

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Полтавський національний педагогічний університет
імені В. Г. Короленка
Кафедра світової літератури

Орлова О. В., Орлов О. П.

**ОСНОВИ
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА.
ТЕКСТИ ЛЕКЦІЙ**

Навчально-методичний посібник

Полтава – 2020

УДК 82.0(075.8)

О-66

Автори:

Орлова Ольга Василівна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

Орлов Олексій Петрович, кандидат філологічних наук, асистент кафедри світової літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

Рецензенти:

Кушнірова Тетяна Віталіївна, доктор філологічних наук, професор кафедри германської філології та перекладу Національного університету «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка».

Ленська Світлана Василівна, доктор філологічних наук, доцент кафедри української літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка.

Друкується за рішенням вченої ради

*Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка
(протокол № 13 від 26 квітня 2020 року)*

Орлова О. В., Орлов О. П.

О-66 Основи літературознавства. Тексти лекцій : навч.-метод. посіб. для підготовки здобувачів освітнього ступеня «бакалавр» галузь знань 01 Освіта / Педагогіка за спеціальністю 014 Середня освіта «Мова і література (англійська/німецька)». Полтава : Сімон, 2020. 123 с.

ISBN 978-617-7803-16-3

У посібнику систематизований лекційний матеріал та самостійна робота з курсу «Основи літературознавства». Структура посібника відповідає теоретичним проблемам літературознавства: природа мистецтва, поетика художнього твору, різновиди жанрів і стилів художньої літератури, історія розвитку літературного процесу. Окремі розділи посібника присвячені аналізу авторської нарації та читацької рецепції. Розроблені різнорівневі завдання та запитання для самоконтролю, дібрані художні тексти для аналізу художньої авторської мови. Пропонується система формування професійної компетентності засобами самостійної роботи студентів-філологів.

Для студентів закладів вищої освіти.

УДК 82.0(075.8)

На обкладинці картина Дж. К. Кристенсена «Шість мисливців за птахами у повному камуфляжі» (2012).

ISBN 978-617-7803-16-3

© Орлова О. В., Орлов О. П., 2020
© ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2020
© Сімон, 2020

ЛЕКЦІЯ №1

Тема: ЛІТЕРАТУРА ЯК ВИД МИСТЕЦТВА

План:

1. Предмет і функції мистецтва.
2. Теорії походження мистецтва (міметична, ідеалістична, ігрова, психофізіологічна та ін.). Визначення природи мистецтва.
3. Види мистецтва. Література серед інших видів мистецтва.
4. Роди і жанри літератури: епос, лірика, драма.
5. Функції художньої літератури.

Література:

1. Ткаченко А. О. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. 2-е вид., випр. і доповн. К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
2. Галич О. А. Вступ до літературознавства: підручник для студ. вищ. навч. закл. Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. 288 с.
3. Вступ до літературознавства: Хрестоматія: Навч. посібник / упоряд. Н. І. Бернадська. К.: Либідь, 1995. 256 с.
4. Моклиця М. Основи літературознавства. Посібник для студентів. Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. 192 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва та ін. К.: ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
6. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія. К.: Смолоскип, 2008. 360 с.
7. Білоус П. В. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості: Лекції. Житомир: Рута, 2009. 336 с.
8. Фесенко Э. Я. Теория литературы. М.: УРСС, 2004. 336 с.

1. Предмет і функції мистецтва

Літературознавство – наука про художню літературу, об'єктом якої є теоретична та історична поетика літературного твору та літературного процесу в єдності форми та змісту. Літературознавство як наука об'єднує декілька теоретичних і прикладних наук. **Історія літератури** вивчає історичний розвиток літературного процесу в єдності традицій і новацій художньої творчості, зокрема персоналіях окремих майстрів слова. **Літературна критика** досліджує тенденції сучасного літературного процесу. **Теорія літератури** – закономірності літературної творчості, а також **поетику** літературного твору, літературних напрямів і стилів (структуру, стиль, тип художнього мислення письменника та літературної епохи тощо). Дотичними до літературознавства є науки: **бібліографія**, **археографія**, **текстологія**, **семіотика** (вивчає знакові теорії), **герменевтика** (теорія інтерпретації та тлумачення текстів), **методика навчання літератури** тощо.

Отже, **предметом** літературознавства є сукупність теоретичних закономірностей побудови, функціонування, сприйняття художньої творчості, осмислення історико-літературних узагальнень, формування уявлень про літературний процес світової літератури, роль і значення окремих національних літератур, зокрема української, у світовому літературному розвитку.

– Якщо я вас запитав: *«Що таке мистецтво?»*, то частина з вас згадає **красу**, яку утверджує мистецтво; інші – **почуття**, які пробуджує мистецтво в читачах, глядачах, слухачах; треті – **насолоду**, яку дарують твори мистецтва; четверті – **уплив**, яке справляє мистецтво на людину. Але кожне з цих визначень не буде вичерпним. Згадаємо літературні епохи, коли нові форми мистецтва сприймалися як наруга над красою, почуттями, естетичними смаками. Так було з картинами імпресіоністів, коли на першій виставці у Парижі глядачі намагалися проштрикнути їх своїми парасолями, а сьогодні на аукціонах викладають мільйони, аби невеличка картина дарувала відчуття мистецтва у власній оселі. Таких прикладів кардинальних змін у сприйнятті мистецтва від повного заперечення до повного ж визнання в історії мистецтва – безліч.

Визначаючи сутність і призначення мистецтва ми повинні пам'ятати, по-перше, про природу людини – поєднання у ній матеріального й ідеального (тіло та душа), раціонального та підсвідомого, набутого та вкладеного (трансцендентного); а по-друге, про природу самого мистецтва, яке, незважаючи на те, що породжене людиною, має власні закони розвитку і впливу на людину.

А. Чехов в оповіданні «Парі» розповідає про спір між банкіром і юристом стосовно того, що краще – довічне ув'язнення чи смертна кара. Як результат – вони уклали парі на 2 мільйони за умови 15 років самотнього життя у флігелі з книжками, музичними інструментами.

«У перший рік юристу посилалися книги переважно легкого змісту: романи зі складною любовною інтригою, кримінальні та фантастичні розповіді, комедії та ін. На другий рік юрист вимагав у своїх записках лише класиків. У другій половині шостого року в'язень ретельно зайнявся вивченням мов, філософією й історією. Він жадібно взявся за ці науки, банкір ледь встигав виписувати для нього книги. Упродовж чотирьох років було виписано близько шестисот книжок. Після десятого року юрист нерухомо сидів за столом і читав тільки Євангеліє».

А. Чехов «Парі»

- Поясніть послідовність читацьких уподобань головного героя.
 - Який фінал оповідання ви передбачаєте?
 - Які якості мистецтва виявляються у творі А. Чехова?
- (послідовність читання: масова література, класика, духовна література).*

А. Чехов зобразив життя людини у чистому експериментальному вигляді, бо в реальному житті все набагато складніше, людина має численні обов'язки, переймається побутовими, сімейними, кар'єрними питаннями, спілкуванням з іншими людьми, розвагами тощо. Герой оповідання проходить шлях естетичного розвитку під дією мистецтва до ідеального етичного вдосконалення. Про цей шлях згадував у своїй Нобелівській лекції Й. Бродський, апелюючи до всесвітньо відомих формул Ф. Достоєвського і М. Арнольда:

«Чим багатший естетичний досвід індивідуума, тим твердіше його смак, тим чіткіше його моральний вибір, тим він вільніше – хоча, можливо, і не щасливіше. Саме в цьому, радше у прикладному, ніж платонічному сенсі, слід розуміти упевненість Достоєвського, що “краса врятує світ”, або Метью Арнольда, що “нас врятує поезія”».

І. Бродський «Нобелівська лекція»

Іспанський письменник та філософ Умберто Еко визначив ще одну особливість мистецтва, що надає йому специфічного значення, робить особливим серед усіх благ. Мова йде про могутню силу права власності та сили:

«Ми говоримо про Красу, коли насолоджуємося поза залежності від факту володіння цим предметом».

У. Еко «Історія краси»

Таким чином, ми можемо говорити про естетичну природу мистецтва як могутній потяг людини до чогось ідеального, що не вимірюється матеріально, але становить невіддільну частину людського життя, людства загалом. Від першої людини, яка намалювала на печері обрис оленя, до сучасних міських подвижників, які створюють мурали, пролягає один меридіан потреби у Красі, поза фактом її володіння. Краса, яка розвиває, змінює, формує людину, призводить до кардинальних змін її внутрішнього світу, моральності, духовності.

2. Теорії походження і визначення природи мистецтва

Міметична (імітативна) теорія. Античні філософи вважали, що мистецтво виникає з безпосереднього наслідування природи (**мімезис** – наслідування). Мистецтво – це своєрідне дзеркало, призоване віддзеркалювати життя природи, людини, людського суспільства. Аристотель, розглядаючи проблему **мімезису**, уважав, що мистецтво не лише створює образи реальних предметів та явищ, а й додає імпульс порівняння між відбитками природними й створеними у творах літератури, музики, архітектури. Міметична теорія – одна з найбільш поширених в історії світової культури, а порівняння мистецтва з дзеркалом, у якому відбивається реальність, продуктивне до нашого часу із різними конфігураціями.

«Особливо ж пильнуй за тим, щоб завжди лишатися у межах природності: все, що поза ними, суперечить цілям театру, а головними з них були й залишаються незмінно – підставляти природі дзеркало, показувати їхні справжні лиця ганьби та честі, а кожній епосі з її субстанцією – зафіксований відбиток».

В. Шекспір «Гамлет» (переклад Ю. Андруховича)

Особливо продуктивною теорія мімезису слугувала філософам матеріалістам, митцям-реалістам. Письменники-реалісти XIX ст. доповнили дзеркальний образ феноменом присутності авторської свідомості у художньому творі:

«Художник – дзеркало, проте дзеркало живе. Він упізнає те, що належить безпосередньому сприйняттю. Але потім у живій глибині його уяви враження взаємодіють, поєднуються в нові комбінації відповідно до загальної концепції світу, яка знаходиться в душі художника. І ось у кінці процесу дзеркало дає своє віддзеркалення, свою “ілюзію світу”, де ми отримуємо знайомі елементи дійсності в нових, до того незнайомих нам сполученнях...».

В. Короленко «Про літературу»



«У дзеркальному відображенні не видно, як дзеркало дивиться на предмет, або, краще сказати, видно, що воно ніяк не дивиться, а відбиває пасивно, механічно. Істинний художник цього не може: на картині, в оповіданні, у музичному творі обов'язково буде він сам; він відобразиться мимовільно, навіть проти своєї волі, висловить з усі свої погляди, зі своїм характером, зі ступенем свого розвитку»

Ф. Достоевський «Записки про російську літературу»

«Мистецтво не є, як кажуть метафізики, проявом певної таємничої ідеї, краси, Бога; не є, як то кажуть естетики-фізіологи, грою, в якій людина випускає надлишок накопиченої енергії; не є вираженням емоцій зовнішніми знаками; не є виробництвом приємних предметів, головне у мистецтві – не насолода, а необхідний для життя і для руху до блага окремої людини та людства засіб спілкування людей, що з'єднує їх у тих самих почуттях».

Л. Толстой «Що таке мистецтво?»

Ідеалістична теорія (божественна) походження мистецтва пов'язана з біблійною теорією походження людини: *«людина була створена Богом за його образом і подобою»*. Саме божественне походження людини зумовило появу ідеалістичної теорії мистецтва, її зв'язок з ідеями Бога. Ідеалістична точка зору на природу художнього образу була науково обґрунтована Г.В.Ф. Гегелем, який вважав мистецтво втіленням абсолютного духу, а художній образ способом *«чуттєвого явища ідеї»*. Завдяки працям німецького філософа утвердилося класичне визначення мистецтва як *«мислення в образах»*. Гегелівське розуміння отримало подальший розвиток у багатьох концепціях, незалежно від того, які естетико-філософські погляди поділяли їхні представники. В історії західноєвропейської та вітчизняної науки відбувалося постійне протистояння об'єктивістської (аристотелівської) і суб'єктивістської (гегелівської) концепцій мистецтва, кожна з яких доводила пріоритет відображення об'єктивної реальності чи суб'єктивної ідеї.

В історії мистецтва ідеалістичною теорією походження послуговувалися романтики, модерністи, які заперечували принцип мімезису, наслідування реального життя у літературі, живописі, театрі. Парадоксальне твердження О. Вайльда є антитезою до висловлювання Гамлета, оскільки реальність у ньому представлена не як головний об'єкт наслідування, а допоміжний елемент, своєрідне експериментальне поле для втілення вигаданого мистецтвом.

«Життя тримає дзеркало перед Мистецтвом... і створює насправді те, що було вигадане художньою літературою».

О. Вайльд «Занепад мистецтва брехні»

Синтетична теорія мистецтва об'єднує міметичну та ідеалістичну як протилежності, що, за законами діалектики становлять єдність і боротьбу. Світова культура має у своїй скарбниці видатні шедеври, створені завдяки обом теоріям – міметичній та ідеалістичній. Але для літературознавства як науки важливо визначити баланс, що синтезує обидві концепції. Для цього слід згадати інші теоретичні погляди на природу і походження мистецтва.

Ігрову концепцію культури поділяли І. Кант, Г. Спенсер, Й. Хейзінга («*Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури*»). Елементи гри об'єднують народну творчість різних народів у пісенних ритуалах, обрядах, карнавалах та ін. З точки зору **психофізіологічної теорії** – потреба у творчості закладена в природу людини.



«Без внутрішнього потягу до піднесеного, до романтичного пориву особистість не може піднятися над прозою повсякденного життя. Ця потреба продиктована наявністю творчих сил у кожній особистості, серед яких особливе значення мають уява, емоційність. В акті творчості людина поєднує себе з світом, розриває рамки пасивності свого існування, входить до царини свободи».

Е. Фром

Імпульсами для виникнення мистецтва можуть також виступати **рефлексія** (самоаналіз), **праця**, **расово-антропологічні особливості**, процес **сигніфікації** (створення знакових систем), **комунікації** тощо.

Користуючись символами «дзеркало», «реальність», «мистецтво», ми створили нову формулу синтетичної теорії мистецтва, де присутні ті ж самі знаки, але у нових розташуваннях. В овалі дзеркала відбивається реальність у видозміненому вигляді, не ідентична першоджерелу, але й і не повним її заміником. Це новостворена реальність, особлива реальність, «друга» реальність, що має власні закони існування, які нерідко впливають на реальність «першу».



Мистецтво – форма індивідуального та суспільного образного осмислення дійсності; вид людської діяльності, що відображає (створює) реальність у конкретно-чуттєвих образах, втілюючи духовні ідеали (митця, народу, епохи, людства).

Література (художня) (з лат. *littera* – буква, літера) – сукупність писаних і друкованих художніх творів народу, епохи, людства; різновид мистецтва, що відображає дійсність у художніх образах і створює нову художню реальність засобами слова.

«Мистецтво не відтворює дійсність, ані її не перетворює, а лише створює окрему дійсність, закони якої не є тотожними із законами реальної дійсності. Метою мистецтва є виклик у нашій психіці таких переживань, яких не дає реальна дійсність ...».

Б. І. Антонич «Національне мистецтво»

«Мистецтво не має права на існування, якщо обмежується відтворенням реальності, безглуздо її копіюючи. Його місія – створювати уявні світи. Досягти цього можна єдиним шляхом: через заперечення нашої реальності, вивищуючись у такий спосіб над нею».

Х. Ортега-і-Гасет «Дегуманізація мистецтва»

3. Види мистецтва. Література серед інших видів мистецтва

Давньогрецький філософ **Аристотель** першим здійснив поділ мистецтва на окремі роди літератури (епос, лірика, драма). Філософ і теоретик літератури **Г.-Е. Лессінг** у трактаті *«Лаокоон, або Про межі живопису та поезії»*, детально проаналізовано специфічні особливості художньої літератури, її переваги над іншими видами мистецтва. Г.-Е. Лессінг звернув увагу на розмежування музики, образотворчого мистецтва, скульптури та архітектури, розрізняючи їх відповідно до поділу на часові та просторові. На думку вченого, статичність просторових видів мистецтв (живопису, скульптури, архітектури) змушує художника чи скульптора фіксувати лише один момент дійсності, тоді як часові види мистецтва (музика, театр, танець) здатні розкрити драматизм дійсності у русі. Розмірковуючи про подібність малярства і поезії (малярство апелює тільки до зору за допомогою зорових вражень; поезія апелює відразу до зору і слуху), **І. Франко** у статті *«Із секретів поетичної творчості»*, стверджував, що поезія поєднує у собі дві суперечливі категорії: простір і час. Поезія може показувати речі у спокої, розташовані поряд, або у русі, коли одна змінює іншу.

Основну відмінність між поезією і малярством Г.-Е. Лессінг у *«Лаокооні...»* вбачав у тому, що малярство панує винятково у просторі (місце), а поезія – у часі. Щодо цього відомий сучасний літературознавець **Д. Наливайко** зазначив:

«Лессінг наголосив на глибинній онтологічній відмінності цих двох мистецтв, а саме: живопис є передусім просторовим мистецтвом, поезія – мистецтвом часовим, що вирішальним чином визначає їхню стратегію і структуру. Насправді ж обидва мистецтва володіють своїми специфічними засобами долати онтологічні бар'єри й передавати в одномоментності зображення внутрішню і зовнішню (живопис) і в тяглоті пластично-живописну красу чуттєвого світу (поезія)».

Д. Наливайко «Теорія літератури й компаративістика»

Поділ мистецтва на види (часові і зорові) пов'язано з особливостями художнього сприйняття людиною світу. **Види мистецтва** тісно пов'язані між собою й утілюють чуттєву багатомірність світу. Один факт чи явище по-різному відображаються засобами живопису, музики, архітектури. Матеріал зображення, спосіб опанування дійсності, утілення художнього образу обумовлюють структурні одиниці мистецтва, його види.

Ф. Ортега-і-Гасет підкреслює, що твори одного виду мистецтва не можуть легко перекладатися на мову іншого мистецтва, наприклад, живописна картина – на мову літератури або політики. Тоді це буде алегорія, гра, а не самостійний твір мистецтва.

«Кожне мистецтво, таким чином, відповідає якомусь одному з основних, нерозкладних проявів людської душі. Це прояв і буде надтемою для кожного з мистецтв. Історія кожного мистецтва є рядом спроб висловити одну зі сторін душі, що й обумовлює його відмінність від інших мистецтв; спроби утворюють траєкторію, по якій мистецтво, подібно до легкої, опереної стріли, прагне до своєї мети, у далечинь часів. І ця точка у нескінченній дали зазначає напрям, зміст і суть кожного мистецтва».

Ф. Ортега-і-Гассет

Ф. Гегель відкрив закон нерівномірності історичного розвитку мистецтва. Відповідно до теорії, кожна епоха має власні «естетичні домінанти» – провідні види й жанри мистецтва, які визначають особливості художнього мислення, які у свою чергу, обумовлені потребами епохи. Так, в античному суспільстві актуальними видами мистецтва були скульптура, театр і архітектура. У християнському Середньовіччі домінувала культова архітектура, іконопис, призначення яких відповідало панівному релігійному світогляду. Антиклерикальна ренесансна культура актуалізувала живопис і скульптуру, головною темою якого була людина і її природні почуття. Нормативний класицизм уславився театральним мистецтвом. У центрі уваги епохи Просвітництва опинилися література і театр, спроможні транслювати світоглядні ідеї. Реалізм XIX ст. продовжив традиції, поглибивши художню критику.

Критерії поділу мистецтв:

- спосіб сприйняття (*слухові, зорові і видовищні*);
- тип зображення дійсності (*зображальні / незображальні*);
- специфіка створення художнього образу (*часові, просторові, часово-просторові*);
- характер поєднання художніх засобів (*прості, синтетичні*);
- матеріал для створення художнього образу (*слово, звук, колір, людина та ін.*).

4. Роди та жанри літератури: епос, лірика, драма

Художня література впливає на всі види мистецтва, створюючи контекст для сприйняття художніх образів інших мистецтв. Література має унікальні пізнавальні можливості, адже за допомогою слова дійсність досліджується комплексно, у всій своїй багатогранності. Жодні інші художні враження не замінюють читання, бо воно є головною формою художньої комунікації. Цей статус літератури пояснюється її опорою на природне мовлення, в якому сконцентровано досвід людства, орієнтація на співтворче сприйняття, на роботу уяви, фантазії, на постійний вплив підтексту.

За способом зображення літературні твори поділяються на три роди: *епос, лірику і драму*.

Епос (грец. *epos* – слово, мова, розповідь) *переважно в прозовій формі створює художній світ, зображаючи через розповідь про події, явища, характери та поведінку людей.*

Жанри епосу:

- *казка* – фольклорно-розповідний твір про вигадані чи фантастичні події;
- *легенда* – переказ про людей чи події, оповитий казковістю й фантастикою («життя» перших християн, апокрифічні легенди);
- *оповідання* – невеликий розповідний твір здебільшого про одну або кілька подій з життя людини чи декількох людей, характери персонажів подаються вже сформованими, відсутня широка мотивація подій, наявні нечисленні і стислі описи;
- *повість* – має більш розгорнутий, ніж в оповіданні, сюжет, ширше

охоплення подій з життя головного персонажа, більшу кількість другорядних персонажів і повнішу їх характеристику, а також наявність широких описів, частіше має однолінійний сюжет;

– *роман* – складний за побудовою й великий розміром епічний прозовий твір, у якому широко охоплені життєві події певної епохи та багатогранно й у розвитку змальовані численні персонажі (розрізняють соціальні, психологічні, історичні, сімейно-побутові, філософські, сатиричні, науково-фантастичні, пригодницькі);

– *епопея* – так в стародавній Греції називали зведення великих циклів сказань, пісень і легенд, пов'язаних між собою розповіддю про якусь видатну історичну подію чи героя на фоні широких картин народного життя й боротьби. Пізніше епопеями почали називати складні епічні твори, найчастіше прозові, у яких життя відображено особливо широко і різнобічно.

Лірика (грец. *lyra* – давньогрецький музичний інструмент, під акомпанемент якого в давні часи виконувалися вірші й пісні) – *літературний рід, у якому життя відображається через почуття, переживання, думки людини під впливом певних подій, це – суб'єктивне саморозкриття внутрішнього світу ліричного героя.*

Основні жанри:

– *ода* – похвальний ліро-епічний вірш, присвячений важливим історичним подіям, видатним особам і написаний в особливо урочисто-патетичному тоні;

– *елегія* – виражає настрої смутку, журби, задуми, меланхолії;

– *ідилія* – вірш, у якому в прикрашеному вигляді змальовується безтурботне й щасливе життя простих людей – пастухів, селян, рибалок – на фоні чарівної природи;

– *мадригал* – ліричний вірш на тему кохання з компліментами, похвалами й перебільшенням позитивних якостей адресатки;

– *епітафія* – призначена для напису на надгробку;

– *сонет* – старовинна канонічна форма вірша; строфа з 14 рядків.

Драма (грец. *drama* – дія) *передає явища життя й характери героїв через дію (розмови та вчинки), призначені для сценічного втілення, завдяки чому досягається ефект присутності.* Драма виникла в Давній Греції з релігійно-обрядового дійства на честь бога плодючості й виноробства Діоніса. *Трагедія* – драматичний твір, в основу якого покладено гострий, непримиримий і життєво важливий для певної епохи конфлікт, а трагічний герой потрапляє в безвихідне становище, вступає в боротьбу з нездоланими в даній ситуації силами й часто гине. У *комедії* – сатиричними й гумористичними засобами відображається смішне в житті, висміюються потворні суспільні й побутові явища (бувають сатиричні, памфлетні, ліричні, водевільні й масок «дель арте»). Синтетичний жанр – *трагікомедія* – драматичний твір, у якому поєднані риси трагедії і комедії. Жанр *фарсу* пов'язаний з народними іграми й обрядами. *Драма* як жанр з'явилася в середині XVIII ст. на знак заперечення застарілої класицистичної трагедії й салонної дворянської комедії. Вона присвячувалася простим людям, їх сімейному та суспільному життю. В основу драми хоч і покладено гострий життєвий конфлікт, напружену боротьбу й складні переживання персонажів, але розв'язка не має трагічного характеру, так само як відсутня й свідома настанова на сатиричне висвітлення подій та персонажів (розрізняють *історичну, героїчну, побутову, психологічну і мелодраму*).

5. Функції художньої літератури як виду мистецтва

• *гносеологічну функцію* також називають *кассандрівською* (пророчою) – митці узагальнюють інформацію про навколишній світ, комплексно передають її й можуть виступати «пророками» – передбачати ті чи інші події. Аристотель,

порівнюючи історика й поета, надавав перевагу останньому: історик описує події, які сталися, а поет говорить про те, що могло б статися (для цього має знати закономірності світу).

- **аксіологічна (ціннісна) функція** – кожна культура створює свої ідеали, що базуються на цінностях суспільства. Цінність – явище, матеріальний чи духовний предмет, що усвідомлюється окремою людиною, суспільством або людством як надзвичайно важливий. В основі культури лежить традиція, у першу чергу іншим поколінням передається найважливіша інформація, що й фіксується в ідеалах.

- **сугестивна функція** – навіювання людині певного роду думок, почуттів, що впливають на психіку людини, функція пов'язана з певною гіпнотичною дією. Сугестивна функція близька до виховної, проте, на відміну від першої, тут йдеться про звернення мистецтва до позасвідомого.

- **виховна функція** пов'язується з емоційно-чуттєвим впливом мистецтва на людину. У свою чергу емоційні процеси перебувають у тісному зв'язку з мисленням та інтелектом. На роль мистецтв у вихованні людини звертали увагу вже давньогрецькі мислителі, розуміючи виховання, як вдосконалення душі людини. Центральною концепцією у вченні Аристотеля стала теорія **катарсису** – духовного очищення людини в процесі сприйняття твору мистецтва, найважливіша роль при цьому відводилася музиці, театру і літературі.

- **компенсаторна функція** пов'язана із тим, що розвиток людини обмежено багатьма факторами – суспільством, місцем проживання та ін. Мистецтво руйнує ці обмеження, відновлює цілісність, повноту особистості. Досвід, емоційні переживання персонажу читач, глядач сприймає як власний. Компенсаторна функція має три аспекти: відволікання (гедоністично-гральний, розважальний аспект); втіха; власне компенсаторний аспект (можливість уходу від реальності у світ ілюзій).

- **комунікативна функція** таких мистецтв, як театр, кіно, література обмежені мовним бар'єром, то музика, балет, скульптура, живопис вільні від цього обмеження.

- **гедоністична функція** – це насолода, яку мистецтво дарує людині, вчить насолоджуватися знаками краси, які створює мистецтво. Гедоністична функція спирається на самоцінність особистості.

- **естетична функція** – головна функція мистецтва, складає сутність художньої творчості, хоча й не перекреслює всі попередні. Мистецтво формує художні смаки, здібності й потреби людини, додає значущості світу в цілому і всім його проявам. Мистецтво пробуджує творчий дух особистості, бажання змінювати світ за законами краси й гармонії.

Таким чином, **мистецтво слова** створене уявою митця і виражене в конкретно-чуттєвій формі поетичне змалювання подій, людей, явищ, предметів. Конститутивні ознаки мистецтва:

- **предметність і конкретність** – образ є одночасно художнім узагальненням і конкретним зображенням в одиничному малюнку багатьох однотипних подій, людей, явищ, предметів;

- **емоційність** – виражаючи переживання і настрої автора «у момент творення» (І. Франко), художній образ діє на почуття людини, хвилює її і викликає – позитивне чи негативне – ставлення до предмета зображення, його оцінку;

- **стильність і місткість** – небагатьма словами в літературі (звуками – в музиці, мазками фарб – у живопису тощо) художній образ виражає значний за обсягом зміст, відтворює багатогранність суспільних подій і процесів, людських характерів, а також – світ предметів;

• *змістовність* – відтворює явища дійсності в «сконденсованому» вигляді, художній образ викладає різноманітні відомості про життя суспільства і природи, минуле й сучасне, про внутрішній світ і діяльність людини.

Питання і завдання для самоконтролю:

1. Запропонуйте власне визначення мистецтва, художньої літератури, інших видів мистецтва.
2. Як ви гадаєте, чому проблема видів мистецтва посідає особливе місце в історії естетики? Які принципи класифікації видів мистецтва вам відомі?
3. Визначте ознаки літератури як виду мистецтва. Визначте спільні та відмінні риси різних видів мистецтва.
4. Визначте характерні риси мистецтва, які вас особисто приваблюють у певному виді.
5. Доведіть, що література є синтетичним видом мистецтва.
6. Дайте визначення понять «вид мистецтва» «рід мистецтва», «жанр мистецтва». Чому існує багатоманітність видів, родів і жанрів художньої творчості?
7. Чому література є одним із найважливіших чинників культурного життя? У чому своєрідність літературного образу?
8. Наведіть приклади творів мистецтва: а) живопису; б) архітектури; в) скульптури; г) театру; д) кіно. Назвіть головні ознаки видів мистецтва, поясніть, як вони пов'язані з культурно-історичною епохою, в яку були створені.

Теми для дискусій:

1. Чим можна пояснити особливу роль театру в українській культурі XIX–XX ст.? Як ви розумієте вислів Л. Курбаса: «Театр – регулююче дзеркало»?
2. У чому полягають особливості музичного образу? Чи згодні ви з думкою Аристотеля, що «музика здатна чинити вплив на моральність душі».
3. Порівняйте літературну творчість з екранізаціями. Висловіть свою думку щодо відмінностей позиції автора літературного твору і режисера кіноверсії. Наведіть приклади вдалих, з вашого погляду, екранізацій художньої літератури.

Теми для студентських проєктів та презентацій:

1. Прокоментуйте висловлювання В. Гюго: «Кам'яна книга звільнить місце міцнішій і довговічній книзі – паперовій». Створіть презентацію за цим висловом французького письменника.
2. Дослідіть специфіку комунікативної функції літературі певної національної літератури (літературні твори на вибір).
3. Виокремте давньогрецькі музи, які опікувалися мистецтвом літератури. Зробіть висновок про значення художньої літератури в уявленнях давніх греків. Створіть інфографіку на тему античного уявлення про мистецтво, його природу і призначення.

ЛЕКЦІЯ № 2

Тема: ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ ЯК ОСНОВА МИСТЕЦТВА

План:

1. *Дефініція поняття у теорії літературі.*
2. *Ознаки та функції художніх образів у літературі.*
3. *Класифікація художніх образів:*
 - *за чуттєвими вимірами;*
 - *за семантикою;*
 - *за ступенем узагальнення;*
 - *за структурою.*

Література:

1. Ткаченко А. О. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. 2-е вид., випр. і доповн. К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
2. Галич О. А. Вступ до літературознавства: підручник для студ. вищ. навч. закл. Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. 288 с.
3. Вступ до літературознавства: Хрестоматія: Навч. посібник / упоряд. Н. І. Бернадська. К.: Либідь, 1995. 256 с.
4. Моклиця М. Основи літературознавства. Посібник для студентів. Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. 192 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва та ін. К.: ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
6. Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов // Введение в литературоведение. Хрестоматия. М.: Просвещение, 1975. С.196–198.
7. Добин Е. Сюжет и действительность: Искусство детали. Л., 1981. С.168–209.
8. Літературознавча енциклопедія: у двох т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К. : ВЦ «Академія», 2007.
9. Літературознавство. Словник основних понять. / пер. з нім. А. Цяпи. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2008. 280 с.

1. Дефініція поняття в теорії літературі

Художній образ є основою мистецтва, тканиною, з якої творять усі види мистецтва. Художній образ *поєднує* у собі реальний світ і творчий задум митця, уявлення або ідею та конкретне її втілення у предмети, події, почуття. Для розуміння художнього образу важливий *зміст*, який у ньому втілений (ідея чи уявлення), а також *засоби*, які використовує митець для увиразнення образу (портрет, пейзаж, мова, вчинки тощо).

Художній образ відрізняється від речей, предметів, явищ реального світу, як саме мистецтво від реальності. Наприклад, ми з вами відчуваємо різницю між котом як свійською твариною і образом кота, створеним фантазією Олександра Пушкіна у вступі до поеми «Руслан і Людмила». «Учений кіт» у Пушкіна є казковим образом, він походить із прадавніх уявлень слов'ян і створює у художньому тексті атмосферу чарівності, утаємничості. Або образ Чеширського Кота (Cheshire-Cat), що пов'язаний із англійською приказкою «Посміхається, як чеширський кіт» («To grin like a Cheshire-Cat»), у повісті-казці «Аліса в Країні Див» цілком відповідає тому дивовижному світу, де опинилася героїня твору.

Ті художні образи, які переходять із однієї епохи до іншої, називаються *традиційними*. До яких звертаються митці, даючи їм власне трактування, У традиційному образі завжди є ядро образу, тобто його усталене значення (закріплене за ним), що лишається незмінним протягом тривалого часу. Проте на нього можуть нашаровуватися нові потрактування залежно від епохи та від авторського задуму. У кожній національній культурі є свої традиційні образи. Наприклад, для фольклору, художньої літератури і живопису Японії такими традиційними образами є сакура (вишня), гора Фудзі, красуня, самурай (воїн у древній Японії, людина, котра служить) та інші. В Україні традиційними образами в усній народній творчості ми вважаємо калину, вербу, сонце, козака, матір та інші.

Традиційні образи здатні долати кордони окремих країн, набуваючи значення для людей всього світу. У такому випадку традиційні образи називаються *вічними*. Вічними, як правило, називають образи-персонажів, що надають можливості для філософського осмислення буття. Не всі традиційні образи стають вічними, бо інколи традиційні образи мають сенс тільки для конкретної нації чи народу. Але вічні образи завжди мають у собі ознаки традиційності. Вічними образами у світовій літературі стали Христос, Богоматір (як й інші біблійні образи), Прометей, Ікар, Боян, Роксоляна тощо.

2. Ознаки та функції художніх образів в літературі

Художній образ у мистецтві виконує різні функції. Він є *особливим засобом пізнання* світу і людини. Художній образ також може *втільовати духовний ідеал* (митця, народу, епохи, людства). *Естетичне призначення* художнього образу полягає в тому, що він дає нам насолоду, формує наш естетичний смак. Образ – це особливий притаманний лише мистецтву спосіб освоєння і перетворення дійсності. Особлива форма естетичного освоєння світу, при якій зберігається його предметно-чуттєвий характер, його цілісність, життєвість, конкретність, на відміну від наукового пізнання в формі абстрактних понять.

«Художній образ є способом і формою освоєння дійсності в мистецтві».

Аристотель

«Художній образ – спосіб «чуттєвого явища ідеї».

Ф. Гегель

«Художній образ – це система конкретно-чуттєвих засобів, що втілює собою власне художній зміст, тобто художньо освоєну характерність реальної дійсності».

А. Волков

«Внутрішня форма як смислова основа художнього образу, безпосередньо пов'язана з внутрішньою формою слова».

«Образ – це конкретна і водночас узагальнена картина людського життя, яка створена за допомогою вигадки та має естетичне значення».

Л. Тимофєєв

«Образи – це конкретні уявлення, тобто відображення людською свідомістю одиничних предметів, явищ, фактів, подій в їх чуттєвому сприйнятті».

В. Халієв

Літературний твір має структуру ядра з декількома оболонками. Словесна оболонка стає художньою, коли набуває *знаковий характер*. Ядро містить тему й ідею твору. Внутрішня форма – це система образів, зовнішня – організація мовної тканини.

– Порівняйте два образи з відомих літературних творів, де автори створюючи портрет героїнь, використовують подібні словесні засоби (порівняння і метафору) для увиразнення молодості, свіжості, краси і трагізму.

«Очі Катюши, як мокра чорна смородина».

Л. Толстой «Воскресіння»

Не мигают, слезятся от ветра

Безнадежные карие вишни.

Возвращаться – плохая примета.

Я тебя никогда не увижу.

А. Вознесенський «Юнона й Авось»

(Образи героїнь створюються за допомогою мовних засобів, які залучають до характеристики явища, предмети, дії різного татунку. Паралелізм очі-смородина, вишні індивідуальний, це авторські прийоми, які підкреслюють природність героїнь, їхню красу.)

Український вчений О.Потебня розробив учення про зовнішню та внутрішню форму слова, яке тісно пов'язане з поняттям «художній образ». Розрізняючи звукову оболонку слова (зовнішню форму) і її уявлення, асоціації (внутрішню форму), що викликає в уяві реципієнта звучання слова.

«Внутрішня форма слова є відношення змісту думки до свідомості; вона демонструє, якою уявляється людині її власна думка. Цим тільки можна пояснити, чому в одній мові може бути багато слів для позначення одного і того ж предмета, і навпаки, одне слово абсолютно згідно з вимогами мови може позначати предмети різнорідні».

О. Потебня

Образність, на думку вченого, полягає не у самому використанні мовних явищ (експресивності, тропів), а в характері, принципі використання можливостей «внутрішньої форми» слова. Використовуючи поняття «внутрішньої» і «зовнішньої» форми вчений формулює визначення художнього образу:

«Художній образ – це основна одиниця художньої форми, система конкретно-чуттєвих засобів, що втілює собою особливий, власне художній зміст, тобто художньо освоєну характерність реальної дійсності, яка постає у творі мистецтва як щось конкретне і створюється за допомогою словесно-мовних і художньо композиційних прийомів».

О. Потебня

Ознаки художнього образу

Цілісність Художній образ розглядається з точки зору способу буття як єдність чуттєвих, матеріальних і смислових, ідеальних аспектів; єдність

суб'єктивного і об'єктивного (індивідуального та загального). Художній образ є втіленням головного закону мистецтва – єдність форми і змісту. Згадаємо, поети Гомера і гекзаметр, сонети В. Шекспіра, роман сонетів – О. Пушкіна «Євгеній Онєгін», терцини Данте в «Божественній комедії».

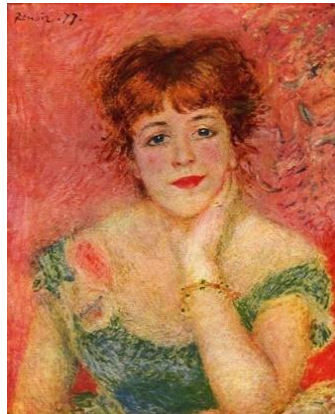
Конкретність. Художній образ має предметне-чуттєве втілення.

Комунікативність. Зміст художнього образу, створюється художником в розрахунок на те, що він буде переданий, доступний іншим.

Знаковість. Під знаком розуміється будь-яка матеріальний об'єкт, що створюється або використовується з метою передати з його допомогою хоч якусь інформацію. Поділяються на умовні (слово) та іконічні (зображення).



Кузьма Петров-Водкін
«Купання червоного коня»



Огюст Ренуар
«Портрет Жанни Самарі»



Леонардо да Вінчі
«Джасконда»

Багатозначність. Науково-логічна думка є чіткою і однозначною. Художній образ принципово має невичерпної багатозначністю, смислової глибиною і перспективою (підтекст – це глибина тексту). Е. Хемінгуей порівнював художній твір з айсбергом: невелика частина його видна над поверхнею води, основне заховано під водою. На картині К. Петрова-Водкіна, створеної у 1912 р. червоний кінь означає не тільки молодість, нову епоху змін, яких чекала інтелігенція, але й стихійну силу, яка через декілька років вийде з-під контролю і без жалю скине своїх юних наїзників.

Узагальненість і умовність. Художній образ завжди узагальнює і абстрагує, оскільки ці якості закладені у природі слова. Але на відміну від поняття узагальнення в художньому символі подається не розсудливо (дискурсивно), а інтуїтивно. Портрети Джасконди і Жанни Самарі вважають іконами певних культурних епох – Відродження й Імпресіонізму. Картина Л. да Вінчі набула ще більшого узагальнення – це образ людства, його минулого, сучасного і прийдешнього.

Асоціативність і метафоричність. Художній образ пов'язаний із подібними (протилежними) образами у мистецтві, словесно-звуковому вираженні. Для природи художнього образу характерні переносні значення, метафоричність. Наприклад, «Одіссея» Гомера і «Улісс» Дж. Джойса, Мефістофель Й. Гете і Воланд М. Булгакова, так само, як і Маргарити.

Єдність форми і змісту. В мистецтві, як і в усіх сферах оточуючого нас світу, форма залежить від змісту, а зміст невід'ємний від форми. У різних видах мистецтва художник володіє різними засобами вираження змісту.

3. Класифікація образів: предметна, узагальнено-змістова, структурна



Архетип – первинний образ, оригінал; загальнолюдські символи, на яких базуються міфи, фольклор і культура загалом (зла мачуха, вірний слуга, космогонічні сили та ін.). А. Большакова визначає види літературного архетипу:

- письменницька індивідуальність;
- «вічні образи»;
- типи героїв («матері», «дитяті»);
- образи-символи, зокрема природні (квітка, море).

Архетип, згідно з теорією К. Юнга, є формою існування колективного несвідомого, матрицею знань і психічних станів. У літературній творчості архетип є виразом авторського світосприйняття, в якому поєднується глибинна сутність загальних душевних переживань та індивідуальна творча інтенція. Архетип тісно пов'язаний з міфологічними образами, які були першою художньою обробкою архетипових образів.

«Міфи – психічні явища, які виражають глибинну сутність душі».

К. Юнг

Літературні архетипи і міфологеми співвідносяться між собою як інваріант і конкретні модифікації, прояви однієї і тієї ж сутності. В. Топоров підкреслював етноспецифічність міфологеми, що містить характерні риси певного етносу. Так, архетипічний образ світового дерева модифікується в індійську кадамбу, скандинавський Ігдрасіль, слов'янський дуб. Визначають типологічну рівновагу й високий ступінь узагальнення.

Концепт – концепт у художній літературі (або художній концепт) – це провідна ідея або комплекс ідей (понять, уявлень, почуттів), сконцентрований у словесній (знаковій) формі зміст, що відображає розуміння автором дійсності в її національно-культурній самобутності та індивідуальному сприйнятті.

Художній концепт має такі конститутивні ознаки:

- 1) відображає найважливіші аспекти існування людини (соціальні, духовні, природні та ін.);
- 2) закріплює суспільний досвід народу, має історичне коріння й ментальне підґрунтя;
- 3) має індивідуально-авторську основу, але відтворює і загальне (у тому числі міфи, традиції, усталені уявлення і поняття);

4) у сконденсованому вигляді утілює думки, почуття, прагнення, ідеали не тільки окремої особистості, а й значної групи людей (народу, нації, країни, покоління);

5) йому притаманні образність, емоційність, асоціативність;

6) породжує різні смисли і з часом нарощує нові

Типи співвідношення між чуттєвим образом та його ідеєю:

Автологічний образ – це образ, в якому чуттєвий образ і його значення належать до одного кола явищ, є самозначущим: образ-гротеск та ін.

Металогічний образ – це образ, в якому чуттєвий образ та ідея належать до різного кола явищ: образ-символ, образ-алегорія, образ-підтекст.

Автологічним можна назвати тип художнього образу, в якому чуттєвий образ є формою вияву такої ідеї, яка, певним чином розширюючи та узагальнюючи зміст одиничного предмета, у ньому змальованого, не виходить за його межі, тобто не вказує на жодний інший, якісно відмінний від нього предмет. Іншими словами, це такий художній образ, в якому, як вказував О. Потебня, чуттєвий образ і його значення (тобто ідея) належать до одного кола явищ. Наприклад, шевченківський вірш «Садок вишневий коло хати», в якому «невеличкий кусок села й поведінка людей втілюють риси спільного побуту шевченківських часів». В чуттєвому образі твору подана картина побуту одиничного, окремо взятого села. Ідея зображуваного полягає в тому, щоб віднайти у цій одиничній картині риси, притаманні багатьом таким селам, і тим розширити конкретний зміст чуттєвого образу, узагальнюючи його, але не переносячи на інше, принципово відмінне від нього. Він виступає і як засіб узагальнення, мета якого полягає в організації естетичного впливу через свого роду «ефект впізнання».

«Образ постає у думці початком ряду подібних і однорідних образів. Мета типових творів цього роду, саме узагальнення, досягнута, коли той, хто їх сприймає, впізнає в них знайоме: «я це знаю», «це так», «я бачив, зустрічав таких», «так на світі буває». Але при цьому образ є одкровенням, колумбовим яйцем».

О. Потебня

Тобто «самозначущий» образ – це образ, який фіксує якісь типові, характерні, найбільш суттєві (в естетичному відношенні) аспекти зображуваного.

«Мистецтво відтворює не самі предмети та явища дійсності, а тільки те, що бачить у них митець, а справжній митець бачить у них лише їхні типові, характерні риси; естетичний елемент природних явищ, проходячи через свідомість та уяву митця, очищується від усіх матеріальних випадковостей і таким чином посилюється, стає яскравішим; краса, розлита у природі, у її формах та барвах, на картині з'являється зосередженою, згущеною, підкресленою».

І. Тен

Автологічний тип художньої образності найбільш поширений у сучасній літературі. Особливим різновидом автологічного образу можна вважати образ-гротеск.

Гротеском називають такий художній образ, в якому свідомо порушуються норми життєвої правдоподібності, підкреслено протиставляються реальне та ірреальне, ті чи інші сторони зображуваного змальовуються у фантастично-перебільшованому, загостреному вигляді. Власне кажучи, будь-який художній образ є умовним, побудованим на перебільшенні, оскільки в ньому відтворюється така дійсність або в такому її вигляді, в якому вона ніколи не існувала насправді.

Проте гротеск доводить умовність і невідповідність чуттєвого образу дійсності до майже повної нісенітності, якщо дивитися з точки зору об'єктивної логіки. Наприклад, гротескні деталі одного з інтер'єрів, зображених в оповіданні Е. По:

«Велетенські саркофаги з чорного граніту, привезені із царських гробниць Луксора, кришки яких були прикрашені скульптурами; саркофаги ці стояли вертикально в кожному із п'яти кутів спальні».

Е. По «Лігеія»

Гротеск – один з найстаріших типів художньої образності, але як літературне поняття фігурує з XV–XVI століть. Спочатку словом «гротеск» (італ. *grotta* – грот, печера, франц. *grotesque* – вигадливий, химерний) визначали особливий тип орнаменту, настінний живопис, що був знайдений під склепіннями у гротах під час розкопок давньоримських будов (Золотий палац Нерона). Цей тип античного орнаменту, що вирізнявся химерним поєднанням малюнків квіток, рослин з карикатурним зображенням тварин та людей, виник у стародавньому Римі як наслідування «варварського» стилю Сходу. Гротеск поширився в епоху Відродження, особливо в образотворчих мистецтвах. Так, у 1502 році одному з художників кардинал Пікколоміні пропонує прикрасити склепіння палацу «з такою фантазією, фарбами та фігурами, що сьогодні називають гротеском». Широко відомі також гротески у ватиканській лоджії, розписані Рафаелем.

Не характерний для естетики класицизму, гротеск знову з'являється в літературі з підвищенням у ній ролі творчої особистості, зумовленої поетикою романтизму. Художню спрямованість гротеску романтики розуміли по-різному: як поєднання прекрасного й потворного (В. Гюго), як «нищівний гумор» (Жан-Поль) і т. п. В основі ж ставлення романтиків до гротеску лежить розуміння його як одного з найбільш дійових принципів образного осмислення дійсності поетичним мистецтвом.

Своє художнє втілення гротеск знаходить у комедіях Лукіана, Арістофана, Плавта. Звертаються до гротеску Е. Роттердамський і В. Шекспір. Крізь призму гротеску виступає соціальна сатира у творах Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель», Д. Свіфта «Мандрі Гуллівера», Е.Т.А. Гофмана «Крихітка Цахес», до гротескних зображень вдаються М. Гоголь, М. Салтиков-Щедрін, Т. Шевченко, Е. Іонеско та ін.

Типи гротескной образності:

1. Переплетення сну і реальності, причому сон обов'язково насичений різними подробицями, небезпечними і величезними образами, як наприклад сон Тетяни в якому її коханий стає ведмедем, оточеним чудовиськам або сон Раскольнікова, в якому в образі старої постає велике Зло.

2. Перетворення частини на ціле, як наприклад в повісті «Ніс» М. Гоголя, ніс чиновника перетворюється на сановника.

3. Повна зміна особистості, як в оповіданні «Перевтілення» Ф. Кафки, в якому герой стає огидною комахою.

4. Пожвавлення мертвого та його активні й нерідко руйнівні дії, приклад – Пісочна людина Е. Гофмана.

5. Посилення комічного або трагікомічного ефекту, сцени (герой вбиває себе огірком в «Історії одного міста» Є. Салтикова-Щедріна).

Романи, які є загальним гротеском:

«Майстер і Маргарита» М. Булгакова;

«Мертві душі» М. Гоголя;

«Замок» Ф. Кафки.

Металогічним можна назвати тип художньої образності, коли чуттєвий образ є формою вияву ідеї, яка, узагальнюючи зміст одиничного предмета, у ньому змальовуваного, виходить за його межі і вказує на якийсь інший, якісно відмінний від нього предмет. Чуттєвий образ та ідея належать тут до різного кола явищ, як, наприклад, у байці (з одного боку, звірі, з іншого – людські стосунки, на які вказує поведінка звірів) або в пейзажному ліричному творі, де картина природи може уособлювати світ людських переживань тощо. До групи металогічних образів можна віднести символ, алегорію та підтекст.

Символом (від грец. *σύμβολον* – знак, розпізнавальна прикмета) називають такий тип художнього образу, в якому конкретно-чуттєва даність предмета зображення, тобто його чуттєвий образ, водночас з власним має значення вказівки на такий предмет, явище або ідею, які безпосередньо в зображуване не входять. Наприклад, чуттєвий образ червоних вітрил з однойменної феєрії О. Гріна, з одного боку, має власне, цілком конкретне значення розпізнавальної прикмети для героїв повісті (Ассоль та Грєя) й водночас має значення вказівки на щось інше, що безпосередньо не входить до чуттєвого образу червоних вітрил як таких, а саме – ідею величі кохання, що є рукотворним чудом. Символ завжди до певної міри є атрибутом, розрахованим на взаємопорозуміння (наприклад героями твору, автором та його читачем) його «таємної», невиявленої вочевидь суті.

Ознаки символу як специфічного типу художнього образу визначаються, звичайно, від протилежного, тобто шляхом протиставлення його, з одного боку, автологічному, з іншого – алегоричному типу образності. Поняття символу, справді, тісно пов'язане з поняттям художнього образу як такого (автологічного).

«Будь-який символ є образом (і будь-який образ є, хоча б до певної міри, символом), але якщо категорія образу передбачає предметну тотожність самому собі, то категорія символу робить акцент на іншому боці тієї ж суті – на виході образу за власні межі, на присутність певного смислу, тісно злитого з образом, але все ж йому не тотожного. Предметний образ та глибинний смисл виступають у структурі символу як два полюси, неможливі один без іншого, але й розведені між собою; породжуване між ними напруження і становить сутність символу. Переходячи в символ, образ стає «прозорим», ідея «просвічує» крізь нього, дана саме як смислова глибина, смислова перспектива, яка потребує нелегкого входження».

С. Аверінцев

Таким чином, і автологічний образ, і образ-символ, по-перше, служать меті художнього розкриття насамперед конкретно зображуваних явищ. Наприклад, ті ознаки, які виділяє автор, змальовуючи грозу, можуть емоційно розкривати її суть як, скажімо, ворожу, байдужу, споріднену зі станом людини, страшну, веселу і т. д. По-друге, і в автологічному, і в символічному образі художньому розкриттю якихось конкретних явищ надається певний, більш узагальнений зміст (саме у такому розумінні й можна говорити про автологічний образ як до певної міри символічний). Але якщо при цьому автологічний образ, узагальнюючи змальований ним факт, підносить його до типу (типової картини весняної, раптової і т. п. грози), в якому чуттєвий образ і його значення принципово не відрізняються, оскільки вказують на один і той же об'єкт, то символ, який у чуттєвому своєму вияві може бути і образом-типом, крім того, вказує на якийсь принципово відмінний від себе об'єкт: гроза, наприклад, традиційно асоціюється не

лише з «бурею» в душі людини, а й виступає містким символом свободи, тобто явища суспільного і з природним явищем, яким є гроза за своєю суттю, не пов'язаного. Суттєво відрізняється символ і від алегорії. Символічного змісту певні образи, відтворені в художньому творі, можуть набирати за двох умов. **По-перше**, тоді, коли зображуваний автором предмет вже сам по собі є символом. У цьому разі говорять про традиційну символіку, усталені образи-символи, які органічно закріпилися за певними, в основному природними об'єктами, в суттєвих ознаках яких вбачали певні аналогії з ціннісними проявами людського життя. Так, пори року асоціюються з певним віком людського життя, життя асоціюється зі шляхом, хмари символізують нещастя, негаразди і т. п. Генеалогію даного типу символічних узагальнень відомий теоретик літератури ХІХ століття **О. Веселовський** виводив з теорії так званого образно-психологічного паралелізму, який знайшов своє яскраве втілення в найстаріших зразках народнопісенної лірики як зіставлення людського життя з проявами життя природи за ознакою якоїсь спільної обом порівнюваним об'єктам дії, руху:

Дерево хилиться, дівчина вклоняється..

*Дуб до берези верхом похилився,
Козаченько своїй неньці низько поклонився...*

З народних пісень

Друга умова, за якої зображуване може стати символом, передбачає, що предмет, який зображується, сам по собі не є символом або є ослабленим, «призабутим» символом. Більш-менш чітко виражених символічних ознак він набуває безпосередньо в процесі самого зображення. Такі символи називають індивідуально-авторськими, тобто такими, що з'являються поза загальною традицією (чи поновлюють її призабутий зміст) і є наслідком авторської настанови на узагальнення й поглиблення смислової перспективи того чи іншого зображуваного об'єкта. Прикладами подібного роду символів можуть бути згадані Пурпурові вітрила О. Гріна, образ Дніпра у творчості Т. Шевченка. Матеріальними носіями символу в художньому творі можуть виступати будь-які його елементи: порівняння, метафори, пейзажі, художні деталі, персонажі і т. п.

Алегорією (грец. *αλληγορία*, від *άλλος* – інший і *αγορεύω* – говорю) називають тип художнього образу, конкретно-чуттєва даність якого є знаком такої ідеї, яка повністю абстрагується від того, що він безпосередньо означає, отожд чуттєвий образ та його ідея зв'язуються між собою лише формально, а не за суттю. Наприклад, конкретно-чуттєвий образ жінки із зав'язаними очима й терезами в руках (зображення богині Феміди) є алегорією абстрагованої ідеї правосуддя, бог Марс – алегорія війни, образ лисиці в байці – алегорія хитрощів тощо.

Підтекст (букв. – те, «що лежить під текстом»), тобто певне глибинне, не поверхнєве смислове значення), це тип художнього образу, в якому *конкретно-чуттєва даність предмета зображення, крім власного, має значення зумисно прихованого натяку на якусь іншу ідею чи образ, що прямо не називаються, але мають на увазі й суттєво переоцінюють зміст того, про що йдеться відкрито, у прямій формі.*

За своїми ознаками підтекстний тип образності близький до символу та алегорії, з якими його часто плутають. На відміну від символу й подібно до алегорії, зміст підтекстного образу має ознаки більшої конкретизованості, «сталості». Основна відмінна ознака підтексту – спеціальна *авторська настанова* на приховування якогось змісту, на який більшою чи меншою мірою натякається,

але без остаточної, цілковитої певності, так, що безпосередньо зображене у творі сприймається як самодостатня й самовичерпна «картина життя», яка, проте, водночас породжує відчуття недостатності, недоволеності, зміст якої може бути дешифрований зіставленням даної **конкретної фабульної ситуації** (або образу) зі змістом твору в цілому і, ширше, – **історичним, біографічним, літературно-художнім контекстом життя й творчості автора**. На відміну від підтексту, символ та алегорія, не кажучи вже про автологічний тип образності, загалом відкриті для розуміння, натяки у них більш прозорі, оскільки спеціальної настанови на приховування якогось змісту тут у більшості випадків немає, навпаки, автор, як правило, прагне до того, щоб бути якнайточніше і найповніше зрозумілим тим, для кого він пише. Підтекст як прихований зміст розрахований на розуміння до певної міри «утаємнених» елементів і «містифікацію».

Наочне уявлення про підтекст і його властивості може дати оповідання **Х. Л. Борхеса «Алеф»**, який належить до магічного реалізму, для якого, у свою чергу, характерно зображення фантастично-магічного як реально достовірних речей чи явищ. Ліричний герой новели розповідає про своє кохання до жінки, якої немає, але пам'ять про неї живе у свідомості героя, більше того, він намагається наблизитися до її родини, стає своєю людиною в її домі. Кульмінацією розповіді опис Алефа. Це така фантастична річ, яку спостерігає ліричний герой. Це Всесвіт, що сконцентрований у маленькому колі, де одночасно можна побачити все у просторі і часі.

«Я бачив циркуляцію своєї темної крові, бачив людей, зтягнутих у вир любові, й людей, безжально спотворених смертю, бачив Алеф, бачив його з усіх точок, бачив у Алефі землю, а в землі знову Алефа, бачив своє обличчя і свої нутроці, бачив твоє обличчя, й у мене запаморочилось у голові, і я заплакав, тому що мої очі проникли в цю таємничу річ, про існування якої люди здогадувались і знали, як її називати, проте жодна людина досі не дивилася на неї, тому що я побачив цей незбагнений усесвіт».

Х. Л. Борхес «Алеф»

Для латиноамериканського роману характерні експерименти з звичними формами. Що тут є головним текстом, а що підтекстом – вирішувати читачеві. Якщо Алеф – це підтекст, що розкриває значення кохання в житті людини, бо концентрує час і простір, то це одна версія (слабкувата для магічного реалізму). Скоріше, що у підтекст уходить історія кохання до Біатріс, викликаючи асоціації з Дантівською історією. У такому випадку підтекст виконує свою функцію:

- вихідну запланованість підтекстного смислу, спеціальну настанову на приховування;
- зумисність приховування істинного смислу події;
- функціональна спрямованість підтексту, переоцінка, дискредитація безпосередньо, прямо вираженого змісту.

Таким чином, **художній образ** – це особливий притаманний лише мистецтву спосіб освоєння і перетворення дійсності. Особлива форма естетичного освоєння світу, при якій зберігається його предметно-чуттєвий характер, його цілісність, життєвість, конкретність, на відміну від наукового пізнання у формі абстрактних понять. У своїй структурі художній образ базується на особливостях «внутрішньої форми» слова, яка фіксує зміст слова, пов'язаний з індивідуальними уявленнями, асоціаціями того, хто сприймає. Внутрішній зміст слова, його образна складова обумовлює поділ художніх образів на автологічні та металогічні.

Питання і завдання для самоконтролю:

1. Визначте художній образ як літературознавчу категорію. Наведіть моменти у визначенні художнього образу, які викликають наукові дискусії.

2. Поясніть значення теорії О. Потебні про дві форми слова для розуміння природи художнього образу. Наведіть приклади поєднання у слові зовнішньої та внутрішньої форми.

3. Наведіть приклади образів автологічних, металогічних, контекстних у творах європейських поетів-романтиків, письменників-реалістів.

4. Пригадайте письменників, літературні течії, які акцентували увагу на використанні алегорій, символів у творчості.

5. Визначте значення гротеску в художніх творах М. Гоголя, Ф. Кафки. Що їх наближує, а що роз'єднує?

6. Поясніть, чому існують різні класифікації художніх образів. Визначте значення символічних образів у дитячих казкових творах сучасних авторів (Т. Янсон «Комета прилітає», П. Маар «Суботик повертається в суботу», Р. Дал «Чарлі і шоколадна фабрика», К. Функе «Чорнильне серце»).

Теми для дискусій:

1. Які з полтавських пам'ятників слід уважати алегоріями? Доведіть свою думку.

2. Яким чином пов'язано звернення митців до образів-гротесків з історико-літературними епохами літературного процесу?

3. У сучасному літературознавстві існує тенденція уникнення терміну «художній образ», використовуючи поняття «знак», «концепт». Висловіть власну думку з цього питання.

Теми для студентських проєктів та презентацій:

1. Висловіть своє враження від презентації до лекції. Запропонуйте власну.

2. Дослідіть і презентуйте творчу діяльність О. Потебні в літературознавстві та мовознавстві.

ЛЕКЦІЯ № 3

Тема: ПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ (ЗМІСТОВІ ЧИННИКИ)

План:

1. *Поняття поетики у літературознавстві.*
2. *Зміст і форма художнього твору як єдність.*
3. *Змістові чинники:*
 - a) *тема;*
 - b) *проблема;*
 - v) *ідея;*
 - г) *пафос і його різновиди;*
 - д) *конфлікт.*

Література:

1. Ткаченко А. О. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. 2-е вид., випр. і доповн. К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
2. Галич О. А. Вступ до літературознавства: підручник для студ. вищ. навч. закл. Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. 288 с.
3. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. К.: ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
4. Літературознавство. Словник основних понять. / Пер. з нім. А. Цяпи. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2008. 280 с.

1. Поняття поетики в літературознавстві

Поетика (грец. *poietike* – майстерність творення). Поетикою називають, на відміну від теорії літератури, ту частину літературознавства, яка вивчає її конкретні сегменти (композиція, поетичне мовлення, версифікація тощо), наявні спроби замінити її одним із напрямів теорії літератури – стилістикою, яка вивчає закони поетичного мовлення.

Часом поняття поетики використовується для обслуговування певних локальних потреб розкриття жанру, цілісної системи творчих засобів письменника, стильових тенденцій або літературних напрямів, зокрема історичних закономірностей їхнього розвитку.

Поетика – це один з найдавніших термінів літературознавства. Грецьке *poietike* – майстерність творення, техніка творчості. В епоху античності поетикою вважали науку про художню літературу. Так розуміли поетику **Аристотель** («Поетика») і **Горацій** («До Пісонів»). В епоху середньовіччя, Відродження та класицизму піз поетикою розуміли особливості форми художніх творів (**Скалігер** – «Поетика», **Н. Буало** – «Мистецтво поетичне»). У ХІХ–ХХ ст. поетикою вважали ту частину літературознавства, яка вивчає композицію, мову, версифікацію. Трапляються спроби ототожнювати поетику зі стилістикою. З'являються праці про поетику видів, жанрів, напрямів, течій.

У сучасному літературознавстві є багато визначень поетики. Український учений **Г. Ключек** називає такі значення цього терміна:

- 1) художність;
- 2) система творчих принципів;
- 3) художня форма;

- 4) системність, цілісність;
- 5) майстерність письменника.

Розрізняють поетики нормативні, описові, історичні, функціональні, загальні. Автором нормативної поетики є Н. Буало («Мистецтво поетичне»). В основі описових поетик – порівняльне вивчення різних літератур. Історичні поетики досліджують еволюцію видів, жанрів і художніх засобів, використовують порівняльно-історичний принцип. Основоположником історичної поетики був **О. Веселовський**, який так визначив її предмет: «Еволюція поетичної свідомості і її форми». Функціональна поетика вивчає твір як функцію чи систему, загальна – визначає основні закони художності.

Коло питань, які вивчає поетика, допомагають окреслити назви книг, статей, розділів монографій: «Поетика давньогрецької літератури», «Поетика метафори», «Поетика художнього простору», «Поетика художнього часу», «Поетика жанру», «Поетика стилю», «Поетика назв», «Поетика Бориса Олійника».

Можна говорити про поетику течій, напрямів, епохи, національної літератури, літератури окремого регіону.

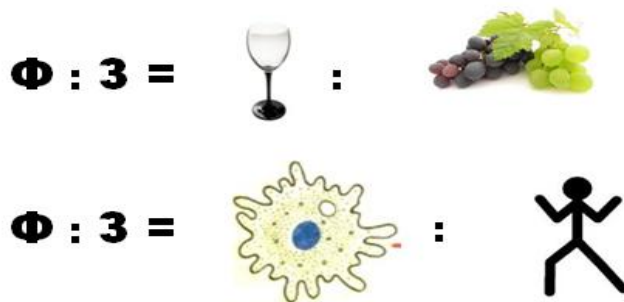
2. Зміст і форма художнього твору як єдність

Літературний твір – це живий організм, який розвивається у часі й просторі, отже і судження про нього мають «часовий», історичний характер. Йдеться про те, що пізнання й осмислення художньої літератури можуть уточнюватися, збагачуватися і поглиблюватися залежно від зрушень в естетичній і аналітичній свідомості людства. Твердження, що «форма відповідає змісту», істинне у філософському сенсі, проте щодо літературних термінів воно занадто прямолінійне. Ще Аристотель вказував на її незручну (стосовно мистецтва) метафоричність:

«Форма : зміст = келих : вино»

Усі просторові аналогії, що застосовуються до пояснення взаємозв'язку форми і змісту, мають аналогічні механічні параметри, які можна роз'єднати у будь-який момент (вино виливається з посудини, пісок – з годинника, ріка – з русла). **Ю. Лотман** наприкінці ХХ ст. запропонував позбавитися механічної дії та просторових аналогій, уявивши зв'язок форми і змісту як нерозривну єдність життя і складного біологічного механізму живої тканини:

«Форма : зміст = клітина : організм»



– Якщо у першій формулі зрозуміло, що є формою, а що – змістом, то визначте, що є формою, а що – змістом у рівнянні Ю. Лотмана? Клітина – це форма чи зміст?

(Кожна клітина має форму і зміст, організм – це безліч клітин, тому він містить безліч форм і безліч змістів.)

У теоретичній поетиці понятійна пара форма і зміст відома з часів античності. Аристотель у «Поетиці» розмежовує предмет наслідування і засоби наслідування. Представники формальної школи вважали, що поняття «зміст» у літературознавстві – зайве. А форму треба порівнювати з життєвим матеріалом, який є художньо нейтральним. **Ю. Лотман** запропонував терміни «зміст» і «форма» замінити термінами «структура» та «ідея».

Форма і зміст – це діалектична єдність. **А. Ткаченко** для підкреслення зв'язку змісту і форми вживає терміни «змістоформи» і «формозмісти». Про зв'язок цих понять Г.В.Ф. Гегель писав:

«Зміст є не що інше, як перехід форми у зміст, а форма є не що інше, як перехід змісту в форму».

Ф. Гегель

Ознаки тексту:

1. Текст як утворення знакового характеру має ряд ознак: **виразність, відмежованість, структурність**. Як структура текст ієрархічно організований, при цьому парадигматична ієрархічність полягає в виокремленні одиниць і рівнів, складових текст, а синтагматична ієрархічність встановлює між рівнями тексту відносини еквівалентності.

2. Текст як послідовність знаків є гетерогенним явищем, що проявляється у використанні в тексті знаків різних типів (індексів, символів, ікон і метазнаків).

3. У тексті виділяються три типу організації – конструктивна, семантична і комунікативно-прагматична. Основою конструктивної організації тексту є властивість ділитися, текст також володіє двома взаємодіючими ознаками: **зв'язністю та цілісністю**, і будується відповідно до двох принципів – **синтагматичного і парадигматичного**.

4. Текст постає як «складний пристрій, що зберігає різноманітні коди, здатне трансформувати одержувані повідомлення і породжувати нові, як інформаційний генератор, що володіє рисами інтелектуальної особистості» Процес дешифрування замінюється **комунікативною напругою**.

«Текст є осмислена послідовність будь-яких знаків – вербальних, візуальних, аудіальних та ін., виступає як цілісність для передачі інформації різного характеру в процесі комунікації».

Ю. Лотман

Літературно-художній твір – основна форма буття літератури; розповідь про певну життєву подію (реальну/ірреальну), що ведеться від реального чи уявного автора із розрахунком на естетичне враження.

Об'єкт дійсності – життєподібна ілюзія реальності (письменника більш цікавить не те, як було насправді, а як могло бути).

Ознаки літературно-художнього твору:

- емоційно-інтелектуальне переживання світу;
- актуальність проблематики;
- відповідність мовних засобів змісту;
- цілісність твору.

Структура літературно-художнього твору – це загально смислова побудова твору, тобто умовна розчленованість його на окремі смислосначуші елементи, пов'язані між собою. Це зміст (про що говориться) і форма (як говориться).

Рівні змісту: 1 – внутрішній, 2 – зовнішній, 3 – композиційний.

Елементи змістової організації:

Тема – це коло життєвих явищ, відображених у творі, у зв'язку із певною проблемою зображення; те, що кладеться в основу тексту.

Фабула – перебіг основних подій; розгортає тему, визначає подійовість, конкретність, подає вихідне проблемне положення; можна переказати своїми словами (у ліричних творах – слабка, або відсутня).

Характер – сукупність рис характеру індивідуальності зображуваної особи (в ліричних творах – відсутні, оскільки там зображуються психологічні стани).

Пафос – емоційна основа твору, авторське ставлення до зображуваного.

Ідея – головна думка твору, що служить узагальнюючим вираженням змісту твору, містить у собі оцінку зображуваного.

а) Тема

Тема (грец. *tema*) – це те, що покладене в основу, предмет пізнання, те, про що йдеться у творі. Часом тему ототожнюють із подіями, змальованими у творі, тобто фабулою. Тема пов'язана з фабулою, фабула є засобом розкриття теми. Ознайомившись із фабулою, можемо сформулювати тему твору.

«Думку, що єднає окремі частини твору, аж до окремих слів».

Д. Чижевський

У структурі поняття «теми» виділяють зовнішню і внутрішню теми. Зовнішня тема – це те, що змальоване загалом, вказівка на вибраний письменником об'єкт, наприклад, тема визвольної боротьби. Внутрішня тема є сумісністю акцентів, сторін зображуваної дійсності.

Аналізуючи художній твір, виділяємо головну тему і допоміжні. Іноді зміст теми розкривають назви творів («Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика, «Злочин і кара» Ф. Достоєвського). Тема – це матеріал, відібраний, осмислений і відтворений письменником.

б) Проблема

Проблема (грец. *problema*) – це щось, кинуте вперед. Проблемою називаємо питання, які порушуються або вирішуються у творі. До того ж письменник не зобов'язаний давати відповіді на всі питання. Іноді важливо порушити питання – відповідь на нього дасть час.

Сукупність питань, які вимагають дослідження і розв'язання, називається проблематикою. **Ю. Ковалів** вважає, що

«Поняття «літературна проблематика» стосується передусім ідейно-тематичних аспектів художньої творчості; тому не завжди зведене до соціальних, національних, моральних, психологічних, економічних, онтологічних, екзистенціальних чинників, інколи передбачає задоволення розважальних потреб, зазвичай стосується естетичних критеріїв. Переважно проблематика спрямована на ідейне осмислення характерів, зображених у творі, з огляду на світоглядні засади автора».

Ю. Ковалів

в) Ідея

Ідея (грец. *Idea*) – поняття, першообраз. Платон вважав ідеєю праобраз речі; **Ф. Гегель** – синтез поняття і об'єкта. В останні три століття вчені пов'язують ідеї з пізнанням буття, з суб'єктивним досвідом. Англійський філософ **Дж. Локк** називав ідеї реальні і фантастичні, адекватні і неадекватні праобразам, зв'язані і не зв'язані з дійсністю. **І. Кант** використовував термін «художня ідея», **Й. Гете** – «художня концепція».

Під ідеєю розуміють основну думку твору, ставлення до зображеного, його оцінку.

«Розкрити ідею художнього твору – означає зрозуміти ставлення автора до зображуваних у творі людських характерів, питань, явищ, предметів..., тобто зрозуміти, як вони автором усвідомлюються, пояснюються, оцінюються і які в зв'язку з цим у творі відбиваються прагнення, бажання, мрії письменника».

О. Ревякін

Ідею не можна зводити до однозначної абстракції. Й. В. Гете запитував, чи варто скрізь розшукувати ідею, абстраговану думку, і відповідав:

«Майте ж нарешті мужність віддатись враженням, дозвольте вас розважити, схвилювати, підняти, навчити, надихнути і запалити прагненнями до великого, але не думайте, що марне все те, у чому немає якоїсь абстрактної думки або ідеї».

Й. В. Гете

Близьким до терміна «ідея» є термін «тенденція» (лат. *tendentia* – прагну, прямує). У «Літературному словнику-довіднику» є таке визначення тенденційності: «ідейна спрямованість літературно-художніх творів, яку письменник свідомо втілює в систему створених для цього образів».

Яка ж різниця між тенденційністю та ідейністю? Це питання намагався з'ясувати Д. Чижевський:

«Світогляд автора може виявитися в творі «сам собою», без того, щоб автор намагався передати читачеві свої погляди. Але дуже часто автор свідомо хоче сугерувати читачеві певні думки та погляди. У таких випадках говоримо про «тенденцію» твору. «Тополя» – твір без тенденції (можже, лише з наміром показати поетичність народних вірувань та переказів), але типово тенденційними творами Шевченка є, наприклад, «Сон» або «Неофіти».

Д. Чижевський

г) Пафос і його різновиди

З ідеєю тісно пов'язаний пафос (грец. *rathos* – почуття, пристрасть) – натхнення, пристрасне переживання душевного піднесення, викликане ідеєю чи подією. У пафосі думка і почуття складають єдине ціле. Аристотель під пафосом розумів пристрасть, яка спонукає до написання твору. За В. Белінським, пафос – це «ідея – пристрасть». А. Ткаченко зауважує:

«Звідси бере свій початок понятійна тавтологія: ідею визначають через пафос, а пафос – через ідею. Апогеєм відходу від первинної суті поняття пафосу можна вважати твердження, згідно з яким усі види пафосу створюються суперечностями соціальних характерів, які письменники осмислюють на основі ідейних позицій. Ці позиції містять у собі партійність суспільного мислення письменників і зумовлені класовістю їх світогляду».

А. Ткаченко

А. Ткаченко вважає, що автори підручника «Введение в литературоведение» за редакцією **Г. Поспелова**, називаючи такі види пафосу, як героїчний,

драматичний, трагічний, сатиричний, гумористичний, сентиментальний, романтичний, не дотримуються єдиних критеріїв класифікації. Драматичний, трагічний, сатиричний пов'язаний з жанрами, а сентиментальний і романтичний – з літературними напрямками. Пафос, на думку **А. Ткаченка**, – це надмірна риторичність, театральність. Він пропонує використовувати термін «тональність»:

«Видом тональності є патетика. Окрім патетичної тональності є лірична з такими підвидами, як сентиментальність, романтичність, гумористичність, меланхолійність; драматична з трагічним, сатиричним, саркастичним, сентиментальним, романтичним підвидами; епічна з підвидами: героїчна, описова, фантастична».

А. Ткаченко

Героїчний пафос

Предметом героїчного пафосу є героїка самої дійсності – діяльність людей, які долають стихію природи, борються з реакційними силами суспільства, відстоюють свободу і незалежність вітчизни. Героїчне займає важливе місце у міфології Давньої Греції, де поряд з образами богів діють образи героїв, які здійснюють величні подвиги, що викликають захоплення і бажання наслідувати їх. Такими є Ахілл, Патрокл, Гектор з «Іліади» Гомера, герої міфів Прометей, Геракл, Персей.

Пафос драматизму

Як і героїка, драматизм породжують суперечності життя. Драматизм виникає тоді, коли високим прагненням людей, а іноді й життю загрожує поразка або загибель. Драматичні події і ситуації можуть бути суспільно закономірними і випадковими, але лише перші є темами художніх творів. Гі відзначав, що мистецтво цікавиться насамперед суспільно-історичною характерністю життя зображених індивідуальностей.

Сентиментальність

Сентиментальність як пафос потрібно відрізнити від сентименталізму як напрямку. Теоретик німецького сентименталізму Ф. Шиллер у статті «Про наївну і сентиментальну поезію» (1796 р.) засновником сентиментальної поезії назвав римського поета Горація, який звеличує у своєму Тібурі «спокійну розкіш». Ф. Шиллер називає Горація постом «освіченої і зіпсутої епохи». Шиллер писав, що сентиментальність виникла тоді, коли наївне життя з його моральною цілісністю і чистотою відходило в минуле або відтіснялося на периферію соціальних відносин.

Романтика

Сентиментальність – це рефлексія розчуленості, зворушеності, викликана минулим життям з його простотою, моральною досконалістю відносин і переживань. Романтика – це рефлексивна захопленість, звернена до піднесеного, до ідеалу. Слово «романтичний» (франц. *romantique*) вперше з'явилося в англійській поезії і критиці в середині XVIII ст. (Томсон, Коллінз) для означення пафосу творчості. **О. Веселовський** називав романтичних письменників ентузіастами. Романтика є ентузіазмом емоційних прагнень і почуттів. Вона з'явилася в епоху середньовіччя, нею проникнуті твори про легендарних рицарів, любовна лірика Петрарки, роман М. Сервантеса «Дон Кіхот», трагедія В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта». Романтичний пафос присутній у творах сентименталістів, романтиків, реалістів і неоромантиків.

Ю. Ковалів визначає романтичний пафос як «мрійливо-піднесений настрій, якому притаманні спалахи почуттів, загострене переживання незвичайних подій, процесу діяльності, протиставлений буденності».

Гумор і сатира

Гумор (лат. *humor* – волога) – це відображення смішного, кумедного у життєвих явищах і характерах, прояв оптимістичного, життєрадісного ставлення до дійсності, торжество здорових сил над відсталими, безперспективними. Гумор може бути м'яким, доброзичливим, сумним, саркастичним, в'їдливим, вульгарним.

«Об'єктом гумору постає не цілісне явище, предмет чи особа, а окремі огріхи загалом позитивних явищ, неадекватні конкретній ситуації людські вчинки».

Ю. Ковалів

На думку **Вольтера**, сатира повинна бути колючою і водночас веселою. Жало сатири спрямовується проти соціально вагомих потворних фактів. Об'єкт сатири – соціально-комічне, небезпечне для суспільства і людини, об'єкт гумору – елементарно-комічне. Сміх у сатирі і гуморі має різну тональність, різні рівні соціального і художнього осмислення життєвих явищ. В одному творі деколи співіснують гумористична і сатирична тональність. У гуморі й сатирі можуть поєднуватися такі види комічного, як дотепність, іронія, сарказм, і такі художні засоби, як пафос, каламбур, карикатура, пародія, жарт, гіпербола.

д) Конфлікт

Важливим чинником змісту є конфлікт (лат. *conflictus* – зіткнення, сутичка). В основі конфлікту – зіткнення поглядів, інтересів. Що більш протилежні погляди, характери, то конфлікт гостріший. Є різні типи конфліктів, їх ділять за тематикою (на виробничі, політичні, національні, побутові, морально-стичні, естетичні); за вагою у структурі твору (головні, другорядні); за типовістю (типові і нетипові); за сферою побутування (зовнішні, внутрішні); за гранями духовного світу (конфлікт між обов'язком і честю, між розумом і почуттям). Враховуючи своєрідність мислення письменника, конфлікти можна розділити на умовні і життєво достовірні. Виходячи з літературних родів, конфлікти бувають епічними, ліричними, драматичними, виходячи з літературних видів – трагічними, комічними.

Зміст завжди оформлений, а форма – змістовна. Зміст повинен мати форму, форма надає йому зовнішньої визначеності, без форми зміст не може себе виявити. Форма є формою чогось, вона має значення тоді, коли є виявом змісту.

«На рівні аксіоматичному зміст пов'язується із запитанням «що?», форму – з «як?» стосовно мистецького явища».

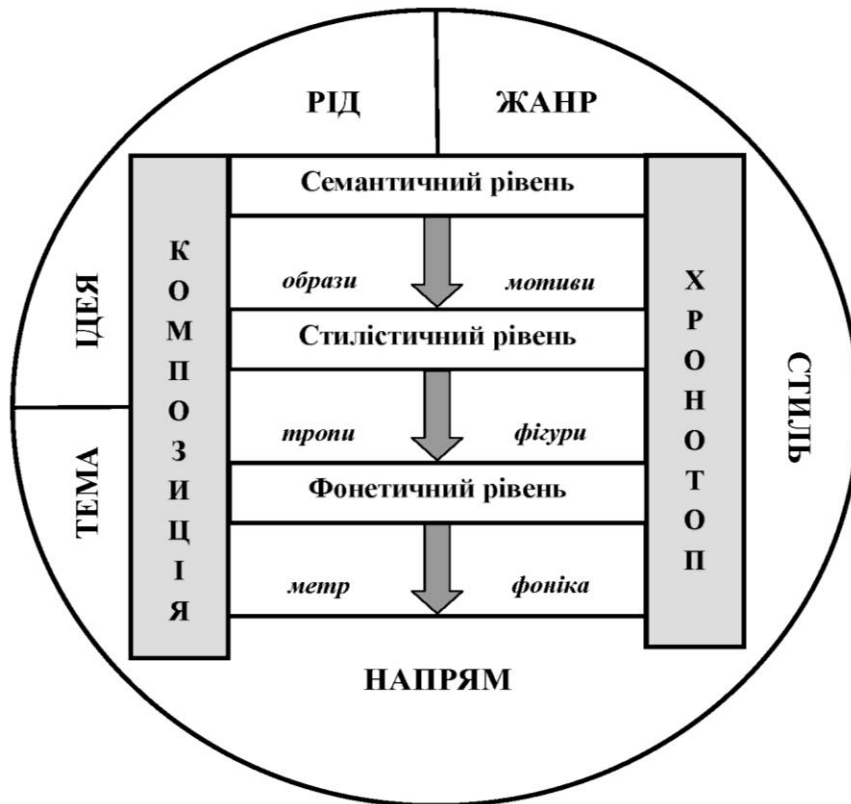
А. Ткаченко «Мистецтво слова»

Структура й елементи змістової організації художнього твору

Зміст художнього твору має об'єктивну (предмет зображення) і суб'єктивну (оцінка) сторони. Зміст художнього твору не можна ототожнювати з предметом зображення. Зміст включає і суб'єктивний елемент (особливість світосприйняття, оцінку зображеного, фантазію, вигадку). Зміст має об'єктивно-суб'єктивний характер, він ширший за предмет зображення. Естетично цілеспрямоване зображення тих чи інших предметів, явищ, відповідно до світобачення митця. Складниками змісту є **тема, ідея, проблема, пафос, тенденція, конфлікт, фабула**. А. Ткаченко називає їх частинами формозмісту. Структура художнього твору вміщує взаємопов'язані між собою рівні: семантичний, стилістичний, фонетичний. Кожен з рівнів має підрівні, які вказують на засоби вираження – образи, мотиви,

тропи, стилістичні фігури, метр, звукопис. Об'єднуючими моментами є композиція (будова) літературного твору і хронотоп – часопростір. Зовнішній шар структури твору формують рід, жанр, стиль, літературний напрям, течія.

Структура художнього твору



Питання і завдання для самоконтролю:

1. Визначте поетику як літературознавчу категорію. Назвіть імена літературознавців минулого і сучасного часу, які писали про теоретичну та історичну поетику.

2. Наведіть приклади творів сучасної зарубіжної та української літератури, які б наближувалися темами, але різнилися б пафосом, і навпаки – були б споріднені пафосом, але мали б різні ідеї або теми.

3. Оберіть із зазначених творів, ті, які об'єднані спільними темами і проблемами.

	Теми, проблеми
<i>Т. Кінілі «Список Шиндлера»</i>	
<i>А. Гавальда «35 кіло надії»</i>	
<i>А. Ліндгрен «Брати Левяче серце»</i>	
<i>М. Зузак «Крадійка книжок»</i>	
<i>Дж. Бойн «Хлопчик у смугастій піжамі»</i>	
<i>Е.Е. Шмітт «Діти Ноя»</i>	
<i>Р. Гарі «Летючі змії»</i>	

4. Наведіть власні приклади творів, об'єднаних спільними темами, мотивами, сюжетами, пафосом, конфліктами, ідеями, проблемами, авторською емоційністю.

5. Поясніть, які фактори впливають на авторську емоційність (пафос). Наведіть приклади творів, створених на спільну тему, але з протилежною пафосністю.

Темати для дискусій:

1. Наскільки кардинально змінюються теми світової літератури?
2. Антиутопія: спільність тем, ідей чи конфліктів.
3. Стиль літературного твору належить до змістових чи формальних чинників?

Темати для студентських проєктів та презентацій:

1. Презентуйте декілька конфліктів, які є актуальними для світової літератури всіх часів і народів.
2. Дослідіть (анкетування, опитування) популярність художнього пафосу серед своїх друзів, одногрупників. Створіть колективну інфографіку «Популярна серед філологів авторська емоційність».

ЛЕКЦІЯ № 4

Тема: ПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ (ФОРМАЛЬНІ ЧИННИКИ)

План:

1. *Типи і структурні елементи подієвої, описової композиції (хронологічна, ретроспективна, вільна (монтажна).*
2. *Сюжет і фабула художнього твору.*
3. *Класифікації сюжетів художньої літератури.*
4. *Компоненти сюжету.*

Література:

1. Ткаченко А. О. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. 2-е вид., випр. і доповн. К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
2. Галич О. А. Вступ до літературознавства: Підручник для студ. вищ. навч. закл. Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. 288 с.
3. Вступ до літературознавства: Хрестоматія: Навч. посібник / упоряд. Н. І. Бернадська. К.: Либідь, 1995. 256 с.
4. Моклиця М. Основи літературознавства. Посібник для студентів. Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. 192 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва та ін. К.: ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
6. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія. К.: Смолоскип, 2008. 360 с.
7. Білоус П. В. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості: Лекції. Житомир: Рута, 2009. 336 с.
8. Фесенко Э. Я. Теория литературы. М.: УРСС, 2004. 336 с.

1. Типи і структурні елементи подієвої, описової композиції

Традиційно *композицію, сюжет, мову, фоніку, ритміку, строфіку* вважають формами для вираження змісту художнього твору, або чинниками формо змісту, пом'ягаючи, що кожна клітина літературного твору є одночасно є змістом і формою.

Композиція (лат. *compositio* – складання, поєднання, створення, побудова) – це план твору, співвідношення його частин, взаємозв'язок образів, картин, епізодів. У художньому творі повинно бути стільки персонажів, епізодів, сцен, скільки необхідно для розкриття змісту. А. Чехов радив молодим письменникам писати так, щоб читач без пояснень автора – із діалогів, дій, вчинків персонажів міг зрозуміти, що відбувається з героями та які проблеми порушує автор у творі.

Виділяють **типи** композиції – *подієво-сюжетна* й *описова*. Подієвий тип композиції характерний для більшості епічних і драматичних творів. Композиція епічних і драматичних творів має часопросторові та причинно-наслідкові форми. Подієвий тип композиції може мати три форми: *хронологічну, ретроспективну і вільну (монтажну)*.

Суть хронологічної форми подієвої композиції полягає у послідовності розвитку подій.

«Події... йдуть одна за одною у хронологічному порядку – так, як вони відбувалися у житті. Між окремими діями або картинами можуть бути часові відстані, але немає порушення природної послідовності у часі: те, що раніше відбувалося у житті, й у творі подається раніше, а не після наступних подій. Отже, тут немає довільного переміщення подій, немає порушення прямого руху часу».

В. Лесик

Прикладами хронологічної композиції може бути повісті й оповідання: *Ф. Кафка «Перевтілення», А. Чехов «Хамелеон»*; романи *Ф. Достоевського «Злочин і кара», Л. Толстого «Анна Кареніна», Г. Флобера «Пані Боварі» та ін.*

Особливість ретроспективної композиції полягає у тому, що письменник не дотримується хронологічної послідовності. Про мотиви, причини подій або вчинків автор може розповісти після їх здійснення. Послідовність у викладенні подій може перериватися спогадами героїв, екскурсами у майбутнє. Яскравим прикладом може слугувати роман магічного реалізму *Г. Г. Маркеса «Сто років самотності» (1967)*, коли полковник Ауреліано постійно згадує свій розстріл:

*«Мине чимало літ, і полковник **Ауреліано Буендіа**, стоячи біля стіни в очікуванні розстрілу, згадає той далекий вечір, коли батько взяв його із собою подивитися на лід. Макондо було тоді невеликим селищем з двома десятками хаток, вибудованих з глини і бамбука на березі ріки, котра мчала свої прозорі води ложем із білих відполірованих каменів, великих, як доісторичні яйця. Світ був ще таким новим, що багато речей не мали назви і на них доводилось вказувати пальцем».*

*«Мине багато років і, стоячи біля стіни перед розстрілом, **Аркадіо** згадає, як, весь тремтячи, Мелькіадес прочитав йому кілька сторінок своїх незбагнених записів, яких Аркадіо, звісно, не зрозумів і які, однак, прочитані співучим голосом, видались йому покладеними на музику енцикліками. Скінчивши, Мелькіадес усміхнувся, вперше за довгий час, і мовив по-іспанськи: «Коли я вмру, то нехай у моїй кімнаті три дні палять ртуть». Аркадіо переказав ці слова Хосе Аркадіо Буендіа, який хотів домогтися від цигана додаткових пояснень, але дістав усього лиш коротку відповідь: «Я досяг безсмертя».*

Г. Г. Маркес «Сто років самотності»

Суть вільної (монтажної) форми подієвої композиції пов'язана з порушеннями причинно-наслідкових і часопросторових зв'язків між подіями. Зв'язок між епізодами має частіше асоціативно-емоційний, ніж логічно-смысловий характер. Монтажна композиція характерна для літератури ХХ століття. Цей тип композиції використаний у романі *Дж. Джойса «Улісс» (1921)*, де сюжетні лінії зв'язуються на асоціативному рівні.

«Опис одного-єдиного дня із життя Дубліна 16 червня 1904 року та захоптиву мандрівку історією культурних здобутків усієї людської цивілізації. Леопольд Блум, подорожуючи вулицями Дубліна, водночас мандрує чисельними світами античних міфів та ідей, історичних фактів та іронічних містифікацій. Він прокладає заплутаний маршрут дублінськими вуличками й тавернами початку минулого

сторіччя і разом проникає за лаштунки часопростору, демонструючи, що в одному місці й упродовж одного дня за певних обставин можна торкнутися всього культурного надбання людства, а значить – певною мірою торкнутися вічності».

Дж. Джойс «Улісс»

Різновидом подієвого типу композиції є подієво-розповідна. Суть її полягає в тому, що про одну і ту ж подію розповідають автор, розповідач, оповідач, персонажі. Подієво-розповідна форма композиції характерна для ліро-епічних творів. Роман *А. Мердок «Чорний принц» (1973)*. Історія кохання письменника Бредлі Пірсона подається у розповіді головного героя (редактора Локсія), а післямови належать усім персонажам роману, де вони кожен по-різному оцінюють вчинки і почуття Бредлі. Детективна історія надає оповіді ще більшої загадковості.

«Кожен голос у післямовах говорить на свій лад. Після слів кожного можна почати децю сумніватись у чистоті почуттів Бредлі, в його здоровому глузді. Але разом жоден з героїв не викликає ані довіри, ані симпатії. Окрім, хіба що самого Бредлі, чий інтерпретації радить вірити таємничий редактор Локсії».

О. Дмитренко

Описовий тип композиції характерний для ліричних творів. Ю. Ковалів у *«Літературознавчій енциклопедії»* виокремлює **фабульно закрити і відкрити композицію**. Фабульно закрити характерна для фольклору, творів античної і класицистичної літератури (трикратні повторювання, щасливий кінець у казках, чергування виступів хору й епізодів у давньогрецькій трагедії).

«Фабульно відкрита композиція позбавлена чіткого контуру, пропорцій, гнучкіша з огляду на жанрово-стильову опозицію, що виникає у конкретно-історичних умовах літературного процесу. Зокрема у сентименталізмі (композиція стернівська) та в романтизмі, коли відкриті твори ставали запереченням закритих, класицистичних...».

Ю. Ковалів

Особливості композиції визначаються літературним напрямом. Класицисти від драматичних творів вимагали трьох єдностей (єдності місця, часу і дії). Події у драматичному творі мали відбуватися протягом доби, групуватися навколо одного героя. Романтики змальовували виняткові характери у виняткових обставинах. Природу найчастіше показували в момент стихії (бурі, повені, грози), часто вони відбувалися в Індії, Африці, на Кавказі, на Сході.

Композиція твору зумовлена родом, видом і жанром. В основі ліричних творів – розвиток думок і почуттів. Ліричні твори невеликі за розміром, їх композиція довільна, найчастіше асоціативна. У ліричному творі можна виділити такі етапи розвитку почуття:

- а) вихідний момент (спостереження, враження, думки чи стан, які стали поштовхом до розвитку почуття);
- б) розвиток почуття;
- в) кульмінація (найвище напруження у розвитку почуття);
- г) резюме, авторський висновок.

Російський літературознавець **В. Жирмунський** виділяє сім типів композиції ліричних творів: *анафористичну, амебейну, епіфористичну, рефрен, кільце, спіраль, стик (епанастрофа, епанадиплозис), пуантну*.

Анафористична композиція характерна для творів, у яких використовується анафора.

Неодмінним компонентом **амебейної композиції**, як уважає **І. Качуровський** є не анафора, «а в тотожність синтаксичної структури, репліки чи контррепліки двох співрозмовників або в певній закономірності перегуку двох хорів». Ілюстрацію амебейної композиції І. Качуровський знаходить у творі німецького романтика **Людвіга Улянда**:

*Чи бачив ти замок високий,
Замок над широм морським?
Тихо пливуть оболоки
Рожеві і золоті над ним.
В води дзеркальні, сумирні
Хотів би схилитись він
І в хмари піднятись вечірні
В їх осяйний рубін.*

*Бачив я замок високий,
Замок над миром морським.
Слався туман глибокий
І місяць стояв над ним.*

(Переклад М. Ореста)

Амебейна композиція найбільше поширена в тенціонах і пасторалях трубадурів.

Епіфористична композиція характерна для віршів з епіфористичною кінцівкою.

*Перед інфарктами сердець
У нас були – отож, не руш!
Інфаркти душ... Інфаркти душ!
Були урази, як зарази,
Були образи до відрази –
Одна гидота, брате мій.
Отож облиш, іди й не руш.
У нас у всіх, порозумій:
Інфаркти душ... Інфаркти душ!
У цій постелі, в цій постелі,
У цьому зойку аж до стелі,
О, не займай нас, брате мій,
Ти паралітиків не руш!
У нас у всіх, порозумій:
Інфаркти душ... Інфаркти душ!*

Ю. Шкробинець

Рефренна композиція полягає в повторенні групи слів або рядків.

*Як швидко все в житті минає.
А щастя лиш майне крилом –*

*І вже його отут немає...
Як швидко все в житті минає,
Хіба у цім наша вина є? –
У всьому винен метроном.
Як швидко все в житті минає...
А щастя лиш майне крилом.*

Л. Ржегак

Суть **пуантної композиції** полягає в тому, що найцікавішу і найістотнішу частину твору поет залишає на кінець. Це може бути несподіваний поворот думки або висновок із усього попереднього тексту. Засіб пуантної композиції використовується у сонеті, останній вірш якого має бути квінтесенцією твору.

Досліджуючи ліричні та ліро-епічні твори, І. Качуровський знайшов іще три типи композиції: симплокіальну, градаційну і магістральну.

Композицію у формі симплоки І. Качуровський називає симплокіальною.

*Завтра на тій землі
Інші ходитимуть люди,
Інші кохатимуть люди –
Добрі, ласкаві й злі.*

В. Симоненко

Градаційна композиція з такими видами, як спадний клімакс, зростаючий клімакс, зламаний клімакс досить поширена в поезії.

Градаційну композицію використав В. Мисик у вірші «Сучасність».

*Так, мабуть, і в часи Бояна
Квітчалася пора весняна
І накрапали молоді дощі,
І хмари насувалися з Тараці,
І яструби за обрії углибали,
І дзвінко озивалися цимбали,
І в пролісах цимбали голубі
Вглядалися в небесну дивну ясність.
Все – як тоді. А де ж вона, сучасність?
Вона в найголовнішому: в тобі.*

В. Мисик

Паралельно з терміном «композиція», використовується термін **«архітектоніка»** (грец. *architektonikē* – архітектура, мистецтво). Деякі літературознавці вважають архітектоніку і композицію синонімами. На нашу думку, мають рацію ті, хто під архітектонікою розуміє загальний план цілого твору, а під композицією – побудову частин твору, образів, сцен, художніх деталей.

Синонімом до архітектоніки є термін «структура» (лат. *structura* – будова, розміщення, порядок). Структура – спосіб зв'язку між частинами твору як цілісного організму. З часів античності під структурою літературного твору розуміли взаємозв'язок теми, фабули, перипетій, характерів, персонажів, мовно-стильових засобів. На думку Г.В.Ф. Гегеля, структура твору включає смисл, зміст, внутрішню і зовнішню форму.

2. Сюжет і фабула художнього твору

У епічних, драматичних і ліро-епічних творах змальовуються події в житті персонажів, їхні дії і вчинки розвиваються у просторі та часі. Розвиток дії називають сюжетом (франц. *sujet* – предмет). Термін «сюжет» з'явився у XVI столітті. У підручниках з літературознавства є різні визначення сюжету. під сюжетом розуміє

«Розвиток подій, які відбуваються в житті персонажів твору».

П. Волинський

«Система подій твору».

Г. Абрамович, О. Рев'якін

«Ланцюг подій, життя персонажів у просторово-часових змінах».

В. Халізеєв

«Зв'язки, суперечності, симпатії, антипатії, взагалі взаємовідносини людей – історія зростання й організації того чи іншого характеру, типу».

Максим Горький

«Сюжет – це жива послідовність подій в образній розповіді, яка розкриває характери персонажів у їх взаємовідносинах і взаємодії, це художнє втілення життєвих конфліктів, розкритих переконливо і логічно».

М. Тарасенко

Сюжет – форма розкриття змісту твору через конфлікт, взаємовідносини персонажів. Це авторська версія подачі подій фабули.

Невичерпним джерелом для художніх сюжетів є життя, розповіді знайомих, газетні замітки, інформації. В основі твору Е. Хемінгуей «Старий і море» лежить розповідь сімдесятирічного рибалки Мігеля Раміреса. Трагедія сусідки Л. Толстого Анни Степанівни, яка покінчила життя самогубством після того, як її зрадив коханець, послужила поштовхом для створення образу Анни Кареніної. З реального життя взяв Г. Флобер сюжет для роману «Пані Боварі» – прототипом Емми Боварі була Адельфіна Вероніка Кутер'є.

Реальною була історія з мертвими душами, яка лягла в основу поеми «Мертві душі». Родич М. Гоголя Харлампій Петрович Пивінський, щоб отримати дозвіл на винокурню, змушений був купити 20 мертвих душ, заплатити за них оброк як за живих. Сюжетна ситуація з аферистом дала можливість письменникові показати Манілових, Коробочок, Собакевичів, Ноздрьових.

Вибір письменником сюжетного варіанту не є свавіллям. Л. Толстой зізнавався у тому, що його герої роблять вчинки, які дивують його як автора: «Я сам не очікував від Анни Кареніної такого фіналу». Письменник уважав за потрібне підкреслити логіку розвитку характера героя. Сюжет виконує *перипетійну* і *характерологічну* функції. У перипетійному сюжеті автор зосереджує увагу на перебігу подій, несподіваних змінах. Дія розвивається динамічно, події змінюють одна одну. Характери тут на другому плані. Такі сюжети є у творах пригодницького, фантастичного характеру. Функція характерологічного сюжету – розкрити людські характери, події тут на другому плані. Такі сюжети називають історіями характерів. З функціями сюжету пов'язана їх класифікація.

Невід'ємним чинником сюжету є **фабула** (лат. *fabula* – байка, розповідь, переказ, казка, історія). В епоху античності термін «фабула» мав два значення – байка, розповідна частина трагедії, наприклад, міф про аргонавтів, про царя Едипа.

Аристотель поділяв фабули на прості і складні. Простою називав фабулу без перипетій або пізнання, а заплутаною – «таку, в якій зміна відбувається або з впізнанням, або перипетією, або з обома ними разом». Згодом фабулою почали називати випадок, взятий із переказу. У XIX–XX ст. під фабулою розуміли природний, послідовний виклад подій у логічному, хронологічному, психологічному, причинно-наслідковому аспектах.

Автори *«Літературного словника-довідника»* відрізняють фабулу від сюжету за такими ознаками:

1) послідовністю викладу подій, які в тексті змальовуються не так, як вони відбуваються в житті, з пропусками важливих ланок, з перестановками, з інверсією, з наступним впізнанням, обернено (*«Voa constrictor»*, *«Перехресні стежки»* І. Франка);

2) мотивуванням розповіді – як спогад (*«Зачарована Десна»* О. Довженка), відіння, сон (*«Сон»* Т. Шевченка), лист (*«Абат Обен»* П. Меріме), щоденник (*«Робінзон Крузо»* Д. Дефо), оповідання в оповіданні (*«Доля людини»* М. Шолохова);

3) суб'єктом розповіді – від першої і другої особи, від автора, що не виявляє своєї присутності, від автора, що виявляє свою емоційну настроєність, від імені біографічного автора, оповідача-маски, оповідача-персонажа.

Фабула може мати документальний, фактичний характер. В основі фабули можуть бути легенди, балади, міфи, анекдоти.

У великих епічних творах є кілька фабульних ліній. У романі Х. Картасера *«Гра у класики»* читачам пропонується самостійно змінити сюжет, прочитавши роман за вказаною автором послідовністю розділів.

Згідно передмови у книзі міститься відразу «багато книг», проте як мінімум Картасер пропонує дві техніки читання: звичайну, в яку входять перші дві частини роману – «По той бік» і «По цей бік» і в яких завершується основний сюжет, і читання за спеціальною схемою, згідно з якою слід також читати глави з частини «з інших сторін». Порядок, в якому слід читати книгу, встановлений самим письменником – йому можна слідувати за допомогою схеми або покажчиків в кінці кожного розділу. У схему потрапляють всі глави роману, крім передостанній, 55-й.

Х. Картасер

Ті твори, в основі яких думки і переживання, – безфабульні. Безфабульною є медитативна лірика.

З категорією «сюжет» тісно пов'язана категорія **«мотив»** (франц. *motivus* від лат. *moveo* – рухливий). Поняття «мотив», яке прийшло у літературознавство з музикознавства, залишається недостатньо вивченим. Мотив ототожнюють з темою, ідеєю. Називають патріотичні, громадянські, соціальні мотиви. Мотиви визначають вчинки персонажів. Провідний мотив називають лейтмотивом.

У XIX–XX ст. термін «мотив» використовували при вивченні фольклорних сюжетів. **О. Веселовський** вважав, що мотиви є історично стабільними і постійно повторюваними. Кожна епоха повертається до старих мотивів, наповнюючи їх новим розумінням життя. О. Веселовський писав, що мотив є першоелементом сюжету.

Має рацію **А. Ткаченко**, зазначаючи, що «термін «мотив» доцільніше використовувати до лірики. І насамперед тієї, що її часом називають безсюжетною (насправді – позбавленою виразної фабули), тематики, проблематики та інших традиційних огрублень у царині змісту». Особливістю мотиву є його повторюваність.

«В ролі мотиву може бути будь-який феномен, будь-яка змістова «пляма» – подія, риси характеру, елемент ландшафту, будь-який предмет, вимовлене слово, фарба, звук і т. д., єдине, що визначає мотив – це його репродукція у тексті, так що на відміну від традиційної сюжетної розповіді, де заздалегідь більш менш визначено, що можна вважати дискретними компонентами («персонажами» чи «подіями»), тут не існує заданого «алфавіту» – він формується безпосередньо в розгортанні структури і через структуру».

Б. Гаспаров

У ліричному творі мотив – це повторюваний комплекс почуттів та ідей. Окремі мотиви в ліриці більш самостійні, ніж в епосі чи драмі, де вони підпорядковані розвитку дії. У мотиві повторюються психологічні переживання. Є мотиви пам'яті, совісті, волі, свободи, подвигу, долі, смерті, самотності, нерозділеного кохання.

3. Класифікація сюжетів

Літературознавці виділяють такі типи сюжетів: *розважальні, хронікальні і концентричні, внутрішні і зовнішні, традиційні і мандрівні*. Цікавими вважаються такі, що досліджують життя, відкривають у ньому те, що приховане від людського ока. У творах із розважальними сюжетами є несподівані, випадкові події з ефектними перипетіями і впізнаваннями. Розважальні сюжети використовують у масовій літературі і творах пригодницько-детективного характеру.

Автори підручника «Введение в литературоведение» (за ред. Г. Поспелова) виділяють *хронікальні і концентричні сюжети*. Вони відзначають, що між подіями можуть бути **часові** (подія Б відбувається після події А) і **причинно-наслідкові зв'язки** (подія Б відбувається внаслідок події А). Фраза «король помер, і померла королева» ілюструє перший тип сюжету. Другий тип сюжету можна проілюструвати фразою «король помер, і королева померла від горя». Про ці типи сюжету говорив Аристотель. *Хронікальні сюжети* домінують у романах *Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель», М. де Сервантеса – «Дон Кіхот»,* поемі Данте *«Божественна комедія»*. У хронікальній послідовності розвиваються події у романі *У. Самчука «Марія»*.

Концентричні сюжети виявляють причинно-наслідкові зв'язки між подіями. Такі сюжети Аристотель вважав досконалішими. Ці сюжети домінують у новелах, вони присутні у романах *«Євгеній Онегін» О. Пушкіна, «Червоне і чорне» Ф. Стендаля, «Злочин і кара» Ф. Достоевського*. У багатьох творах хронікальні і концентричні сюжети поєднуються. Таке поєднання у романах *«Війна і мир», «Анна Кареніна» Л. Толстого, «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика*.

Зовнішні сюжети розкривають характери через події, вчинки, вони ґрунтуються на інтригах, перипетіях. Зовнішні сюжети були популярними в античній літературі. Внутрішні сюжети будуються на колізіях, вони розкривають характери опосередковано, зосереджують увагу на змінах у психіці персонажів, діалектиці душі. Внутрішні сюжети є у новелах *М. Коцюбинського «Цвіт яблуні», «Intermezzo», «В дорозі»*.

Важливе місце у літературі займають *мандрівні сюжети*, вони зустрічаються у міфах, казках, байках, анекдотах, піснях. Байкові сюжети про вовка і ягня, лисицю-жалібницю відомі з часів античності. Їх розробляли Езоп, Федр, Лафонтен, Гребінка, Глібов, Крилов. Мандрівним сюжетам особливу увагу

приділяла «порівняльно-історична школа». Прихильники школи вважали, що подібність у сюжетах фольклорних і літературних творів пояснюється запозиченнями.

Традиційні сюжети акумулюють досвід людства, нагромаджений упродовж тисячоліть.

«Традиційні сюжети є своєрідною формою універсальної пам'яті, яка зберігає і осмислює людський досвід».

А. Нямцу

Серед традиційних сюжетів, на думку А. Нямцу, найбільш продуктивними є **міфологічні** (Прометей, Пігмаліон), **літературні** (Гулливер, Робінзон, Дон Кіхот, Швейк), **історичні** (Олександр Македонський, Юлій Цезар, Сократ), **легендарно-церковні** (Ісус Христос, Іуда Іскаріот, Варавва). Вчений розділяє протосюжети, сюжети-зразки, сюжети-посередники і традиційні сюжетні схеми. Протосюжетом, на думку А. Нямцу, є твір, «в якому систематизовано багатоваріантний міфологічний або легендарний матеріал, створена цілісна сюжетна схема, намічені основні проблеми і ціннісно значима система морально-психологічних домінант». Протосюжетом для багатьох національних літератур стала «Народна книга» І. Шпіса (1587 р.), яка об'єднала популярні німецькі фольклорно-історичні джерела (легенди, сказання) про сучасників історичного доктора Фауста, який заключив договір із дияволом. Завдяки перекладам на англійську, французьку, голландську, іспанську мови «Народна книга» стала протосюжетом для багатьох національних літератур. Німецький сюжет, осмислений Гете, став сюжетом-зразком, фактором європейської і культурної свідомості.

Серед традиційних сюжетів О. Веселовський виділяв **активні і пасивні**, такий поділ має умовний характер. Активними є такі сюжети, які постійно функціонують, пристосовуються до вимог іонаціонального контексту. До **активних** належать сюжети про Кассандру, Прометея, Дон Жуана, Дон Кіхота, Фауста. До сюжету про Фауста зверталися різні літератури: англійська (К. Марло «Трагічна історія доктора Фауста»), іспанська (Х. Валера «Ілюзії доктора Фауста»), бельгійська (М. де Гельдерод «Смерть доктора Фауста»), французька (П. Вал ері «Мій Фауст»), російська (І. Тургенев «Фауст»), українська (В. Винниченко «Записки курносого Мефістофеля»), О. Левада («Фауст і смерть»). Німецький сюжет став фактором культурної свідомості багатьох народів.

До **пасивних сюжетів** відноситься порівняно обмежена кількість сюжетів фольклорно-міфологічного і літературного походження, змістові домінанти яких більше залежні від реальних національно-історичних факторів, які сприяють або перешкоджають традиціоналізації в тих культурах, які їх сприймають. Пасивні сюжети потребують, як правило, специфічних умов для свого входження в духовний контекст тієї епохи, яка їх запозичує.

Російський дослідник **Л. Пінський** пропонує диференційоване розмежування традиційних структур на **сюжети-фабули і сюжети-ситуації**. До сюжетів-фабул, на думку дослідника, відносяться фольклорно-міфологічні структури, на які орієнтувалися письменники різних часів і літератур (сюжети про Антигону, Прометея, Фауста, Дон Жуана). До сюжетів-ситуацій належать твори, з яких письменники вибирають головних героїв, що трактуються як узагальнені соціальні і психологічні типи-ідеї. Таким є «Дон Кіхот» Сервантеса. Кожен із наступних донкіхотів відрізняється від героя іспанського письменника інтересами, характером і долею. В жодному романі, близькому за духом до «Дон Кіхота», не повторюються фабульні мотиви, жоден із наступних донкіхотів не повторює подвигів середньовічного лицаря з Ламанчі Сервантеса.

У літературних інтерпретаціях традиційного сюжету зустрічаються різні типи авторів: автор-спостерігач (свідок), автор-учасник подій, автор-провокатор подій, автор-коментатор, автор-публікатор, автор-посередник.

Письменники часто переосмислюють сюжети загальновідомих міфів і творять нові. В усі часи були спроби нетрадиційного, іронічного переосмислення сюжетів та образів (П. Скаррон «Перелицьований Вергілій» (1648–1653 рр.), М. Осипов «Вергілієва «Енеїда», перелицьована» (1791 р.), І. Котляревський «Енеїда» Вергілія, перелицьована на українську мову (1798 р.). Велику групу складають **традиційні сюжети** і образи легендарного походження, які в процесі багатовікового функціонування пройшли ряд етапів сюжетоскладання. Спершу сюжети і образи мали підкреслено національний характер: німецький Фауст, іспанський Дон Жуан. У процесі розширення географії легендарні структури інтенсивно перероблялися, пристосовуючись до запитів і традицій запозичуваної культури, їх первинна національна прикріпленість розмивалася, ставала або умовною (традиційною), або переорієнтовувалася на специфічний онтологічний і духовний континуум середовища – реципієнта.

Середньовічна легенда про Дон Жуана привертала увагу таких письменників, як Тірсо де Моліна, Ж. Б. Мольєр, К. Гольдоні, Е. Т. Гофман, Дж. Г. Байрон, А. де Мюсєс, С. Черкасенко. Упродовж століть середньовічний персонаж осмислювався як вічно молодий і непоборний спокусник жінок, як порушник загальноприйнятих норм поведінки.

4. Компоненти сюжету

Оскільки в основі сюжету – виникнення і розгортання конфлікту, то при аналізі потрібно вивчати етапи його розвитку. Стадії розвитку сюжету називають елементами, компонентами або чинниками. Сюжет включає п'ять елементів: **експозицію, зав'язку, розвиток дії, кульмінацію і розв'язку.**

Експозиція (лат. *expositio* – пояснення) інформує читача про місце дії, знайомить з персонажами, ситуацією, у якій виникає конфлікт. У комедії «Ревізор» М. Гоголь знайомить читача з провінційним містечком, у якому живуть Тяпкіни-Ляпкіни, Сквозники-Дмухановські, Бобчинські і Добчинські.

Розвиток дії починається із зав'язки. Зав'язка ставить героїв у такі взаємовідносини, у яких вони змушені діяти і боротися за вирішення конфлікту. У комедії «Ревізор» зав'язкою є підготовка до ревізії казнокрадів, кар'єристів і хабарників. Після зав'язки розгортаються події, в яких беруть участь персонажі, що вступили в конфлікт, вони борються за розв'язання конфлікту. Розвиток дії займає місце між зав'язкою і кульмінацією, вона відбувається через **перипетії** (грец. *peripeteia* – раптовий поворот, зміна). Цей термін Аристотель використовував, аналізуючи трагедію. Під перипетією він розумів «злам, перемену дії на свою протилежність». Наприклад, в «Едіпі» «вісник, який прийшов, щоб порадувати Едіпа і звільнити його від страху перед матір'ю, досяг протилежного, розкривши Едіпові, хто він був». Перипетії є і в епічних творах, зокрема, у новелах, лицарських, авантюрних, пригодницьких романах і повістях. Спосіб організації подій за допомогою складних перипетій, гострої боротьби називають **інтригою** (франц. *intrigue*, лат. *intrico* – заплутую). **Ретардація** – композиційний прийом, який полягає у штучному уповільненні розгортання сюжету, дії шляхом введення в художній твір вставних сцен та епізодів, описів природи і т. ін.

Розвиток дії відбувається через конфлікти, колізії і ситуації. Ситуація (франц. *situation* від *situs* – розміщення) – це співвідношення сил, взаємовідносин у певний момент розвитку дії. Ситуація базується на суперечностях, боротьбі між дійовими

особами, внаслідок якої одна ситуація змінюється іншою. Є ситуації статичні і сюжетні. Статичними (грец. *stitike* – рівновага) називають урівноважені ситуації. Статичні ситуації характерні для експозиції і розв'язки. Такі ситуації є на початку і в кінці твору. Сюжетні виникають внаслідок боротьби протилежних сил. Вони притаманні зав'язці, перипетіям, кульмінації.

Момент найвищого напруження у розвитку сюжету називають **кульмінацією** (лат. *kulmen* – вершина). У кульмінації найповніше виявляються характери. У «Ревізорі» кульмінацією є сватання Хлестакова. Спочатку вона дається у формі повідомлення, а згодом – у формі події. У творах з хронікальним сюжетом кульмінації може не бути.

Вирішує конфлікт розв'язка. Розв'язка – результат зіткнення, остання стадія розвитку конфлікту. У розв'язці «Ревізора» дізнаємося, хто такий Хлестаков. У місто приходить звістка про справжню ревізію. Розв'язка є у творах епічного і драматичного характеру.

Фінальний елемент ліричного твору називають кінцівкою. Вірш може закінчуватися афористичним рядком, рефреном. Вірш Л. Костенко «Умирають майстри», наприклад, закінчується рядками:

*При майстрах яюсь легше. Вони – як Атланти.
Держать небо на плечах. Тому і є висота.*

Ліна Костенко

Афористичною кінцівкою завершується поезія Л. Костенко «Кобзарю, знаєш, нелегка епоха»:

*Бо пам'ятайте,
що на цій планеті,
відколи сотворив її пан Бог,
ще не було епохи для поетів,
але були поети для епох.*

Ліна Костенко

Рефрен є у таких старожанрових формах, як тріолет, рондель, рондо.

Сюжет складається з **епізодів**. У великих творах кожен елемент сюжету може включати кілька епізодів (грец. *episodion* – те, що трапилося). Епізод – це подія, що є закінченою частиною цілого і має відносно самостійне значення.

В епічних і драматичних творах події можуть уповільнюватися або затримуватися завдяки введенню вставних епізодів, авторських відступів, історичних екскурсів, інтер'єру, авторських характеристик, пейзажу.

У трагедії Софокла «Едип-цар» вісник з Корінфа повідомляє про смерть царя Поліба, корінфяни запрошують Едипа стати його спадкоємцем. Едип щасливий, вірить, що не є вбивцею батька, але вісник відкриває Едипу таємницю, що він не син Поліба і його дружини. В Едипа виникає питання, чий він син. Мати і дружина Едипа Іокаста з болем покидають сцену.

У деяких творах можуть бути пролог і епілог. **Пролог** (грец. *prologos* від *pro* – перед і *logos* – мова, слово) – вступна частина твору. Пролог – це композиційний елемент твору. Він не входить у сюжет. Пролог знайомить з подіями, які передували тим, які зображені у творі, з виникненням задуму. Л. Толстой розповідає про факти, які стали поштовхом до написання твору «Хаджі Мурат», І. Франко повідомляє про задум і мету написання поеми «Мойсей». Розпочинається пролог словами:

*Народе мій, замучений, розбитий,
Мов паралітик, той на роздорожжю,
Людським презирством, ніби струпом, вкритий!
Твоїм будуцим душу я тривожу,
Від сорому, який нащадків пізних
Палитиме, заснути я не можу.*

Іван Франко

В античній трагедії прологом називали дію до початку основної ситуації. Це могла бути сцена, яка передувала народу (виходу хору), монолог актора, який у зверненні до глядача оцінював події, поведінку героїв.

Епілог (грец. *epilogos* від *epi* – після і *logos* – слово) – заключна частина твору, яка розповідає про персонажів, коли суперечності між ними вирішилися. Епілог робить характеристику персонажів повнішою. В античній драмі (в ексоді) пояснювався задум автора, значення подій, які відбувалися. У драматичних творах епохи Відродження епілог був заключним монологом, який розкривав ідею твору. В епілогах може бути оцінка зображеного (Т. Шевченко – «Гайдамаки», Г. Сенкевич – «Огнем і мечем»). Епілог може мати форму авторського повідомлення (Марко Вовчок – «Кармелюк»). Є розгорнуті епілоги, які розкривають людські долі через певний час після завершення основної дії (У. Самчук – «Гори говорять»). Іноді в епілогах порушуються філософські та морально-етичні проблеми (Л. Толстой – «Війна і мир»).

Усі елементи сюжету використовуються у великих епічних творах. У малих епічних творах деякі елементи можуть бути відсутніми. Елементи сюжету не обов'язково йдуть у хронологічній послідовності. Твір може починатися і з кульмінації чи навіть розв'язки (новела В. Стефаніка «Новина», роман М. Чернишевського «Що робити?»).

Позасюжетні елементи твору

У більшості підручників їх називають позасюжетними.

«Але за нашого тлумачення сюжету ліпше говорити про позафабульні елементи, бо, крім зовнішньо-подієвого чи описового плану зображення, існує внутрішньо-психологічний план вираження, – це дві іпостасі сюжету (загалом художнього світу), які можуть розгортатися паралельно, взаємопереходити одна в одну, перетинатися і знову розходитися, повертатися і т. д.»

А. Ткаченко

До **позасюжетних елементів** відносять портрет (опис зовнішності), пейзаж і обстановку (інтер'єр, опис речей), авторські відступи, вставні епізоди, обрамлення, назву твору, епіграф, присвяту.

Портрет (франц. *portrait*) – опис зовнішності персонажа (рис обличчя, фігури, виразу очей, пози, одягу, жестів, міміки). Портрет може бути повним, докладним і скупим.

Для високих жанрів характерні ідеалізуючі портрети. Вони збереглися і в літературі романтизму (М. Гоголь – «Тарас Бульба»). У комедійно-фарсових творах використовуються сатиричні, гротескні портрети (Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель», Дж. Свіфт «Мандри Гуллівера»).

Пейзаж – (франц. *paysage* від *paus* – місцевість, країна) – зображення місцевості, природи. Є пейзажі лісові, степові, морські, індустріальні (опис шахт,

заводів, фабрик), урбаністичні (опис вулиць, площ, міст). пейзаж дає уявлення про місце і час дії, допомагає розкрити внутрішній стан героя. пейзаж може бути статичним і динамічним.

Інтер'єр (франц. *Interieur* – внутрішній) – опис вигляду приміщення, реалій побуту. Інтер'єр може бути фоном для подій, він дає можливість уявити місце дії і є засобом створення образів – персонажів. Інтер'єр використовується в епічних і драматичних творах, рідше – в ліричних.

Авторські відступи (ліричні, філософські, публіцистичні, історичні). У ліричних відступах письменник виражає своє ставлення до героя. Ліричні відступи можуть бути у ліро-епічних, рідше – ліричних творах.

Вставні епізоди – позасюжетні чинники композиції (сцена, новела). Вставні епізоди використовуються в романах, повістях, оповіданнях, поемах. Рідше зустрічаються вони у драматичних творах. У «Мертвих душах» М. Гоголя вставною є «Повість про капітана Копейкіна», яка не зв'язана з долею основних героїв твору. В оповіданні М. Коцюбинського «Під мінаретами» татарський юнак Рустем розповідає історію про мусульманського ченця і осла.

У епічних і ліро-епічних творах використовується **художнє обрамлення**. Це такий сюжетний твір, який включається у розповідь, немов у рамку, що не має безпосереднього зв'язку з сюжетом. **В. Лесик** називає обрамлення позасюжетним елементом. **В. Халізов** – обрамленням сюжету, автори «Літературознавчого словника-довідника» – літературним жанром, **А. Ткаченко** використовує термін «сюжетно-композиційне обрамлення».

Позасюжетним елементом є **назва (заголовок) твору**. Іноді вона містить тему, ідею (М. Коцюбинський – «*Fata morgana*», «Лихо через розум» О. Грибоєдова). Є заголовки, утворені за іменем головного героя («Отелло» В. Шекспіра, «Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка), істоти («Біле Ікло» Джека Лондона), рослини («Тополя» Т. Шевченка), предмета («Алмазне жорно» І. Кочерги), місця дії («Вечори на хуторі біля Диканьки» М. Гоголя), часу дії («Вечір проти Івана Купала» М. Гоголя), прислів'я («Кров людська – не водиця» М. Стельмаха). Зустрічаються заголовки, які стосуються жанру твору («Сповідь» Ж.Ж. Руссо, «Божественна комедія» Д. Аліг'єрі), біографічні («Шляхами Тараса» О. Іваненко), родинно-хронікальні («Кайдашева сім'я» І. Нечуя-Левицького).

У деяких творах зустрічаються **епіграфи** (грец. *epigraphe* – напис). Епіграфом може бути цитата або афоризм, вміщений перед текстом твору. Епіграф пов'язаний із змістом твору, часто виражає його ідею, створює настрій. До послання «І мертвим, і живим...» Т. Шевченко підібрав цитату з Біблії: «Аще хто ренет, яко люблю Бога, а брата свого ненавидит, ложь естъ» (Соборное послание Иоанна. – Глава 4. – С. 20).

Позасюжетним елементом є **присвята**. Поему «Неофіти», наприклад, Т. Шевченко присвячує М. С. Щепкіну, «Кавказ» – Якову де Бальмену.

Таким чином, поетика як частина теорії література охоплює питання будови як окремих літературних творів у єдності формальних і змістових чинників, так і загальнолітературні проблеми стилю, генерики, сюжетно-композиційної структури.

Питання і завдання для самоконтролю:

1. Визначте критерії для розмежування поетики художнього твору на змістові і формальні чинники.
2. Доведіть, що кожний чинник форми містить змістове навантаження, і навпаки – кожен елемент змісту виконує формоутворюючу роль.
3. Наведіть приклади теми, ідеї, пафосу, конфлікту, проблеми в художньому творі, який викликає інтерес до аналізу.

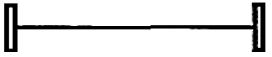
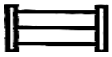
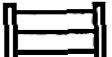

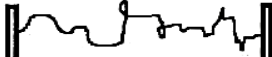


4. Поясніть значення композиції для художнього твору.
5. Які типи сюжетів існують в художній літературі, які з них викликали зацікавленість?

Теми для дискусій:

1. Визначте значення позасюжетних елементів у романах ХХ століття (М. Булгакова, Г. Гессе, Г. Маркеса, Х. Картасара). Наведіть приклади функціонального призначення описів, вставних частин, присвят.

Теми для студентських проєктів та презентацій:

1. Створіть когнітивну карту «Поетика художнього твору», використовуючи технології міне-мар, карта-шлях, карта-огляд.
2. Поясніть графічні позначення типів сюжетів і композицій художніх творів. Наведіть приклади таких типів сюжетів і видів композицій з літератури ХХ століття.

	СЮЖЕТ	ФАБУЛА
1)		
2)		
3)		
4)		

ЛЕКЦІЯ № 5

Тема: АВТОР У ТВОРІ: ШЛЯХИ ЧИТАЦЬКОГО НАБЛИЖЕННЯ

План:

1. Автор в художньому просторі літературного твору (реальна особа, образ-автопортрет, автор-творець);
2. Сприйняття авторської присутності у творі;
3. Форми авторської свідомості у художньому творі.
4. Розповідач і оповідач як категорії нарації.

Література:

1. Ткаченко А. О. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. 2-е вид., випр. і доповн. К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
2. Барт Р. Называть вещи своими именами. М.: Планета, 1986. 324 с.
3. Бахтин М. М. Проблема текста // Собр. соч.: в 7-ми т. / [под. ред. С. Г. Бочарова, Л. А. Гогтишвили]. М.: Русские словари, 1997. Т.5. 732 с.
4. Бонецька Н. К. «Образ автора» как эстетическая категория // Контекст – 1985: литературно-теоретические исследования / [отв. ред. Н. К. Гей]. М.: Наука, 1986. С. 241–269.
5. Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры: в 2-х т.: [пер. с фр.; ред., авт. предисл. С. Зенкин]. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998 Т.2. 367 с.
6. Чирков А. С. Пигмалион, или О всевластии творящей личности. Житомир: Рута, 2009. 180 с.

1. Автор в художньому просторі літературного твору (реальна особа, образ-автопортрет, автор-творець)

Художній світ, створений силою уяви автора-творця, сприймається читачем, особливо початківцем, без співвідношення його з автором, і в цьому полягає один із психологічних парадоксів художнього сприйняття. Читач, безумовно, пам'ятає: хто написав твір, може мати певні уявлення про життя та творчість письменника, проте створений ним світ він сприймає як самодостатній, населений героями, із якими можна погоджуватися або сперечатися.

«Саме у процесі читання, у стані підкорення ілюзії у читача виникає враження самотійного буття героїв, їхньої свободи від автора»

Н. Бонецька

Увага до образу автора в художньому творі та до реального автора пов'язана з тенденцією літературної науки розглядати твір як особливий світ – результат творчої діяльності митця, і як певне висловлювання у діалозі автора з читачем. Дослідники літератури завжди намагалися розв'язати таємницю автора у творі: хто він – маска чи істинне обличчя автору твору; що для нього головне – гра з читачем чи щиросердна сповідь близькій людині? Ці дилеми породили поняття – **імпліцитний** (прихований, абстрактний) і **експліцитний** (реальний) автор. Літературознавець О. Чирков окреслив спільну мету, що об'єднує всі авторські іпостасі:

«Творець, створюючи твір мистецтва, дбає не стільки про адекватне зображення життя, скільки про власну версію, власне розуміння, власне бачення зображуваного».

О. Чирков

А. Камю додав до цього парадоксальне твердження:

«Автор у своєму творі завжди говорить більше, ніж хотів сказати...»

А. Камю

чим підкреслив участь у творчому процесі не тільки свідомості, а й особистісної підсвідомості автора.

Існують короткі формули, які окреслюють авторський хронотоп – його просторово-часове місцезнаходження:

автор твору / автор у творі

На думку теоретика літератури В. Є. Халізева є навіть не дві, а три іпостасі автора:

*«По-перше, творець художнього твору як **реальна особа** з певною долею, біографією, комплексом індивідуальних рис. По-друге, це **образ автора**, локалізований у художньому тексті, тобто зображення письменником, живописцем, скульптором, режисером самого себе. І, нарешті, по-третє, це **художник-творець**, присутній у його творі та іманентний твору»*

В. Халізеєв

Образ-автопортрет зустрічається у літературному творі, проте образ художника-творця, **іманентний** («властивий природі самого предмета, внутрішньо притаманний йому») твору є неодмінним супутником творчого процесу.

Розмежування автора біографічного (реального) й автора – естетичної категорії, розчиненої у тексті, – теоретично обґрунтував М. Бахтін. Учений писав:

*«Автор повинен знаходитися на кордоні створеного ним світу як активний творець його... Автор необхідний і авторитетний для читача, котрий ставиться до нього не як до особи, не як до іншої людини, не як до героя, а як до принципу, який потрібно наслідувати. Усередині твору для читача автор – сукупність творчих принципів, які повинні здійснитися. Його індивідуалізація як людини є вже вторинним творчим актом читача, критика, історика, незалежним від **автора як активного принципу бачення**... Автор знає й бачить більше не тільки в тому напрямку, у якому дивиться і бачить герой, а й у іншому, принципово недосяжному самому герою... Автор не тільки знає й бачить усе те, що знає й бачить кожен окремих герой і усі герої разом, а й більше них, зокрема він бачить і знає децю таке, що їм принципово недосяжно, і цією завжди визначеною та усталеною **надмірністю бачення та знання** автора стосовно кожного героя й знаходяться всі моменти завершення цілого... твору».*

М. Бахтін

У цьому висловлюванні особливу увагу звернемо на визначення місцезнаходження автора – на кордоні художнього світу, а ще на надмірність авторського бачення і знання. Цілком влучний термін «автор-творець» підкреслює подібність автора твору до Творця світу з недосяжною для людської уяви надмірністю бачення і знання.



Наведемо декілька прикладів з мистецтва живопису, де присутність автора візуалізується у конкретне зображення, перетнувши межу свого утаємниченого місцезнаходження. На картині **Дієго Веласкеса** «**Меніни**» глядач ніби опиняється всередині простору картини – між художником, який пише портрет королівської пари (ми можемо побачити їх лише у дзеркалі на протилежній від глядача стіні), і яскравою групою менін (придворних дам) на чолі з юною інфантою Маргаритою. Художник зобразив ситуацію, яка могла статися впродовж довгих сеансів позування, коли королівську чету розважали приходи красуні-інфанти та її почту. Але композицією художнього простору і, головне – власною присутністю, автор визначив свої симпатії і антипатії. Автор вийшов з

прихованої «межі» і змусив глядача дивитися на зображену ситуацію його поглядом. Дівчинка-янгол стоїть перед царственими батьками, але на картині їх немає, є тільки їх нечіткий обрис на дзеркальній поверхні, а головним на картині є стомлений погляд майстра, який розуміє вічність краси і мистецтва та водночас – минуість владних монархів.



Дієго Веласкес «Меніни» (1656, Прадо, Мадрид)

Інший приклад гри з глядачами запропонував японський художник **Ясумара Моримура**, який створив перформанси з відомими картинами, додаючи до кожної власну фігуру в ролі автора. Зображення кімнати **Ван Гога** (1889) є своєрідним символом майстерності художника у відтворенні психологічної напруги й інтуїтивного

передчуття катастрофи. Зображення кімнати художника з одного боку є втіленням мрії про спокійне і гармонійне життя в Орлі, можливо і сімейне (парні предмети не випадкові у цій композиції). З другого боку – відсутність тіней, насичені контрастні фарби, звужена стіна, яка наче розширюється і насувається на глядача (кровать стримує від «наїзду» червона тканина) свідчать про внутрішню напругу, навіть душевний надрив. З появою фігури художника у двоколовому костюмі (чи не своєрідна палітра?) картина стає іншою – автор наче утихомирює речі, замикає їх нервову парність власним зображенням. Загадковий Ван Гог немов повернувся з небуття і поклав край вигадкам навколо його ексцентричних вчинків і слави художника-постімпресіоніста. Експеримент Я. Моримура слід уважати новою екранізацією відомої картини, де прихований (імпліцитний автор) перетворився на реального (експліцитного).



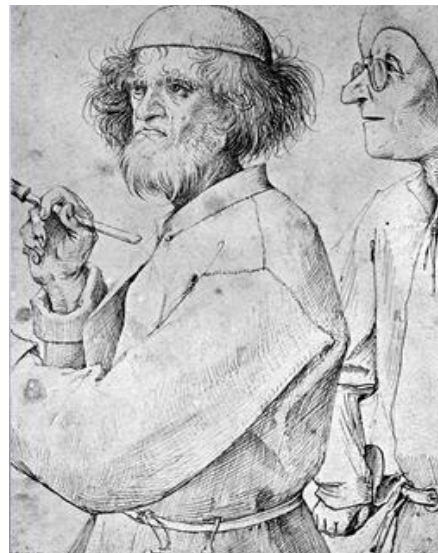
Вінсент Ван Гог
«Спальня Ван Гога в Арле».
Арль, 1889



Ясумаса Моримура
«Кімната Ван Гога».
2016, Історія мистецтва в
автопортретах, кольорова фотографія

Завершує галерею авторських появ картина **Пітера Брейгеля-старшого** «**Митець і знавець**», де головною інтригою є незавершений твір художника. На картині є тільки автор-творець і його глядач (читач), якого не цікавить сповнена мук творчості фігура художника. Знавець дивиться повз нього з виглядом власника, який буде шукати у новому витворі ідею, прийоми, засоби вираження авторської свідомості, не звертаючи увагу на цю саму «свідомість». У творі художник зобразив момент, коли автор твору перетворюється на автора у творі. Пітер Брейгель підкреслив глобальну функцію митця – створення нового світу, і водночас його певну відстороненість від народженого художнього світу, адже він належатиме поколінням «знавців».

Таким чином, образ автора можна назвати уявленнями читача про автора після прочитання твору, це – **художній двійник реального письменника, його художня проєкція, яка втілюється в усі без винятку структурні елементи художнього тексту**. Автор у творі є втіленням світосприйняття митця, ідейно-духовної суті літературного твору.



Малюнок
Пітера Брейгеля-старшого
«Митець і знавець»
(1565–1568 рр.)

2. Сприйняття авторської присутності у творі

В. Прозоров виділив таку ієрархію рівнів сприйняття художнього твору, кожен із яких є певним етапом наближення до образу автора:

«1. *Рівень уваги*, при якому досягається спрямоване та зосереджене введення читача в художню розповідь, знайомство із зовнішніми реаліями світу, втіленими у тексті; збудження, за висловом психологів, тимчасового або ситуативного інтересу, що з'являється в процесі читання та згасає після його закінченні.

2. *Рівень співучасті*, що сприяє створенню довготривалого зацікавленого ставлення до тексту, розпізнаванню в тексті «свого», «близького» шляхом як мимовільних, так і навмисних порівнянь, аналогій, асоціацій із власним життєвим досвідом.

3. *Рівень відкриття*, тобто усвідомлення авторського пафосу, залучення до поетичної таємниці буття, свого роду пошук істини, вистражданої митцем і втіленої в тексті».

На думку вченого, рівні сприйняття зумовлюють взаємодію автора та читача, координують хід діалогу між ними. Так перший ступінь сприйняття пов'язаний із бажанням автора збудити увагу до твору, поступово ввести його до художнього світу. Читач може залишитися на цьому рівні сприйняття, тоді умовність мистецтва буде йому незрозумілою, і далі сюжетної дії він не піде. Автору потрібно сконцентрувати увагу всіх читачів: і тих, хто залишиться на рівні сприйняття подієвої реальності, і тих, для кого вона є приводом для подальшого спілкування. Другий рівень тексту та його сприйняття – порівняльний. Він змушує читача проектувати твір на себе самого: переживати життя героїв, співчувати їм та співпереживати з ними. Масова література обмежується лише двома рівнями тексту, бо вивести читача на найвищий рівень сприйняття – рівень відкриття, здатен тільки справжній майстер літературної справи. Якщо сприйняття художнього ілюзорного світу як реального є первинною стадією осягнення читачем твору, то наступною повинна бути подолання ілюзії та «*бачення конструкції цього світу зсередини, як створеного автором*». Рівень відкриття передбачає спілкування з образом автора. Процес сприйняття розвивається таким чином, що читач одночасно стежить за подіями і спілкується з автором, прихованим у глибині твору. Повторне читання кристалізує цей процес, прояснюючи образ автор, пізнання якого можна вважати естетичною метою сприйняття художнього твору. Ґрунтовна аналітична діяльність читача руйнує життєподібність, оголює каркас авторської споруди. Це не означає, що автор проявляється лише в конструкторській діяльності, його всеприсутній дух живе скрізь.

3. Форми авторської свідомості в художньому творі

Формами вираження авторської свідомості, за теорією **Б. О. Кормана**, серед інших є текстові (розповідні) категорії автора: *розповідач, оповідач, ліричний герой*. Першим із вітчизняних дослідників, який розглядав образ автора як текстову категорію, був В. Виноградов. Він писав:

«*Образ автора – це концентроване втілення суті твору, що об'єднує всю систему мовних структур персонажів у їхньому співвідношенні з розповідачем або розповідачами й через них є ідейно-стилістичним осередком, фокусом цілого... Розповідач – мовне породження автора, і образ розповідача в оповіді – це форма літературного артистизму автора*»

В. Виноградов

Зазвичай вирізняють дві основні форми розповіді, які прояснюють авторські інтенції, критерієм виявлення яких є займенникова форма – 1-ої або 3-ої особи. Автор, уважає французький теоретик літератури Ж. Женетт,

«Робить вибір не між граматичними формами, а між двома позиціями розповідача: він або відсутній в історії, яку розповідає, або присутній».

Ж. Женетт

Вибір автором твору форми розповіді ніколи не буває випадковим, форма розповіді є результатом свідомого естетичного вибору. Французький учений Р. Барт уважав, що 1-а особа побудована на подвоєнні: у романі завжди існує два персонажа, один з яких діє, а другий говорить. Коли ж два персонажа поєднані в одному, то їх пов'язують складні стосунки: розповідач і персонаж прагнуть один до одного, проте ніколи не зустрічаються. Такий розрив між ними Р. Барт називав *«нечистим сумлінням»* [1, с. 139].

Питання взаємовідносин героїв твору й творця-автора, розповідача та автора є одними з проблемних і гіпотетичних у літературознавстві. Можна окреслити параметри підходів до розв'язання питання взаємодії автора та розповідача, серед яких слід враховувати участь його у фабульній дії, місце у фабульному просторі, наближеність героїв до авторської позиції. Використання письменником фактів особистого життя не доводить ідентичність розповідача та автора, хоча дослідники пропонують враховувати параметри відмінностей автора-розповідача та автора-творця: соціальні характеристики, гендерні ознаки, ідеологічні позиції.

Яскравим прикладом багатофункціональної ролі образу автора є моменти творчої історії написання твору, коли автор змінює в ході роботи розповідача. Ф. Достоевський спочатку задумав роман *«Злочин і кара»* як сповідь головного героя, де розповідь велася від 1-ої особи. Автор обмірковував п'ять імовірних форм розповіді з різними варіаціями авторської розповіді та сповіді головного героя. Так коментує цей процес В. Виноградов:

«На “Чернетках” Ф. Достоевського, пов'язаних із роботою над романом “Злочин і кара”, легко показати органічний зв'язок стилю, композиції, прийомів психологічного зображення, побудови характерів персонажів, способів пейзажу, контрастного паралелізму образів Раскольнікова в його динамічному та трагічному розкритті й образу Свідригайлова на останній стадії його розкладу та інших компонентів і елементів структури художнього твору».

В. Виноградов

З огляду на ці взаємозв'язки дослідники виділяють різні типи розповідачів: за участю у фабульній дії (учасник або свідок подій); за місцем у фабульній дії (головний або другорядний); за наближеністю до авторської позиції (наближений або протиставлений ідеології автора). Варіантів може бути набагато більше, якщо в оповіді декілька розповідачів, котрі займають різні фабульні та ідейні позиції. Дослідник О. Мельничук пропонує наступні типові для сучасної літератури варіанти:

1.1. Розповідач, не протиставлений автору, знаходиться у центрі фабульного простору.

1.2. Розповідач, не протиставлений автору, знаходиться на периферії фабульного простору.

2.1. Розповідач, протиставлений автору, знаходиться у центрі фабульного простору.

2.2. Розповідач, протиставлений автору, знаходиться на периферії фабульного простору.

Далі класифікація продовжується, враховуючи двох розповідачів за подібною схемою.

Із такою класифікацією важко погодитися, бо у ній порушується один із головних принципів авторської присутності у творі – його всеохопність центру фабули і її периферії. У запропонованій класифікації автор і розповідач протиставляються як конкретні учасники літературного сюжету та не береться до уваги, що розповідач є формою авторської свідомості, яка не декларується автором, а втілюється ним. Протиставляється Рудий Панько автору «Вечорів поблизу Диканьки» чи ні – це важко визначити, бо існують різні аспекти зіставлення.

Іншу класифікацію запропонував **В. Кайзер** на початку ХХ століття у роботі «Хто розповідає роман?». Німецький учений розмежував поняття оповідач і розповідач, а також закріпив за авторською оповіддю назву «об'єктивна». Серед авторської оповіді дослідник розмежував розповідь від першої та третьої особи як принципи для виявлення авторської свідомості. Нагадаємо слова О. Мандельштама, який метафорично описав процес зміни позиції оповідача:

«Яка насолода для оповідача від третьої особи перейти до першої! Це те саме, що після дрібних і незручних склянок-наперстків раптом махнути рукою, зміркувати й випити прямо з-під крана холодної сирі води».

О. Мандельштам

Це емоційне визнання поета нагадує про особливу сутність словесного вираження та свідчить про глибину естетичного вибору головної форми оповіді та художню продуктивність переходу від однієї форми оповіді до іншої. Отже, за класифікацією В. Кайзера, враховуючи авторську позицію, виділяються типи розповідачів:

1. Об'єктивна розповідь:

– *власне авторська оповідь* від 3-ої особи. Оповідач не називає себе («я»), він наче розчинений у тексті і не персоніфікований, суб'єкт мовлення та суб'єкт свідомості розмежовані;

– *невласне-авторська оповідь*. Мовлення оповідача вбирає в себе голос героя, іноді вони об'єднуються з авторським голосом у межах одного відрізка тексту, навіть у межах одного речення, таким чином відбувається поєднання двох суб'єктів свідомості (автор і герой) при одному суб'єктові мовлення (оповідач).

2. Розповідь від першої особи:

– *автора-розповідача*, що дає змогу максимально відверто й прямо вести розмову від першої особи з читачем;

– *героя-розповідача*, що створює ілюзію достовірності подій, це форма літературного акторства письменника;

– *розповідача, який не є героєм твору*, проте є частиною художнього світу: він теж, як і персонажі, предмет зображення. Він, зазвичай, має ім'я, біографію, а головне – його розповідь характеризує не тільки персонажів і події, про які він оповідає, а і його самого.

«Того вечора у мене вечеряв Біой Касарес, і ми засиділися, захоплені суперечкою про те, як краще написати роман від першої особи, де оповідач про якісь події замовчував б або спотворював би їх і впадав у всілякі суперечності, які дозволили б деяким – дуже небагатьом – читачам вгадати жорстоку або банальну підгрунтя».

Х. Борхес «Сад переплетених стежок»

Таким чином, кожний літературний твір з огляду на манеру оповіді, незважаючи на його будову, викриває авторську «присутність» у різних формах. Слід пам'ятати, що розповідач це – не тільки суб'єкт мовлення, а й суб'єкт свідомості, залежно від сили його особистості. Суб'єкт мовлення – це той, хто говорить, а суб'єкт свідомості – той, чия свідомість відображається в мовленні суб'єкта. У літературних творах зустрічаються різні конфігурації поєднання цих понять, коли суб'єкт мовлення та суб'єкт свідомості збігаються і коли суб'єкт мовлення один, але висловлюється дві свідомості (свідомості двох) – автора та героя. М. Бахтін виділяв один зі складних і водночас важливих етапів естетичного сприйняття літературного твору – зустріч читача із автором, свідоме відчуття авторської присутності як суб'єкта свідомості та мовлення. Читач повинен пройти школу читання, сприйняття, аналізу, щоб ця зустріч відбулася. У шкільному викладанні літератури зустріч, у бахтінському розумінні, читача з автором необхідно прогнозувати та наближати, змінюючи сприйняття життєподібності літературного твору на сприйняття глибшого шару – авторської присутності, цікаве не тільки реальністю або ірреальністю героїв і подій, а саме індивідуальністю авторської роботи, її ексклюзивністю.

Поняття «автор літературного твору» уведено до *нових програм із зарубіжної літератури* (керівник авторського колективу О. М. Ніколенко, 2012, зі змінами 2015, 2017). Цей ключовий теоретичний термін концентрично розширюється у процесі вивчення літератури з 5-го по 9-ий клас шляхом вивчення різних форм втілення авторської свідомості. Після вивчення народних казок логічним є ознайомлення з поняттям «автор літературного твору», читаючи казки братів Я. і В. Грімм, Г. К. Андерсена, О. С. Пушкіна, О. Уайльда.

У процесі вивчення теми «Світ дитинства» (твори Марка Твена й Елеанор Портер) поняття «автор» конкретизується, й учитель має пояснити учням «ставлення автора до своїх героїв». Розвиток творчого сприйняття художніх творів, де героями є однолітки п'ятикласників, потребує уваги до образу автора, який з любов'ю згадує власне дитинство. Зрозуміти авторський голос, його емоційне забарвлення – це завдання учителя, що виводить учнів на новий рівень сприйняття – рівень співучасті.

У 5-му класі, вивчаючи вірш М. Цветаєвої «Книги у червоній палітурці», учні знайомляться ще з однією формою вираження авторської свідомості – «ліричним героєм». У підручнику (автори Ніколенко О. М., Конєва Т. М., Орлова О. В. та інші) пояснюється наближеність ліричного героя до автора і водночас їхня відмінність: *«Автор віршів веде душевну розмову з читачем, використовуючи слово «Я», але це не означає, що він (або вона) пише тільки про себе. У поетичному творі розкриваються почуття, настрої, думки, які близькі й іншим людям. Хоча автор і використовує «Я», але має на увазі не тільки себе особисто, а й те, що може бути важливим як для його часу, так і для багатьох поколінь, у тому числі для нас з вами».*

Мовне втілення образу автора – образи розповідача, оповідача, точка зору – включені до програми 7-го класу при вивченні теми «Літературний детектив» і «Світова новела». Твори О. Генрі, Г. Дж. Уелса, Р. Акутагави надають багатий літературний матеріал для ознайомлення з різними образами розповідачів та оповідачів. Так, оповідач новел О. Генрі – іронічний співрозмовник, який постійно звертається до читача, тоді як оповідач твору Г. Дж. Уелса «Чарівна крамниця» – учасник подій, котрий визначає точку зору дорослих на чарівні події.

У 8-му класі авторська присутність у творі набуває історико-літературної контекстуальності. Поети античності, Середньовіччя, Відродження зіставляються на рівні ліричних героїв («зіставляє образи ліричних героїв у східній поезії (Лі Бо, Ду Фу, Омар Хайям)», або «порівняння образів ліричних героїв барокових віршів, засобів утілення їхніх переживань у творах зарубіжних авторів»)

Проілюструємо один з творів програми 9-го класу, який після останнього громадського обговорення повернули до текстуального вивчення, – повість М. Булгакова «Собаче серце». У цьому творі є широке поле діяльності для вчителя, зокрема аналіз розповідачів (собака Шарик, доктор Борменталь), а також пошуки вираження авторської оцінки, емоційності, кутів зору.

Фрагмент уроку сприйняття авторської свідомості (повість М. Булгакова «Собаче серце»)

Знайти сліди автора – завдання читача-слідопити, який на відміну від читача-супутника (що слухняно йде за авторським оповіданням), може зрозуміти авторську позицію, почути авторський голос, оцінити авторську точку зору. Слідопит здатен знайти авторську приховану присутність у тексті, відчутти його настрій, симпатії і антипатії. Мандрівник – це найвищий тип читача, досвід якого дозволяє одержати емоційне враження-поштовх, щоб піти від авторської думки у вільне, самостійне плавання.

Робота в групах

– Подумайте, наскільки різняться значення словосполучення *автор твору* й *автор у творі*. Оберіть із запропонованих пар відповідники до цих понять і прокоментуйте їх: людина й її вчинок; обличчя людини та його фотографія; краєвид і картина-пейзаж; обличчя людини та його відбиток у дзеркалі; художник та картина-автопортрет.

Складання когнітивної карти «Сліди в підворітті»

Проаналізуємо сліди пса Шарика, залишені ним у підворітті. Заметіль дуже швидко заметала всі сліди, зроблені Шариком від болю, неспокою і тривоги. Праві сліди були виразніше – він беріг свій лівий, ошпарений окропом, бік. Крім собачих відбитків видно контури носків від черевиків замерзлої панянки, адже вона майже бігла. Виразні сліди від калош професора є чіткішими на носках, бо він нахилився до собаки, коли годував його. І серед всіх слідів, що закарбувалися у підворітті, найголовніші – це сліди автора. Ці сліди – найглибші й виразні, але залишені не на снігу міської вулиці, а в художньому тексті.

Автор звів усіх героїв в символічне місце, бо підворіття – найстрашніше місце в зимовому місті, символ повної бездомності та безпритульності. У підворітті зійшлися всі герої повісті – собака Шарик, професор, дівчина-машиністка. Вони всі наслідили в цій підворітті, залишили свої сліди, відповідні до обставин і характерів (собача кмітливість Шарика, розгубленість панянки, розважливість професора). Розповідачем цієї частини автор обирає собаку, його розумний, іронічний і спостережливий погляд. Собачий гумор – це глибокий відбиток авторської емоційності, який будується на відстороненні тих серйозних речей радянської дійсності, які з вуст пса Шарика звучать із глузуванням. Не випадково цей твір Булгакова було заборонено протягом 68 років, що в цілому перевищує у півтори рази прожите письменником життя.

Слід перший. Авторська емоційність – гумор

– Доведіть, що пес – справжній психолог.

– Знайдіть у собачих роздумах фрази, які випереджають оповідання.

<i>Професор Преображенський</i>	<i>Друкарка</i>
<p><i>«Господин уверенно пересёк в столбе метели улицу и двинулся в подворотню. Да, да, у этого всё видно. Этот тухлой солонины лопать не станет, а если где-нибудь ему её и подадут, поднимет такой скандал, в газеты напишет: меня, Филиппа Филипповича, обкормили».</i></p> <p><i>Вьюга захлопала из ружья над головой, взметнула громадные буквы полотняного плаката «Возможно ли омоложение?».</i></p>	<p><i>Прибегит машинисточка, ведь за 4,5 червонца в бар не пойдёшь. Ей и на кинематограф не хватает, а кинематограф у женщины единственное утешение в жизни. Дрожит, морщится, а лопают... Подумать только: 40 копеек из двух блюд, а они оба эти блюда и пятиалтынного не стоят, потому что остальные 25 копеек завхоз уворовал. А ей разве такой стол нужен? У неё и верхушка правого лёгкого не в порядке и женская болезнь на французской почве, на службе с неё вычли, тухлятиной в столовой накормили, вот она, вот она...</i></p>

Узагальнення

Погляд замерзаючого в підворотті пса на події радянської реальності дозволяють яскраво уявити, що відбувається в людському житті. Висновок невтішний: стало голодніше, холодніше і несправедливіше. Сильний і витривалий Шарик не скаржиться на життя, він боєць і звик реально оцінювати обстановку, але всі його висновки не на користь нової влади. Гумор шарикових сентенцій криється в його парадоксальності. Поєднання собачих реалій життя з радянським лексиконом створюють неповторний комічний ефект. Це явний слід автора – майстра комічних положень і комічного оповідання, згадаймо його фейлетони, пригоди Короткова, справи пошту Воланда.

У підворотті, як ми пам'ятаємо, зустрілися пес, панночка і професор. Зійшлися всі, разом з розповідачем Шариком, який так яскраво описав зустріч і який знав про її продовження. Підвороття отримало у творі статус хронотопу (єдність художнього часу і простору), протиставленого квартирі Преображенського. Підвороття як найнижчий рівень безпритульності, особливо взимку, є антиподом квартири Преображенського, яка втілилася у казкову мрію не тільки для бездомного пса, але і новоявлених членів «домкому», і безпритульної друкарки. Усі вони мріють підселитися до теплої та затишної квартири Пилипа Пилиповича. По суті, це ті бажані плоди соціальної революції, які необхідно, за словами Шарикова, «взять и поделить». Професор розуміє, що «квартирне питання» слід розв'язувати професіоналізмом, працею, а не соціальними та політичними переворотами. Змальовуючи операцію-вбивство, автор наголошує, що провина за те, що відбувається в суспільстві, покладається не тільки на виконавців, а й на натхненників, бо професор Преображенський втілює одвічне бажання інтелігенції змінити життя людей з підворотіть на краще, ліквідувати одвічну соціальну нерівність і несправедливість. Повість закінчується благополучно – все повернулося на свої місця, і пес завершує розповідь умиропороченими міркуваннями. У реальній історії такого фіналу, на жаль, не сталося, і шарикови з людськими мізками, але собачими серцями не тільки виселили преображенських з квартир, але й переселили їх у засніжені підвороття.

Питання для самоконтролю:

1. Прокоментуйте думку М. Бахтіна про автора, «що зображує, але не зображується».
2. Назвіть форми авторської свідомості, які присутні в художньому творі.
3. Поясніть причетність образу дзеркала до характеристики образу автора в літературному творі.
4. Наведіть приклади ставлення письменників до понять: «образ автора», «абстрактний автор», «імпліцитний автор», «ліричний герой».
5. Поясніть позицію наратологів, які образ автора оцінюють як розповідну інстанцію тексту.
6. Назвіть типи розповідачів, які виділяються літературознавцями. Охарактеризуйте особливості кожного типу.
7. Поясніть, чим відрізняються типи розповідача та оповідача.
8. Перерахуйте та прокоментуйте рівні сприйняття за В. Прозоровим.
9. Проаналізуйте тезу: «автор стає видимим не для кожного читача, а лише тому, хто завдяки духовному зростанню досяг у сприйнятті стадії «відкриття».
10. Назвіть умови, за яких можлива «зустріч читача з автором» (М. Бахтін).

Теми для дискусій:

1. Займи позицію: автор спрямовує сприйняття літературного твору; читач спрямовує сприйняття літературного твору.
2. Парадокс художнього сприйняття: читач не відчуває автора чи автор не відчуває читача?
3. Доведіть чи спростуйте думку Ж. Маритена, що персонажі романіста – це можливі аспекти його особистого життя, розгортання його власних можливостей.

Теми для студентських проєктів та презентацій:

1. Порівняльний аналіз образу автора в романах Г. Флобера та М. Лермонтова.
2. Образи розповідачів у «Повістях Белкіна» О. Пушкіна та повістях Ф. Кафки.
3. Форми втілення авторської свідомості у творах постмодерністів.

ЛЕКЦІЯ № 6

Тема: ЧИТАЧ У СТРУКТУРІ ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ

План:

1. Типологія читача (історико-літературний, психологічний, соціологічний підходи).
2. Читач реальний (експліцитний) та умовний (імпліцитний).
3. Образ читача в художньому творі.
4. Гоголівські типи оповідачів і читачів.

Література:

1. Зубрицька М. Homo legens: Читання як соціокультурний феномен. Львів: Літопис, 2004. 352 с.
2. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / Під ред. М. Зубрицької. 2-е вид., доп. Львів: Літопис, 2002. С.349–366. (Слово. Знак. Дискурс).
3. Шмид В. Нарратологія. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с. (Studia philologica).
4. Ткаченко А. О. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. 2-е вид., випр. і доповн. К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
5. Галич О. А. Вступ до літературознавства: підручник для студ. вищ. навч. закл. Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. 288 с.
6. Фесенко Э. Я. Теория литературы. М.: УРСС, 2004. 336 с.

1. Типологія читача (історико-літературний, психологічний, соціологічний підходи)

Визнання літератури комунікативним актом духовного спілкування людей пов'язане із появою інформаційних і семіотичних теорій ХХ століття. Категорії тексту, автора, читача в теоріях психологічної школи, структуралізму, феноменології, рецептивної естетики, постструктуралізму набули нового значення учасників комунікативного процесу. На відміну від традиційних поглядів на читача, який іде за автором («наче кінь за кучером», за порівнянням Г. Гессе), нові теорії першість у творчому процесі художнього сприйняття надають читачеві, який уступає з автором у діалогічні відносини (Г. Гессе виділяє два типи – «мисливець» та «мандрівник», перший шукає автора за його кроками, а другий отримує від автора лише поштовх до власних розмислів і творчості). Як зазначає М. Зубрицька:

«Категорія читача опинилася в полі зору практично всіх літературознавчих шкіл та напрямів і стала пунктом перехрестя найоригінальніших теоретичних ідей у літературно-критичній думці ХХ століття».

М. Зубрицька

Діалогічну природу літератури відкриту для безкінечного сприйняття та тлумачення набагато раніше інформаційної глобалізації відчули письменники. Лев Толстой писав:

«Кожен твір мистецтва робить так, що той, хто сприймає, вступає в певні стосунки з тими, хто створив чи створює мистецтво та з усіма, хто водночас з ним, раніше або після нього сприйняли або сприйматиме теж саме художнє враження».

Л. Толстой

Автор світових шедеврів, у своєму розумінні діалогічності літератури не випадково підкреслив значення потенційних читачів у житті твору мистецтва в часі та просторі. Л. Толстой інтуїтивно відчував енергію створеного автором комунікативного поля, до якого постійно входять нові учасники, імпульси сприйняття та розуміння котрих примножують його силу.

З усього розмаїття теорій читача як адресата літературного спілкування виділяються історико-функціональний та психологічний підходи. Історико-функціональний (термін уведений М. Храпченко) аспект зорієнтований на дослідження сприйняття художніх творів конкретними читачами різного соціального, професійного статусу та віку. Вивчення та узагальнення читацького досвіду певних історичних епох, окремих регіонів чи соціальних верств дає змогу простежити взаємовплив національних літератур, закономірності сприйняття окремих літературних форм та жанрів, рух читацьких симпатій та смаків. Шляхи впливу літератури на життя суспільства, зокрема життя читачів, вивчається за допомогою відгуків, листування, мемуарів, щоденників читачів-сучасників. Суттєвим джерелом вивчення історично конкретного читача є дослідження звернень нових поколінь реципієнтів до літератури минулого у вигляді цитат, екранізацій, перекладів. Одним з перших представників історико-функціональної теорії читача вважають О. Білецького, котрий у 20-ті роки закликав до активного вивчення проблеми читача та його ролі в літературному процесі: «історія літератури не тільки історія письменників, а й історія читачів, ...без маси, що сприймає художній твір, неможлива й сама творча продуктивність, ... історія літератури повинна цікавитися розповсюдженням у масах літературних форм, їх боротьбою за існування та перевагу в читацькому середовищі». Вчений визначив напрями вивчення функціональності читачів – порівняння естетичної цінності творів для читачів-сучасників та читачів наступних поколінь, класифікація літературних явищ кожної епохи за читацькими соціальними та культурно-психологічними групами. О. Білецький уживав термін «фіктивний читач» для позначення узагальненого читача, на якого автор спрямовує «прийоми своєї творчості та поетику» і який у свою чергу впливає на художню систему письменника. До особливої групи читачів вчений відносив майбутніх потенційних читачів, серед яких він виділяв: читачів, що «нав'язують автору свої ідеї», що «нав'язують автору свої образи» та що «беруться за перо». Накреслені О. Білецьким наукові перспективи для літературознавства залишилися нереалізованими, адже дослідження рецепції літератури та проблеми читача набули у той час переважно соціологічного спрямування. Велика теоретична та експериментальна робота з вивчення проблем сприйняття літератури та читача почалася лише з 70-х років у дослідженнях В. Прозорова, Б. Кормана, Ю. Левіна, О. Нікіфорової, Л. Славіної, П. Якобсона, Ю. Борєва, М. Гея, В. Брюховецького, Р. Гром'яка, Г. Сивоконя тощо.

Паралельно з історико-соціологічною оцінкою читача набував розвитку психологічний підхід, започаткований ученням О. Потебні. Представники Харківської психологічної школи ототожнювали процес художнього сприйняття з процесом художньої творчості та надавали читачеві більших привілеїв, ніж автору. О. Потебня писав:

«Читач може краще від самого поета осягти ідею його твору. Сутність, сила такого твору не в тому, що розумів під ним автор, а в тому, як він діє на читача або глядача, отже, у невичерпному можливому його змісті».

О. Потебня

Зауважимо, що окреслена позиція, незважаючи на її парадоксальність, і досі домінує в різних інтерпретаціях теорій літературознавства ХХ століття. Роль автора в рецептивних теоріях так само обмежується визнанням енергією дії на читача, активна ж роль організації діалогічного процесу надається лише тому, хто сприймає художній текст, одухотворяючи його власними очікуваннями, уявою, почуттями. Крайнім вираженням такої теорії читача стала позиція структураліста Р. Барта, зокрема його відома теза про «смерть автора», парадоксальність якої пояснюється прагненням обмежити авторську присутність у написаному ним тексті до повного її виключення з процесу декодування змісту.

У працях М. Бахтіна теорія читача набула логічного завершення та теоретичного обґрунтування, вона і до сьогодні залишаючись цілісною естетичною моделлю. Критик окреслив і розмежував етичну та естетичну функцію читача в процесі сприйняття літературного твору. Читач, на думку відомого літературознавця, присутній у тексті завжди, різняться лише його позиція та місцезнаходження. Ставлення до героїв твору формує етичну позицію читача, коли він сприймає життя літературних персонажів як життя реальних людей, уживається в їхні проблеми, роздуми та міркування, переносить описані чуття, вчинки та роздуми на власне життя. Естетична діяльність читача починається з моменту, коли він виходить з позиції етичного співпереживання та стає співрозмовником автора.

Зустріч читача з автором – це головна його естетична діяльність, яку М. Бахтін називав співтворчістю. Натомість етичне співпереживання може залишитися єдиною функцією читача, адже тоді наївно-реалістичний рівень буде показником його читацької діяльності. Якщо ж читач переходить до наступного – естетичного рівня, його сприйняття літературного твору можна вважати художнім. У свою чергу, відзначав М. Бахтін, естетичний рівень без співпереживання є неповним, бо без етичних переживань сприйняття залишиться лише грою з чужим текстом, позбавлене живих почуттів та емоцій. Наявність і рівновага етичного та естетичного характеризують повноцінне художнє сприйняття, про яке мріють митці та до якого прагнуть читачі. Літературознавець Н. Тамарченко пише про це так:

«Адекватна рецепція в межах мистецтва є динамічною рівновагою співпереживання та співтворчості, між якими при цьому з'являються стосунки взаємододатковості».

Н. Тамарченко

Слід додати, що стосунки взаємододатковості характеризують і позицію автора, котрий у процесі творення завжди орієнтується на майбутню зустріч із читачем. О. Веселовський убачав різницю лише в інтенсивності процесів сугестії образів і вражень: «поет чутливіший, він апперцептує повніше».

2. Читач реальний (експліцитний) та умовний (імпліцитний)

Теорія М. Бахтіна надала підстави для відокремлення типів читачів як учасників літературної комунікації. Етична та естетична діяльність читача є предметом вивчення відповідно соціологічної та психологічної теорій читача. Функціональний аспект вивчення літератури передбачає наявність реального,

історично обумовленого читача. Термін «реальний читач» в історико-соціологічному контексті вживається без особливого оціночного значення, бо дослідників насамперед цікавить вплив соціального статусу, культурного рівня, віку на сприйняття твору. Рівні сприйняття визначають проникненням читача в структуру твору та змінами, пов'язаними із заглибленням читача в художній текст. Так дослідник процесів сприйняття В. Прозоров виділив три рівня змін, що відбуваються з читачем протягом читання – рівень уваги, рівень співучасті, а згодом – рівень відкриття. З появою комунікативної теорії літератури читач-адресат набув типологічного розмежування. Реальним читачем або **експліцитним** почали називати читача, не здатного прийняти усю естетичну повноту авторського послання, якого цікавить лише етичний зміст твору – сюжетні події, вчинки та характери героїв. Реальним читачем можна назвати кожного, хто читаючи книгу, спершу занурюється в життєву реальність літературного світу. Якщо потім читач переходить на інший рівень сприйняття, він здобуває іншу дефініцію.

Наступним типом називають читача, здатного сприймати не тільки життєву реальність, зображену у творі, а й відчувати та оцінювати присутність у ній автора, його естетичну діяльність. Цей здатний до естетичного спілкування читач сприймає художній текст, на думку культуролога Ф. Ортеги-і-Гассета,

«Не як замкнене у собі ціле, а як відкриту систему, діалогічне висловлювання, зорієнтоване на певний тип сприйняття, вибирає його у свою художню структуру як передумову естетичного сприйняття».

Ф. Ортега-і-Гассет

Цінність твору вчений визначає наявністю саме такого типу сприйняття в його структурі: «на увагу заслуговує лише та книга, яка дає нам відчуття того, що її автор здатний конкретно уявити свого читача, а його читач відчуває міцну руку автора». Йдеться про читача, спроможного до естетичної співтворчості – **імпліцитного читача**. Це поняття найбільш детально розроблене німецьким рецептивним естетиком В. Ізером у 70-х роках ХХ століття. Літературознавець розглядав імпліцитного читача як елемент текстуальної структури, натомість реального читача бачив однією з іпостасей соціальної структури:

«Імпліцитний читач глибоко закорінений у структуру тексту, він є текстуальним конструктором і його не можна ототожнювати з реальним читачем».

В. Ізер

В. Ізер надав читачеві безмежні можливості у створенні власного тексту на основі авторського, який читацька уява здатна модифікувати та трансформувати. Німецький вчений виділив різновиди імпліцитного читача:

- 1) реальне історичне обличчя;
- 2) читач, якого ми уявляємо на основі з наших знань про соціальну та історичну ситуацію тієї чи іншої епохи;
- 3) читач, роль якого запрограмована в тексті.

Виділення читача уявного та запрограмованого автором були стратегічними відкриттями В. Ізера, котрі отримали подальший розвиток та поглиблення в дослідженнях теоретиків літератури.

Паралельно з терміном В. Ізера «імпліцитний читач» у літературознавстві з'явилися інші поняття, що теж позначали читача-адресата, здатного до творчого сприйняття літератури та естетичної діяльності. Польський вчений М. Гловинський увів до теорії літератури поняття «віртуальний реципієнт», класифікуючи його за засобами презентації змісту: «пасивний читач» та «активний читач». Російська дослідниця О. Вольф додала до дискусії термін «замислений читач». Голландський

вчений Я. Лінтвельта та німецький В. Шмід назвали його «абстрактним читачем». Г. Грім (Німеччина) поділив цю інстанцію на «уявного читача» та «концепціонального читача». Б. Корман (Росія) використовував термін «концепірований читач» за аналогією з «концепірованим автором», похідними від «концепції». Це ж визначення вживають услід за Б. Корманом сучасні російські дослідники М. Римарь та В. Скобелєв.

Літературознавці відзначають змінність читацьких статусів, можливість переходу реального читача до читача-учасника літературної комунікації. Узагальнений образ читача, за думкою Б. Кормана, створюється в процесі естетичної діяльності, більше того – можливе перетворення реального читача у читача концепірованого:

«Процес сприйняття є процесом перетворення реального читача в читача концепірованого; у процесі формування такого читача беруть участь усі рівні художнього твору, усі форми вираження авторської свідомості».

Б. Корман

Водночас багато письменників і критиків користуються терміном «ідеальний читач», або «зразковий читач» у більш широкому розумінні, у якому об'єдналися вище зазначені функціональні аспекти. Ю. Лотман, Б. Корман, У. Еко ідеальним читачем називають активного адресата, здатного до співтворчості, до активного літературного комунікування. Польський філософ Р. Інгарден, ідеї якого стали підґрунтям теорії школи рецептивної естетики, писав про конструктивну діяльність ідеального читача за заданою автором схемою та логікою. Функції ідеального читача, на його думку, полягають не тільки в рецепції художнього тексту. Увага зосереджується на якості сприйняття, організація якого рівною мірою залежить від автора та читача. Діалогічна природа літератури проявляється у взаємозалежній діяльності читача та автора. Читач як естетичний адресат реагує на всі авторські лакуни, асоціації, натяки, доповнюючи їх силою власної уяви. Автор у свою чергу готує для свого читача позицію естетичного адресата, закладаючи механізм дії на читача у структуру твору. Для здійснення повноцінної комунікації важливо, щоб авторська свідомість повністю не поглинула свідомість читача. У. Еко пропонував розділяти «ідеального читача» на семантичного та естетичного. Різниця між запропонованими типами полягає, на його думку, у кількості звернень до тексту – його перечитуванні. Для читачів першого рівня достатньо одного прочитання, для естетичної діяльності необхідне читання багатократне. Поділ на семантичного та естетичного читача нагадує рівні сприйняття, виділені М. Бахтіним, лише з тією різницею, що типи читачів російський літературознавець пов'язував не з кількістю прочитань, а зі структурними рівнями тексту – сюжетно-етичним та авторсько-естетичним.

Таким чином, наявність термінологічної неузгодженості не заважає з'ясуванню функцій діяльності читача, його комунікативного статусу, адже усі терміни підкреслюють абстрактний, узагальнений характер читача, якого не існує в реальності, але існування якого обумовлене законами літературного тексту, логікою його структури. Власне для імпліцитного, абстрактного, ідеального, віртуального, концепірованого, уявного читача і створюються тексти. Йдеться про читача, що заглиблюється не тільки в сюжетні перипетії та характери героїв, а й у авторські, приховані в підтексті та контексті, естетичні «послання», які «провокують» до співтворчості, до активної естетичної діяльності.

3. Образ читача в художньому творі

Існує ще один різновид читача – створений автором і уведений до системи персонажів – **образ читача**. Існують багаті літературні традиції створення читачів-героїв, яких ще називають «фіктивними читачами» (Стерн, Фільдинг, Гофман, По, Гоголь). У романі М. Чернишевського співіснують «проникливий читач», «простий читач», «ласкава публіка», кожний з яких виконує свою художню функцію як форма прогнозування емоційної читацької реакції на зображуване. Іншою функцією образу читача в структурі твору називають своєрідну форму гри з реальним, емпіричним читачем, з якого автор формує потрібний йому тип читацького сприйняття. За спостереженнями О. Воробйової, образ читача подібно до образу автора

«Вичитаний із тексту та подібний до маски, це роль, що пропонується емпіричному читачеві».

О. Воробйова

Процес спілкування автора з імпліцитним читачем Ю. Лотман уважав «конфліктною грою», у ході якої кожен з учасників літературного діалогу намагається перебудувати семіотичний світ свого співрозмовника, водночас прагнучи зберегти власну самостійність. У художньому творі, як і в будь-якому комунікативному процесі, важливим є баланс взаємної самостійності – суверенність автора та читача.

Теорію читача неможливо розглядати окремо від теорії автора. Теоретики літератури у термінах постійно підкреслюють парність: абстрактний автор – абстрактний читач; імпліцитний автор – імпліцитний читач; концепірований автор – концепірований читач. Системну версію, у який логічно поєдналися традиційна та комунікативна теорія читача та автора, запропонував Ю. Левін. Він виділив структурні рівні тексту, відповідно до яких формуються типи автора та читача:

а) **внутрішній рівень**: про що дійсно говориться в тексті; пов'язані з цим аспектом персонажі – особи, експліцировані в тексті (наприклад, герої роману, або «я» й «ти» у листуванні);

б) **зовнішній**: ким створений і як функціонує текст; пов'язані з цим аспектом персонажі – це реальний автор тексту та реальна особа, що сприймає текст;

в) проміжний між ними – **інтенційний**: «для чого» створений текст і кого «мав на увазі» у якості його читача; пов'язані з цим аспектом персонажі – «імпліцитний автор», той образ автора, який передбачається даним текстом, створений характером цього тексту, і «імпліцитний читач» – потенційний, який передбачається даним текстом.

Зауважимо, що перший аспект належить до сфери семантики; другий – до сфери прагматики, яка передбачає підхід до тексту як єдиному сигналу; третій – до сфери «глибинної» (інтенційної) семантики.

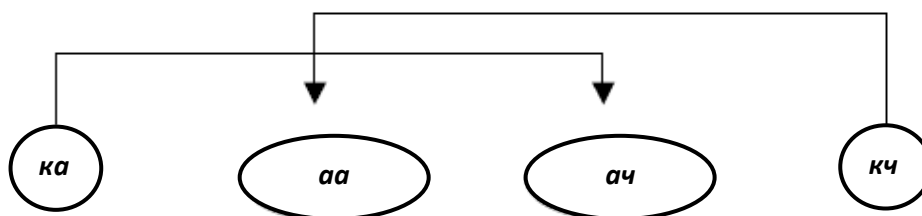
Цінність запропонованого поділу полягає в поясненні причин появи різних типів читачів. Автор концепції пов'язує кожен різновид ракурсом бачення художнього твору – внутрішнім, зовнішнім та інтенційним. Ці структурні рівні нагадують структури, запропоновані у свій час вітчизняними вченими. О. Потебня увів розмежування зовнішнього та внутрішнього в слові та творі, а М. Бахтін виокремив етичний та естетичний рівні сприйняття та розуміння тексту. Зазначені ракурси бачення (читання), вказують на ієрархію типів читача й автора та дозволяють поглянути на проблему читача з усіх можливих боків, єдине, що можна додати до першого (внутрішнього) рівня твору – це образ читача, який може зайняти місце серед героїв твору як персонаж.

Наратолог Вольф Шмід запропонував схему літературної комунікації, де, користуючись термінами «*абстрактний автор*» і «*абстрактний читач*», продемонстрував їхню взаємодію. Сутність абстрактного читача вчений визначив як «уявлення конкретного автора про свого читача». Початковими літерами на схемі позначені:

- конкретний автор (*ка*),
- конкретний читач (*кч*),
- абстрактний автор (*аа*),
- абстрактний читач (*ач*).

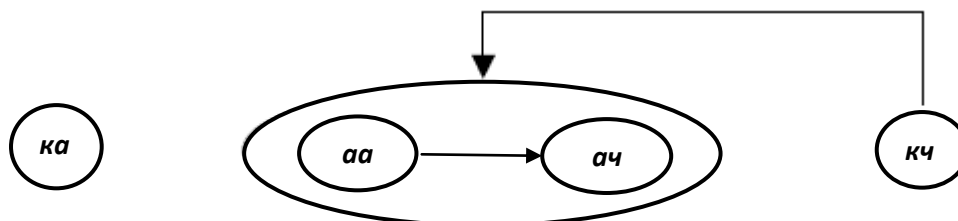
Стрілки вказують на акти реконструкції, еліпси – на те, що реконструюється: конкретний автор прямує до абстрактного читача, натомість – конкретний читач прагне відчувати та зрозуміти абстрактного автора.

Схема № 1 реконструкції абстрактного автора та абстрактного читача (за В. Шмідом)



Але цю, здавалось би, логічну схему автор сам заперечує та ускладнює поясненням, що не стільки конкретний автор, скільки створений ним твір або абстрактний автор проектує абстрактного читача. Уявлення про адресата входить до сукупності якостей абстрактного автора, якого у свою чергу реконструює конкретний читач. Отже, абстрактний читач залежить від прочитання та розуміння твору конкретним читачем, не менш, ніж сам абстрактний автор. В. Шмід своїми міркуваннями ілюструє шлях, яким йшли представники школи рецептивної естетики, наратології – шлях надання усіх прав прочитання, розуміння, тлумачення конкретному читачеві, минаючи автора, аж до повного його усунення з літературної комунікації.

Схема № 2 реконструкції абстрактного автора та абстрактного читача (за В. Шмідом)



На наш погляд, у цій схемі не вистачає позначення напряму реконструкції між конкретним автором і абстрактними узагальненнями автора та читача, що здійснюється в межах тексту. Додаткова стрілка між «ка» та «аа» повинна вказати на цю реконструкцію, пов'язати конкретного автора твору з його творінням, що принципово уникають літературознавці останнього покоління. На перший погляд, відсторонення автора від його твору виглядає абсурдним і нагадує ситуацію, коли людина повинна доводити свої права на те, що належить йому за законом. Але

удавану простоту вирішення майнових конфліктів можуть легко поглинути таємниці родинних стосунків, поява нових свідків, документів тощо. Якщо читач нічого не знає про життя біографічного автора, його політичні та релігійні погляди, умови написання твору, це не означає, що в процесі читання він частково не реконструює образ співрозмовника та діалог із ним. Більше того, надмірні знання про життя, пристрасті та помилки автора-творця інтелектуально перевантажують чуттєве сприйняття, заважають безпосередньому спілкуванню реального читача зі створеним ним образом автора. Особливо гостро проблема впливу на сприйняття художнього твору постає при читанні канонізованої класики. Уникнути безпідставного поклоніння, освіжити безпосередність сприйняття допомагають «очуження» постаті класиків, пригадаємо лише епатажні книги Андрія Синявського «Прогулянки з Пушкіним» та Олеся Бузини «Вурдалак Тарас Шевченко».

Усунення експліцитного автора з комунікативних схем обумовлене й внутрішньо літературними причинами, пов'язаними з поетикою творів нової літератури. Відома українська дослідниця М. Зубрицька пояснює зміни діалогічних пріоритетів у бік читача структурними особливостями постмодерних текстів:

«Мозаїчність, фрагментарність, композиційна деструкція, монтажність сюжету, екранність уяви, які запанували в літературі ХХ сторіччя, стали свідченнями докорінних змін не лише в літературному процесі, а й передусім у виборі читача як елемента авторської стратегії та врізноманітнених текстуальних технологій. Внутрішня текстуальна складність вимагала не випадкового пересічного реципієнта, а вибраного читача-супутника з такою самою активністю інтелекту та уяви, як в автора».

М. Зубрицька

4. Гоголівські типи оповідачів і читачів

Творчість Миколи Гоголя пропонує багатий матеріал для спостереження за взаємодією образу автора та образу читача. Наш геніальний співвітчизник належав до митців ХІХ століття, але моделюванням свого читача, складною грою з ним випередив постмодерні читацькі технології ХХ століття. Іntenції, закладені автором в одну з петербурзьких повістей – «Невський проспект» – спонукають реального читача до активної естетичної діяльності. У повісті з перших слів програмується настрій діалогічної розмови, але не задушевної бесіди двох приятелів і не іронічного благоговіння перед поважними читачами ранніх повістей, перед нами – емоційний виступ-повчання людини, обізнаної з тонкощами столичного життя, перед аудиторією, яка ніколи не бачила головної вулиці північної столиці. Дозволимо собі припустити, що ці люди поки живуть у провінції, а досвідчений столичний мешканець виступає гідом перед наївними провінціалами, які мріють і в перспективі можуть потрапити до Петербурга. Враження від нового життя переповнюють розповідача, йому необхідно поділитися ними, які ще не бачили красот петербурзької публіки:

«Вы здесь встретите бакенбарды единственные... Здесь вы встретите усы чудные...Здесь вы встретите такие талии, какие даже не снились никогда...».

М. Гоголь

У безпосередності захоплення красотами великого міста відчувається провінціальність і самого розповідача. Той, хто народився в Петербурзі й звик до густонаселених центральних вулиць, не буде з такою пристрастю описувати

костюми, аксесуари, рід заняття тих, кого він бачить на вулиці-сцені. Це одивнене сприйняття видає приїжджого, який ніколи раніше не бачив такого параду людей та костюмів. Не петербурзьке походження видає часто повторюване словосполучення «русский мужик», на частотність якого звернув увагу Ю. Барабаш у статті з промовистою назвою «Свого язика не знає...», або Чому Гоголь писав російською». Тільки мешканець малоросійської глибинки міг так назвати мужика в центрі Петербурга.

Детальний опис вбрання служивого народу, знання часу роботи департаментів і канцелярської ієрархії викривають під маскою розповідача чиновника, розповідь якого пересипана словами канцелярського ужитку: «адрес-календарь», «справочное место», «всеобщая коммуникация», «колегія». Але, коли стає відомим рід занять розповідача, він це спростовує фразою, сповненою їдкою іронією: «Боже, какие есть прекрасные должности и службы! как они возвышают души! но, увы! я не служу и лишен удовольствия видеть тонкое обращение с собой начальников». Розповідач, не змінюючи обраної інтонації захоплення, вносить елемент певної загадковості щодо власної особи. Можна назвати це грою розповідача з читачем, який навмисно підводить свого провінційного приятеля до хибного висновку, можливо, для більшої власної значущості.

Під смаки включеного в структуру оповіді читача підлагоджені сюжети про двох приятелів з Невського – Піскарьова та Пирогова, одна з яких виконана у традиціях романтичної історії закоханності, а друга – грубуватої любовної пригоди. Читаючи ці життєві розповіді, читач опиняється у звичному для нього стані – оцінює життєві історії та вчинки героїв, тобто сприймає етичний бік твору. Розмова з читачем не зникає протягом усієї повісті, проте інтонації її постійно змінюються. М. Зубрицька так окреслила загальне значення діалогу між автором (розповідачем) з читачем:

«Одна з найдавніших традицій та авторських технологій вплитання в структуру тексту звичайної розмови з читачем. Саме ця традиція впродовж історії європейської літератури була, є і, очевидно, надалі буде невичерпним джерелом інтимізації взаємостосунків автора чи тексту з реципієнтом».

М. Зубрицька

Сюжетна частина розповіді, особливо перша історія художника Піскарєва, відбувається майже без інтимізації. Лише один раз в роздумах про професію героя інтонація набуває тієї ж пристрасності, як і на початку твору: «Это исключительное сословие очень необыкновенно в том городе, где все или чиновники, или купцы, или мастеровые немцы. Это был художник. Не правда ли, странное явление? Художник петербургский! Художник в земле снегов, художник в стране финнов, где все мокро, гладко, ровно, бледно, серо, туманно». У цьому емоційному зверненні до читача відчутна особистісна нота. Розповідач наче докоряє читачеві тим, що той поспішив навісити йому ярлик чиновника, не допускаючи для нього творчого заняття в цьому місті снігів.

У зміні настрою розповіді та її інтонації, коли замість краси та яскравості Невського проспекту підкреслюється сірість та блідість північної столиці, чується авторський голос, який на повну силу зазвучить лише у фіналі твору. Зміна інтонації розповідача може бути й певним застереженням читачеві на майбутнє – не вважати головним те, що здається таким лише на перший погляд. Історія Піскарьова – не тільки романтична історія наруги над чистим коханням, а й трагедія художника, який заблукав у ним же створеному штучному реалізмі. Йому слід було малювати все життя «бесчувственные мины старух», якщо не зумів

зрозуміти та прийняти складну фантазмагорію реальності. Справжній художник (не важливо петербурзький чи італійський), за авторською логікою, – повинен бачити за театральною мішурою та світлом ліхтарів ту силу, яка запалює їхнє облудливе світло.

Інший тип героя в повісті – поручик Пирогов, який прекрасно почуває себе в цінностях реального життя без ускладнень і зайвих роздумів. Розмова розповідача з читачем у цій частині стає більш активною, але змінюється стилістична забарвленість діалогу. У мовленні розповідача з'являється іронія, удавана глибокодумність, відверта гра слів. Автор пропонує читачеві заповнити прогалини в тексті, але вибирає для цього банальні скандальні моменти – уявляти пристрасті обдуреного чоловіка: «Но я представляю самим читателям судить о гневе и негодовании Шиллера» [5, с. 53]. Розповідач ніби закликає читача до роздумів: «Дивно устроен свет наш! Как странно, как непостижимо играет нами судьба наша! Получаем ли мы когда-нибудь то, чего желаем?». Але високий пафос початку розмови закінчується речами, які не пов'язані ні з долею героїв, ні з грою долі – рисаками та кулінарними смаками. Розповідач провокує читача, викликаючи в нього відчуття абсурду, дисонансу між високим та низьким, характерними для переважної більшості персонажів повісті, створених з блискучим комізмом. Чого варті описи німецьких майстрів: «Возле Шиллера стоял Гофман, не писатель Гофман, но довольно хороший сапожник с Офицерской улицы, большой приятель Шиллера». Для свого наївного читача розповідач намагається все прокоментувати, щоб не переплуталися герої з відомими однофамільцями. Але імпліцитний читач не втримається від сміху, розуміючи комізм надмірного бажання розповідача відділити письменників від ремісників.

Більшість реплік переконують в інтонаційній і змістовій складності розповіді, за іронією якої приховується філософська глибина, вміння за життєвими ситуаціями побачити фантазмагоричну гру світла і темряви, божественного й диявольського. Реальний читач не ідентифікує себе з образом наївного читача-провінціала, і в цьому теж полягає стратегія автора, який сам ховається за маску розповідача та пропонує таку ж саму маску читачеві. За стилістикою повісті «Невський проспект» – скоріше не маску, а капелюшок або сюртук. Відсторонення від образу читача формує імпліцитного читача, здатного зрозуміти авторський підтекст, тонку іронію у зверненнях до того ж «фіктивного читача».

Процес читання творів М. Гоголя завжди супроводжує поліфонічне звучання голосів автора, розповідачів, персонажів, читачів, які впливають на сприйняття – у чомусь гальмують, повертають, прискорюють, заперечують, доповнюють. Для письменника це був органічний процес творчості, до якого він запрошував і читача, пропонуючи йому маски, власні коментарі, які окрім свого прямого призначення, мали ще і прихований момент гри зі справжнім, рівним автору читачем, здатним зрозуміти його інтонації, настрої, переживання та розвинути їх далі вже у своїй власній естетичній діяльності.

Отже, на типологію читачів впливають проблеми сприйняття літературного твору. Для певних типів читача характерне чуттєво-емоційне сприйняття зовнішньої сюжетно-подієвої частини тексту без заглиблення в складності підтексту та авторських форм свідомості. Реальним, фіктивним, наївним читачем називають більшу частину тих, хто саме так читає твори. Якщо читач змінюється в процесі читання, він буде порівнювати своє наївне сприйняття зі сприйняттям осмисленим і різновекторним. Проте зміна сприйняття не говорить про те, що з віком для всіх читачів стануть прозорими твори Борхеса і Кортасара. Читач-співрозмовник, співучасник – імпліцитний читач – не з'являється просто з віком,

він формується, виховується в процесі вдумливого творчого читання. Не випадково письменники частіше використовують термін «ідеальний читач», підкреслюючи нереальний, ефемерний характер читача-співдумця, вкладаючи у це поняття більше свої прагнення, ніж їх здійсненність.

Питання для самоконтролю:

1. Назвіть типи читачів, які виділяють літературознавці. Схарактеризуйте особливості кожного типу.
2. Назвіть і прокоментуйте терміни, що позначають читача-співтворця автора, здатного до естетичної діяльності.
3. Поміркує, чи одне літературне явище називають термінами «імпліцитний читач» та «ідеальний читач»?
4. Назвіть ті класифікації читачів, які вам запам'яталися (Гессе, Білецького, Прозорова, Ізера).
5. Аргентинський письменник Х. Кортасар виділяв категорії читачів за сприйняттям літературного твору: читач-самка або споживач, читач-учень і читач-спільник. Визначте, який зміст вкладав письменник у ці категорії.
6. Прокоментуйте, яким чином М. Зубрицька пояснює зміни діалогічних пріоритетів сучасної літературної науки в бік читача.
7. Відтворіть і прокоментуйте схему реконструкції абстрактного автора та абстрактного читача, запропоновану В. Шмідом.
8. Прокоментуйте характеристики О. Веселовського: «поет чутливіший, він аперцептує повніше».

Теми для дискусій:

1. Займи позицію: автор є головним у літературній комунікації; читач є головним у літературній комунікації.
2. Чи можливо формування творчого (імпліцитного читача) системою правильно організованої системи літературної освіти?
3. Поміркуйте, кого можна вважати ідеальним читачем художнього твору

Теми для студентських проєктів та презентацій:

1. Образ читача в романах М. Булгакова, новелах О. Генрі, Т. Манна.
2. Маски автора в грі з читачем (на матеріалі творчості М. Зоценка).
3. Моніторинг типів читачів академічної групи (поток, факультету).

ЛЕКЦІЯ №7

Тема: ОБРАЗНІСТЬ ТА ЕКСПРЕСИВНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ.
ТРОПІКА

План:

1. Тропи як образні означення предмета, явища, поняття, стану, дії.
2. Прийоми художньої виразності, побудовані на тотожності. Метонімія (антономазія, евфемізм, перифраз, синекдоха).
3. Тропи як образні означення предмета, явища, поняття, стану, дії (епітет, порівняння).
4. Метафора, її функції та різновиди.
5. Іронія, гротеск, алегорія, символ, емблема як види тропів.

Література:

1. Ткаченко А. О. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. 2-е вид., випр. і доповн. К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
2. Галич О. А. Вступ до літературознавства: підручник для студ. вищ. навч. закл. Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. 288 с.
3. Вступ до літературознавства: Хрестоматія: Навч. посібник / Упоряд. Н. І. Бернадська. К.: Либідь, 1995. 256 с.
4. Моклиця М. Основи літературознавства. Посібник для студентів. Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. 192 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. К.: ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
6. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія. К.: Смолоскип, 2008. 360 с.
7. Білоус П. В. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості: Лекції. Житомир: Рута, 2009. 336 с.
8. Фесенко Э. Я. Теория литературы. М.: УРСС, 2004. 336 с.

1. Тропи як образні означення предмета, явища, поняття, стану, дії

Тропи (грец. *trope* – зворот) – це прийоми художньої виразності, що реалізуються на вживанні слова чи словосполучення у переносному значенні за допомогою:

<i>тотожності;</i>	<i>суміжності;</i>
<i>подібності;</i>	<i>протилежності</i>

Тотожність, подібність, суміжність можна об'єднати поняттям зіставлення. Коли переносне (додаткове) значення слова виявляється за допомогою іншого явища, якості, дії, то мова іде про заміщення або протиставлення. Ключовими тропами у художній творчості є метафоризація і метонімізація, навколо цих двох процесів групуються переносні значення. Метафора – це заміна значення, а метонімія – заміна назви, що само по собі є багатфункціональним процесом. Ім'я речі, людини, явища – це суттєвий момент характеристики. Процес перейменування є теж процесом зміни, заміни, заміщення.

2. Тропи, побудовані за тотожністю. Метонімія

Метонімія (грец. *metonymia* – перейменування) – це троп, суть якого полягає у використанні замість імені предмета його ознаки або назви іншого предмета, що з ним пов'язаний. Розрізняють метонімії місця, засобу, належності, опису.

Ішли музики із весілля. Цимбали, бубон і скрипаль (тобто музиканти, що грають на відповідних інструментах).

Флоренція плаче йому навздогін (тобто жителі Флоренції)

Л. Костенко

Антономазія (грец. *antonomasia* – інше ім'я) – це троп, суть якого полягає у використанні широко відомих власних імен у ролі загальних або загальних назв у ролі імен.

Колись були Орфеї, а тепер корифеї.

Л. Костенко «Творчість»

Душа, зруйнована, як Троя, своїх убивць переживе.

Л. Костенко «Філософія буття»

Не треба все валити на Прокруста, коли не маєш дару Златоуста.

Л. Костенко «Мова»

У творах Ліни Костенко звернення до відомих імен дозволяє розширити часові межі явища, висвітити його невмирущим сяйвом слави (Орфей, Троя та ін.).

Синекдоха (грец. *Synecdoche* – позначення через натяк) – це троп, суть якого полягає у заміні назви цілого назвою якоїсь його частини або навпаки. Синекдоха (троп, побудований на кількісній заміні: одинина – замість мн., частина – замість цілого, видова назва – замість родової).

«І на оновленій землі врага не буде супостата»

Т. Шевченко

«Голово моя козацькая! Бувала ти і у походах...»

Народна дума

Евфемізм (грец. *euphemismos* – гарне слово) – це троп, суть якого полягає у використанні більш коректного, прийняттого виразу для позначення певного явища, предмета.

На думку мовознавця **Б. А. Ларіна** існує три типи евфемізації:

- 1) загальноновживані евфемізми національної літературної мови;
- 2) класові і професійні евфемізми;
- 3) сімейно-побутові евфемізми.

У історичній ретроспективі перші і другі групи зближуються, а в русі до майбутнього друга група тане до повного зникнення. Для третьої групи евфемізмів, які вжиткові по перевазі в розмовній мові, характерне обмеження довкола уявлень з області фізіології і анатомії людини.

А. С. Куркієв виділяє п'ять груп евфемізмів, класифікуючи їх за породжуючими мотивами:

- 1) виниклі на основі забобонів (боліти – недобре себе почувати);
- 2) виниклі з почуття страху і незадоволення (убити – приборати);
- 3) виникле на основі співчуття і жалість (божевільний – не в повному розумі);
- 4) що породжуються соромливістю (незаконнонароджений – байстрюк);
- 5) що породжуються ввічливістю (старий – у літах, поважний вік).

У літературному творі евфемізми виконують подібну функцію. Так, у зв'язку з вимогами політкоректності відомий роман А. Крісті «Десять негреньят» був перекладений у США під назвою «**И никого не стало**» (англ. And Then There Were None). Але здебільшого функція тропів полягає у виразненні художньої мови, посиленні образності, художності, яка полягає у гармонійності форми та змісту.

Це треба сказати, що дами міста N. відзначалися, як і багато дам петербурзьких, незвичайною обережністю і пристойністю в словах і висловах. Ніколи не говорили вони: я висякалась, я спітніла, я плюнула, а говорили: я полегшила собі ніс, я обійшлася за допомогою хусточки. Ні в якому разі не можна було сказати: ця склянка або ця тарілка смердить. І навіть не можна було сказати нічого такого, що дало б натяк на це, а говорили замість того: ця склянка негарно поводиться, або щось на зразок цього.

М. Гоголь (переклад Г. Косинки)

Перифраза (грец. *periphrasis* – описовий вираз) – це троп, суть якого полягає у використанні опису предмета замість його назви. Це троп використовують, щоб уникнути повторів або підкреслити характерну рису в публіцистичному стилі:

*люди в білих халатах - лікарі
зелений океан – ліс*

В поетичному мовленні завдання набагато складніші: певна утаємниченість, несподіваний опис звичайного предмета, явища, або ціннісний опис, який підкреслює певну рису:

*Наконец, чтоб в лето зимы,
воду в вино
превращать чтоб мог –
у меня под шерстью жилета
бьется необычайнейший комок.*

В. Маяковський «Человек»

*Над морем високо, на непорушній скелі,
Квіт чарівний на мертвому стеблі,
горить вогонь, – щоб у морській пустелі
знаходили дорогу кораблі.*

Є. Плужник (мається на увазі маяк)

*«...с длинных усов, напудренных тем неумолимым парикмахером,
который без зову является и к красавице, и к уроду и насильно пудрит уже
несколько тысяч лет весь род человеческий»*

М. Гоголь (парикмахер – це час).

3. Тропи як образні означення предмета, явища, поняття, стану, дії

Епітет – означення, яке підкреслює художню властивість певного предмета, явища, поняття, стану.

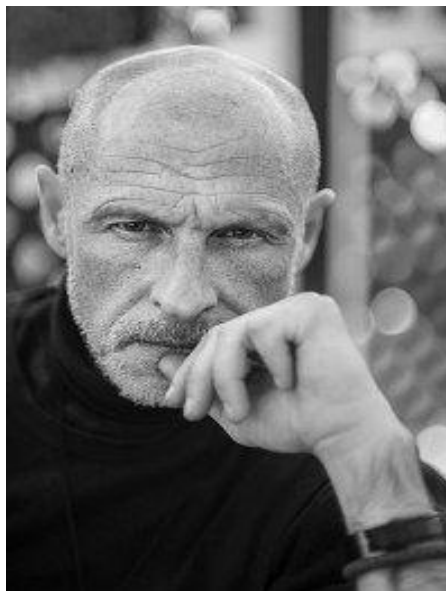
У вірші Ю. Іздрика епітет є основним тропом-характеристикою, вони несподівані (неологічні), побудовані на звуковій подібності (алітерації), між епітетами існує певна градація (стояко, столика, всілякі) і на останок – протиставлення (розумні / дикі):

*а так я люблю тебе **стояко**
бо ти у мені така **століка**
такі ми ніякі такі **всілякі**
такі ми **розумні**
такі ми **дикі***

Ю. Іздрик

*Ячать хлипкі,
Хрипкі скрипки
Листопада...
Їх тужний хлип
У серця глиб
Просто пада.*

П. Верлен (переклад М. Лукаша)



*Я спробував подивитись на нас його очима. Чорний фольксваген, перекуплений у партнерів, костюми зі стоку, черевики з минулорічної колекції, годинники з розпродажу, запальнички, подаровані колегами на свята, сонцезахисні окуляри, придбані в супермаркетах: **надійні недорогі речі**, не надто вживані, не надто яскраві, нічого зайвого, нічого особливого. Навіть штрафувати не хочеться.*

С. Жадан «Ворошиловоград»

Порівняння – троп, який полягає у поясненні одного предмета через інший, подібний до нього, за допомогою єднальних сполучників: як, мов, немов, наче, буцім, ніби та ін.

*Блукай та їж **недолі** хліб і вми,
Як **гордий флоренцієць**, у вигнанні.*

Ю. Клен

*И боль, **что скворчком** стучала в виске.*

Б. Окуджава «Опівнічний тролейбус»

4. Метафора, її функції та різновиди

Метафора (грец. *metaphora* – перенесення) – це троп, побудований на перенесенні значення з одного предмета (явища, дії) на інший без згадки про порівняння на основі подібності за зовнішніми або внутрішніми ознаками, а також – за функціями й асоціативними зв'язками.

З понад усіх інших тропів метафора вирізняється особливою виразністю, поетичною образністю. У неї майже необмежені можливості у зближенні різноманітних предметів і явищ, що дозволяє по-новому осмислити їхню сутність і призначення. Відомий філософ П. Рікер пише про виникнення абсолютно нового значення від зіставлення відомих речей:

«Метафоричне значення полягає не тільки в семантичному конфлікті, але й у новому предикативному значенні, що виникає з руїн буквального значення, тобто значення, яке спирається тільки на повсякденні або поширені лексичні значення слів. Метафора є не загадкою, а рішенням загадки».

П. Рікер

Дж. Лакофф і М. Джонсон висловлюють також думку про те, що метафори не просто інструмент поетичного у вираженні, мовної характеристики, а спосіб образного мислення, який змінює все наше життя, наші слова, мислення та дії. Таке положення автори ілюструють за допомогою метафори «Суперечка – це війна». Відповідно й більшість дій людини в суперечках структуровані концептами баталій.

Х. Ортега-і-Гассет докладно пояснює механізм дії метафори на прикладі одного поетичного рядка:

*«Термін “метафора” позначає одночасно і процес і результат, тобто форму розумової діяльності і предмет, отриманий за допомогою цієї діяльності. Один левантійський поет, сеньйор Лопес Піко, назвав кипарис “привидом мертвого полум’я”. Ось очевидна метафора. Який же тут метафоричний предмет? Чи не кипарис, не полум’я, не примара – всі вони належать світу реальних образів. Новий об’єкт, який виходить нам назустріч, – такий собі “кипарис – привид полум’я”. І що ж, такий кипарис вже не кипарис, такий привид вже не примара, таке полум’я вже не полум’я. Якщо ми хочемо виділити те, що може залишитися від кипариса, раптом перетвореного в полум’я, і від полум’я, що став кипарисом, то все зведеться до реального спостереження над схожістю лінійних обрисів кипариса і полум’я. Це **реальна подібність** між тим і іншим предметом. Інакше кажучи, ми повинні бачити образ кипариса через образ полум’я, бачити кипарис полум’ям і навпаки. І так і сяк вони виключають один одного, вони взаємно не прозорі. І проте ж факт, що, читаючи цей вірш, ми раптово усвідомлюємо можливість повного взаємопроникнення між ними – одне, не перестаючи бути собою, може перебувати на місці іншого. В цьому випадку прозорі наші почуття обох предметів (слово “метафора” – “перенесення”, “перекладання” – етимологічно означає положення однієї речі на місце іншої. Але перенесення в метафорі завжди обопільний: кипарис – полум’я і полум’я – кипарис. Це доводить, що місце, на яке переноситься кожен з предметів, – не місце іншого, а нове почуття, загальне для обох. Метафора, отже, полягає в **перенесенні предмета з його реального місця в почуття**). Почуття-кипарис і почуття-полум’я ідентичні».*

Х. Ортега-і-Гассет

Переклади метафор, як і інших тропів, є складним завданням для поетів. Зверніть увагу, як використовують тропи перекладачі, працюючи над віршами Г. Лорки. Метафора «флюгером на крыше» у перекладі І. Тинянової знаходиться найближче до мови оригіналу, у тропі М. Лукаша «*прапорцем на дах*» бажання уникнути негативної семантики слова «флюгер», а особливо поетичною є метафора полтавського поета С. Осоки «*вітряком закурличу*»:

Гарсія Лорка «MEMENTO»

Коли я помру,
покладіть мене й мою гітару
в піскову труну.
Коли я помру,
поховайте мене в руті-м'яті
в миртовім гаю.
**Коли я помру,
прапорцем на дах мене поставте**
хай помайорю.
Коли я помру.

М. Лукаш

Коли я помру,
поховайте мене з гітарою
в жовтій піску.
Коли я помру,
в помаранчах, під хмарами,
у холодку.
**Коли я помру,
вітряком закурличу
пісню стару.**
Не кличте,
Коли помру.

С. Осока

Когда умру,
схороните меня с гитарой
в речном песке.
Когда умру..
В апельсиновой роще старой,
в любом цветке.
Когда умру,
буду флюгером я на крыше,
на ветру.
Тише...
когда умру!

І. Тинянова

Cuando yo me muera
enterradme con mi
guitarrabajo la arena.
Cuando yo me muera,
entre los naranjos
y la hierbabuena.
Cuando yo me muera,
enterradme, si queréis,
en una veleta.
Cuando yo me muera!

Різновиди метафор визначаються у залежності від граматичної форми вираження (предикативна, іменна), від структури (проста, розгорнута), від типу чуттєвого сприйняття (синестезія), від розміру узагальнення (онтологічна, концептуальна, когнітивна).

*Цей добрий дощ
нагрянув дуже вчасно –
Прилинула розбурхана весна.*

*Він тихо в ніч
із вітерцем прокрився,
Душа його – то бісерна роса.
Цей дощ загус –
а хмари чорні, дикі
Ду Фу (переклад Я. Шекера)*

Сюжетна / композиційна метафора реалізується на рівні всього тексту. Роман Дж. Джойса «Улісс», роман Дж. Апдайка «Кентавр». У романі Дж. Апдайка міф про кентавра Хироне використовується для зображення життя провінційного американського вчителя Колдуелл. Паралель з кентавром розгортає образ скромного шкільного вчителя до символу людяності, доброти і благородства.

Алегорія (грец. *allegoria* – інакомовлення) – троп, що виражає загальну, абстрактну думку конкретним чином. Досить часто алегорію можна зрозуміти лише в межах цілісного тексту. У таких випадках вона постає як велика метафора, що розгортається протягом усього твору. Яскравими зразками алегорії є байки, притчі, загадки, прислів'я, приказки. Алегорію, або «злиття кількох метафор», можна назвати великою метафорою. Тема твору розгортається як розвиток метафоричного образу, все зображення має переносне значення: персонажі, їх дії, місце, час тощо. Все це виражається системою мовних засобів, яка включає в себе всі інші тропи і фігурні побудови. Тому алегорію можна розглядати як складну і повну метафору. Олександр Потебня зазначав, що алегорія подає в окремих означеннях загальне. Очевидно тому алегоричні твори, написані про певне явище в якийсь конкретний час, живуть віки, тому що оцінки й узагальнення авторів переносяться читачами вже на іншу епоху і є актуальними в ній. Власне, алегоричні образи актуальні завжди: *коник-стрибунець, лисиця-жалібниця, ведмежий суд, вовк та ягня, лисиця і ворона, квартет*.

Езоп «КРУК І ЛИСИЦЯ»

Крук украв кусок м'яса і сів на якесь дерево. Побачила це Лисиця й захотіла відібрати м'ясо. Вона стала перед Круком і почала вихвалити його велич і красу, кажучи, що йому найбільше з усіх годилося б царювати над птахами, і це сталося б напевно, коли б він мав голос. Крук хотів похвалитися, що в нього є голос, закричав і випустив м'ясо. Лисиця підбігла, вхопила м'ясо і сказала: «О, Круче, коли б ти мав також розум, тобі більше не бракувало б нічого, щоб стати царем». Ця байка стосується нерозумної людини.

Переклад Ю. Мушака

Наступні письменники, котрі черпали сюжети з творів Езопа, змінювали персонажів і деталі, залишаючи незмінними алегорії і мораль байки. Римський байкар Федр замість шматка м'яса дав Круку сир, який залишився незмінним у байках Ж. Лафонтена і І. Крилова. Крука на Гава (Ворону) поміняли російські й українські байкарі, підкресливши її якості – нерозумність і неухважність, адже вислів «зловити гава» (рос. «проворонить») тісно пов'язаний з образом цього птаха. Так назвав свою байку і український байкар Л. Глібов – «Гава і Лисиця». Тільки предметом суперечок між персонажами казки знову став м'ясний продукт:

*Літаючи по дворах, Гава
Шматок ковбаски добула;
Хоч кажуть, що вона дурна роззява,
А до крадіжки здатная була.*

Прозопо́ня (грец. *prosopopoiia* – уособлення), або **персоніфікація** – це троп, суть якого полягає у перенесенні людських ознак (ширше – ознак істот) на неістот, одухотворення. Досить яскраві приклади персоніфікації можна знайти в художніх творах, де вони покликані конкретизувати певні образи:

Плачуть голі дерева, плачуть солом'яні стріхи, вмивається сльозами убога земля і не знає, коли усміхнеться.

М. Коцюбинський

5. Іронія, гротеск, алегорія, символ, емблема як види тропів

Тропи за протилежністю

Іронія (грец. *eironeia* – удавання) – це троп, суть якого полягає у наданні слову смислу, протилежного буквальному значенню. Найчастіше іронію розуміють як вживання слова з позитивною оцінкою для вираження негативної оцінки. Тобто вона є паплюженням і запереченням під маскою схвалення і згоди. Як правило, натяк на прикидання, сигнал іронії міститься не в самому виразі, а в контексті або інтонації. **О. Лосєв** відмічав, що сократівська іронія складається із трьох основних компонентів: по-перше, несправжнього піднесення своїх співрозмовників; по-друге, спеціального самоприниження; по-третє, видимості незнання, що приховувала справжнє знання.

«Вона обернулася із солодкою усмішкою алігатора».

Дж. Штейнбек

«Віро! Викличте до мене найсвітлішу голову нашої з вами сучасності. Як? Новосельцева, звичайно!»

Х/ф «Службовий роман»

Антифразис (грец. *antiphrasis* – протириччя) – це троп, суть якого полягає у використанні слова в значенні, що є контрастним стосовно буквального.

Ніщо так не обмежує твої дії, як фраза: «Та роби що хочеш!».

Катахреза (грец. *catechesis* – зловживання) – це троп, у якому використовується логічна неузгодженість (алогізм, а не протиставлення) понять або явищ:

Вона червона? Ні, вона чорна. Чому ж вона біла? Тому, що вона зелена.

Червоні чорнила, кольорова білизна.

Загадка про порічку (смородину)

В. Симоненко використовує прийом катахрези в інтимній ліриці, особливо, коли мова йде про нерозділене кохання, яке для ліричного героя одночасно є і щастям, і бідою:

*Сам я сонний ходив землею,
Але ти, як весняний грім,
Стала совістю, і душею,
І щасливим нещастям моїм.*

В. Симоненко

Оксюморон – це несумісність контрастуючих рис у межах одного образу матеріального характеру: холодний вогонь. Катахреза – те саме, але коли йдеться про абстрактні поняття...».



*"Україно! Тебе я терпіти не можу,
Я тебе ненавиджу чуттями всіми,
Коли ти примітивна й на лубок схожа,
Коли думки на лобі у тебе нема.*

*Я люблю тебе іншу — коли ти бунтуєш,
Коли гнівом під кручі клекоче Дніпро,
Коли думаєш ти, коли бачиш і чуєш,
І несеш од криниці вагоме відро."*

Василь Симоненко

Оксюморон (грец. *оxуmopон* – розумно-дурне) – це троп, суть якого полягає у поєднанні суперечливих слів.

*Живий труп, гарячий сніг
Можна нічого не говорити,
але красномовно мовчати.
Там вітер видуває душі з тіл,
ламає дерева і хилить трави,
і творить многолику порожнечу.
Збагни ж, нарешті, сину, цю недолю
і заховай глухонімий свій крик.*

В. Стус

«Беатріс була висока на зріст, тендітна, трохи сутула: її хода (якщо тут доречний оксиморон) була якась граціозно незграбною, джерелом очарування».

Х. Борхес «Алеф»

Питання і завдання для самоконтролю:

1. Визначте критерії для розмежування тропів художнього мовлення. Запропонуйте власні критерії поділу.
2. Доведіть, що тропи мають загальноприйняте значення та індивідуально-авторське. Наведіть приклади.
3. Поясніть значення тропів для характеристики стилю письменника.
4. Які види тропів існують в художній літературі, які з них належать історії літератури, які – сучасному літературному процесу?
5. Чим відрізняються тропи, побудовані на схожості, та тропи, побудовані на тотожності?
6. Наведіть приклади метафор, якими ми користуємося у повсякденному спілкуванні, і метафор поетичних, індивідуальних.

Теми для дискусій:

1. Поет Й. Бродський назвав поезію «мистецтвом метафор». Доведіть справедливість вислову чи спростуйте його. Аргументуйте свою позицію прикладами зарубіжної або української літератури.

Теми для студентських проєктів та презентацій:

1. Проаналізуйте схему-мейдмепінг, присвячену художній мові. Створіть власну когнітивну карту, використовуючи технології *mine-map*, карта-шлях, карта-огляд (неокласиків, модерністів, постмодерністів).
2. Створіть презентацію «Тропи у творчості поетів-символістів».

ЛЕКЦІЯ № 8

Тема: ПОЕТИЧНИЙ СИНТАКСИС

План:

1. Роль поетичних фігур у художньому тексті. Фігури повторення.
2. Ознаки та функції стилістичних фігур, побудованих на зіставленні.
3. Фігури протиставлення.
4. Художні особливості фігур розташування.

Література:

1. Ткаченко А. О. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. 2-е вид., випр. і доповн. К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
2. Галич О. А. Вступ до літературознавства: підручник для студ. вищ. навч. закл. Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. 288 с.
3. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. К.: ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
4. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія. К.: Смолоскип, 2008. 360 с.
5. Білоус П. В. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості: Лекції. Житомир: Рута, 2009. 336 с.
6. Фесенко Э. Я. Теория литературы. М.: УРСС, 2004. 336 с.

1. Роль поетичних фігур в художньому тексті. Фігури повторення

У художній літературі вагомим є кожне слово, художні образи є засобом митця для відтворення власних уявлень, для концентрації уваги читача на ключових авторських узагальненнях. Тропи і поетичні (стилістичні) фігури посилюють ефект конкретності й узагальнення, на якому будується художня образність. За допомогою повторів, уникнення, протиставлення відбувається увиразнення художнього мовлення, ритмізація звучання, концентрація змісту, концептуалізація сенсу.

Існують різні класифікації фігур (якості і відносин; заміщення і суміщення; повторення, скорочення, заміщення, протиставлення).

Повтор звуковий (алітерація, асонанс, рима), словесний (повторення слів, словосполучень), фразовий (синтаксичний паралелізм)	алітерація – повторення приголосних, асонанс – голосних, рима – співзвуччя у закінченнях рядків; полісиндетон – накопичення сполучників; тавтологія – однокореневий повтор попереднього слова; плеоназм – синонімічний повтор попереднього слова; синтаксичний паралелізм – повторення двох чи більше синтаксичних побудов.
--	--

Фігури додавання – це риторичні фігури, суть яких полягає у повторі якихось елементів промови. До них належать:

Анафора – фігура додавання, що полягає у повторі початкових частин суміжних речень:

*Это – круто налившийся свист,
Это – щелканье сдавленных льдинок,
Это – ночь, холодящая лист,
Это – двух соловьев поединок.*

(Б. Пастернак «Визначення поезії»)

ШИЗОФРЕН

*і той у мені що говорить до тебе мовчки
і той у мені що говорить до тебе віршами
і той я живий що будую для тебе човен
усі ми – чужі і нічого нема між нами*

*такі-то там-то
такі-то тут ми
такі-то з кимось
такі-то разом
ми бгахаватгіта
і камасутра
останній аркуш
найперша фраза*

Ю. Іздрік

Епіфора – фігура додавання, що полягає у повторі кінцевих частин суміжних речень.

*Прорытые временем лабиринты – исчезли.
Пустыня – осталась.
Несмолчное сердце – источник желаний – иссякло.
Пустыня – осталась.
Закатное марево и поцелуи пропали.
Пустыня – осталась.
Умолкло, заглохло, остыло, иссякло, исчезло.
Пустыня – осталась.*

Ф. Г. Лорки «Пустыня» (перевод М. Цветаевой)

Анадіплосіс (грец. *Anadiplosis* – здвоювання; вітч. термін – стик) – це контактний повтор, сполучний кінець мовного ряду з початком наступного.

*О, весна без конца и без краю –
Без конца и без краю мечта.*

О. Блок

Анафора і епіфора часто виступають у малих ліричних жанрах в ролі структуроутворююче прийому. Але й анадіплосіс може придбати функцію композиційного стрижня, навколо якого вибудовується мова. З довгих ланцюгів анадіплосісов складені, наприклад, кращі зразки ранньої ірландської лірики. Серед них чи не найдавнішим є анонімне «Заклинання Амергіна», що датується приблизно V–VI ст. н. е. (Нижче наведено його фрагмент в синтаксично точному перекладі В. Тихомирова):

*Ерін кличу я гучно
Гучно морее Тучно
Гладкі на узгір'ї **трави**
Трави в дібровах соковиті
Соковита в озерах **волога**
Вологою багатий **джерело**
Джерело племен **єдиний**
Єдиний владика Темри ...*

Анадіплосісу протилежний **просаподосіс** (грец. *Prosapodosis* – додаток; вітч. термін – кільце, охоплення), дистантних повтор, при якому початковий елемент синтаксичної конструкції відтворюється в кінці наступного:

*Мутно небо,
Ночь мутна ...*

О. Пушкін «Біси»

***Шаганэ ты моя, Шаганэ!**
Потому, что я с севера, что ли,
Я готов рассказать тебе поле,
Про волнистую рожь при луне.
Шаганэ ты моя, Шаганэ.*

С. Єсенін

До цієї підгрупи відноситься і складна фігура, утворена поєднанням анафори і епіфори в межах одного й того ж відрізка тексту, – **сімплока** (грец. *symploce* – сплетіння):

***Вона була задумлива, як сад.
Вона була темнава, ніби сад.
Вона була схвильована, мов сад.
Вона була, мов сад і мов не сад.
Вона була урочиста, як ніч.
Вона була однеєнка, ніби ніч.
Вона була в червоному, мов ніч.
Вона була, мов ніч і мов не ніч.***

М. Вінграновський

***ти бачила як затихає сад
ти бачила як туманіє сад
ти бачила як умліває сад
як він до тебе простягає тіло
у тім саду ти теж була як сад
у тім саду ти дихала як сад
ти там дощем вигойдувала сад
і гілкою вишиневою тремтіла
а я там був сокирою в саду
я темнотою був у тім саду
тобою мабуть був у тім саду***

С. Осока (2012)

***цей дощ надовго
цей сніг надовго
ця жерсть надовго – і так всю дорогу***

*і все від бога
і всі із богом
чого ж усе так далеко від нього?
а ніч згорає
а день минає
життя проходить як перехожий
і що я маю?
і що ти маєш?*

Ю. Іздрик (із поетичної збірки «Календар любові»)

Відтворити при повторі можна не тільки слово як єдиний знак, але і відірване від знаку значення. **Тавтологія** (грец. *tauto* – те ж саме, *logos* – слово), або **плеоназм** (грец. *pleonasmos* – надлишок), – фігура, при використанні якої не обов'язково повторюється слово, але обов'язково дублюється значення якого-небудь лексичного елемента. Для цього автори підбирають або слова-синоніми, або перифрастичні оберти. Навмисне застосування письменником тавтології створює у читача відчуття словесного надлишку, нераціонального багатослів'я, змушує його звернути увагу на відповідний відрізок мови, а декламатора – інтонаційно відокремити весь цей відрізок. Подвійна тавтологія інтонаційно виділяє на тлі загального потоку мови колон:

зла куля бандитського зла.

А. Єременко «Покришкін»

З метою інтонаційного виділення семантично значущого мовного відрізка використовують також **анномінацію** (лат. *anpominatio* – подобословіє) – контактний повтор однокореневих слів:

Думаю думу свою ...

М. Некрасов «Залізна дорога»

Ця фігура поширена в пісенному фольклорі і в творах поетів, у творчості яких позначився їх захоплення стилізацією мови.

Хіазм – фігура додавання, що полягає у «хрестоподібному» поєднанні елементів речення, та ін.

*Те, що звемо початком, часто буває кінцем,
А дійшовши кінця, доходимо ми початку...*

Т.-С. Еліот (переклад І. Драча)

*є час коли камінь наріжний – зброя
і час коли камінь – тіло і хліб
є час коли **світ починають двоє**
і час коли **двох розділяє світ***

*є час коли **морок ховає минуле**
і час де **майбутнє – суцільна пільма**
є час коли миті свистять ніби кулі
і час де ніякого часу нема*

*є час для молитви й благої довіри
і час де прокляття засліплює зір
є час поклоніння останньому звіру
і час коли віри лякається звір*

*усе що триває – триває у часі
а все що стається залежить від нас
буття – тільки шанс на любов і на щастя
лови і живи поки маєш ще час*

Ю. Іздрік

Окрім того, до групи засобів інтонаційної розмітки відносяться **полісіндетон** (грец. *polysyndeton*) – багатосполучниковник і **асіндетон** (грец. *asyndeton*) – безсполучниковник.

И жизнь, и слезы, и любовь

О. Пушкін

О доблестях, о подвигах, о славе...

О. Блок

Його функція маркувати логічну послідовність дій. За допомогою **асіндетона** підкреслюється одночасність дій:

*Швед, русский
колет, рубит, режет ...*

О. Пушкін «Полтава»

Шепот. Робкое дыханье.

Трели соловья.

Серебро и колыханье

Сонного ручья.

А. Фет

Використання письменником синтаксичних фігур накладає відбиток індивідуальності на його авторський стиль.

«Наразі назви риторичних фігур збереглися за трьома найбільш стійкими явищами стилю, як-то: 1) риторичне питання, 2) риторичне вигук, 3) риторичне звернення».

А. Квятковський «Словник поетичних термінів»

2. Ознаки та функції стилістичних фігур, побудованих на зіставленні

Зіставлення (ампліфікація, градація, параномазія)	ампліфікація – відчутне накопичення однотипних мовних одиниць в межах суміжних висловлювань;
	градація – зіставлення мовних одиниць у послідовності поступового наростання чи спадання смислового, емоційного значення;
	параномазія – зіставлення слів різних за значенням, подібних за звучанням. <i>Вітер перса мої нестить</i> (І. Драч).

До фігур повтору близька **градація** (лат. *Gradatio* – зміна ступеня), при якій слова, згруповані в ряд однорідних членів, мають спільне семантичне значення (ознаки чи дії), але їх розташуванням виражено послідовна зміна цього значення. Прояв об'єднує ознаки може поступово посилюватися або слабшати:

*Клянуся небом, безсумнівно, що ти прекрасна,
незаперечно, що ти красива,
істинно, що ти приваблива.*

*В. Шекспір «Марні зусилля любові»
(пер. Ю. Корнєєва)*

У цій фразі поруч «безсумнівно-незаперечно-істинно» представлено посилення однієї ознаки, а поруч «прекрасна-красива-приваблива» - ослаблення іншого. Незалежно від того, посилюється чи слабшає ознака, градуйовану фразу вимовляють з наростаючою **емфазі** (інтонаційною виразністю):

*Прозвучало над ясною рекою,
Прозвенело в померкшем лузі,
Прокатилось над роцею немою,
Засветилось на том березу.*

А. Фет «Вечер»

3. Фігури протиставлення

Протиставлення (антитеза, оксюморон)	антитеза – зіставлення слів, словосполучень, протилежних за змістом;
	оксюморон – зіставлення слів, словосполучень, значення яких взаємовиключає один одного, створює ефект смислового парадоксу.

*Нам ніколи не повернутись до наших нічних крамниць.
Нам ніколи не пити з сухих криниць.
Нам ніколи більше не бачити знайомих облич.
Ми з тобою біженці. Нам з тобою бігти крізь НІЧ.*

*Нам з тобою бігти вздовж соняшникових полів.
Нам з тобою тікати від псів, спати поміж волів.
Нам збирати воду в долоні, чекаючи в ТАБОРАХ,
дратувати драконів на бойових прапорах.*

С. Жадан

Катахреза і оксюморон (грец. *охуторон* – дотепно-дурне). У тому і іншому випадку – логічне протиріччя між членами єдиної конструкції. Катахреза виникає в результаті вживання стертою метафори чи метонімії і в рамках мови оцінюється як помилка: «морська подорож», «червоні чорнила». Оксюморон, навпаки, є запланованим наслідком застосування свіжої метафори і навіть у повсякденному мови сприймається як вишукане образне засіб.

«Мама! Ваш син чудово хворий!»

В. Маяковський «Хмара в штанах»

До числа рідкісних в літературі і тому особливо помітних фігур відноситься **гендіадіс** (від грец. *ген діа дуоін* – одне через два), при якому складні прикметники поділяються на вихідні складові частини:

«Туга дорожня, залізна».

О. Блок «На залізниці»

Тут розщепленню піддалося слово «залізнична», в результаті чого три слова вступили у взаємодію і вірш придбав додатковий сенс. Є. Еткінд, порушуючи питання про семантику епітетів «залізна», «залізний» в поетичному словнику Блоку, зауважив:

«Залізна туга» кидає відблиск і на інше, на поєднання «залізна дорога», тим більше, що поряд поставлені два визначення, спрямовані один до одного, як би і що утворюють одне слово «залізнична», і в той же час відштовхуються від цього слова – воно має зовсім іншим значенням. «Залізна туга» – це відчай, викликане мертвим, механічним світом сучасної – «залізної» цивілізації».

Є. Еткінд

Особливу семантичну зв'язок отримують слова у тому випадку, коли письменник застосовує **еналлагу** (грец. *Enallage* – переміщення) – перенесення визначення на слово, суміжне з визначальним. Так, у рядку визначення «жирні» стало яскравим епітетом після перенесення з «м'яса» на «траншеї». Еналлага – прикмета багатослівною поетичної мови.

«Крізь м'яса жирні траншеї ...»

М. Заблоцький «Весілля»

4. Художні особливості фігур розташування

Фігури розташування – це стилістичні фігури, суть яких полягає у незвичайному розташуванні елементів промови. До них належать: **інверсія** – фігура розташування, що означає використання незвичайного порядку слів у реченні:

Не розуміє слова він,

Бо думка висловлена – тлін.

Джерел душі не рви вночі:

Живися ними і мовчи.

Ф. Тютчев (переклад М. Вороного)

Паратеза – фігура розташування, що означає вставку в завершену синтаксичну структуру певних елементів для закріплення саме того значення, яке автор бажає донести до аудиторії:

НОЧІ І ДНІ

Серед думок як між рядків

Десь воно є, хто його знає

Хто би навчив та й розказав

Як зберегти те, що ми маєм

Ночі і дні

Залишили свій слід в моїх очах

Скажи мені

Куди нас заведе цей довгий шлях

Цей довгий шлях.

С. Вакарчук

Еліпсис – пропуск слова чи кількох слів:

Зверю – берлога,

Страннику – дорога,

Мертвому – дроги.
 Кожному – своє.
 Женицине – лукавить,
 Царю – править,
 Мне – славить
 Имя твое.

М. Цветаєва

Аносіоне́за – фігура «замовчування», коли автор свідомо не до кінця висловлює думку, розраховуючи на те, що слухачі самі здогадаються, про що він хотів повідомити.

Хотя страшился он сказать,
 Нетрудно было б отгадать,
 Когда б... но сердце, чем моложе,
 Тем боязливее, тем строже...

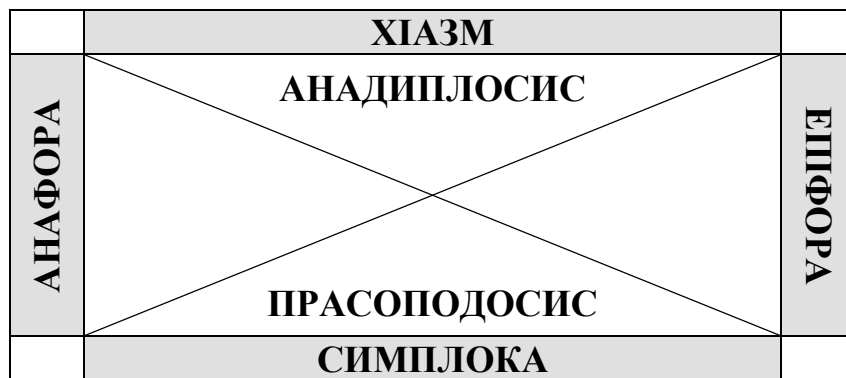
М. Лермонтов

Не правда ль? Ты одна... Но если...
 («Ненастный день потух»)

О. Пушкін

«Посмотреть бы ту скамеечку, на которую она становит,
 вставая с постели, свою ножку, как надевает на эту ножку белый, как
 снег, чулочек... ай! ай! ай! Ничего, ничего... молчание».

М. Гоголь «Записки божевільного»



Визначимо ще одну класифікацію, критерієм якої є порушення поетичною фігурою лексико-граматичних норм (інверсія, анаколуп, еліпсис, асиндетон) або логіко-смыслових норм (повтори, зіставлення, протиставлення). Це ті фігури, що були проаналізовані вище.

За відхиленням від логіко-граматичних норм:

Інверсія	порушення узвичаєного порядку слів у реченні
Анаколуп	порушення граматичної узгодженості між словами, членами речення
Еліпсис	пропуск слова чи кількох слів
Асиндетон	пропуск сполучників, що зв'язують окремі слова, фрази

За відхиленням від логіко-смыслових норм, до яких належать повтори (алітерація, полісиндетон), зіставлення (ампліфікація, градація, паронімазія), протиставлення (антитеза, оксюморон).

Питання і завдання для самоконтролю:

1. Назвіть фігури поетичного синтаксису, які ви знали за шкільним вивченням літератури.
2. Доведіть, що кожна поетична фігура містить змістове навантаження, і навпаки – кожен елемент змісту виконує формоутворюючу роль.
3. Наведіть приклади фігур повторення та уникнення. Поясніть їхнє значення для художнього твору.
4. Чи зустрічаються фігури поетичного синтаксису в прозових творах. Визначте функції.
5. Наведіть приклади поетичних афоризмів із сучасної зарубіжної, української поезії.
6. Запропонуйте власну типологію фігур поетичного синтаксису, доведіть її доцільність, оригінальність, новизну.

Теми для дискусій:

1. Літературу модернізму визначають як метафоричну, а постмодернізму як метонімічну. Обговоріть це твердження.

Теми для студентських проєктів та презентацій:

1. Створіть власну когнітивну карту поетичних фігур, використовуючи технології міне-мар, карта-шлях, карта-огляд. (неокласиків, модерністів, постмодерністів).
2. Створіть презентацію «Поетичні фігури у творчості поетів Срібного століття».

ЛЕКЦІЯ №9

Тема: ВЕРСИФІКАЦІЯ ПОЕТИЧНОЇ МОВИ

План:

1. Силабічна система віршування.
2. Силабо-тонічна система віршування. Основні метри та розміри силабо-тоніки. Ритмічні варіації.
3. Тонічна система віршування.
4. Фольклорне віршування.
5. Верлібр.
6. Строфа, види строф.

Література:

1. Моклиця М. Основи літературознавства. Посібник для студентів. Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. 224 с.
2. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія. К.: Смолоскип, 2008. 360 с.
3. Білоус П. В. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості: Лекції. Житомир: Рута, 2009. 336 с.
4. Галич О. Теорія літератури. К.: Либідь, 2001. 487с.
5. Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрестоматия для студентов филологических факультетов / автор-составитель Н. Д. Тамарченко. М.: РГГУ, 1999. 286с.
6. Качуровський І. Метрика. К.: Либідь, 1994. 120 с.
7. Качуровський І. Строфіка. К.: Либідь, 1994. 271 с.
8. Костенко Н. В. Українське віршування ХХ ст. К.: Либідь, 1993. 232 с.

1. Силабічна система віршування

Найхарактернішою особливістю вірша є **ритмічність** звучання його мови.

«Всякий вірш оснований на системі повторності певного конструктивного елементу, який надає мовленнєвому процесові виразності ритмічної композиції».

А. Квятковський

Віршовий ритм – це закономірне повторення певних сумірних мовних одиниць, що посилює виразність та емоційність звучання твору. Ритмічна організація забезпечується поділом тексту на короткі мовні відтинки (рядки), після закінчення яких, незважаючи на закінченість чи незакінченість синтаксичного речення, робиться пауза. Довгі рядки можуть поділятися на 2-3 частини паузами (цезурами). Ритмічні функції виконують рими, які підкреслюють закінчення рядка. Оскільки рядок називається головною одиницею ритму, а склад – найпростішою, то оперують такими поняттями: рядок – первинна ознака, первинний ритм вірша, а склад – вторинна ознака, вторинний ритм.

Системи віршування – це історично сформовані, залежні від фонетичних особливостей національної мови способи утворення віршового ритму.

Силабічна система віршування оснований на принципі ізосилабізму (гр. – рівний склад), тобто рівноскладовості – наявності однакової кількості складів

(теоретично від 1 до 16) у рядках вірша. Для підсилення ритмічності рядки поділяються цезурою (паузою) на частини, здебільшого на дві, а то і на три. Ця система розвинулась у тих літературах, які оформлені мовами, де слова мають сталий наголос (французькій з наголосом на останній склад, польській – на передостанній, чеській і словацькій – на перший склад. Але воно було наявне і в українській літературі, навіть було домінуючим у XVI–XVIII ст. Українські силабічні вірші мали по 13 складів з цезурою після 7 складу, рядки об'єднувалися парною римою, переважно жіночою. Отже, повторення однакової кількості складів у віршовому рядку, тобто **рівноскладовість**, – головна ознака силабічного вірша. Розташування наголошених складів у силабічних віршах не відіграє суттєвої ролі. Проте і в них є постійні наголоси, які стоять у визначеному місці, – в кінці вірша і перед цезурою. Це так звані акцентні константи. Однак вони не основна, а вторинна ознака. Рима, як правило, жіноча. Отже, основні ознаки силабічного вірша:

- рівноскладовість;
- наявність цезури;
- парне римування;
- здебільшого жіноча рима (наголос на передостанньому складі);
- строфа дворядкова або зовсім відсутня.

Отже, характер рядка в силабічній системі віршування визначається кількістю складів. *Наприклад:*

*Начебто списи, // колосся по полю, (11 складів)
Люди колосся // стинають без болю*

*Піт із них лється, // то рать не кривава,
Праця нелегка, // жнива – не забава.*

Л. Баранович

Різновидом силабічної система віршування є **коломицький вірш**. дворядкова ізометрична строфа, кожен рядок якої складається з 14 складів, має сталу цезуру після 4-го та велику після 8-го. Силабічна схема коломицьки: $(4+4+6) \times 2$.

Ця строфа має чітку ритмомелодійну симетрію, оскільки наявне кінцеве суміжне римування, а також існує внутрішнє співзвуччя слів перед цезурою та кінцевих складів:

*Ой ходжу я при Дунаї // та й так ся думаю:
(14 складів)
Нема кращих співаночок, // як у нашім краю.*

Народна коломицька

2. Силабо-тонічна система віршування

Це система віршування, в основу якої покладено принцип вирівнювання наголошених та ненаголошених складів, їх чергування, кількість та місце розташування ритмічних акцентів у віршовому рядку. Силабо-тонічна система віршування ґрунтується на принципі ізометризму (рівна міра), тобто рівномірності стоп у віршових рядках. Власне, ця система органічно поєднує рівноскладовість рядків (силабізм) з порядком розміщення наголошених складів (тонізм) у межах самих рядків. Силабо-тонічна система ґрунтується на впорядкованому чергуванні наголошених і ненаголошених складів у стопах. Якщо попередні системи віршування характеризувалися кількісними параметрами (тривалість звуку, кількість складів), то ця характеризується ще і якісно, тобто силою звуку, що виявляється у наголошеності чи ненаголошеності складу. Отже, характер рядка в силабо-тонічній системі

віршування визначається впорядкованістю наголошених і ненаголошених складів. Стопа формує розміри силабо-тонічних віршів, назви яких запозичені з античної системи віршування.

Віршовий розмір, або метр (грецьк. *metron* – міра) – спосіб ритмічної організації віршового твору.

Стопа (для силабо-тонічної системи) – структурна одиниця вірша, яка містить певну кількість наголошених (–) і ненаголошених (U) складів, розташованих у певній послідовності. Розрізняють двоскладові стопи: ямб (U–), хорей (–U); і трискладові: дактиль (–U U), амфібрахій (U–U), анапест (U U–). За допомогою кількості стоп у віршовому рядку визначається віршовий розмір, наприклад, якщо вірш написаний п'ятистопним хореем, це означає, що у кожному рядку 5 стоп (5 наголошених складів).

Строфа – повторюване у вірші поєднання кількох віршових рядків, пов'язаних між собою системою рим та інтонацією.

Хорей (від гр. – хор) – двоскладова стопа, в якій першим стоїть наголошений склад. Цей розмір вживається рідше, бо початковий наголошений склад не сприяє мелодійності звучання.

За кількістю стоп у рядку розрізняють 3 -, 4 -, 5 -, 6 -, 7 - етапний хорей:

Завтра прийде до кімнати.....1, 3, 7
Твоїх друзів небагато,1, 3, 7
Вип'єте – холодного вина.....1, 5, 9
Хтось принесе білі айстри,1, 3, 5, 7
Скаже хтось: «Життя прекрасне».....1, 3, 5, 7
Так, життя – прекрасне, а вона.....1, 3, 5, 7, 9

(гурт «Плач Єремії» «Вона»)

–U / – U / UU / –U /
–U / – U / UU / –U /
–U / UU / –U / UU / –U /
–U / –U / –U / –U /
–U / –U / –U / –U /
–U / –U / –U / –U / –

Ямб (від гр. – кидач, напасник) – двоскладова стопа з наголошеним другим складом. Може бути одно-, дво-, тристопний ямб. Найбільш уживаним є чотиристопний і п'ятистопний ямб:

Ти вийшла заміж за весну.....2, 4, 8
Мені лишилася осінь.....2, 4, 6
і запах твоїх сосен.....2, 4, 6

(С. Вакарчук «Сосни»)

U – / U – / U U / U –
U – / U – / U – / U
U – / U – / U – / U

Пірихій (військовий танок) – допоміжна двоскладова стопа, в якій обидва склади ненаголошені. В античній версифікації це стопа з двох коротких складів. У силабо-тоніці пірихієм умовно називається заміна стопи ямба чи хорейя стопою з двох ненаголошених складів. А рядок з пірихієм вважається пірихованим. В українському ямбі чи хорейі ритмічний акцент завжди припадає на останню стопу (константа), і пірихій виникає завдяки чергуванню «чистоноголошених» та «рідконаголошених» стоп, зумовлених хвилиною вторинного ритму, яка посилюється в кінців віршового рядка, будучи заслабкою на його початку:

Тут основна ритмічна хвиля, перебігаючи від константи, доповнюється другорядною ритмічною хвилею, починається від цезури посередині рядка

Спондей – віршова строфа в античній версифікації, яка має два довгі склади, у силабо-тоніці зводиться до двох наголошених складів, виступаючи у віршованому рядку допоміжною стопою. Коли з'являється спондей, кажуть, що з'являється понадсхемний наголос.

Дактиль (від гр. – палець) – трискладова стопа з наголошеним першим складом. Дактилічні вірші з'явилися в українській поезії у другій половині XVIII ст. Можливий одно-, дво-, тристопний дактиль. Часто використовується чотиристопний:

хочеш я буду шукати причини причин слухати вчитися.....1, 4, 7, 10, 13, 16

хочеш ми просто розчинимось в димі тумані роси.....1, 4, 7, 10, 13, 16

у розмовах усіх перехожих у датах у числах.....19, 22, 25, 28, 31

хочеш ми просто причинимо двері відчинені чи.....1, 4, 7, 10, 13, 16

будемо чимось солодким гірким або кислим.....1, 4, 7, 10, 13

Таня Марія Литвинюк «Хочеш»

–UU / –UU / –UU / –UU / –UU / –UU/

–UU / –UU / –UU / –UU / –UU / –UU/

–UU / –UU / –UU / –UU / –UU

–UU / –UU / –UU / –UU / –UU / –UU/

–UU / –UU / –UU / –UU / –UU / –UU/

Не є винятком п'яти – і шестистопний дактиль.

Амфібрахій – (з обох боків короткий) трискладова стопа з наголосом на другому (середньому) складі. В українській літературі до нього вперше звернувся Гребінка. Найменш уживаний – одностопний амфібрахій. Рідко спостерігається і двостопний, а подеколи – тристопний і чотиристопний. П'ятистопний надає мовленню ознак урочистості. Шестистопний амфібрахій надзвичайно рідкісний.

є час для молитви й благої довіри.....2, 5, 8, 11

і час де прокляття засліплює зір.....2, 5, 8, 11

є час поклоніння останньому звіру.....2, 5, 8, 11

і час коли віри лякається звір.....2, 5, 8, 11

усе що триває – триває у часі

а все що стається залежить від нас

буття – тільки шанс на любов і на щастя

лови і живи поки маєш ще час

Ю. Іздрік «Є час коли камінь наріжний – зброя...»

U–U/ U–U /U–U /U–U/U

U–U/ U–U /U–U /U–U

U–U/ U–U /U–U /U–U/U

U–U/ U–U /U–U /U–U

Анапест (обернений, зворотний щодо дактиля) – трискладова стопа з наголосом на останньому складі. Одностопний майже не зустрічається, рідко вживаний дво- і тристопний. Досить поширений чотиристопний на протигагу іншим розмірам трискладової стопи:

Відчиняй я стою на порозі.....3, 6, 9

Я вже тут, я вже дома, привіт.....3, 6, 9

Не питай, де я був позавчора.....3, 6, 9

Вчора вранці, сьогодні, торік.....3, 6, 9

(гурт «Друга ріка»)

UU- / UU- / UU- / U
 UU- / UU- / UU-
 UU- / UU- / UU- / U
 UU- / UU- / UU-

Тут і птах не здола, –3, 6
а людина ж йому не родина,3, 6, 9
у людини основа крила нетривка і м'яка.....3, 6, 9, 12, 15
Середина ріки, середина, уже середина –3, 6, 9, 12, 15
а нема маяка, а не видно ніде маяка...3, 6, 9, 12, 15
Це Дніпро? чи Дунай? чи холодна збурунена Лета? .3, 6, 9, 12, 15
Ігор Римачук «Полім Гоголя»

UU- / UU- /
 UU- / UU- / UU- / U
 UU- / UU- / UU- / UU- / UU- /
 UU- / UU- / UU- / UU- / UU- /
 UU- / UU- / UU- / UU- / UU- /
 UU- / UU- / UU- / UU- / UU- /

Чергування наголошених і ненаголошених складів (характер стоп) є важливим ритмо-організуючим елементом. Найпомітніше відрізняються двоскладові розміри від трискладових. Двоскладові розміри динамічні, енергійні, а трискладові – плавні, уповільнені. Проте віршовий розмір визначається не лише характером стоп, а й їх кількістю, тобто довжиною віршового рядка (збільшуючи кількість стоп у рядку, поети надають своїм творам розповідної інтонації).

Тонічна система віршування

Межа XIX–XX століть – це час, коли естетичне свідомість стало розуміти «принадність асиметрії». Цей процес торкнувся самих різних видів мистецтва – від пантоміми та балету, де стали затверджуватися «зламани», асиметричні пози, до живопису і музики. Згадайте асиметричні картини П. Пікассо або «рвані» музичні ритми А. Н. Скрябіна. Не випадково на ці ж роки припадають музичні відкриття А. Шенберга, «підірвали» класичні уявлення про гармонію. Тонічний вірш (від гр. – наголос) – це літературний вірш, головною особливістю якого є наявність однакової кількості наголошених складів у рядках. Ці наголошені склади можуть розташовуватися довільно. Хоч у таких віршах зник лад (порядок у розташуванні наголошених і ненаголошених складів), проте ритмічність у тонічних віршах досягається рівномірністю однакової кількості тонів (наголосів) у рядках:

Соняшники горять1, 6
Сама, як струна.....2, 5
Метеликів дуєти...2, 6
А на лапках мед.....3, 5

П. Тичина

У наведеному вірші в кожному рядку по два наголоси (тільки в повнозначних словах), але розміщені вони довільно: у 1-ому рядку – на 1 і 6 складах; у 2-ому – на 2 і 5; у третьому – на 2 і 6; у четвертому – на 3 і 5. Отже, суто тонічне віршування починається за порогом «тактовика» і вимірюється вже не кількістю стоп, а кількістю слів (а відповідно і наголосів). Ненаголошені та напівнаголошені слова виконують допоміжну роль. До характеристики тонічної системи віршування відносимо:

- інтонаційну розкутість;
- відсутність регламентованого закріплення наголосів на певних місцях;
- підпорядкованість мовній, фразовій, словесній ритмомелодії при одночасному вокальному протягуванні або стисненні слів рахунок їх наголошеності чи ненаголошеності (при прочитанні наголошені слова розтягуються а ненаголошені пробігаються прискорено).

Тонічна система віршування ґрунтується на приблизно однаковій кількості наголосів (3-4) у всіх рядках одного вірша, причому ненаголошених складів може бути різна кількість (0-5). Найважливішу роль відіграє прикінцевий наголос, який у тонічних рядках особливо сильний. Внаслідок довільного розміщення наголосів рядок на стопи не ділиться; найменша частка тонічного вірша – слово з ритмічним наголосом. Кожне повнозначне слово має наголос і становить найменшу ритмічну частинку віршованого твору. Проте деякі наголоси можуть послаблюватися і бути майже не відчутним, а їх енергія переходить на ритмічний наголос. Друга обов'язкова ознака – наявність рими, вона відділяє рядок від рядка, не дає їм злитися в суцільний текст. Третя ознака – паузи. В усіх рядках одного вірша пауз однаковою кількістю, і розміщені вони симетрично.

Дольник. (від рос. *частька, частьна*) – один з видів тонічного віршування: трискладових розмір з пропуском одного-двох ненаголошених складів усередині рядка. Завдяки цьому наголос звучить різкіше, відособленості і віршована рядок, як би розпадається не так на трискладові стопи, як у силабо-тонічному вірші певного розміру, а на ритмічні частки з неоднаковим кількістю складів.

Залежно від кількості наголосів у віршованому рядку дольник буває триударним, чотириударним, рідше – п'ятиударним.

Приклад триударного дольника:

Не знаю, что значит такое, 2, 5, 8
Что скорбью я смущен; 2, 4, 6
Давно не дает покоя 2, 5, 7
Мне сказка старых времен 2, 4, 7

Г. Гейне (переклад О. Блока)

У всіх рядках цієї строфи по три наголоси, що визначають ритм вірша. У першому рядку – повні стопи амфібрахія; у другій - неповна друга стопа, в третій - теж неповна друга стопа, пропущений другий ненаголошений склад; у четвертому - неповна друга стопа, пропущений перший ненаголошений склад.

Настоящую нежность не спутаешь 3, 6, 9
Ни с чем, и она тиха. 2, 5, 7
Ты напрасно бережно кутаешь 3, 5, 8
Мне плечи и грудь в меха. 2, 5, 7
И напрасно слова покорные 3, 6, 8
Говоришь о первой любви, 3, 5, 8
Как я знаю эти упорне 3, 5, 8
Ненасытые взгляды твои! 3, 6, 9

А. Ахматова

Одиницею тонічного вірша є рядок, який часто має свій особливий запис: кожне слово або синтагма з ритмічним наголосом записуються з окремого уступу, внаслідок чого віршовий рядок має форму драбинки (східців).

Розмір визначається кількістю наголосів у рядку: двонаголосник, трінаголосник, чотиринаголосник. У зв'язку з тим, що прикінцевий наголос має

найбільшу силу і тому найважливіший у ритмоторчому відношенні, інших наголосів може бути на один більше чи менше у порівнянні з основним розміром. Внаслідок цього розрізняють чисті тонічні вірші (у всіх рядках однакова кількість наголосів) та вільні тонічні вірші (різна кількість наголосів – від 1 до 5). Римування найчастіше суміжне чи перехресне. Строфічність є обов'язковою. Найбільш характерні строфи – дистих і катрен. Отже, характер рядка в тонічній системі віршування визначається кількістю наголосів.

Питання та завдання для самоконтролю:

1. Поясніть відмінності систем віршування, які існують в літературознавстві.
2. Доведіть актуальність метрики, тоніки, строфіки для сучасного літературознавства.
3. Підготуйте аналіз віршування сучасних полтавських поетів. Візьміть інтерв'ю у молодих поетів з творчого об'єднання «Magnum Opus». З'ясуйте їхнє ставлення до систем віршування, питань метрики, строфіки, фоніки.

Теми для дискусій:

1. Семантичний ореол віршованих розмірів – реальність чи гіпотеза?

Теми для студентських проєктів та презентацій:

1. Доберіть приклади віршованих розмірів із сучасної поезії Полтавщини. Зробіть висновок про пріоритети сучасних полтавських поетів у віршуванні.

ЛЕКЦІЯ № 10

Тема: ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС: НАПРЯМИ, ТЕЧІЇ, СТИЛІ

План:

1. *Поняття «літературний напрям», «літературна течія», «літературна школа».*
2. *Закономірності розвитку літературного процесу у Західній Європі.*
3. *Літературознавчі школи та методологія (оглядово).*
4. *Напрями розвитку сучасного літературознавства (оглядово).*

Література:

1. Галич О. Історія літературознавства. К.: Шлях, 2006. 207с.
2. Літературная енциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Николюкина М.: НПК «Интелвак», 2001. 1274 с.
3. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова, О. Бойченка та ін. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636с.
4. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. / под ред. Г. Косикова. М.: МГУ, 1987. 510 с.
5. Моклиця М. Основи літературознавства. Посібник для студентів. Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. 224 с.
6. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія. К.: Смолоскип, 2008. 360 с.
7. Білоус П. В. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості: Лекції. Житомир: Рута, 2009. 336 с.

1. Поняття «літературний напрям», «літературна течія», «літературна школа»

Напря́м – це сукупність ідейно-художніх ознак, які властиві цілому ряду творів літератури, що написані приблизно в один і той же час. У 20–50-х рр. ХХ ст. цей термін майже випав у радянському літературознавстві з літературного обігу, що було викликано двома причинами: перша з них полягала в тому, що американські теоретики визнавали тільки стиль конкретного літературного твору; друга – це впровадження поняття «художній метод». Витіснення поняття «напря́м» поняттям «метод» зумовлене тим, що на перше місце було поставлено світоглядні засади письменника. Літературний напря́м формується на основі таких важливих чинників, як світоглядний фундамент (ідейні переконання письменників, суспільні та моральні ідеали, погляди на роль і значення літератури тощо), поетика, спільність мотивів, тем, ідей, образів, сюжетів та певних стильових, композиційних, жанрових форм. Назва головного напрямку нерідко дає назву цілому літературному періодові (бароко, романтизм, модернізм). Часові рамки літературного періоду завжди умовні, бо напря́м, що дає назву періодові, зароджується у попередньому і продовжує своє існування у наступному періодові. Літературний період ще називають літературною добою або епохою. Іноді терміни «літературна доба» («епоха») і «літературний період» не збігаються, бо перший з них обіймає значно ширші часові межі. Наприклад, давньоукраїнська доба (XIV – друга половина XVIII ст.) включає літературні періоди Ренесансу, реформації, бароко, класицизму. Синонімом до терміна «напря́м» виступає «стиль».

Стиль – це те стійке, що об'єднує творчість цілого ряду митців (тоді стиль збігається з напрямом). Розрізняють стиль індивідуальний і стиль певного часу, напряму, епохи. Індивідуальний стиль – це сукупність ознак, якими твори письменника відрізняються від творів інших митців. Стиль визначають особливості образного мислення письменника, тематика і проблеми, що його зацікавлюють, норми і закони обраного ним жанру. Носіями стилю виступають елементи форми художнього твору: фабула і сюжет, композиція, мовні форми виразу (оповідь, розповідь, опис, монологи, діалоги), лексико-синтаксичні та інтонаційно-звукові особливості. Для індивідуального стилю характерний відхід від норми, тобто неповторність (Ліна Костенко: «Поезія – це завжди неповторність»).

Для стилю певного напряму властива повторюваність, тяжіння до певної норми.

Новий літературний напрям завжди започатковує оригінальний митець з неповторним художнім письмом, тобто яскравим художнім стилем. Відгалуженням стилю чи напряму виступає **течія**, яка формується всередині стилю. Відгалуження часто розходяться між собою настільки, що перебувають у стані боротьби. Це активізує літературний процес, визначає напрям його руху. Наприклад, загальним напрямом у європейських літературах ХХ ст. став модернізм (фр. сучасний, найновіший). З модернізмом пов'язується поява таких основних стильових течій, як імпресіонізм, неоромантизм, символізм (чітку грань між ними провести неможливо).

Бароко (від італ. вигадливий, химерний) – літературний і загальномистецький напрям, що зародився в Італії та Іспанії в середині XVI століття, поширився на інші європейські країни, де існував упродовж XVI–XVIII століть. Термін «бароко» вперше був застосований для характеристики стилю архітектурних споруд. Але згодом його починають вживати для позначення інших мистецьких явищ. У XVIII столітті термін «бароко» застосовують до музики, у XIX столітті його вживають стосовно скульптури та живопису. Наприкінці XIX століття починають говорити про бароко в літературі. Вважають, що першим термін «бароко» щодо літератури використав Фрідріх Ніцше. На початку XX століття розпочинаються дискусії про бароко у східнослов'янських літературах, зокрема в українській літературі. Так, після жвавої дискусії на сторінках української періодики народилася думка про бароко як найхарактерніше вираження українського національного стилю в мистецтві. Згодом відомі літературознавці О. Білецький та І. Єршомін, аналізуючи творчість Симеона Полоцького, вводять поняття «бароко». До українського літературного бароко можна віднести творчість М. Смотрицького, С. Полоцького, М. Довгалевського, І. Величковського, С. Яворського, Ф. Прокоповича. Українське бароко виникає на зламі XVI–XVII століть і розвивається протягом двох віків. Справжній початок бароко, як зазначав **Дм. Чижевський**, це Мелетій Смотрицький, це проповіді та почасті вірші Кирила Транквіліона Ставровецького, а повна перемога бароко – утворення київської школи. Найбільшими культурно-політичними успіхами, які відігравали велику роль в історії українського барокового письменства, були: відновлення православної ієрархії 1620 р. та заснування київської школи 1615 р. і її реформи, проведені Могилою (1644 р.) та Мазепою (1694 р.).

Бароко в Україні поширювалося в усіх жанрах тодішньої літератури. В поезії виникає силабічний вірш, поряд з яким існує також вірш народний. Найвідомішим жанром барокової поезії була духовна пісня. Різноманітні жанрові форми існують і всередині поезії світської: філософська й еротична лірика, панегірик та епіграма, пейзажні та емблематичні вірші тощо. Найбільш оригінальними творами українського бароко були так звані «віршові іграшки» – твори експериментальні,

формотворчі, певною мірою «авангардистські». Поширені були такі форми, як акростих і мізостих (у першому початкові літери кожного рядка утворювали ім'я автора, у другому – потрібні слова склалися з літер, що знаходилися посередині вірша), кабалістичні вірші (числове значення слов'янської абетки давало можливість підрахувати рік написання твору), фігурні вірші (друкувались у формі хреста, яйця, чарки тощо). І. Величковський створює «раки літеральні» – вірші, рядки яких можна читати однаково як справа наліво, так і зліва направо («Анна пита мя я мати панна...»), алфавітний вірш, слова якого починаються з літер алфавіту.

Розвивається українська барокова проза: повісті й оповідання як релігійного характеру (Д. Туптало, П. Могила), так і світського («Римська історія»). Поширюється в Україні демонологічна повість і авантюрне оповідання. Набув розквіту й український бароковий театр. Народжується принесена із Заходу шкільна драма, у творах якої використані мотиви та образи як християнства, так і античності. Поширюються великодні й різдвяні драми, п'єси типу європейських міраклю та мораліте. У XVIII столітті з'являються й чисто світські драматичні твори на сюжети з української та всесвітньої історії («Володимир» Ф. Прокоповича, «Фотій» Г. Щербацького, «Благодутробіє Марка Аврелія» М. Козачинського). З комедійних жанрів драми в українському бароко існували інтермедії («Продав kota в мішку», «Найліпший сон»).

«Безсумнівний розквіт української літератури в часи бароко, – зауважував, – поставив її в тісні зв'язки з літературою світовою...».

Дм. Чижевський

Класицизм (від лат. взірцевий, довершений) – літературний напрям, що виник у XVII столітті у Франції й поширився в літературах Європи. Класицистами називають митців, у творчості яких панує культ «класиків» (передусім – античних письменників) та розуму, а весь напрям пов'язаний із суворою нормативністю й регламентацією. Сама назва «класицисти» з'явилася тільки у 30-х роках XX століття у вітчизняному літературознавстві. У XIX столітті представників цього літературного напрямку іменували «класиками» (назва виникла у французькому літературознавстві), а нерідко – «псевдокласиками»: цей останній вислів був поширений у XIX – на початку XX століття. Справа в тому, що романтики, а згодом і представники інших течій, які полемізували із класицистами, визнавали «класичними» лише твори давніх греків та римлян. Мистецтво ж своїх опонентів вони розглядали як «псевдокласичне», бажаючи підкреслити невдалість, недоладність, маловартісність цієї течії. Розквіт класицистичної літератури припадає на XVII століття, коли справжнім центром напрямку стає Франція. До французьких класицистів належали Лафонтен, Буало, Корнель, Расін, Мольєр та інші. Класицизм поширився і в літературах Німеччини (Шіллер, Гете), Англії, Італії. У XVIII столітті зароджується російський класицизм (М. Ломоносов, О. Сумароков, Г. Державін, Д. Фонвізін). Наприкінці XVIII – на початку XIX століття виникає класицизм в українській літературі (І. Котляревський, П. Гулак-Артемівський, П. Білецький-Носенко, Г. Квітка-Основ'яненко). Одним з основних принципів класицизму було наслідування античних митців. Спадщина письменників Стародавньої Греції та Риму розглядалась як певна художня норма.

Чи не найбільш відомим принципом естетики класицизму став принцип трьох єдностей для драматургії: **єдність місця, єдність часу, єдність дії**. Нормативний характер трьом єдностям драми надав відомий діяч Французької

Академії Шаплен. Згідно з цим принципом усі події п'єси мають відбуватися в одному місці, протягом 24 годин, а також групуватися навколо головного героя в одну сюжетну лінію. Згодом класицистичний принцип трьох єдностей стає одним з головних об'єктів закидів з боку супротивників класицизму. Його критикують у ХІХ столітті як романтики, так і реалісти. Для свого часу цей нормативний принцип був явищем цілком позитивним. Він покликаний сприяти насамперед якомога більшій правдоподібності». Все має бути правдоподібно», – проголошували драматурги класицизму. Класицистичний принцип єдності дії зберігався у світовій драматургії як канонічний аж до кінця ХІХ століття (вважають, що першим драматургом, хто порушив єдність дії у творі, був Антон Чехов). Класицисти наполягали на виховній функції літератури та мистецтва. Засобом виховання «гарного смаку», вважали вони, не є ні дидактизм, ні моралізаторство. Виховувати людину має насолода, яку мусить давати мистецтво. Так, Мольєр бачив двоєдине завдання комедійного жанру: водночас повчати й розважати.

«Обов'язок комедії, – зауважував автор «Тартюфа», – полягає в тому, щоб виправляти людей, забавляючи їх».

Ж.-Б. Мольєр

Український класицизм не мав ані політичних, ані загальнокультурних умов для свого розвитку. Він охопив обмежену кількість жанрів, головним чином ті, що вважались у теорії класицизму «низькими», а то й взагалі неприпустимими, зокрема бурлеск. Шедевром українського класицизму стає героїко-комічна поема Івана Котляревського «Енеїда» – твір бурлескний і травестійний. Поширюється також травестійна ода (І. Котляревський, П. Гулак-Артемівський) і байка (П. Білецький-Носенко, П. Писаревський, С. Рудиковський). «Низькі» класицистичні жанри превалюють і в драматургії («Москаль-чарівник» та «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» та «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка). У доробку Г. Квітки-Основ'яненка розвивається нетипова для літератури класицизму проза. З «високих» жанрів на зламі ХVІІІ–ХІХ століть поширена ода (І. Фальковський, І. Максимович, І. Шатович), яка створювалася з приводу урочистих дат або візитів.

Сентименталізм (від фр. почуття, почуттєвість) – літературний напрям другої половини ХVІІІ – початку ХІХ століття, що характеризується прагненням відтворити світ почуттів простої людини й викликати у читачів співчуття до героїв. Сентименталізм дістав свою назву від роману англійського письменника Лоренса Стерна «Сентиментальна подорож по Франції та Італії» (1768 р.). Саме ж слово «сентиментальний» існувало в Англії ще до публікації стернівського роману: його перше використання зафіксував англійський словник 1749 року видання. Однак до виходу роману Л. Стерна воно вживалося в мові художньої літератури рідко і до того ж виступало у двох основних значеннях: «розсудливий» і «здатний до співчуття». З 60-х років ХVІІІ століття слово побутує у другому значенні. Риси сентименталізму як нового напрямку помітні в європейських літературах у 30–50-х роках ХVІІІ століття. Але як окремий літературний напрям сентименталізм оформлюється в 1760-ті роки. Найбільш яскравими письменниками-сентименталістами були С. Річардсон («Памела», «Кларіса»), О. Голдсміт («Векфільдський священник»), Л. Стерн («Життя та думки Трістрама Шенді», «Сентиментальна подорож») в Англії; Й. В. Гете («Страждання юного Вертера»), Ф. Шіллер («Розбійники»). Позначився напрям сентименталізму й на інших європейських літературах. Дискусійною залишається проблема існування сентименталізму в українській літературі, хоча риси цього напрямку спостерігаються

у творчості деяких визначних українських письменників, зокрема І. Котляревського («Наталка Полтавка») та Г. Квітки-Основ'яненка («Маруся», «Сердешна Оксана»). Сентиментальний культ почуття зумовлює більш широкий, ніж у класицизмі, інтерес до внутрішнього світу людини, до її психології. Письменник-сентименталіст обирає з низки життєвих явищ і подій саме такі, які здатні розчулити читача, зворушити його, примусити хвилюватися. Автори сентименталістських творів звертаються до тем, які неодмінно приводять до глибокого переживання як свого, так і читача: вони описують страждання самотньої людини, нещасливе кохання, а нерідко й смерть героїв. Письменник-сентименталіст завжди прагне викликати співчуття до долі персонажів.

Сентименталізм змінює жанрову систему сучасної йому літератури. Він відкидає класицистичну ієрархію жанрів: у сентименталістів уже немає жанрів «високих» і «низьких», усі вони є рівноправними. Жанри, що домінували в літературі класицизму (ода, трагедія, героїчна поема), поступаються місцем новим жанрам. Зміни відбуваються в усіх родах літератури. В епосі панують жанри подорожніх нотаток («Сентиментальна подорож» Л. Стерна, «Подорож з Петербурга в Москву» О. Радищева), епістолярного роману («Страждання юного Вертера» Гете, романи Річардсона), з'являється сімейно-побутова повість («Бідна Ліза» М. Карамзіна). В епічних творах сентименталізму важливу роль відіграють елементи сповіді («Сповідь» Ж.-Ж. Руссо) та споминів («Черниця» Д. Дідро), що надає можливості глибшого розкриття внутрішнього світу персонажів, їхніх почуттів і переживань. Жанри лірики – елегії, ідилії, мадригали, послання – прямують до психологічного аналізу, розкриття суб'єктивного світу ліричного героя. У драматургії сентименталізму скасовуються сумнозвісні «три єдності» класицистів, синтезуються елементи трагедії та комедії. Справедливість жанрового зміщення був змушений визнати Вольтер. Він підкреслював, що воно викликане й виправдане самим життям, оскільки в одній кімнаті сміються з того, що служить предметом зворушення в іншій, і та ж сама особа інколи переходить протягом якоїсь чверті години від сміху до сліз з одного і того ж приводу». Сентименталізм відкинув і класицистичні канони композиції. Твір будується тепер не за правилами суворої логічності і пропорційності, а досить вільно. У творах сентименталістів поширюються *ліричні відступи*. Нерідко відсутні в них класичні п'ять елементів сюжету. Посилюється в сентименталізмі й *роль пейзажу*, який виступає засобом вираження переживань і настроїв персонажів. Пейзажі в сентименталістів здебільшого сільські, вони зображають сільські кладовища, руїни, мальовничі куточки, які мають викликати меланхолійні настрої. Сентименталізм демократизував мову художнього твору – вона стає зрозумілішою для широких верств населення. Мовні засоби сентименталістів мали викликати зворушення до зображуваного. Таку роль виконують, наприклад, пестливо-зменшувальні слова в повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Маруся».

Романтизм – літературний напрям, що виник наприкінці XVIII століття в Німеччині та існував у літературі Європи й Америки в першій половині XIX століття. Термін «романтизм» впроваджують безпосередньо його перші представники – німецькі романтики. Поняття романтизму означало сучасну літературу й мистецтво (зокрема в теоретичних працях А. В. Шлегеля). Нове поняття мало протиставити себе класичному мистецтву. Саме слово «романтизм» походить від іспанського «романс», що позначало ліричний жанр, який виник в іспанській літературі ще в середні віки. Згодом «романс» починає означати епічний жанр роману. У XVII столітті поширюється визначення «романтичний», яке характеризувало твори й сюжети, написані романськими (а не класичними) мовами. В Англії XVIII століття епітет «романтичний» позначав літературу середньовіччя та

Ренесансу, а згодом – фантастичне, дивовижне, таємниче як необхідні елементи поезії кінця XVIII століття. Батьківщиною романтизму стала Німеччина. Видатні німецькі романтики – це Е. Т. А. Гофман, брати Я. та В. Грімми, Г. Клейст, Г. Гельдерлін, А. Шаміссо. Розвивається романтизм в Україні (Т. Шевченко, П. Куліш, М. Костомаров, Є. Гребінка, А. Метлинський). Самобутнім явищем стає і американський романтизм.

Романтики виступили проти нормативності класицистичного мистецтва, проти його канонів та обмежень. Справжнім здобутком романтиків було те, що вони проголосили абсолютну свободу творчості. Поет та й взагалі митець для них – це людина не лише вільна, а й цілком особлива та незвичайна. Успадкувавши інтерес до внутрішнього світу людини, до «життя серця» від сентименталістів, романтики, однак, зображують почуттєвий бік людського буття не так однобічно, як їхні попередники. Представники романтизму приділяють увагу єдності почуттів і розуму, емоцій та ідей. У літературі романтизму завжди існує ідеал, що знаходить собі місце поряд з реальністю. Згідно з цим говорять про романтичні «два світи» – світ реальний, дійсний, та світ ідеальний, фантастичний. Романтики наголошували на первинності ідеалу, мрії. Так, французький романтик А. де Віньї вважав, що мистецтво «можна розглядати тільки в його зв'язку з ідеалом прекрасного». Таким чином, світ ірреальний стає для романтиків головним об'єктом уваги, адже мистецтво, на думку Жорж Санд,

«є не зображенням реальної дійсності, а пошуком ідеальної правди».

Жорж Санд

Цей другий, ідеальний світ, світ мрій автора-романтика, існує паралельно зі світом повсякденного й буденного. Він набуває форми фантастики й казки. «Все поетичне, – стверджує Новалис, – має бути казковим». Романтизм взагалі часто вдається до смішного, гумористичного, чудернацького. Своєрідним явищем поезики романтизму стає так звана «романтична іронія». Іронія як різновид гумору покликана бути найбільш дієвим елементом романтичного мистецтва. Вона пронизує твори практично всіх видатних романтиків. За висловом Ф. Шлегеля, іронія є «неперервним самопародіюванням», вона свідомо зображує «нескінченний цілковитий хаос». Романтична іронія підкреслює відносність будь-яких обмежень та умовностей різних аспектів життя.

Визначною рисою романтиків був їхній гарячий *інтерес до фольклору*. Представники напряму не лише використовували різноманітні народнопоетичні образи, сюжети та мотиви, а й самі виступили як збирачі казок, легенд, народних пісень. Так, видатний англійський романтик Вальтер Скотт на початку своєї творчої діяльності надрукував зібрання старовинних шотландських балад і легенд. В Німеччині брати Якоб та Вільгельм Грімми стали всесвітньо відомими завдяки своїм «Дитячим і родинним казкам». Вони засновники міфологічної школи у фольклористиці та літературознавстві. Український романтизм охоплює період 20–60-х рр. XIX століття. Виникнення цього літературного напряму в Україні пов'язане з публікацією в 1827–1828 рр. творів П. Гулака-Артемівського «Твардовський» і «Рибалка», з появою у 1827 році «Малоросійських пісень» М. Максимовича, а також створенням наприкінці 20-х рр. літературного гуртка І. Срезневського в Харківському університеті. Українські романтики мали декілька своїх осередків: у Харкові діяли Лев Боровиковський, Амвросій Метлинський, Микола Костомаров; у Львові – Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич, Яків Головацький (члени «Руської трійці»), Микола Устиянович; у Києві – члени «Кирило-Мефодіївського братства» Микола Костомаров (переїхав з Харкова),

Тарас Шевченко, Пантелеймон Куліш, Микола Гулак. Як і західноєвропейські романтики, українські митці глибоко зацікавлювались національною історією та народною творчістю. Вони видають збірки народних пісень (М. Максимович, І. Срезневський, П. Лукашевич), літописи («Історія Русів»), праці з історії України (М. Костомаров). Студії минулого, як зауважував Дм. Чижевський, були складовою частиною національного руху. Не лише збирання етнографічного матеріалу, але й використання його в різних сферах культури – передусім у літературі – стало завданням національним. Народ та історія – основні теми українського романтизму. Романтики утвердили в українській літературі нові жанри: баладу, історичну й ліро-епічну поему, думу й медитацію, трагедію й драму, громадянську й інтимну лірику. Вони розширили проблематику літератури, дали поштовх розвиткові художньої фантазії та умовних засобів, виступили на захист творчої особистості й усього народу. Український романтизм висунув геніального Тараса Шевченка. Заслуга романтизму – у відкритті народної поезії України, її минулого. Український романтизм відіграв величезну роль у дослідженні національної історії, в удосконаленні віршових форм, особливо – у поезії Т. Шевченка. Але найважливішою рисою та заслугою українського романтизму є, на думку Дм. Чижевського, те, що він свідомо поставив собі завдання «утворити «повну літературу», яка могла б задовольнити духовні потреби всіх кіл та шарів українського суспільства.

Реалізм (франц. матеріальний, предметний) – літературний напрям, який характеризується правдивим і всебічним відображенням дійсності на основі типізації життєвих явищ. Історія терміна «реалізм» є досить тривалою. Уперше про «реалістів» заговорили ще в XI–XII століттях. Вважають, що першим, хто почав говорити про реалізм у літературі, був Д. Дідро. Лише в 60-х роках XIX століття термін «реалізм» міцно ввійшов у літературний обіг в Західній Європі. В 1870-х роках він починає вживатися також і щодо української літератури, насамперед – у статтях Івана Франка. Реалізм XIX століття за радянських часів прийнято було називати «критичним». Термін «критичний реалізм» належить М. Горькому, який запропонував його для розмежування літератури дореволюційної доби та післяреволюційної («соціалістичний реалізм»). Однак термін цей аж ніяк не відбиває всієї складності напрямку: адже далеко не всі твори письменників-реалістів XIX століття були спрямовані на критику певних життєвих й суспільних явищ. Та й взагалі критичний елемент притаманний творам усіх часів і літературних напрямів.

Реалізм намагається бути найдемократичнішим мистецтвом. Якщо представники класицизму й багатьох барокових шкіл розглядали творчість як дещо «елітарне» й аристократичне, а свої твори спрямовували для «обраних», реалісти, наслідуючи сентименталістів і романтиків, прагнуть заволодіти увагою якомога ширшого читацького кола.

«Наші симпатії, надії, діяльність, – проголошував, – звернені до багатьох, а не до обраних».

Ч. Діккенс

Митці-реалісти вбачають своє завдання в тому, щоб писати для народу й водночас вчитися в нього. Ч. Діккенс, пишучи в одному зі своїх листів про борг митця перед народом, зазначав: «...Не просто проявляти наші здатності в кожній галузі мистецтва, але звертатися до великого океану людства, краплями якого ми є...». Реалізм, багато представників якого самі вийшли з демократичних верств населення, вбачає покликання літератури в служінні інтересам народу. Такі ж

завдання літератури висував Тарас Шевченко. Про самовіддане служіння мистецтва народові й батьківщині писав він у передмові до «Кобзаря» (1847 р.), видання якого через арешт автора не здійснилося. Біль за свій народ, за долю України пронизує поетичні твори Т. Шевченка. Правда для митця-реаліста – це відтворення реальної дійсності. Реаліст, на відміну від романтика, не перетворює дійсність і не споглядає за нею згори. Він стоїть не осторонь від неї, а знаходиться врівень з дійсністю. «Художня правда є прямою метою мистецтва, як правда історична є метою історика археології», – зазначав видатний романіст І. Гончаров. Представники реалістичного напрямку намагаються якомога правдивіше відтворити події та характери, обставини й деталі. У радянському літературознавстві канонічним було визначення реалізму, що його подав Ф. Енгельс: «Реалізм передбачає, крім правдивості деталей, правдивість у відтворенні типових характерів у типових обставинах». Типовість реалістичного образу полягає в тому, що письменник, з одного боку, вдається до широкого узагальнення, а з іншого – до зображення конкретного, індивідуального.

Особливістю реалістичної літератури ХХ століття є її відкритість. Реалізм ХХ століття, на відміну від реалізму ХІХ століття, не протистоїть іншим літературним напрямам, а взаємодіє з ними. У найкращих творах співіснують і взаємопроникають елементи реалізму й модернізму, так що буває досить важко провести чіткі межі між ними. «Стовпи» модерністської літератури Франц Кафка й Марсель Пруст деякими дослідниками зараховуються до реалістів, а творчість Вільяма Фолкнера, Ернеста Гемінгвея, Томаса Манна, Миколи Куліша («традиційних» реалістів) розглядається подекуди як модерністська. Реалісти ХХ століття охоче використовують модерністські прийоми (монтаж, «потік свідомості», асоціативність), широко користуються умовними засобами (гротеск, парабола, фантастика, алегорія) та вдаються до міфологічних образів. Творча взаємодія реалістичних і «нереалістичних» елементів та форм – одна з головних ознак літературного розвитку ХХ століття.

Натуралізм (фр. *naturalisme*, лат. *natura*: природа) – це літературний напрям, що виник у Франції в 70-х рр. ХІХ ст. і поширився протягом 80–90-х рр. у літературах Західної Європи та США. Натуралізм як напрям виник на противагу романтизму. Представники натуралізму прагнули перетворити художній твір на точну копію факту. Мета письменників-натуралістів, за словами Лесі Українки, «шукати фактичної правди і на ній все будувати». Основними ознаками натуралізму є орієнтація письменника на досягнення науки, відтворення життя у повсякденно-побутовій правдоподібності (фактографізм), фізіологічна мотивація вчинків персонажів, які є досить однотипними (робітники, солдати, пралі, лікарі). Натуралізм тісно пов'язаний з реалізмом. Часом ці два напрями зливаються.

У європейських літературах перехід від реалізму до натуралізму пов'язаний насамперед із творчістю французького письменника Еміля Золя. В англійській, хоча зароджується раніше, не набув широкого розвитку. У російській літературі натуралізм пов'язаний з іменами М. Пом'яловського, Л. Решетникова, М. і Г. Успенських. Головним представником натуралізму в українській літературі став І. Франко. Виявивши зацікавлення творчістю Е. Золя, він розвинув свою концепцію «наукового реалізму». Цей «науковий реалізм», що мав опиратися на досягнення науки, зображення людини у тісному зв'язку з життєвим середовищем, якраз був українським варіантом натуралізму.

Модернізм. Модернізм в українській літературі. Модернізм (фр. *moderne* – сучасний, найновіший) – загальна назва літературно-мистецьких явищ, що виникли в Європі на зламі ХІХ і ХХ століть. Поняття «модерн» має досить давнє походження. Модерним у свій час було християнство. Через модерність (новочасність) воно відмежовувалося від язичницького минулого. З часом поняття «модерн» позначає те, що сприяє вираженню актуального, сучасного. Виникнення

модернізму як літературного напрямку подиктоване запереченням попередніх набутоків (особливо епігонського повторювання у творчості), пошуком нових форм художнього зображення. Модерністи кінця XIX – початку XX ст. наголошували на величезних можливостях мистецтва одухотворювати світ, виступали проти служіння мистецтва будь-яким потребам суспільства, заперечували наукові основи літератури як мистецтва слова, орієнтувались на творчу інтуїцію. Найважливіший об'єкт зображення для письменників-модерністів і найважливіша категорія модерністського мистецтва – прекрасне, краса.

Модернізм як конкретно-історичне явище виник у Франції, поширившись невдовзі в інших європейських літературах. Найяскравіші письменники-модерністи – це французи Ш. Бодлер, А. Рембо, П. Верлен, С. Малларме, бельгійці Е. Верхарн, М. Метерлінк, англійці О. Уайльд, Ч. Свінберн, росіяни В. Брюсов, О. Блок, австрієць Р.-М. Рільке, поляк С. Пшибишевський та ін.

В українській літературі епоха модернізму тягнеться приблизно з 90-х рр. XIX ст. до середини XX ст. Слово «модернізм» у значенні художнього напрямку Леся Українка вжила в 1899 р. Ідеї модернізму приходили в Україну різними шляхами. Кінець XIX ст. в українській літературі характеризувався посиленням перекладацтва. Переклади, на думку молоді Леся Українки, мали відіграти головну роль у модернізації української літератури.

Еволюцію української і загальноєвропейської культури Дмитро Чижевський схематично зобразив у вигляді стильових «хвиль», які розгойдуються між двома опозиційними полюсами реалістичного і нереалістичного мистецтва.

Імпресіонізм у живописі

Термін *імпресіонізм* походить від назви картини *Клода Моне* «Враження. Схід сонця». Полотно було внесене в каталог першої виставки створеного в 1874 р. «Анонімного товариства художників». Виставка у відомого фотографа Надара була спробою *Клода Моне, Каміля Пісарро, Огюста Ренуара, Едгара Дега* та інших митців привернути увагу суспільства до своєї творчості й знайти покупців. Однак критика негативно оцінила виставку. А глядачі, котрі звикли до живопису, що являв релігійні або античні сцени, не були готові до сприйняття улюбленої імпресіоністами природної тематики. Ясна палітра й відсутність чітких контурів вважалися просто невмінням малювати. У сатиричному журналі «Шаріварі» з'явилася стаття Луї Леруа, який іронічно обізвав молодих художників «імпресіоністами» (тобто такими, що потрапили під вплив вражень). Але це образливе слово було захоплено сприйняте художниками, які стали себе називати себе імпресіоністами. *Едуард Мане* стояв у витоків імпресіонізму в європейському живописі. Він винайшов нові прийоми мистецтва й намагався відтворити майже невлітими стани людини, зміни в духовному світі особистості й у природі, мінливі миттєвості життя людей та навколишньої дійсності.

Орієнтація на передачу суб'єктивних вражень особистості об'єднувала всіх імпресіоністів, для яких важлива не подія чи ситуація, а передусім – ліричне відчуття. Імпресіоністичний сюжет – не перебіг подій, а перебіг вражень, плин відчуттів особистості. Окрім того, імпресіоністи відкрили красу натурального, природного світу. Вони любили малювати свої картини не в майстерні, а на відкритому повітрі. Імпресіоністи відкрили *пленер* (від фр. en plein air – на відкритому повітрі) – передача на полотні освітлення предметів, прозорості, чистоти й плинності повітря, довколишньої атмосфери, мінливості світла, серпанку тощо.

Світ у творах імпресіоністів рухливий, мінливий і розмаїтий у своїх змінах. Людина, з погляду імпресіоністів, – органічна частина світу, вона не протиставлена йому, а живе з ним одним життям. Тому імпресіоністи «вписують» образи людей у свої пейзажі. Незалежно від того, де зображена людина – чи то в місті, чи то на лоні природи, людина невід'ємна від того світу, де живе.

Митці прагнули відтворити неповторність миттєвостей. Дуже часто імпресіоністи любили малювати один і той самий об'єкт, але в різні часи дня, при різному освітленні, за різних умов. Це давало можливість показати, як міняється світ і враження про нього. Так, у 1894 р. **Клод Моне** кілька разів малює Руанський собор – вранці, опівдні, увечері. Це різні картини, і головну роль в них відіграє не предмет зображення, а його освітлення.

Імпресіоністи вміли бачити красу в простих, буденних явищах, звичайних людях. Вони поетизували буденність, звичайне життя, вміли естетизувати повсякденні ситуації. Імпресіоністи уникали довершених моделей, позування. **Едгар Дега** просив свої «моделі» були природними, рухатися, стояти чи сидіти так, як вони звикли зазвичай.

П'єр Огюст Ренуар приділяв велику увагу зображенню людського обличчя в його постійних змінах, що залежало від настроїв і почуттів. Оскільки емоційна сфера жінок та дітей дуже рухлива й складна, художник зробив їх головними героями своїх картин.

Імпресіоністи будували своє мистецтво на новітніх досягненнях теоретичної оптики, спираючись на праці Гельмгольца і Шейнгейля. Трактатування ними кольору як окремих дрібних мазків фарб, що з певної відстані сприйняті оком; ліній як зіставлення по-різному зафарбованих (чи по-різному освітлених) поверхней; світлотіні як іншого вияву світла, як сполуки й боротьби світлових променей різної сили – усі ці принципи імпресіоністичного живопису пов'язані з тогочасною теоретичною оптикою. Імпресіоністи зрозуміли, що домінуючу роль відіграє не колір, а світло, всі кольори здатні до взаємопроникнення і є різними проявами світла (світлового променя), а звідси – зникають межі між різними кольорами й предметами. Отже, колористичний світ набуває єдності.

У музиці імпресіонізм представляли композитори **Клод Дебюссі** та **Моріс Равель**. Характеризуючи принципи свого мистецтва, Клод Дебюссі писав: «Займаються метафізикою, а не музикою. Музика повинна стихійно реєструватися слухачем, без того, щоб він відчував потребу у виявленні абстрактних ідей... Не прислухаються довкола себе до безкінечних шумів природи... Ось, на мою думку, новий шлях... Це мистецтво вільне, мистецтво вільного повітря, співзвучне стихам, вітру, небу, морю!.. Я тільки намагаюся висловити якомога відвертіше відчуття і почуття, які переживаю – все інше для мене нічого не означає». Музиці **Моріса Равеля** притаманна тонка чутливість, екзотична гармонійність, яскраві оркестрові ефекти («Гра води» – 1901, «Дафніс і Хлоя» – 1912, «Болеро для оркестра» – 1928). Французькі композитори-імпресіоністи створювали музику відкритого повітря, у ній чується тремтіння листя, шелест трави, аромати квітів.

Модернізм у мистецтві: експресія і геометрія

У мистецтві ХХ ст. модернізм проріс різноманітними формами, кожна з яких дивувала новаціями та оригінальністю. *Експресіонізм* у живописі пов'язують з творчістю художників Едварда Мунка, Вінсента Ван Гога, Василя Кандинського, Франца Марка, Августа Маке та ін. Нова течія у мистецтві ХХ ст. підносила індивідуальність митця, його особистісне бачення світу, але не лише за допомогою чуттєвих вражень, а через бурхливу реакцію на недосконалість суспільства, яке все сильніше тисне на окрему людину, обмежує її свободу та індивідуальність.

Експресіонізм глибоко реагував на конфлікт людини з трагічною реальністю, шукаючи радикально нових художніх засобів. В. Кандинський, який входив до німецького угруповання експресіоністів «Синій вершник», відмовився від сюжетних картин на користь абстрактних композицій з вибором кольорів і форм. На полотні «Композиція VII» мистецтвознавці знаходять комбінацію біблійних тем – Всесвітнього потопу, Судного дня, Воскресіння мертвих.

Інша течія модернізму – *кубізм* – почався з картини Пабло Пікассо «Авіньонські дівичі» (1907), де фігури героїнь були зображені деформованими, розкладеними на геометричні фігури. Ідейним натхненником цього нового літературного угруповання був Гійом Аполлінер. У книжці «Художники-кубісти: Міркування про мистецтво» він виклав принципи кубізму і намагався їх утілити у власній літературній творчості. Автор «Каліграм» радив художникам експериментувати не тільки з об'єктами зображення, а самою технікою: «Малюйте, – писав поет, – чим бажаєте: люльками, поштовими марками, листівками, канделябрами, шматками клейонки, газетами. Ми проти обмежень». Г. Аполлінер слідував за виголошеними принципом, наближаючи власну поезію до авангардного живопису колажністю, «просвічуванням» одного образу крізь інший, візуальними віршами у вигляді малюнків.

Картина П. Пікассо «Герніка» була протестом проти бомбардування нацистами баскського міста Герніка, але набула значно ширшого узагальнення. Люди і тварини, розірвані на частини, символізують війну і смерть, всесвітній хаос та апокаліпсис. Людські страждання зображені на чорному тлі під світлом лампочки-ока, що байдуже спостерігає за смертю дитини, жінки, воїна.

Художники-кубісти (П. Пікассо, Ж. Брак, П. Сезанн) не використовували кольори, їм достатньо було правильних геометричних форм, щоб відобразити своє сприйняття світу, де все зрушено, розкладено на елементарні частини, що взаємодіють, перетинаються, насуваються, відштовхуються. На портреті П. Пікассо важко впізнати поета Г. Аполлінера в окремих квадратах, півколах і кутах. Художник і не ставив собі такого завдання, бо його цікавила не зовнішність, а внутрішня сутність митця. У хитросплетіннях форм вгадуються глибина, складність і напруженість органів чуття і мислення. Найменша частка зображеного обличчя пристосована до вдивляння і прислухання до звуків, слів, образів, які його оточують і звучать як у зовнішньому світі, так і його власному тілі. П. Пікассо створив прозорий портрет поета, надавши глядачам можливість бачити його буквально наскрізь.

На паризьких перехрестях початку ХХ ст. виник *сюрреалізм* як одна з течій модернізму. Каталонець Сальвадор Далі став найвідомішим представником мистецтва, навіяного снами, мареннями, ілюзіями. У 1930–1931 рр. художник створив такі геніальні картини, як «Сталість пам'яті», «Час, що розплився», основними темами яких були руйнування, смерть та світ нездійснених бажань людини. На картинах сюрреалістів не потрібно шукати логічного пояснення ситуацій або доречність тієї чи іншої речі. Зв'язок між образами на картинах С. Далі навіть не асоціативний, бо асоціація спирається на попередній емоційний досвід людини. Полотна Далі підказують нову несподівану і дивну асоціацію, яка поєднує гранат, море, жінку, чашку та ін. А ще виділяє із загального ряду одну річ і змушує подивитися на нею новим поглядом. Як «півчашки» з антеною, або годинники, що розтікаються.

Модернізм в архітектурі наслідував принципи природності та функціональності. Стиль модерн сформувався з нових ідей (демократизм, мінімалізм, техніцизм) і нових тоді матеріалів і конструкцій (сталь, скло, бетон). Споруди французького архітектора Ле Карбюзьє, зокрема Штаб-квартира ООН у Нью-Йорку, є прикладом утілення модерністських принципів і нових архітектурних форм.

Для модерну характерні пошуки нової декоративності, яка б прикрасила монотонні урбаністичні пейзажі рослинними орнаментами, народною символікою. У цьому напрямку творили бельгієць Віктор Орта, француз Ектор Гімар, каталонець Антоні Гауді, поляк Владислав Городецький, українець Василь Кричевський та ін.

Постмодернізм: мистецтво, що виходить на вулиці

Усе, що створено у мистецтві після (пост) модернізму називають культурним розчаруванням у пошуках сенсу буття окремою людиною і людством загалом. Модерністи шукали нових форм естетичного вираження у різних сферах людського буття – від геометричних фігур до сновидінь. Митці-постмодерністи вже не відкривали нових мистецьких цінностей, вони іронізували над усім, що було створено до них, зокрема в епоху модернізму. Перші зразки постмодерністського мистецтва з'явилися в післявоєнні роки, коли людство переосмислювало ті цінності, які передували світовій воєнній катастрофі, і, можливо, сприяли її появі.

Наприкінці 1940-х – початку 1950-х рр. *Джесон Поллок* (1912–1956) започаткував «мистецтво без меж», відмовившись від рам, пензлів, мольбертів і палітр. Художник розбризкував фарбу прямо на полотно, створюючи примхливі лабіринти ліній і плям. Ця техніка отримала назву дріппінг (від англ. *drip* – капати, розтікатися). Довгі нитяні полоси різних кольорів символізували хаос і катастрофи суспільного життя, протест проти всього усталеного і систематизованого у мистецтві. Усі фарби на картині наче живуть власним життям, вони перехрещуються, витягуються, обриваються, уходять в інший кольоровий згусток.

Своїм картинам Дж. Поллок давав не назви, а номери, іронізуючи над прагненням «оцифрувати» будь-яку творчість, змусити митців служити потребам певної ідеології й масової культури. Нескінченні зигзаги Дж. Поллока демонструють, що життя складне і заплутане, у ньому більше питань, ніж відповідей. А кожна людина повинна розв'язувати їх самостійно, не чекаючи підказки навіть у творів мистецтва у вигляді назви, сюжету чи коментаря. Течія, відкрита Дж. Поллаком, отримала назву *абстрактний експресіонізм*. У його руслі творили художники *Марк Ротко*, *Агнес Мартін* та ін.

Інший різновид постімпресіонізму – *монохромний* (одноколірний) живопис, який набув найвищого розвитку у творчості французького художника *Іва Кляйна* (1928–1962). Митець експериментував із різними кольорами, але зупинився на яскравому синьому, який назвав Міжнародним Синім Кляйна (*International Klein Blue*) і запатентував комбінацію фарб, що дає саме такий відтінок. Монохроміями художник протестує проти конфліктних ситуацій у світі. Навіть два кольори, уважав І. Кляйн, вступають на картині у суперечку і намагаються домінувати один над іншим. Одноколірне полотно – це символ гармонії, умиротворення. Особливо синій колір, який асоціюється у глядача із небесним простором, водною поверхнею і піднесеною мрією.

Ів Кляйн додав ще одну тенденцію в сучасне мистецтво – художній *перформанс*, тобто включення в творчий простір картини дій автора, за якими спостерігають глядачі у режимі реального часу. Перформанс захопив не тільки живопис, а й візуальну та музичну сферу. Звернення за допомогою перформансів до гострих соціальних і психологічних тем сучасного світу (боротьба за незалежність, страх самотності, відчуження, стосунки чоловіка і жінки та ін.) привертають увагу до важливих подій, змушують людей пригадати трагічні сторінки минулого, закликають до активних дій.

До мистецтва постмодернізму належить поп-арт, який черпає образи з предметів і процесу масового виробництва. Американський художник Енді Ворхол у 1962 створив серію картин із зображеннями консервних банок і пляшок кока-коли, які стали символом безликоності й бездуховності суспільства споживання. Використовуючи техніку повторення одного і того ж зображення, Е. Ворхол створив серії портретів Елвіса Преслі, Ліз Тейлор, Мерлін Монро та ін.

Сучасний різновид поп-арту демонструє англійський художник Девід Гокні (нар. 1937), який малює картини на iPhone та iPad, а потім роздруковує зображення у великих розмірах і складає з них гігантські живописні панно.

Афроамериканець Жан-Мішель Баскія (1960–1988) відомий тим, що створював картини-колажі та картини-графіті, поєднав вуличні захоплення молоді репом і графіті з мистецтвом. На картині «Король зулусів» Ж.-М. Баскія увів до полотна літери, слова, фрагменти газетного листа, силуети будинків і вулиць, великі й малі зображення африканської маски. Блискучі та густі кольори картини якнайкраще характеризують сучасне місто – скопище автомобілів, афіш, реклами.

Мистецтво постмодернізму має різноманітні втілення, де переплітається зображення приземленості людського існування з пошуками виходу зі світу масової продукції й такої ж масової свідомості. Художники-постмодерністи, протестуючи проти класичних форм, створили нові відкриття в плані композиції, виборі кольорової гами, техніці виконання. Будинки з *муралами* (від англ. *mural* – зображення на стіні), що прикрашають будинки Києва та інших міст України, теж є утіленням поп-арту, постмодерного мистецтва.

Питання та завдання для самоконтролю:

1. Назвіть хронологічні межі літературно-стилістичних напрямів розвитку літературного процесу.
2. Порівняйте романтизм і реалізм як типи художнього мислення.
3. Наведіть приклади характерних ознак модернізму як літературної епохи. Які течії модернізму ви можете охарактеризувати?
4. Прокоментуйте «синусоїду» Д. Чижевського за параметрами: ідеали; герої; теми; засоби вираження.
5. Створіть презентацію однієї літературної епохи з визначенням характерних рис і індивідуальних досягнень письменників зарубіжної літератури. Вибір персоналій звірити за чинною програмою із зарубіжної літератури для 9-11 класів.

Теми для дискусій:

1. Визначте головний рушій у змінах історико-літературних епох, напрямів, течій: історичні умови, суспільні процеси, розвиток науки і техніки, народження геніального творця.

Теми для студентських проєктів та презентацій:

1. Доповніть розвиток літературних напрямів прикладами з української літератури, європейської (країн, мову якої вивчаєте), американської, східної. Проаналізуйте відмінні та спільні риси.
2. Створіть інфографіку одного з напрямів або течій літературного процесу.

Інфографіка

Це графічне візуальне подання інформації, даних або знань, призначених для швидкого та чіткого відображення комплексної інформації. Вона може покращити сприйняття інформації, використовуючи графічні матеріали для того, щоб підвищити можливості зорової системи людини бачити моделі і тенденції. Процес створення інфографіки можна розглядати як візуалізацію даних, створення інформаційних схем та моделей подання інформації.

Інструменти. Інфографіку можна створити вручну за допомогою простих повсякденних інструментів, таких, як олівці, маркери і лінійки. Тим не менш, сьогодні вони частіше створюються за допомогою комп'ютерних програм, що часто є швидшим і простішим.

Сервіс №1 – easel.ly. Цей сервіс покликаний спростити створення інфографіки, використовуючи вже готові шаблони. Він працює за принципом «перетягни і кинь»: ви перетягуєте в робоче поле блоки інформації, курсором надаючи їм необхідну форму і величину. Єдине «але» – інформація не буде відображатися у вигляді графіків і діаграм, користувачеві необхідно буде вводити завідомо структуровані дані. Крім того, можна додавати власні зображення, фото, піктограми тощо. Кожен шаблон сайту – не більше, ніж відправна точка у вашому проєкті. Всі елементи майбутньої інфографіки – що фон, що графік, що блок інформації – взаємозамінні. Який проєкт можна зберегти у зручному форматі JPEG і PDF. Реєстрація на сервісі необов'язкова.

Сервіс №2 – infogr.am. Цей сервіс – один з найбільш доброзичливих по відношенню до користувача. Для того щоб створити інфографіку на цьому сервісі, необхідно або пройти швидко процедуру реєстрації, або увійти за допомогою профілю в Твіттері або Facebook. Далі необхідно вибрати один з шести шаблонів, запропонованих сервісом. У процесі створення інфографіки до вже готового шаблону можна додати потрібні фото, відео, графіки і діаграми. Редагувати дані необхідно буде в таблиці, яка структурою нагадує Excel-документа. Щоб вона з'явилася, необхідно два рази клацнути в полі графіка.

www.inkscape.org Офіційний веб-майданчик

Piktochart.com – онлайн-сервіс із створення інфографіки, звітів, схематичних доповідей.

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ДО САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ

До планів практичних занять включені теоретичні питання, практичні завдання для самостійного опрацювання та перелік літератури, за допомогою якої можна підготувати теоретичний і практичний матеріал. Особливу увагу слід звернути на завдання до заняття, які вимагають теоретичних знань і прочитання літературних творів. Виконання завдань (таблиці, схеми, тести, ОСС тощо) оцінюється як самостійна робота додатковим балом. Теоретичні питання конспектуються у довільній формі (тези, план, конспект) і оцінюються як усні відповіді в процесі бесіди за темою заняття. Завдання виконуються в письмовому вигляді й перевіряються викладачем. Практичні заняття завершуються модульною контрольною роботою, яка проводиться під час практичного заняття протягом 15-20 хвилин. Питання та завдання модульної контрольної роботи перевіряють знання з попередніх тем модуля.

Індивідуальні завдання виконуються за вибором студента протягом семестру і презентуються на практичних заняттях. Індивідуальне завдання – це дослідження проблем, які вимагають звернення до довідникової літератури, наведення різних наукових поглядів на досліджуване питання. Основну частину індивідуального завдання становить узагальнення відомостей, поглядів на теоретичну проблему й вироблення власного вирішення її. Індивідуальні завдання передбачають створення презентації та захисту готового виступу. Продовження опрацювання теми може стати науковою студентською роботою, статтею, виступом на конференції.

Важливим є вміння студента брати участь у дискусії, аналізувати відповідь товариша, робити узагальнення й висновки.

1 МОДУЛЬ							2 МОДУЛЬ								
ПЗ №1	ПЗ №2	ПЗ №3	ПЗ №4	СР №1	СР №2	Модуль 1	ПЗ №5	ПЗ №6	ПЗ №7	ПЗ №8	СР №3	СР №4	Модуль 2	Екзамен	Сума бал
5	5	5	5	5	5	30	5	5	5	5	5	5	30	40	100
Література як мистецтво	Художній образ	Генерика літератури	Сюжет і композиція	Схеми-кластери жанрів	Таблиця сюжетних елементів		Художня мова. Тропіка	Поетичний синтаксис	Віршування	Віршування	Приклади поетично фігур	Метричні приклади			

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 1

ЛІТЕРАТУРА ЯК ВИД МИСТЕЦТВА

Мета: з'ясувати, що є предметом художньої літератури; осмислити специфіку літератури як виду мистецтва, місце її серед інших видів.

Термінологічний словник: художня література, предмет мистецтва, види мистецтва, 9 давньогрецьких муз.

Завдання для самостійної роботи:

Виписати та зіставити визначення мистецтва Г. Гегеля, Л. Толстого, І. Франка, О. Потебні, Є. Маланюка, Х. Ортеги-і-Гассета, Б.І. Антонича.

План:

1. Предмет художньої літератури. Взаємовиключні трактування цього питання у літературознавстві.
2. Зміст і форма мистецтва, зокрема літератури.
3. Призначення, основні функції літератури.
4. Давньогрецька родина муз і поділ мистецтва на види.
5. Місце літератури серед інших видів мистецтва.

Література:

1. Вступ до літературознавства. Хрестоматія: Навчальний посібник / упор. Н. І. Бернадська. К.: Либідь, 1995.
2. Ткаченко А. О. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства : Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. 2-е вид., випр. і доповн. К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
3. Маланюк Є. Думки про мистецтво // Слово і час. 1993. № 6. С.60–62; 34–36.
4. Ортега-і-Гассет Х. Дегуманізація искусства // Западноевропейские философские учения XX столетия. М.: Планета, 1991. С.56–76.
5. Антонич Б.-І. Національне мистецтво. Спроба ідеалістичної системи мистецтв // Наука і культура. 1990. Вип. 24. С.230, 232–234.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 2

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ У ЛІТЕРАТУРІ

Мета: осмислити поняття «художній образ»; зрозуміти, що проблема художнього образу повинна розглядатися в найтіснішому зв'язку з проблемою виражально-зображувальної природи художнього слова.

Термінологічний словник: художній образ, художня деталь, типізація, ідея, тип, характер, персонаж, ліричний герой, образ автора.

План:

1. Художній образ – основа мистецтва. Різні тлумачення поняття.
2. Процес творчої типізації та індивідуалізації у творенні образів.
3. Проблема виражально-зображувальних можливостей слова. О. Потебня про подвійну природу художнього слова.
4. Класифікація художніх образів у залежності від смислового значення, предметного принципу, чуттєвих вимірів.
5. Простір і час у літературі (погляди Г.-Е. Лесінга, М. Бахтіна).

Завдання для самостійної роботи:

Скласти тези статті О. Потебні «Думка й мова», М. Бахтіна «Форми часу і хронотопу в романі».

Література:

а) обов'язкова

1. Вступ до літературознавства. Хрестоматія: Навчальний посібник / упор. Н. І. Бернадська. К.: Либідь, 1995.
2. Ткаченко А. О. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. 2-е вид., випр. і доповн. К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
3. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. К.: ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
4. Потебня О. Думка й мова (фрагменти) // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.; [за ред. Марії Зубрицької]. Львів: Літопис, 1996. С. 25–39.
http://destruction.narod.ru/potebnja_mysl_i_jasyk.htm
5. Бахтин М. Форми времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С.234–235, 391–392, 396–400.
http://vk.com/wall-45604475_718

б) додаткова

1. Парандовський Я. Алхімія слова / з польс. пер. Ю. Попсуєнко. К.: Дніпро, 1991. 373 с.
2. Фролова К. П. Цікаве літературознавство. К. : Освіта, 1991. 192 с.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 3

ГЕНЕРИКА ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Мета: з'ясувати три способи відтворення життя як умову формування та розвитку основних видів і жанрів художньої літератури; обумовленість літературних жанрів історичним рівнем розвитку мистецтва слова та мінливим характером художнього змісту.

Термінологічний словник: Лірика, епос, драма; дума, духовні вірші, елегія, епіграма, епітафія, канцона, легенда, медитація, сугестивна лірика, ода, пісня, романс, панегірик, мадригал, дифірамп, молитва, пародія, сатира, сонет; казка, байка, оповідання, повість; новела, роман, епопея; трагедія, драма, комедія; балада; мелодрама.

План:

1. Проблема генеричного структурування літератури, основні критерії, категорії, їх співвіднесеність.
2. Видовий поділ літератури, його перетин з родовим.
3. Лірика як літературний рід: види, жанри, різновиди.
4. Епос як літературний рід: види, жанри, різновиди.
5. Драма як літературний рід: види, жанри, різновиди.
6. Суміжні змістоформи.

Завдання для самостійної роботи:

Підібрати приклади жанрів лірики, епосу, драми з творів зарубіжної літератури ХХ ст. за схемами-кластерами (див. додаток до самостійної роботи).

Література:

1. Ткаченко А. О. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. 2-е вид., випр. і доповн. К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
2. Галич О. А. Вступ до літературознавства: підручник для студ. вищ. навч. закл. Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. 288 с.
3. Вступ до літературознавства: Хрестоматія: Навч. посібник / Упоряд. Н. І. Бернадська. К.: Либідь, 1995. 256 с.
4. Моклиця М. Основи літературознавства. Посібник для студентів. Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. 192 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. К.: ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
6. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К. : ВЦ «Академія», 2007.
7. Літературознавство. Словник основних понять. / Пер. з нім. А. Цяпи. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2008. 280 с.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 4

ЛІТЕРАТУРНИЙ ТВІР ЯК ХУДОЖНЯ ЦІЛІСНІСТЬ. СЮЖЕТ І КОМПОЗИЦІЯ (НА МАТЕРІАЛІ ОПОВІДАННЯ А. П. ЧЕХОВА «ХАМЕЛЕОН»)

Мета: з'ясувати зміст понять «фабула», «сюжет», «композиція»; простежити за текстом оповідання А.П. Чехова розвиток сюжету і з'ясувати ідейно-художню функцію композиції.

Термінологічний словник: фабула, сюжет, експозиція, зав'язка, розвиток дії, конфлікт, позасюжетні елементи, деталь художня, хронотоп, перипетії, ретардації, кульмінація, інтрига, епізод.

План:

1. Фабула та сюжет як компоненти, що забезпечують цілісність художнього твору.
2. Сюжет як конкретна реалізація подієвої основи твору. Позасюжетні елементи. Типи сюжетів.
3. Елементи сюжету (експозиція, зав'язка, розвиток дії, розв'язка, кульмінація).
4. Розкриття характерів та конфлікту за допомогою сюжетних елементів.
5. Позасюжетні елементи, їх роль у структурі твору.
6. Роль композиції художнього твору.

Завдання для самостійної роботи:

Простежити взаємозв'язок розвитку сюжету, конфлікту, образів за схемою:

<i>Епізоди (події)</i>	<i>Елементи сюжету</i>	<i>Розвиток конфлікту</i>	<i>Прояви характеру</i>	<i>Образи, мотиви, деталі</i>
Очумелов йде базарною площею	Експозиція	Розгортання протиставлення влада – людина	Очумелов – пихатий, впевнений у силі власної влади	Комічні прізвища, «конфіскований» агрус, шинель
	Зав'язка			
	Розвиток дії			
	Кульмінація			
	Розв'язка			

Література:

1. Ткаченко А. О. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. 2-е вид., випр. і доповн. К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
2. Галич О. А. Вступ до літературознавства: підручник для студ. вищ. навч. закл. Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. 288 с.
3. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. К.: ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
4. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К. : ВЦ «Академія», 2007.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 5

ОБРАЗНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ. ТРОПИ

Мета: осмислити основні прийоми образності художньої мови; знати класифікацію тропів.

Термінологічний словник: порівняння, епітет, метафора, метонімія, синекдоха, евфемізм, іронія, оксюморон, катахреза, гіпербола, літота, алегорія, символ, образ-емблема.

План:

1. Поняття про тропи. Основні тропи, побудовані на зіставленні.
2. Тропи як образні означення предмета, явища, поняття, стану, дії.
3. Різновиди метафор та метонімії.
4. Іронія, гротеск, алегорія, символ, емблема як різновиди тропів. Розвиток гротеска, символів у різні літературні епохи.

Завдання для самостійної роботи:

Виписати приклади тропів з лірики поетів-символістів ХХ ст. (П. Верлена, О. Блока, Ш. Бодлера).

Література:

1. Ткаченко А. О. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. 2-е вид., випр. і доповн. К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
2. Галич О. А. Вступ до літературознавства: підручник для студ. вищ. навч. закл. Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. 288 с.
3. Вступ до літературознавства: Хрестоматія: Навч. посібник / Упоряд. Н. І. Бернадська. К.: Либідь, 1995. 256 с.
4. Моклиця М. Основи літературознавства. Посібник для студентів. Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. 192 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. К.: ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
6. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007.
7. Літературознавство. Словник основних понять. / Пер. з нім. А. Цяпи. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2008. 280 с.
8. Каллер Дж. Теория литературы. Краткое введение. М.: Астрель, 2006. 159 с.
9. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1274с.
10. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Л.: Просвещение, 1972. 271 с.
11. Жирмунский В. Теория стиха. Л.: Советский писатель, 1975. 664 с.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 6

ЗАСОБИ ОБРАЗНОСТІ І ВИРАЗНОСТІ ПОЕТИЧНОГО СИНТАКСИСУ

Мета: осмислити та відчуті особливості організації художньої мови; навчити визначенням і класифікації різних засобів поетичного синтаксису.

Термінологічний словник: анафора, епіфора, просаподосис, анадиклосис, симплока, паронімія, анаграма, плеоназм, тавтологія, полісиндетон, асиндетон, еліпсис, силепсис, анаколупф, градація; риторичні звертання, запитання, вигуки, ствердження; ампліфікація, інверсія, антитеза, хіазм, парадокси, каламбури.

Завдання для самостійної роботи:

Виписати приклади поетичних фігур з творів поетів-романтиків (Дж. Байрон, А. Міцкевич, О. Пушкін, М. Лермонтов).

План:

1. Засоби образності й виразності поетичного синтаксису. Класифікація поетичних фігур.
2. Стилістичні фігури, побудовані за принципом накопичення.
3. Фігури поетичного синтаксису, побудовані за принципом уникнення.
4. Стилістичні фігури поетичної патетики.

Література:

1. Ткаченко А. О. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. 2-е вид., випр. і доповн. К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
2. Галич О. А. Вступ до літературознавства: підручник для студ. вищ. навч. закл. Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. 288 с.
3. Вступ до літературознавства: Хрестоматія: Навч. посібник / Упоряд. Н. І. Бернадська. К.: Либідь, 1995. 256 с.
4. Моклиця М. Основи літературознавства. Посібник для студентів. Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. 192 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. К.: ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
6. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007.
7. Літературознавство. Словник основних понять. / Пер. з нім. А. Цяпи. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2008. 280 с.
8. Каллер Дж. Теория литературы. Краткое введение. М.: Астрель, 2006. 159с.
9. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1274с.
10. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Л.: Просвещение, 1972. 271 с.
11. Жирмунский В. Теория стиха. Л.: Советский писатель, 1975. 664 с.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 7

ВІРШУВАННЯ. СТРОФІКА

Мета: визначити особливості силабічного, силабо-тонічного, тонічного, фольклорного віршування.

Термінологічний словник: силабічний вірш, силабо-тонічний вірш (ямб, хорей, дактиль, амфібрахій, анапест), коломийковий вірш, павзник (дольник), тактовик, тонічна система віршування, фольклорне віршування (пісенне, речитативне, говірне), верлібр, строфа і види строф.

Завдання для самостійної роботи:

Виписати приклади основних метрів силабо-тоніки, дольник та верлібр з творів сучасних поетів Полтавщини (ямб, хорей, дактиль, амфібрахій, анапест, дольник, верлібр)

План:

1. Силабо-тонічна система віршування. Основні метри та розміри силабо-тоніки. Ритмічні варіації.
2. Тонічна система віршування.
3. Фольклорне віршування.
4. Верлібр.
5. Строфа, види строф.

Література:

1. Ткаченко А. О. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. 2-е вид., випр. і доповн. К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
2. Галич О. А. Вступ до літературознавства: підручник для студ. вищ. навч. закл. Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. 288 с.
3. Вступ до літературознавства: Хрестоматія: Навч. посібник / Упоряд. Н. І. Бернадська. К.: Либідь, 1995. 256 с.
4. Моклиця М. Основи літературознавства. Посібник для студентів. Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. 192 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. К.: ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
6. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007.
7. Літературознавство. Словник основних понять. / Пер. з нім. А. Цяпи. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2008. 280 с.
8. Качуровський І. Метрика / І. Качуровський. К.: Либідь, 1994. 120 с.
9. Качуровський І. Строфіка / І. Качуровський. К.: Либідь, 1994. 271 с.
10. Костенко Н.В. Українське віршування ХХ ст. К.: Либідь, 1993. 232 с.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 8

ВІРШУВАННЯ. МЕТРИКА

Мета: осмислити техніку українського віршування; знати особливості віршопорядку і основні системи віршування (мелодійне, квантитативне, квалітативне).

Термінологічний словник: метроряд, стопа, клаузула, цезура, рима, види рим, римування, строфа і її різновиди, античне віршування.

Завдання для самостійної роботи:

Виписати приклади основних метрів силабо-тоніки, дольник та верлібр з творів сучасних поетів Полтавщини.

План:

1. Поняття про стопу. Види стоп.
2. Поняття про клаузулу, цезуру.
3. Рима різновиди і способи римування.
4. Версифікаційні системи (мелодійне віршування, квантитативна і квалітативна версифікація).

Література:

1. Ткаченко А. О. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. 2-е вид., випр. і доповн. К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
2. Галич О. А. Вступ до літературознавства: підручник для студ. вищ. навч. закл. Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. 288 с.
3. Вступ до літературознавства: Хрестоматія: Навч. посібник / Упоряд. Н. І. Бернадська. К.: Либідь, 1995. 256 с.
4. Моклиця М. Основи літературознавства. Посібник для студентів. Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. 192 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. К.: ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
6. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007.
7. Літературознавство. Словник основних понять. / Пер. з нім. А. Цяпи. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2008. 280 с.
8. Качуровський І. Метрика / І. Качуровський. К.: Либідь, 1994. 120 с.
9. Качуровський І. Строфіка / І. Качуровський. К.: Либідь, 1994. 271 с.
10. Костенко Н. В. Українське віршування ХХ ст. К.: Либідь, 1993. 232 с.

САМОСТІЙНА РОБОТА

№ з/п	Назва теми
1	Художня література як поліфункціональна система Література як вид мистецтва. Опрацювання текстів лекцій. Підготовка до практичного заняття. Опрацювання визначень мистецтва Г. Гегеля, Л. Толстого, І. Франка, О. Потебні, Є. Маланюка, Х. Ортеги-і-Гассета, Б. І. Антонича.
2	Розробити схеми-кластери за зразками «Жанри епічних творів», «Жанри ліричних творів», «Жанри драматичних творів», «Міжродові жанри літератури». Дібрати приклади жанрових форм з історії зарубіжної літератури.
3	Літературний твір як формо-змістова єдність Тези статті О. Потебні «Думка й мова», М. Бахтіна «Форми часу і хронотопу в романі». Визначити взаємозв'язок розвитку сюжету, конфлікту, образів за схемою (зразок таблиці додається).
4	Тропіка Приклади тропів з лірики поетів-символістів ХХ ст. (П. Верлена, О. Блока, Ш. Бодлера).
5.	Поетичний синтаксис (самостійна робота № 1) Виписати приклади поетичних фігур з творів поетів-романтиків (Дж. Байрон, А. Міцкевич, О. Пушкін, М. Лермонтов).
6.	Версифікація Виписати приклади основних метрів силабо-тоніки, дольник та верлібр з творів сучасних поетів Полтавщини;
7.	Підготовка до модульного тестового контролю. Перевірка глосарію.

ДОДАТКИ ДО САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

Алгоритм аналізу ліричного твору

1. Виявити (якщо є) біографічні маркери тексту.
2. Визначити ліричне переживання, ключові мотиви.
3. Охарактеризувати ліричного героя.
4. Віднайти ключові образи та семантичні поля навколо них і проінтерпретувати їх.
5. Звернути особливу увагу на символіку тексту та конкретні образи-символи (вони ж бо витворюють підтекст – прихований зміст), розшифрувати символіку.
6. «Побачити» й пояснити колористику поезії, через яку розкривається внутрішній світ, психологічний стан, думки, почуття ліричного героя.
7. Перевірити, чи є в тексті алюзії.
8. Виокремити тропи й синтаксичні фігури.

Творча робота

«Асоціативний аналіз ліричних творів (М. Лермонтов, А. Ахматова, О. Мандельштам, О. Кушнер)»

Природа ліричної поезії залишається великою таємницею як для її дослідників, так і самих творців. Підкреслена емоційність, мовна та ритмічна непередбачуваність, змістова алогічність роблять неможливою перевірку «алгеброю гармонію». Формули, що пропонують самі поети: «чем случайней, тем верней», «наймиліший спів – сп'янілий», лише підкреслюють віртуальність поетичного слова, його здатність існувати поза межами логіки, легко переходити в інші контексти розуміння. Поетичний текст – підкреслено асоціативний, де кожне слово тягне за собою низку образів і мотивів. За висловом Й. Бродського, «поезія є мистецтвом асоціацій, натяків, мовних і метафоричних паралелей» [2, с. 87]. Асоціативна форма мислення, на відміну від логічної, захоплює сферу емоцій людини та підвалини підсвідомості. Випадкові, віртуальні, асоціативні зв'язки між поетичними образами сформовані інтуїтивною формою мислення. Видатний лінгвіст Ф. де Соссюр пов'язував парадигматичні (асоціативні) та синтагматичні (лінійні) відношення між членами поетичної групи з формами мислення. Мнемотичний ряд парадигматичних зв'язків будується, за його спостереженнями, за схемою, коли «кожен член групи можна розглянути як центр сузір'я, як точку, де збігаються інші члени, число яких безмежно...» [8, с. 158]. Осип Мандельштам цей же процес створення асоціативного ряду уявляв у зворотному порядку. Як поет, він бачив, що асоціативні зв'язки не збігаються до центру, а розбігаються від нього: «пучки смислів стирчать з поетичного слова у різні боки» [6, с. 233]. Але і вчений, і поет солідарні у визначенні природи й механізму функціонування поетичного тексту, головна особливість якого полягає у багатстві значень поетичного слова, здатного викликати ряди асоціативних уявлень. Асоціативне мислення закладене в основу метафор, у яких пов'язуються образи-уявлення реального світу; ремінісценцій, якщо зіставляються літературні образи; алюзій, коли перегукуються мистецькі та історичні артефакти.

Метафора, за теорією О. Веселовського, виникла як результат «гри паралелізму», коли «між об'єктом і живим суб'єктом аналогія виявлялася особливо рельєфно, або утворювався цілий ряд перенесень» [3, с. 101]. Гра як примхливе, алогічне, суто емоційне явище щонайкраще просвітлює природу виникнення й

сучасного існування метафори, що увиразнює відоме висловлювання Ю. Лотмана: «Мистецтво – гра, правила якої не дані раніше, а створюються у процесі гри» [6, с. 34]. Метафора є образом, об'єктом почуттєвого або понятійного порівняння з вилученим суб'єктом, коли почуттєвий план подається безпосередньо, а понятійні відмінності приховані та існують у підтексті. Поняття просвічують крізь образ, не руйнуючи та не притлумлюючи його.

Поетичні образи М. Лермонтова є класичними зразками співіснування у метафорі домінуючого чуттєвого плану та понятійного підтексту. Розглянемо рядок з вірша «Благодарность» та відновимо у метафорі суб'єкти порівняння:

За жар души, растраченный в пустыне...

Відновлена пара матиме такий вигляд:

Жар (огня, тела) – (наполненная чувствами) душа

На рівні почуттєвого сприйняття знаходимо схожість рухливого полум'я вогню або чогось гарячого з душевною енергією, яку випромінює пристрасна людина. Відчуття жару в поєднанні з абстрактним поняттям (душа, душевне життя людини) утворюють символічний образ-характеристику ліричного героя. Доповнює це порівняння антитеза – пустеля, досить розповсюджений романтичний образ, що символізує безплідне, бездуховне життя людини або суспільства. Порівняння почуттів людини, ширше – її життя, з вогнем мають давню фольклорну традицію, підхоплену романтиками. Лермонтівська метафора не претендує на поетичну оригінальність, вона не є засобом самовираження поета, проте виконує власну партитуру в авторському задумі та має власну інтонацію, яка звучить лише у контексті. Метафора поза контекстом, вийнята з поетичного цілого втрачає свою унікальну інтонацію. Тільки у повному тексті актуалізується нескінченний зміст метафори, її семантична відкритість. У вірші «Благодарность» Михайло Лермонтов прощається з минулими захопленнями та ідеалами, перераховує душевні втрати, убираючи їх у знайдені раніше метафоричні форми – поетичні строї, які викликають у нього такі ж розчарування. Незважаючи на написання звернення (тебя, ты) з малої літери, подяка адресована найвищій інстанції – Богу. Вірш, як часто зустрічається у творчості М. Лермонтова, розривають протиріччя: цілком християнська вдячність за страждання та зухвалий виклик фінальних рядків:

БЛАГОДАРНОСТЬ

За все, за все тебя благодарю я:

За тайные мучения страстей,

За горечь слез, отраву поцелуя,

За мечь врагов и клевету друзей;

За жар души, растраченный в пустыне,

За все, чем я обманут в жизни был...

Устрой лишь так, чтобы тебя отныне

Недолго я еще благодарил [5, с. 197].

Д. Мережковський уважав М. Лермонтова поетом «сверхчеловечества», оскільки той поєднав демонічне з божественним у власному характері, що відбилася на художніх мотивах і образах його творчості. З огляду на таку оцінку, в поетичних рядках вірша можна почути голоси і Демона, і Христа (гетсиманська молитва), які примхливо переплелися у сповідальному зверненні до Бога. Деякі образи вірша набувають буквального змісту, так метафора «отрава поцелуя» не тільки акцентує почуттєвий зміст, що підкреслює згубність пристрасі, а є прямою паралеллю зі зрадливим поцілунком Іуди, що прояснює богоборчі ноти двох заключних рядків.

Контекст поетичних метафор може розширюватися за рахунок їхнього включення в інші поетичні світи. Явище міжособистісного паралелізму, коли образи одного поета включаються в поетичні орбіти іншого митця, називають ремінісценцією, але його можна назвати і грою паралельних поетичних світів. Із поетичним світом М. Лермонтова майже через століття перетнувся поетичний всесвіт А. Ахматової. Форму подяки поетеса замінила на форму тосту, який викликає асоціації з чашею страждань, яку кожному треба випити до кінця.

ПОСЛЕДНИЙ ТОСТ

*Я пью за разоренный дом,
За злую жизнь мою,
За одиночество вдвоем
И за тебя я пью, –
За ложь меня предавших уст,
За мертвый холод глаз,
За то, что мир жесток и пуст,
За то, что Бог не спас [1, с. 193].*

У тості Анни Ахматової повторюється анафорична композицію вірша Лермонтова і градація перелічення тих незмінних супутників поета, які поряд з ним у всі часи – самотність, зрада, розчарування. Ахматова зберігає християнську інтонацію свого попередника подякою за страждання, але вилучає з неї іронію та виклик. Метафоричні образи Лермонтова у творі «срібної» поетеси видозмінюються у бік понятійної конкретності, але їхня семантична подібність зберігається: «отрава поцелуя» змінюється на «ложь предавших уст»; «жар, растраченный в пустыне» – на «мир жесток и пуст». Романтична почуттєвість метафор М. Лермонтова набуває в поезії пізньої А. Ахматової класичної ясності й конкретності (про яку так мріяли у свій час акмеїсти). Але головним залишаються не стільки розбіжності, скільки єдність двох творів, діалог двох поетів, коли про одне й те саме говорять по-різному, коли між образами, тропами, словами з'являються різнопланові асоціативні зв'язки, які розширюють контекст і збагачують художнє значення.

Собрат Анни Ахматової з акмеїстичного цеху Осип Мандельштам теж виголосив свій тост:

*Я пью за военные астры, за все, чем корили меня,
За барскую шубу, за астму, за желчь петербургского дня.*

*За музыку сосен савойских, Полей Елисейских бензин,
За розу в кабине роль-ройса и масло парижских картин.
Я пью за бискайские волны, за сливок альпийских кувшин,
За рыжую спесь англичанок и дальних колоний хинин.*

*Я пью, но еще не придумал – из двух выбираю одно:
Веселое асти-спуманте иль папского замка вино [6, с. 302].*

Якби цей вірш не був датований квітнем 1931 року, його можна було б розглядати як іронічний жарт або пародію. Але у «вовчий» час цькування, заборон і зрад перелік буржуазних дрібниць був героїчним кроком. Мандельштам із насолодою смакує нереальні для радянського громадянина реалії, які для поета асоціюються із вільним, відкритим світом, сповненим повітря, моря, краси. Поет свідомо балансує на грані життя і смерті, відстоюючи право на внутрішній

культурний простір. Цю життєву позицію Осипа Мандельштама влучно характеризував поет Арсеній Тарковський: «нищее величие и задерганная честь». Творчість Мандельштама продовжувала високі традиції російської літератури – мовчазне прийняття страждань і випробувань. Поет не говорить про це прямо, відкритим текстом, він ховає свій біль за вишуканими образами, він піднімає за них келих, він прощається з ними та благословляє на довге життя.

Аналізуючи поетичне слово Данте, О. Мандельштам писав про гераклітову метафору, яка «з такою силою підкреслює плинність явища і такими розчерками перекреслює його, що безпосередньому спогляданню, після роботи метафори, нічим пожитися» [6, с. 245]. Ці слова ілюструють тропи самого поета. Метафору «желчь петербургского дня» можна назвати гераклітовою, бо сучасний поету Петербург породжує плин асоціацій, пов'язаних із словом «желчь» у фізіологічному смислі, – це гіркота несвободи, хвороба суспільства, це роль петербурзької інтелігенції, яка завжди була катализатором культурного та політичного життя Росії (як жовч при травленні). Ряд аналогій будується за кольором: жовтизна короткого дня північної столиці, домінування жовтого в образі Петербурга Достоевського, сутінки замість світла («сумерки свободы»). У творах О. Мандельштам кожний образ відлунується рядом алюзій, що ховаються то у глиб століть, то виринають у сучасність, підкреслюючи та перекреслюючи плинність явищ.

Замикає ряд поетичних перекликів вірш сучасного петербурзького поета Олександра Кушнера, який не потребує спеціальних коментарів, настільки прозорі в ньому ремінісценції, асоціативні сходження, метафоричні паралелі із творчістю М. Лермонтова, А. Ахматової та О. Мандельштама:

*За все, за все...
Лермонтов*

*За что? За ночь. За яркий по контрасту
С ней белый день и тополь за углом,
За холода, как помните, за астму
Военных астр, за разоренный дом.
Какой предлог! За мглу сырых лужаек,
За отучивший жаловаться нас
Свинцовый век, за четырех хозяек,
За их глаза, за то, что бог не спас.
За все, за все... Друзья не виноваты,
Что выбираем их мы второпях.
За тяжких бед громовые раскаты,
За шкафчик твой, что глаженьем пропах,
За тот смешок в минуту жизни злую,
За все, чем я обманут в жизни был:
За медь дубов древесную сырую
И за листву чугунную перил [4 , с. 114].*

О. Кушнер об'єднав поетичні образи, створив своєрідний заповідник знайомих значень, тропів, інтонацій, конструкцій, не залишившись при цьому лише колекціонером. Молодший сучасник додав до аури поетичних метрів власні акценти, коментарі, образи. Він дозволив собі навіть сперечатися з великими. Про друзів, яких обирають випадково, О. Кушнір сказав, явно не погоджуючись із досить жорсткою оцінкою М. Лермонтова та А. Ахматової зради друзів. Найтісніші

асоціації, на нашу думку, пов'язують О. Кушнера із поетичним світом О. Мандельштама, метафори обох поетів викликають плинні уявні картини, що відволікають від чуттєвого споглядання предмета порівняння. Чого вартий «белый день», пам'ятаючи про «желчь дня», або «астма военных астр». Астмою, непролетарською хворобою, докоряли О. Мандельштаму, а «военные астры», можливо, зірки (грецькою – айстра), шлях до яких лежить через війну – тернії. О. Кушнер поєднав ці два поняття в одне, додавши образу ще більшого трагізму: зірка, що лине крізь війну-тернії, до того ж приречена на нерівне, астматичне дихання. Чим не блискуча метафора шляху поета, створена злиттям двох віддалених, розрізаних образів?

По-мандельштамівські О. Кушнер уникає прямих значень слів, відкритих назв почуттів, бо поетичні першопрхідці вже ними пройшли і дали точні назви, залишивши після себе карту зіркового неба та головні асоціативні орієнтири. «За все, чем я обманут в жизни был», – пише поет і ставить дві крапки, але М. Лермонтов і А. Ахматова перерахували усі обмани, які може пережити поет. О. Кушнеру залишилось назвати лише оману мистецтва, вічну підміну та гру речей і явищ, об'єкта і суб'єкта: «медь дубов и листву чугунную».

«Какой предлог!», – покликає поет і знову з'являється анфілада значень: «предлог» – це привід для роздумів, нових асоціацій або «предлог» у значенні «прийменник». Захоплення поета адресується слову «за» яке дозволило його видатним попередникам скласти подяку-тост, нанизуючи образи-намистини на сплетену з прийменників нитку. О. Кушнер писав у книзі «Аполлон в снегу. Заметки на полях» про гру поетичного паралелізму: «вірші не замикаються на тому предметі, про який вони говорять. У них є перспектива. Через голову даної речі вони звертаються до іншої, далекої від них. Так будується віршовий простір... Поети без поетичного родоvodu схожі на однолітні рослини» [4, с. 104].

Дозволимо собі поширити дані слова не тільки на поетичний, а й читацький родовід. Знаходити в поетичному всесвіті присутність улюблених майстрів, впізнавати їхні голоси, відчувати нову перспективу образів – це висока читацька співтворчість, про яку писав О. Мандельштам: «Читати поезію – велике та складне мистецтво, звання читача поезії не менш почесне, ніж звання поета...».

Література:

1. Ахматова А. Сочинения: в 2-х т.; [под общ. ред. Н. Н. Скатова]. М.: Правда, 1990. Т.1. С.448.
2. Бродский И. Сын цивилизации // Звезда. 1990. № 10. С.85–88.
3. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 408 с. (Классика литературной науки).
4. Кушнер А. Аполлон в снегу: Заметки на полях. Л.: Сов. писатель, 1991. 512 с.
5. Лермонтов М. Собрание сочинений: в 2-х т.; [сост и комм. И. С. Чистовой]. М.: Правда, 1988. Т.1. 720 с.
6. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. М.: Языки русской культуры, 1999. 412 с.
7. Мандельштам О. Избранное: в 2-х т.; [сост., автор предисл. и коммент. П. М. Нерлер]. М.: СП Интерпринт, 1991. Т.2. 480 с.
8. Соссюр Ф. Труды по языкознанию [пер. с фр.] / под ред. А. А. Холодовича / Ф. Соссюр. М.: Прогресс, 1977. 696 с. (Языковеды мира).

ЗМІСТ

Лекція №1. ЛІТЕРАТУРА ЯК ВИД МИСТЕЦТВА	3
Лекція №2. ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ ЯК ОСНОВА МИСТЕЦТВА.....	13
Лекція №3. ПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ (ЗМІСТОВІ ЧИННИКИ).....	24
Лекція №4. ПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ (ФОРМАЛЬНІ ЧИННИКИ)	33
Лекція №5. АВТОР У ТВОРІ: ШЛЯХИ ЧИТАЦЬКОГО НАБЛИЖЕННЯ.....	47
Лекція №6. ЧИТАЧ У СТРУКТУРІ ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ	58
Лекція №7. ОБРАЗНІСТЬ ТА ЕКСПРЕСИВНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ. ТРОПКА	69
Лекція №8. ПОЕТИЧНИЙ СИНТАКСИС.....	78
Лекція №9. ВЕРСИФІКАЦІЯ ПОЕТИЧНОЇ МОВИ	87
Лекція №10. ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС: НАПРЯМИ, ТЕЧІЇ, СТИЛІ.....	94
МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ДО САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ.....	108
Практичне заняття №1. ЛІТЕРАТУРА ЯК ВИД МИСТЕЦТВА	109
Практичне заняття №2. ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ У ЛІТЕРАТУРІ.....	110
Практичне заняття №3. ГЕНЕРИКА ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ	111
Практичне заняття №4. ЛІТЕРАТУРНИЙ ТВІР ЯК ХУДОЖНЯ ЦІЛІСНІСТЬ. СЮЖЕТ І КОМПОЗИЦІЯ (НА МАТЕРІАЛІ ОПОВІДАННЯ А. П. ЧЕХОВА «ХАМЕЛЕОН»).....	112
Практичне заняття №5. ОБРАЗНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ. ТРОПИ.....	113
Практичне заняття №6. ЗАСОБИ ОБРАЗНОСТІ І ВИРАЗНОСТІ ПОЕТИЧНОГО СИНТАКСИСУ	114
Практичне заняття №7. ВІРШУВАННЯ. СТРОФІКА.....	115
Практичне заняття №8. ВІРШУВАННЯ. МЕТРИКА	116
САМОСТІЙНА РОБОТА.....	117
ДОДАТКИ ДО САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ.....	118

Ольга Василівна ОРЛОВА

Олексій Петрович ОРЛОВ

ОСНОВИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА. ТЕКСТИ ЛЕКЦІЙ

Навчально-методичний посібник

Підписано до друку 30.04.2020 р.
Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Гарнітура Times New Roman. Друк офсетний.
Ум.-друк. арк. 14,4.
Наклад 100 прим. Зам. № 10113.

Віддруковано у друкарні ТОВ «СІМОН»
м. Полтава, вул. Пушкіна, 42
050-590-12-52
simon@simon.com.ua
www.simon.com.ua

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготовників
і розповсюджувачів видавничої продукції
Серія ПЛ № 17 від 23.03.2004 р.