставлення, встановлення зв’язків та відношень, узагальнення;
3. Образні аналітико-синтетичні процеси, внаслідок яких відтворюються образи твору й виникає їх емоційно-естетичне переживання [ с. 100].

Поєднання усіх трьох видів, на думку вченої, становить своєрідність сприймання художньої літератури саме як процесу, що враховує специфіку художньої рецепції, вказує на те, що перш ніж щось відчути в прочитаному, слід свідомо розрізнити в тексті елементарне: звуки і слова – своєрідний «фундамент сприйняття літератури». Отже, з першої миті первинного читання твору відбуваються операції аналізу й синтезу його словесної тканини. Як правило, розумові операції відбуваються автоматично, бо тісно пов’язані з відомим (словниковим) значенням слова. На їх основі формуються розумові дії, пов’язані з глибшим (контекстним) осмисленням зображеного: «…операції аналізу, зіставлення, встановлення зв’язків і відношень, узагальнення» [78, с. 100]. Специфіка цього процесу полягає в тому, що операції переважно логічного характеру проходять у нерозривній єдності з образними аналітико-синтетичними процесами (процесами уяви), спрямованими на відтворення художніх образів, внаслідок чого й виникає їх емоційно-естетичне переживання.

Дослідження О. Никифорової розкривають складний шлях художнього сприймання і засвоєння образної тканини літературного твору, допомагають осягнути умови проникнення в сутність зображеного через сприймання форми літературного твору й завдяки здатності читачів помічати авторські прийоми словесного малювання. Форму літературного твору розуміємо як систему образних елементів тексту, що несе в собі як зміст, так і його оцінку. «Саме форма, – пояснює А. Єсін, – виступає носієм естетичних якостей художнього твору. Зміст сам по собі не може бути у власне естетичному розумінні прекрасним або потворним – це якості, що виникають виключно на рівні форми» [Есін, с. 27]. Проникнути в ідейно-художні надра твору природно через його формові складники (А. Єсін, В. Марко, Л. Скорина, М. Храпченко), хоча дедуктивний підхід до пізнання твору припускає й зворотний шлях : від ідеї – до художніх засобів і прийомів її вираження.

Водночас літературознавці застерігають і від ілюзій повного розуміння прочитаного, передбачають мимовільну або довільну недомовленість твору. Перспективними здаються феноменологічні пошуки Р. Інґардена й В. Ізера, які, хоча й кожен по-своєму, вказують на деяку відкритість тексту і можливість, а то й необхідність, його неоднозначного трактування. Однак попри відкритість і неодно­значність сприйняття художнього твору його текст уявляється нами як своєрідний модуль, що складає собою ієрархізовану цілісну систему образних компонентів, кожен з яких має власний ідейно-художній зміст, запрограмований письменником, і передбачає множинне значення складників. Ф. Шеллінг стверджує: «Тільки дуже відсталій людині мистецтво не уявляється замкну­тим, органічним цілим, таким же необхідним у всіх своїх частинах, як і природа» [123, с. 56]. Йдеться про твір як живий цілісний літературний організм, що твориться, розвивається і сприймається за певними законами. М. Гей пояснює його як систему словесної комунікації, складне словесне утворення з установкою її на самозначимість та певне органічне ціле, елементи якого знаходяться між собою в тісній взаємозалежності. «Художній твір, – робить висновок М. Гей, – це своєрідний квант – нерозкладна порція об’єктивного змісту, логічної інформації, емоційної виразності, естетичної досконалості й багатьох інших його складових моментів» [17, с. 296]. Однак таке пояснення природи художнього твору недостатнє, бо надто образне, тому значною мірою суб’єктивоване. Якщо критик здатний дослідити й оцінити художній твір, то це відбувається завдяки умовному розчленуванню тієї «порції об’єктивного змісту». Текст розрахований автором на відповідну реакцію реципієнта і поглиблює його досвід за рахунок багатовимірного потенціалу прочитаного твору. Звичайно, марно сподіватися на те, щоб осягнути твір повністю, і в цьому притягальна сила його таїни.

З уваги до художньої рецепції розвивається рецептивна естетика ( з лат. – сприйняття) – «різновид естетичної теорії, яка зосереджується на проблемі сприймання художніх творів, їх впливу на публіку (естетика впливу)» (с.591). Художня рецепція, як і рецептивна естетика, формуються на грунті розбіжностей між твором і текстом, відкритості художнього твору до багатьох тлумачень його змісту.

Літературна герменевтика. Герменевтика (з гр. – пояснюю, тлумачу) – означає «…напрям наукової діяльності, пов’язаний з дослідженням, поясненням, тлумаченням… текстів» (с. 157), що формує філософію інтерпретації текстів, застосовується і до тлумачення художніх творів, «…це певна методологія аналізу літературного твору, яка допомагає зрозуміти задум автора, ідейний зміст твору і водночас ту структуру, що служить для передачі ідеї» (с. 33). Назва походить від імені бога Гермеса, який тлумачив для людей мову богів.

Інтерпретація (лат. – тлумачення, роз’яснення) – це «…дослідницька діяльність, пов’язана з тлумаченням змістової, смислової сторони літературного твору…» (с.316). Предметом інтерпретації можуть бути як частини, так весь художній твір. Потреби в інтерпретації зумовлюються необхідністю контекстного вивчення художнього твору, об’єктивного встановлення його значення. Наприклад, на думку румунської дослідниці Магдалини Ласло-Куцюк, початки грецької герменевтики слід шукати саме в спробах розкрити прихований сенс творів Гомера» (Ласло,Ключ, с. 24)

Основи герменевтики заклав Фрідріх Шлейєрмахер, однодумець О. Потебні та В. Гумбольдта. Герменевтичні ідеї Ф. Шлейєрмахера розвинув Вільгельм Дільтей, його біограф. Вченого цікавило співвідношення між митцем і його творчістю, що привертає увагу до біографії письменника, яка може бути коментарем до його творів (І. Франко, П. Білоус). Знехтував цим австрійський філолог Лео Шпіцер, який обстоював підхід до пояснення твору шляхом його іманентного аналізу. Цей підхід веде до розгляду головним чином власне твору, його ядра, деталей і цілого.

Отже, герменевтика це ніщо інше, як намагання зрозуміти значення самого твору. Пояснення художнього явища, переконує М. Наєнко [73], можливе лише за умови міркувань, позбавлених надмірного суб’єктивізму й тенденційності. Пам’ятаючи про це, можна уникнути багатьох прикрих недоліків шкільного літературознавства, пов’язаних із невиправданою заангажованістю ідейно-художнього аналізу. Потрібно обговорювати літературний твір, а не його оцінку, як це нерідко буває в літературознавчій та шкільній практиці. Адже судження про значення художнього твору мають історичний характер і можуть змінюватися, дедалі поглиблюючись або спростовуючись, і сам текст залишається відкритим для того смислу, який у ньому можна витлумачити в широкому контексті. «Уже та обставина, – зазначає М. Храпченко, – що великий художній твір відбиває різні життєві тенденції, розкриває їх характерні особливості, створює передумови для нетотожних і в той же час відносно правильних його тлумачень» [121, с. 187]. «Нетотожність тлумачень» і «нове прочитання» літературного тексту різними читачами в усі епохи пояснюємо тим, що в конкретній педагогічній або дослідницькій ситуації актуалізуються певні образні одиниці твору, і в його художній тканині більшої виразності набувають ті або інші елементи структури, внаслідок чого, за словами В. Ізера, «...потенційний текст незмірно більший, ніж будь-яка його індивідуальна реалізація» [42, с. 354].

Читацькі враження, зумовлені адекватним сприйняттям конкретного твору, вважаємо контекстними. Водночас вони можуть бути й далекими від написаного у творі : позаконтекстними, коли переважатимуть суб’єктивні чинники, випадкові асоціації, які свідчать про «брак начитаності» (вислів Є. Сверстюка). Різниця в тлумаченні одних і тих же художніх явищ і понять окремими людьми й навіть цілими поколіннями завжди була предметом особ­ливої уваги літературознавців. Засвоєння літератури як виду мистецтва залежить насамперед від індивідуальної здатності читача адекватно сприймати художні образи, які несуть у собі загальні смисли. У читачів має виникати особистісна емоційно-інтелек­туальна реакція, бажання поміркувати над прочитаним, естетичне задоволення, що має ресурсне значення для глибшого опрацювання твору й особистісного розвитку. Адже художній твір, за М. Храпченком, існує не лише для того, щоб об’єктивувати образне освоєння дійсності, але і з метою впливати на «споживача» мистецтва [121, с. 184], вступаючи з ним у діалог. Спрямованість літератури на зацікавлене спілкування з читачем як її родову специфіку підкреслюють провідні літературознавці (М. Бахтін, О. Галич, А. Гуляк, В. Марко, М. Наєнко, О. Потебня, А. Ткаченко) Цей діалог максимально актуалізує досвід учнів, перебуваючи в прямій залежності від рівня розвинутої в них сприйнятливості та впливаючи на його підвищення. Йдеться про читацьку здатність відтворювати в уяві основні образні компоненти тексту, готовність пояснювати їх зміст і значення, проникаючи в тенденційність зв’язків між емоційно-смисловими одиницями тексту, що забезпечує в кінцевому рахунку його цілісне сприйняття та можливу інтерпретацію.

Головним у пізнанні літератури було й залишається таке вивчення твору, під час якого читачі зосереджуються на образах і прийо­мах втілення письменником свого задуму в художній структурі цілого тексту. Наближення до поняття про художній твір та способи його пояснення завжди було складовою мети літературознавчих досліджень. Будову твору найчастіше трактують як сукупність усіх його ідейно-художніх складників або систему функціональних елементів у їх ієрархічному структурному взаємозв’язку. Тому зміст прочитаного розкривається не лише в значенні окремих слів і навіть окремих художніх картин, а в їх «зчепленні» (вислів Л. Толстого). Ще О. Потебня вказував, що творчість відбувається не за арифметичними законами, і формула «два по два» у художньому творі не дорівнює чотирьом [96, с. 28].

Пояснення художнього матеріалу гальмується через різницю в поглядах літературознавців на співвідношення змісту твору і його структури. Під структурою твору сучасні вчені розуміють «... його загальну смислову побудову, тобто умовну розчленованість його органічно-цілісної образної організації на окремі смислозначущі елементи та їх внутрішній взаємозв’язок, що посилює та підкреслює смислову суть і естетичну виразність художнього твору» [15, с. 121]. Таке пояснення будови художнього твору цілком прийнятне й дає змогу вважати його аналіз як емоційно-логічну операцію, що передбачає певну послідовність розумових дій, спрямованих на визначення образних елементів тексту, усвідомлення їх змісту, форми та емоційно-смислової ролі, встановлення емоційно-логічних зв’язків між ними та осягнення твору як художнього явища.

Прихильники формально-структурного методу обстоюють знакову теорію тексту, зорієнтовану більше на кодове вираження значення тексту, а не зображення змісту художніх картин. Звичайно, у тексті повинен бути певний елемент так званого словесного жесту, але не він визначає специфіку мистецтва слова, де співвідношення виражальних і зображувальних засобів при всій його мінливості завжди має певний баланс, що утримує написане в рамках красного письменства. Як указує М. Храпченко, визнання знаковості мови ще не веде за собою розуміння літератури як знакової системи, в чому, на думку літературознавця, і криється головний недолік формально-структурного методу. «Закони розвитку природи і суспільства, відкриті наукою й виражені словами будь-якої з мов, – підкреслює вчений, – не стають від цього знаками, що заступають реальні процеси; вони продовжують бути відображенням того, що відбувається в об’єктивному світі» [121, с. 213]. Важко з тим не погодитися: кожен знак мовної тканини тексту є його частиною і характеризує зміст написаного.

Оскільки різниця в інтерпретації твору стосується і його внутріш­ньої будови, особливо взаємозв’язків між його структурними компо­нентами, постає потреба детальніше розглянути їх систему. Структура літературного твору багатьма вченими сприймається як «утворенню багатопланове» (Р. Інґарден), ускладнена ієрархія структур (М. Сапаров)

Відкривається складне співвідношення в художньому творі зображеного й вираженого, синтетична конструкція художнього образу, яким є і сам твір. О. Потебня проводить аналогію між тричленною будовою слова й складом літературного твору, внаслідок чого його мовний рівень сучасні літературознавці називають «... зовнішньою формою, рівень предметної зображувальності – внутрішньою формою, упорядкованість зв’язків між рівнями зовнішньої і внутрішньої форми та ї окремими елементами – композицією, узагальнену ідейну суть твору – змістом» [15, с. 124]. Бачити в літературному творі не лише зображене, а й виражене, свідомо проникати через зовнішню і внутрішню форми слів у смислові надра художнього матеріалу й адекватно реагувати на нього, одержуючи емоційно-розумове задоволення й усвідомлюючи відповідні образні та поняттєві узагальнення, – складне, але правильне завдання як дослідника літератури, виконати яке допоможе надійна методологічна основа – теорія О. Потебні про слово-образ [ ]. Спираючись на конструктивні положення О. Потебні про об’єктивний і суб’єктивний зміст, контекстне значення образу, В. Марко так пояснює природу слова в художньому творі: «... 1) у кожному конкретному літературному творі найважливіші в концептуально-естетичному плані слова активізують певні свої значення, що закріплені за ними в словниках, або здобувають нові значення чи їхні відтінки, характерні лише для цього контексту; 2) система нових значень слів у творі наближає читача до глибинного змісту художнього феномена; 3) нові значення слів виникають не довільно, не випадково, а підпорядковуються задумові автора, його художній концепції…» [66, с. 31-32]. Йдеться про ситуативне (контекстне) значення слова, яке повніше розкривається в найближчому словесному оточенні.

Отже, цілісна будова твору насправді означає єдність багатьох протилежностей у ньому: зовнішньої і внутрішньої форми слів, їх нового і «старого» значення, життєвих колізій та конфліктів, образних і поняттєвих узагальнень тощо, й об’єднує все це письменник – своєрідний гарант цілісного сприйняття явища літературного мистецтва, на другому полюсі якого знаходиться читач, враження якого від твору можуть розходитися з авторською концепцією художнього світу, що пояснюється певною відстанню між художнім компонентом та осмисленням його функції в тексті. Тому розрізняють кілька видів інтерпретації художнього твору : первинну, наукову та творчо-образну (Есін, 164). Первинна інтерпретація складається на основі загального враження й пересічного розуміння прочитаного. Це здебільшого настрої, переживання, почуття, які не оформлені в певну логічну конструкцію. Наукова інтерпретація передбачає, вказує А. Єсін, що «Літературознавець, спираючись на свої читацькі враження (первинна інтерпретація) формулює їх досить чітко й перевіряє потім аналізом, внаслідок чого народжується наукова інтерпретація, яка претендує вже на статус об’єктивної істини та від якої тому вимагається фактична, логічна та емоційна доказовість» (с.164). Наукова інтерпретація приводить дослідника до осягнення літературного твору за допомогою науки та її засобів. Творчо-образна інтерпретація стосується переведення мови художнього твору на форми інших мистецтв : інсценізація, екранізація, живопис, музика тощо. При цьому нові форми різних видів мистецтв не повинні відриватися від сутності літературного твору та його образності. Творчо-образна інтерпретація забезпечує читачеві глибше сприйняття й усвідомлення літературного твору за допомогою суміжних мистецтв. У кожному разі для об’єктивної інтерпретації художнього твору слід усвідомити основні смислові й стильові домінанти пояснюваного твору і дібрати для певної версії необхідні аргументи (М. Бахтін, А. Єсін, В. Марко, М. Храпченко).

**Ключові слова :** художня рецепція, стадії й види сприймання, відкритість тексту, літературна герменевтика, інтерпретація твору.

**ПРАКТИЧНА ЧАСТИНА**

***Завдання та проблемні питання***

1. Розкрийте поняття читання та сутність його процесу.

2. Схарактеризуйте стадії художнього сприймання (за О. Никифоровою).

3. Прокоментуйте види сприймання художнього твору (за О. Никифоровою).

4. Поясність співвідношення змісту і структури літературного твору.

5. Прокоментуйте феномен відкритості тексту і його наслідки та перспективи.

6. Розкрийте поняття літературної герменевтики та зв’язок її з інтерпретацією художнього твору.

7. Поясніть поняття інтерпретації твору, схарактеризуйте її види.

8. Розкрийте роль вчення О. Потебні про слово-образ у поясненні процесів сприйняття та пояснення літературного твору.

9. Поясніть особливості контекстного та позаконтекстного пізнання літературного твору.

10. Розкрийте поняття інтертекстуальності художнього твору та її значення в поясненні явищ мистецтва слова.

**СИСТЕМА САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ ДО ТЕМИ**

1. Реферат : «Особливості художнього сприймання».

2. Реферат : «Інтерпретація твору та її види».

3. Доповідь : «Структура твору як чинник його пізнання».

4. Повідомлення : «Феноменологічні пошуки В. Ізера».

5. Повідомлення : «Природа слова в художньому творі».

6. Есе : «Межі відкритості художнього тексту».

7. Есе : «Можливості інтерпретації художнього твору».

8. Доповідь-огляд : «Основані ідеї інтерпретації літературного твору».

9. Есе : «Декодування художнього тексту»

10. Реферат : «Літературна герменевтика».

**ЛІТЕРАТУРА ДО ТЕМИ**

1. Базиль Л., Пустовіт В. Літературознавчі дослідження студентів-філологів : теорія і методика : навч. посіб. для студ.-філол. Луганськ : Глобус. 2012. 244 с.
2. Барт Р. Від твору до тексту / пер. Юрка Ґудзя. *Антологія світової літ.-крит. думки ХХ ст.* / за ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доп. Львів ׃ Літопис, 2001. С. 491-496.
3. Бахтін М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках / пер. Марії Зубрицької. *Антологія світової літ.-крит. думки ХХ ст.* / за ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доп. Львів ׃ Літопис, 2001. С. 416-421.
4. Білоус П. В. Психологія літературної творчості : книга для вчителів та учнів. Житомир, 2004. 96 с.
5. Галич Олександр, Назарець Віталій, Васильєв Євген. Теорія літератури : підруч. / за наук. ред. Ол-ра Галича. 4-е вид, стереотип. Київ : Либідь, 2008. 488 с.
6. Гуковский Г. А. Изучение литературного произведения в школе (Методологические очерки о методике). Москва-Ленинград : Просвещение, 1966. 266 с.
7. Довідник з теорії літератури / авт.-упоряд. У. Д. Данильцова. Київ : А. С. К., 2001. 160 с.
8. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поетика. Дрогобич : Вид. фірма «Відродження», 2008. 488 с.
9. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения : учеб. пособие для студ. и препод. филол. факульт., учит.-словесн. 5-е изд. Москва : Флинта : Наука, 2003. 248 с.
10. Жулинський М. Заявити про себе культурою. Київ : Генеза, 2001. 680 с.
11. Ізер В. Процес читання, феноменологічне наближення / пер. Марії Зубрицької. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доп. Львів : Літопис, 20001. С. 349-366 с.
12. Клименко С. Д. Психологія творчості : навч. посіб. Київ : Центр навчальної літератури. 2006. 480 с.
13. Клочек Г. Д. Поезія Тараса Шевченка : сучасна інтерпретація : посіб. для вчителя. Київ : Освіта, 1998. 238 с.
14. Козлов А.В. Духовність як літературознавча категорія : монографія. Київ : Акцент, 2005. 272 с.
15. Ласло-Куцюк М. Ключ до белетристики. Бухарест, Вид-во «Мустанг», 2000. 292 с.
16. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
17. Марко В. П. Аналіз художнього твору : навч. посіб. Київ : Академвидав, 2013. 280 с.
18. Марко В. П. Стежки до таїни слова : літературознавчі й методичні студії : навч. посіб. для студ. Кіровоград : «Степ», 2007. 264 с.
19. Методологические вопросы науки о литературе : сб. науч. тр. / под ред. А. С. Бушмина и А. Н. Иезуитова. Ленинград : Наука. 1984. 254 с.
20. Наєнко М. К. Інтим письменницької праці : з лекцій про специфіку художньої творчості. Київ : Педагогічна преса, 2003. 280 с.
21. Наєнко М. К. Українське літературознавство : школи, напрями, тенденції. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 320 с.
22. Никифорова О. И. Восприятие художественной литературы школьниками. Москва : Учпедгиз, 1959. 206 с.
23. Підопригора С. Українська експериментальна проза ХХ – початку ХХ1 століть : «неможлива» література : монографія. Миколаїв : Іліон, 2018. 392 с.
24. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / сост., вступ. ст., коммент. А. Б. Муратова. Москва : Высш. шк., 1990. 344 с.
25. Сартр Ж.-П. Что такое литература? / пер. с франц. Н. И. Полторацкой. С.- Пб.: Изд-во «Алетейя», 2000. 467 с.
26. Ситченко А. Л. Навчально-технологічнап концепція літературного аналізу : монографія. Київ : Ленвіт, 2004. 304 с.
27. Скорина Л. Аналіз художнього твору : навч. посіб. для студ. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2013. 424 с.
28. Словарь иностранных слов. 16-е изд., испр. Москва : Рус. яз.,1988. 624 с.
29. Структура литературного произведения : сб. науч. тр. / отв. ред. А. Ф. Бритиков и В. А. Ковалев. Ленинград : Наука, 1984. 222 с.
30. Ткаченко А. О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства) : підруч. для гуманітаріїв. Київ : Правда Ярославичів. 1997. 448 с.
31. Ткачук О. М. Наратологічний словник. Тернопіль, Астон, 2002. 173 с.
32. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні : метакритичне дослідження. Київ : КМ Academia, 1993. 112 с.
33. Філатова О. С. Український роман 20-30-х років ХХ століття : типологія авторської свідомості : монографія. Миколаїв : Іліон, 2010. 485 с.
34. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва : Высшая школа, 1999. 398 с.
35. Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. Москва : Сов. писатель, 1976. 367 с.