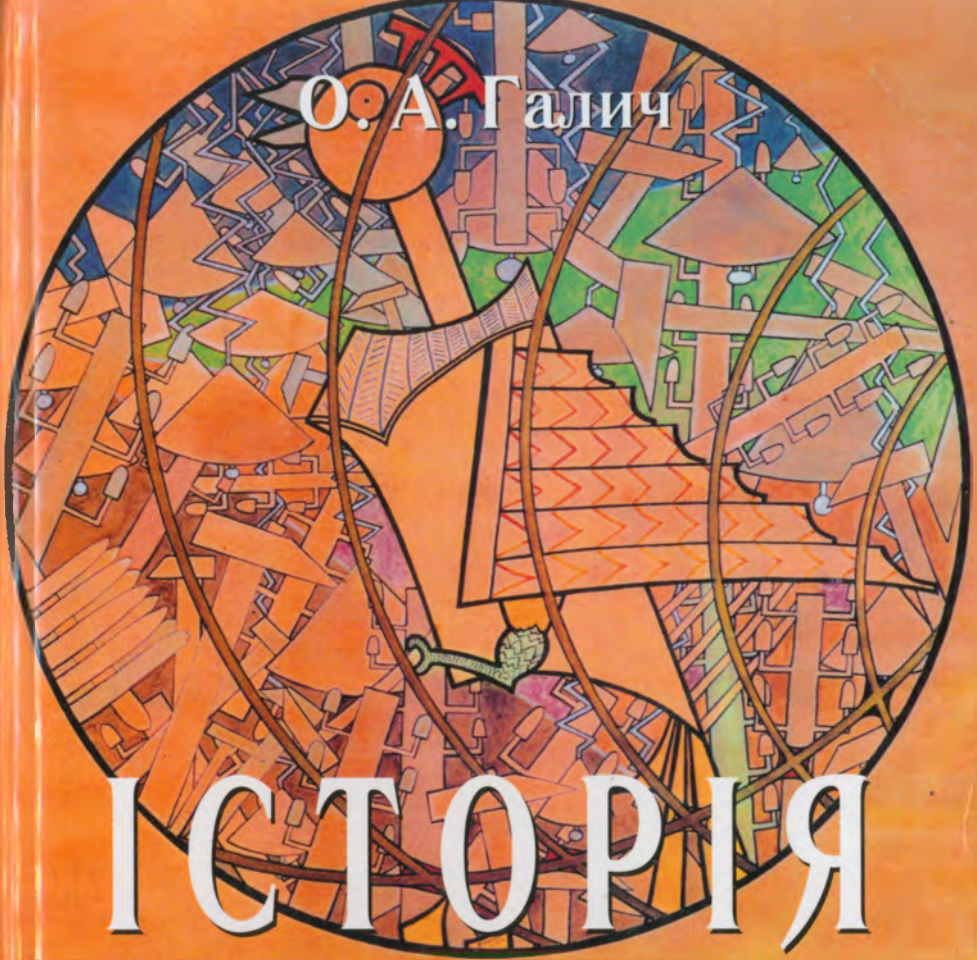




О. А. Галич

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРО- ЗНАВСТВА

Підручник

О. А. Галич

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРО- ЗНАВСТВА

Підручник
для студентів вищих навчальних закладів

Київ
“Либідь”
2013

ВСТУП

1

Літературознавство — галузь філології

Літературознавство (термін є калькою з нім. *Literaturwissenschaft*) — одна з двох найголовніших філологічних наук. Інша — це **мовознавство**, або **лінгвістика** (від лат. *lingua* — мова). Обидві науки об'єднує спільна спрямованість на вивчення словесності, однак завдання в них різні. Якщо лінгвістика досліджує мову, її функції, універсальні характеристики, структуру та історичний розвиток, то літературознавство вивчає художню літературу різних народів, виявляє закономірності її розвитку.

Літературознавство й лінгвістика постійно взаємодіють: художня література слугує одним із джерел для лінгвістичних спостережень над мовою окремих народів; літературознавство допомагає мовознавству зрозуміти змістову специфіку художньої творчості, пояснити її лінгвістичні особливості.

Вивчаючи літературу того чи іншого народу, вчені не можуть обійтися без знання мов та їхньої історії. В цьому літературознавцям активно допомагають лінгвісти. Адже на ранніх етапах розвитку людства література побутувала лише в усній формі, а згодом, на певному шаблі суспільного роз-

витку, народ створював власну писемність, що давало змогу розвиватися літературі на основі певної системи літер, об'єднаних у алфавіт, чи умовних позначок, що синтезують цілі поняття або уявлення й називаються ієрогліфами. Слово «література» походить від латинського *littera* — буква. М. Грушевський зазначав, що цей термін уперше вжив Цицерон «в значенні літературної, властиво граматичної освіти, знання» [3, т. 1, 42]. Пізніше, на думку цього видатного українського вченого, термін набрав «значення суми писаних пам'яток: усього написаного, що дісталось від певного часу чи певного народу, чи певної категорії словесної творчості („література математична“, „література драматична“ і т. д.)» [Там само].

До започаткування книгодрукування німецьким винахідником Йоганном Гутенбергом (1440), запровадження книгодрукування в Україні Іваном Федоровим література існувала в *манускриптах* (від лат. *manus* — рука, *scribo* — пишу), або *рукописах*. Переписування книг було справою надзвичайно трудомісткою, довготривалою й досить дорогою. Твори існували в обмеженій кількості примірників, часто переписаних не з першооснови, а з інших джерел. Нерідко зв'язок текстів з оригіналом був майже умовним, кожен із переписувачів вільно поводився з твором, вносячи виправлення, скорочуючи текст або дописуючи власні фрагменти. Автор на списках не вказувався, і його ім'я поступово втрачалося. Внаслідок цього через багато віків авторство тексту встановити практично неможливо. Про це свідчать спроби з'ясувати, хто автори таких визначних творів доби Київської Русі, як «Слово о полку Ігоревім», «Слово о погибелі Руської землі».

Усе це значно ускладнює наукове вивчення давніх книг. І тут на допомогу літературознавцеві приходять лінгвіст, даючи певні знання з історії мов, якими написані книги, розкодовуючи знакові системи минулого. Особливо плідною є взаємодія літературознавців і мовознавців у вивченні класичної літератури античних часів. Адже грецька й латинська мови набагато століть раніше за українську або інші новоєвропейські досягли досконалості в розвитку лексичної, граматичної та синтаксичної систем. Цими мовами ще до нашої ери було створено могутні античні літератури, відлуння яких

досі відчувається практично в усіх сучасних мовах і літературах. Таким відлунням є, наприклад, велика кількість літературознавчих і мовознавчих термінів (строфа — від гр. *στροφή* — поворот, зміна; комедія — від гр. *κόμος* — весела процесія в супроводі музики, співів і танців та *ὁδῆ* — пісня; версифікація — від лат. *versus* — вірш і *fasio* — роблю; інтерпретація — від лат. *interpretatio* — роз'яснюю, перекладаю).

Вивчаючи сучасні літератури, треба також спиратися на дані мовознавства. Адже й у новоєвропейських мовах відбуваються еволюційні зміни в лексиці, граматиці та синтаксисі. Окремі слова старіють і переходять до розряду архаїзмів та історизмів, з'являються нові — неологізми чи нові значення або відтінки значень відомих слів; поступово змінюється граматичний і синтаксичний лад. Письменники постійно використовують місцеві та соціальні діалекти, що значно відрізняються від літературної мови певного періоду.

Творчий процес — справа надзвичайно складна. Іноді над окремими творами письменник працює впродовж тривалого часу, постійно роблячи виправлення й доповнення, у тому числі й лексичного, морфологічного чи синтаксичного характеру, подекуди створюючи нову редакцію тексту. Відомо, наприклад, що повість Петра Панча «Голубі ешелони» має дві авторські редакції; суттєвою правкою позначені романи Олеся Гончара, зокрема, «Прапороносці» правилися в кожному новому прижиттєвому виданні. Є різночитання, пов'язані із втручанням цензури, у віршах В. Симоненка. По-різному звучать вірші В. Стуса в закордонному виданні «Палімсестів» і у вітчизняному, що з'явилося пізніше. Все це вимагає тісної співпраці літературознавців і лінгвістів.

Для чого потрібне літературознавство? Літературознавець має побудувати свою працю так, щоб піднятися над Сквородою, Шевченком, Франком, Лесею Українкою і побачити в їхній творчості своєрідні художні неповторні світи. Може виникнути слушне запитання: отже, для того щоб оглянути ці світи, літературознавець мусить стати такою ж величиною, як Скворода, Шевченко, Франко чи Леся Українка? Однак це навряд чи можливо, хоча певні переваги сучасний науковець перед класиками має, адже за його плечима — двохсот- або столітній історичний досвід, що охоплює масу знань про,

приміром, Сквороду чи Лесю Українку, нагромаджений за десятиліття копіїткої праці над текстами, першоджерелами тощо.

«Літературознавство, — писав Ю. Борев, — не замінюючи літературу, не володіючи здатністю ретранслювати естетичну насолоду, здатне: 1) дати відносно нове прочитання змісту твору (історично обмежене характером метапозиції і зумовлене у своїй повноті історичним, груповим і особистим досвідом реципієнта і його методологією аналізу); 2) дати ієрархічно ціннісну оцінку твору; 3) дати історичну картину розвитку художнього процесу» [1, 26].

Літературознавець при цьому намагається розв'язати цілу низку завдань: «1) інформативне збагачення реципієнта; 2) вироблення ним ціннісних орієнтацій щодо літературних творів і можливість визначення естетичного рангу твору; 3) допомога в орієнтації в літературному просторі, вироблення уявлень про художній процес, його ланки, його художню своєрідність і ціннісний статус творів, що є ланками літературного процесу; 4) простеження розвитку художньо-концептуальних ідей у художній культурі людства» [Там само].

2

Літературознавство та історія

Твори художньої літератури — це завжди частина культурної спадщини певного народу. Написані в конкретно-історичних умовах, вони є складовою його історичної пам'яті. Наука про літературу не може не враховувати міцного взаємозв'язку художньої творчості з розвитком окремого народу. В такому розумінні літературознавство постає як історична наукова дисципліна, що допомагає історії вивчати суспільне буття тієї чи іншої нації.

Час написання художніх творів завжди залишає в них свій відбиток. Так, у «Слові о полку Ігоревім» знайшли

відображення складні суспільні процеси, які відбувалися в Київській Русі другої половини XII століття й пізніше призвели до занепаду цієї держави. Поезії П. Тичини «Одчиняйте двері...», «Золотий гомін» несуть у собі суперечливі й трагічні реалії національної революції 1917—1920 років. Романи Ю. Андруховича («Московіада», «Перверзія», «Рекреації», «Дванадцять обручів») містять чимало моментів, узятих із дійсності кінця 80-х — початку 90-х років XX, а останній — уже початку XXI століття, характерних для пострадянського простору.

Художні твори, написані колись, залишаються незмінними назавжди, часто й через багато десятиліть чи століть зберігаючи прикметні риси доби їх створення. Зміст і форма подібних творів доносять до нащадків конкретний зміст соціального або культурного життя певного народу, наприклад могутній порив пробудження національної самосвідомості українців, спричинений революційними подіями 1917 року (збірка «Сонячні кларнети» П. Тичини). Без урахування особливостей соціального чи культурного життя народу, без знання безлічі фактів, документів, свідчень певної доби, до якої належать твори, без спроб зрозуміти специфіку цієї доби літературознавець не зможе з наукових позицій вивчати літературний процес. Тому науковець, який досліджує художню літературу, мусить постійно звертатися до даних історичної науки. Саме в ній він отримує хронологічні відомості, які накладає на факти і явища літературного процесу, встановлюючи зовнішні та внутрішні зв'язки. Помилкове визначення послідовності окремих явищ може призвести до неправильного розуміння творчого розвитку загалом. Вилучення окремих історичних фактів чи літературних явищ, наприклад замовчування творчості окремих письменників (В. Винниченка, М. Хвильового) або деяких творів відомих авторів (роману «Собор» О. Гончара або драматичної поеми «Бояриня» Лесі Українки), приховування деяких фактів біографії знаних митців (перебування В. Сосюри в лавах армії УНР), допущені за радянської доби, також свідчать про антиісторизм подібного підходу до осмислення літератури, спотворюють бачення літературного процесу XX століття.

Автор будь-якого художнього твору завжди репрезентує певний культурний прошарок сучасної йому доби, спостерігаючи яку, беручи участь у житті якої, він водночас представляє певний ідеологічний або політичний напрям. Світоглядні позиції, історичне бачення шляхів розвитку свого народу, суспільний ідеал письменник прямо чи опосередковано передає в художньому творі. Щоб розібратися в задумі письменника, в політичній спрямованості його твору або творчості загалом, треба знати основні факти біографії митця, його зв'язки з іншими людьми, участь у політичному й громадському житті. Тут літературознавцю знову стануть у пригоді різні історичні джерела: архівні документи, листи, фотографії, мемуари тощо.

Тож літературознавцям, так само як історикам, треба вміти працювати з архівами, знаходити в них необхідні матеріали, вивчати, аналізувати й коментувати їх. Словом, літературознавець та історик приречені працювати поруч, допомагаючи один одному у своїх наукових пошуках задля встановлення істини.

3

Літературознавство й мистецтвознавство

Предметом літературознавства є художня література, котра, своєю чергою, є частиною мистецтва, що його досліджує мистецтвознавство (вужче — театро- та кінознавство). Отож між літературо- та мистецтвознавством є чимало спільного. Насамперед обидві ці науки вивчають літературні твори, які містять у собі образну інтерпретацію дійсності. Однак мистецтвознавець звертається, крім літературних, ще й до творів живопису, скульптури, архітектури, музичного мистецтва, яким також притаманне образне відтворення дійсності. Живопис, скульптура, архітектура фіксують лише мить із безкінечного потоку життя. Художник впливає на глядача своїми

барвами, скульптор — позами героїв, архітектор — просторовими рішеннями. Музикант передає певні переживання в часовій тривалості. Мистецтво театру наближається до реального життя. Однак література серед названих і неназваних видів мистецтва є найуніверсальнішим, оскільки їй підкоряється все — і час, і простір. Літературознавець, маючи справу з літературою, водночас ураховує дані мистецтвознавства про скульптуру, музику, театр, образотворче мистецтво тощо. Зокрема, хіба можна аналізувати драматичний твір, скажімо комедію М. Куліша «Мина Мазайло», не знаючи її театральної історії, ролі в постановці п'єси режисера Леся Курбаса тощо? Тут на допомогу дослідникові літератури прийде мистецтвознавець. Із появою кіно- і телемистецтва дедалі частіше твори художньої літератури стають об'єктом утілення на кіно- і телеекранах. І в цьому випадку літературознавцеві в його пошуках також допоможе дослідник мистецтв.

4

**Літературознавство
та фольклористика**

Літературознавство має чимало спільного в предметі дослідження з фольклористикою — наукою, яка вивчає усну народну творчість. Фольклор є джерелом зародження писемної літератури, своєрідною її передісторією. «Перші елементи літературознавства спостерігаються ще у фольклорі» [10, 10]. Спільними зусиллями фольклористів і літературознавців часом удається встановити авторів окремих художніх творів, що раніше вважалися народними. Є чимало спільного в жанрових системах літератури й усної народної творчості — частина їхніх жанрів збігається. Спільними для мистецтва слова і фольклору є різноманітні художні засоби. Деякі з них, такі як сталі епітети, порівняння, метафори, що

поширені в усній народній творчості, набувають нової якості в художній літературі. Саме тому між фольклористикою і літературознавством завжди існувала й існує певна взаємодія, що базується на словесній природі обох наук.

5

**Літературознавство
та інші наукові дисципліни**

Художня література є одним із багатьох видів мистецтва. Саме тому літературознавство постійно взаємодіє з естетикою — наукою, яка впродовж кількох тисячоліть розробляє теоретичні проблеми мистецтва. Щоправда, окремі вчені ототожнюють естетику з мистецтвознавством. Проте, думається, це окремі наукові дисципліни, що мають справу з одним і тим самим матеріалом — творами різних видів мистецтва.

Методологічною базою для літературознавства, особливо на ранніх етапах його розвитку, була філософія, в річищі якої відбувалась еволюція цієї науки впродовж багатьох століть. Тому цілком природно, що автори перших літературознавчих праць (насамперед Арістотель, автор «Поетики») були філософами. І пізніше чимало науковців, які виявили себе тонкими знавцями літератури, паралельно досліджували філософські проблеми (Георг Вільгельм Фрідріх Гегель, Жак Дерріда, Жан Поль Сартр, Фредрік Джеймсон, Дмитро Чижевський та ін.).

Літературознавство має міцні контакти з психологією, оскільки одним із об'єктів відображення в художній літературі є внутрішній світ людини. До того ж психологи допомагають розібратись у процесах художньої творчості. Тут літературознавцям приходить на допомогу психологія творчості, а у вужчому розумінні — психологія літературної творчості, в полі зору якої перебувають етапи творчого процесу — від зародження авторського задуму до його реалізації в літературному творі.

Спірним, на думку Михайла Наєнка, «видається зв'язок літературознавства з економікою» [10, 9]. Дослідник вбачає в такому підході, що домінував у радянські часи, вульгаризацію специфіки художньої творчості й методологічних засад її вивчення. «Для літературознавця економічний мотив у творі є не ілюстрацією, не відображенням „реальних” економічних відносин у суспільстві, а лише однією зі складових частин художнього світу, що твориться письменником в ім'я пошуку світової гармонії, проникнення в таїну людської душі і життя загалом» [Там само].

Останнім часом літературознавство стало тісніше співпрацювати з теологією, бо лише з'ясувавши біблійну чи іншу (священні книги в ісламі, буддизмі тощо) релігійну основу, можна збагнути художні твори, побудовані на ремінісценціях зі Святого Письма (наприклад, «Давидові псалми» Тараса Шевченка, «Мойсей» Івана Франка чи «Сад Гетсиманський» Івана Багряного).

Наука про літературу має міцні контакти також із соціологією, герменевтикою, етикою. Дедалі більше точок зіткнення в літературознавстві навіть із математикою та кібернетикою. Це й спроби віршування з допомогою електронно-обчислювальної техніки, і різного роду статистичні підрахунки, і практика комп'ютерного перекладу текстів.

6

Основні й допоміжні літературознавчі дисципліни

Літературознавство як наука, що вивчає художню літературу, розвивалося з найдавніших часів — спершу в річищі філософії та естетики, а з кінця XVIII століття як самостійна дисципліна. Зачатки літературознавчих уявлень знаходимо вже в окремих стародавніх міфах, «в легендах і переказах

про особливості слова та пісні, в казках про чаклунів, які володіють особливим (цілющим, наприклад) словом, у думках про кобзарів і поетів, що звалися в народі перебендями і могли з допомогою слова викликати тугу чи радість, сльози чи усміх» [10, 10]. Перші струнки літературознавчої концепції дали давньогрецькі мислителі Платон і Арістотель.

Сучасне літературознавство як наука про художню літературу об'єднує три провідні галузі: теорію літератури, історію літератури та літературну критику. Щоправда, окремі дослідники не вважають літературну критику частиною літературознавства. Зокрема, В. Брюховецький зазначає: «Сучасне літературознавство становить складну динамічну систему, яка органічно взаємодіє з критикою літературною» [15, т. 3, 210]. Цим твердженням літературна критика виводиться, по суті, за межі науки про літературу. Однак сам В. Брюховецький не завжди є послідовним в обстоюванні цієї думки. У надрукованій у тому ж томі статті «Критика літературна» він наголошує, що літературна критика — «одна з трьох основних галузей літературознавства» [Там само, 63].

Деякі дослідники неправомірно розширюють сферу літературознавства, відносячи до нього й інші дисципліни. Так, А. Козлов та інші автори навчально-методичного посібника «Азбука літературознавства» вважають, що «літературознавство як система наук про літературу взагалі чи про якісь окремі її риси та елементи складається передовсім з таких його провідних галузей, як: літературна критика, історія літератури, теорія літератури, бібліографія тощо» [6, 40].

Поділяючи точку зору, що літературознавство складається з трьох основних наукових дисциплін, А. Ткаченко додає: «На Заході сюди відносять ще й компаративістику (або порівняльне літературознавство) і текстологію» [13, 9]. Ю. Борєв називає такі основні літературознавчі дисципліни: теорія літератури і методологія літературного аналізу, історія літератури, літературна критика, літературна риторика і герменевтика (див. [2, 224]). Г. Сивокінь вважає, що «теорія літератури — одна з основних дисциплін літературознавства поряд з історією літератури, компаративістикою, літературною

критикою та текстологією» [12, 3]. Група літературознавців з Волині (В. Удалов, В. Зубович, Т. Полежаєва) вважають, що наука про літературу має дві складові — теоретичне літературознавство і конкретно-історичне літературознавство. До теоретичного літературознавства ці дослідники відносять теорію літератури та методологію літературознавства, до конкретно-історичного — літературну критику та історію літератури (див. [14]).

І все ж таки більшість сучасних науковців погоджуються, що до царини літературознавства належать теорія літератури, історія літератури, літературна критика. Ці дисципліни називають основними.

Теорія літератури вивчає соціальну природу, специфіку, загальні закономірності розвитку художньої літератури, основні закони творчості, яких свідомо чи підсвідомо дотримуються письменники різних епох і народів. Вона встановлює критерії та принципи аналізу й оцінки літературного матеріалу.

Історія літератури досліджує літературний процес у конкретних його виявах (твори, події, письменники, літературні напрями, течії, школи), оцінює й систематизує факти, визначає місце і значення окремих літературних явищ.

Літературна критика — це певний відгук на важливі літературні події доби. Головні її завдання — всебічний аналіз новітніх літературних явищ та оцінка їх із позиції того етапу розвитку, на якому перебуває суспільство, а також виконання функції посередника між письменником і читачем.

Літературознавство, як і кожна інша наука, охоплює низку **допоміжних дисциплін**. Найперше слід назвати *літературну історіографію* й *літературну бібліографію*, а також *текстологію*. Деякі дослідники додають ще й *палеографію*. Існують також інші класифікації. О. Федотов, наприклад, до числа допоміжних літературознавчих дисциплін зараховує бібліотекознавство та музеєзнавство, що «у повній згоді зі своїми досить прозорими найменуваннями “відають” фондами бібліотек і літературних музеїв» [16, 16].

Теорія літератури

Вивчення світової літератури не може бути плідним без урахування великої кількості загальних понять про окремі властивості та особливості художніх творів, літературного процесу в цілому. Дослідженням, узагальненням і систематизацією літературознавчих понять займається **теорія літератури** (від гр. θεωρία — спостереження, дослідження).

Теорія літератури розвивається як узагальнювальна наукова дисципліна, оскільки поставлені нею проблеми можуть бути розроблені лише на основі глибокого дослідження багатьох окремих національних літератур на різних етапах їхнього історичного розвитку.

Система наукових понять, яку створює теорія літератури, є досить складною та різноманітною. Структурно вона поділяється на кілька розділів. Передусім теорія літератури вивчає сутність, зміст і форму художньої літератури, її специфіку та функції як самостійного виду мистецтва. Далі до сфери питань теорії літератури належать розуміння специфіки художньої творчості й аналіз, інтерпретація конкретних літературних явищ, поділ поезії на роди й жанри. Ще теорія літератури досліджує літературний процес, зміну напрямів, течій, шкіл, особливості стилю окремого письменника й загалом літератури певної доби. Нарешті, до завдань теорії літератури входить розгляд закономірностей розвитку мови художньої літератури, особливостей віршування тощо.

Дехто з дослідників вважає, що поняття теорії літератури збігається з поняттям *поетики* (у вужчому розумінні поетика охоплює коло проблем, пов'язаних із художніми особливостями творчості окремого письменника, наприклад, поетика Т. Шевченка, поетика М. Рильського, чи навіть з особливостями окремого художнього твору, скажімо, поетика «Собору» О. Гончара). Поетику поділяють на загальну, або теоретичну, окремі поетики та історичну. Загальна (теоретична) поетика вивчає звукову та словесно-образну

будову художнього тексту. Окремі поетики досліджують сукупність індивідуальних авторських засобів художнього зображення й вираження в певній системі взаємодії. Сферу історичної поетики становить вивчення походження та розвитку зображувально-виражальних засобів і поетичних форм, впливів на них національних традицій, іншомовних запозичень тощо.

Теорія літератури досліджує загальні й спільні для кожної окремої національної літератури (української, китайської, іспанської тощо) закони та закономірності, що пов'язують літературу з навколишньою дійсністю, а також внутрішньо-літературні закони. Французький літературознавець *Антуан Компаньйон* (нар. 1950 р.) розрізняє поняття «теорія літератури» і «літературна теорія». Перша з них «розуміється як галузь загального та порівняльного літературознавства; цим терміном позначається рефлексія передумов літератури, літературної критики й літературної історії; це критика критики, або метатеорія» [7, 27]. Літературна теорія, на погляд А. Компаньйона, «має більш опозиційний характер і постає скоріше як критика ідеології, включаючи ідеологію теорії літератури; вона стверджує, що в нас завжди є теорія, а якщо ми говоримо, що в нас її немає, то це означає, що ми залежимо від теорії, котра панує в даний час і в даному місці» [Там само, 27–28]. Зародившись в античну добу, теорія літератури як самостійна наука виокремлюється у XVIII ст. Основними її жанрами є монографія, стаття, огляд, есе.

8

Історія літератури

Історія літератури (від гр. *ιστορία* — розповідь про минуле) досліджує художню літературу в історичному аспекті від її зародження й до наших днів. Вона охоплює численні історії окремих національних літератур, як старих, що мають

багатовікову традицію (наприклад, історія англійської, китайської, української літератури), так і новітніх, розвиток яких обмежується десятками років (скажімо, історія чукотської літератури, історія літератури мансі). В поле зору історії літератури потрапляють різноманітні взаємозв'язки з іншими літературами (наприклад, української на ранніх етапах з візантійською чи, пізніше, з польською та російською), різного роду взаємовпливи. Історія літератури кожного народу має специфічні особливості, які пов'язані з неповторними шляхами його історичного розвитку. Так, тривала відсутність державності українського народу, утиски впродовж віків його мови й культури дістали помітне відображення як в історії національної літератури в цілому, так і у творчості окремих її представників (Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, Лесі Українки, М. Хвильового).

Своїм обсягом, значною кількістю наукових праць, багатством конкретного матеріалу історія літератури вирізняється серед інших основних літературознавчих дисциплін. Історія літератури кожного народу поділяється на низку періодів. Наприклад, в історії української літератури С. Єфремов виокремлює три періоди: доба національно-державної самостійності; доба національно-державної залежності; доба національного відродження (див. [4, 3Л]). Більш складною постає класифікація розвитку національної літератури в праці українського вченого-емігранта Д. Чижевського: «I. Доба монументального стилю — XI ст. II. Доба орнаментального стилю — XII—XIII ст. III. Переходова доба — XIV—XV ст. IV. Ренесанс та реформація — кінець XVI ст. V. Бароко — XVII—XVIII ст. VI. Класицизм — кінець XVIII ст. — 40-ві роки XIX ст. VII. Романтика — кінець 20-х років — початок 60-х років XIX ст. VIII. Реалізм — від 60-х років XIX ст. IX. Символізм — початок XX ст.» [18, 29]. Відомі й інші періодизації історії української літератури.

Наукова розробка окремих проблем історії літератури веде до спеціальних досліджень, обмеження їх певною добою. Такими є історія української літератури XIX чи XX століття, історія давньої літератури тощо. Нині Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України працює над створенням 12-томної історії української літератури.

Творчість окремих письменників-класиків також дала цілі напрями в історії літератури, такі як: шевченкознавство, франкознавство, шекспірознавство, толстознавство та ін.

На думку А. Компаньйона, «літературна історія — це академічна дисципліна, що склалася протягом XIX століття, більш відома під назвою “філологія”, “Scholarship”, “Wissenschaft” або ж “літературознавство» [7, 24–25].

Перші історії літератури пов'язані з добою передромантизму та романтизму в Західній Європі, що позначена пробудженням національної самосвідомості народів континенту. Теоретичну базу цієї науки заклали праці Дж. Віко «Основи нової науки» (1725), Й. Г. Гердера «Ідеї до філософії історії людства» (1784–1791), Ф. Шлегеля «Критичні фрагменти» (1797) та «Лекції про драматичне мистецтво і літературу» (1809–1811). Найважливішими історико-літературними працями, що відображали історію окремих західноєвропейських літератур, були дослідження А. Поупа «Досвід про критику» (1711), Дж. Тірабоскі «Історія італійської літератури» (1722), С. Джонсона «Життєписи найвидатніших англійських поетів» (1779–1782), Ж. Лагарпа «Лицей, або Курс давньої і нової літератури» (1799–1805). У Росії подібну роль відіграли довідкові книжки М. І. Новикова «Спроба історичного словника про російських письменників» (1772) та М. Ф. Остолопова «Словник давньої і нової поезії» (1821), «Спроба літературного словника» (1831).

В історії літератури побутують переважно ті самі жанри, що й у теорії: монографія, огляд, стаття, есе. Трапляються також нарис, рецензія.

Літературна критика

Літературна критика (від гр. *κρίτικη* — мистецтво судити, розглядати, оцінювати) як складова частина літературознавства має своїм завданням давати ідейно-естетичну оцінку

творам сучасних письменників, показувати їхнє місце в літературному процесі доби, визначати позитивні й негативні якості, прогнозувати майбутнє. Літературна критика призначена для письменників та читачів. Першим вона допомагає усвідомити вимоги реальної дійсності до їхньої творчості, а другим — виробити певні естетичні смаки, розібратися в безмежжі художніх творів, що друкуються в різних періодичних виданнях, виходять окремими книгами.

Предметом уваги критики може бути як окремий твір, так і вся творчість певного письменника або ж низка творів кількох авторів. Літературна критика дає найоперативніший на них відгук.

Щоправда, існує точка зору, що літературна критика — це не окрема наукова дисципліна, а специфічний дискурс, «де акцент робиться на досвід їх (художніх творів. — О. Г.) читання, де описується, інтерпретується, оцінюється смисл і ефект цих творів для читача компетентного, але не обов'язково вченого та професійного. Критика цінує, судить; її засобами є симпатія (чи антипатія), самоототожнення, самопроекція; її ідеальним місцем служить не університет, а салон (перевтілений зараз у періодичну пресу); її первісна форма — світська бесіда» [15, т. 3, 24].

Початки літературної критики сягають доби античності.

У Європі формування й осмислення предмета літературної критики відбуваються в XVII—XVIII століттях. В українському літературознавстві критика як вагома його складова з'являється в XIX столітті.

Характерною особливістю вітчизняної критики було те, що в ній завжди поряд із професійними критиками й науковцями брали участь провідні письменники (Г. Квітка-Основ'яненко, Т. Шевченко, П. Куліш, І. Нечуй-Левицький, І. Франко, Леся Українка). Ця традиція продовжилася й у XX столітті, коли до літературно-критичної діяльності долучилися П. Тичина, М. Хвильовий, М. Бажан, О. Гончар, Д. Павличко, Ліна Костенко, І. Драч та ін.

Провідними жанрами літературної критики є анотація, рецензія, стаття, огляд, есе, літературний портрет.

**Взаємозв'язки
літературознавчих дисциплін**

Теорія літератури, історія літератури та літературна критика як основні літературознавчі дисципліни тісно пов'язані між собою. Кожна з них неодмінно використовує здобутки двох інших.

Теорія літератури розвивається завдяки узагальненню та філософсько-естетичному осмисленню фактів і відомостей про окремі художні твори, творчість письменників, зміну літературних течій і напрямів.

Стан розробки теоретичних проблем може бути задовільним лише тоді, коли дослідник не обмежиться тільки історико-літературним матеріалом, а скористається й оцінками явищ сучасного йому творчого процесу, тобто спиратиметься на досягнення літературної критики.

Історія літератури завжди відштовхується від тих загальних положень і принципів концептуального, структурного та методологічного характеру, що їх розробляє теорія літератури. Простежуючи історико-літературний процес як закономірний поступальний рух від минулого до сучасності, історик літератури постійно послуговується понятійним і термінологічним апаратом теоретика літератури. Погляд на історію літератури з позицій вимог сьогодення надає подібним дослідженням широти й актуальності. Таким чином, для історії літератури є бажаною постійна взаємодія з наукою, що досліджує сучасний літературний процес, тобто з критикою.

Критика також не може обійтися без опори на теорію та історію літератури: у цих науках вона знаходить необхідні підходи до оцінки творів, вивірені часом критерії. Саме літературна критика міцно пов'язує теорію літератури із сучасним розвитком художнього мислення, їй належить право першого прочитання нового літературного твору.

Зміцнення зв'язків між теорією літератури, історією літератури й літературною критикою, їхній взаємний рух назустріч одна одній є передумовами глибокого наукового вивчення художньої літератури, її популяризації серед широких читацьких мас.

Досвід українського літературознавства переконливо доводить, що поєднання в одній особі теоретика, історика літератури та літературного критика завжди давало вагомі результати. Досить згадати імена І. Франка, М. Драгоманова, С. Єфремова, О. Білецького та ін.

11

Літературна історіографія

Літературна історіографія (від гр. *ιστορία* — розповідь про минуле і *γράφω* — пишу) — допоміжна літературознавча дисципліна, яка досліджує історію розвитку та накопичення знань з основних — теорії літератури, історії літератури й літературної критики та допоміжних — бібліографії, текстології, палеографії та самої історіографії літературознавчих дисциплін. Матеріалом цієї науки є також літературні джерела, що стосуються творчості письменників і літературознавців (листи, щоденники, нотатки, мемуари тощо).

Створенню солідних літературознавчих праць зазвичай передують ретельні історіографічні пошуки. У наукових розвідках досить часто міститься розділ, у якому йдеться про зроблене в цьому напрямі раніше. Наприкінці ХХ століття з'явилися праці, в яких літературна історіографія постає під назвою літературного джерелознавства (див. [13, 1/]). Однак останнє поняття є значно ширшим, адже воно охоплює й частину питань, притаманних текстології, а саме «тексти літературних творів од чернеток — до різних варіантів і редакцій» [Там само], а також іншим літературознавчим дисциплінам, зокрема історії літератури.

Літературна бібліографія

Літературна бібліографія (від гр. βιβλίον — книга і γράφω — пишу) — допоміжна літературознавча дисципліна, завданнями якої є виявлення, облік і систематизація друкованих художніх та літературознавчих творів. Перелік творів та їх видань, покажчики монографій і статей про творчість окремих письменників чи з певних питань літературознавства, про літературу того чи іншого народу укладаються в чітко визначеному порядку, який допомагає науковцеві чи пересічному читачеві швидко знайти потрібну книгу.

Літературна бібліографія обліковує також узагальнювальні праці, біобібліографічні словники, такі як, наприклад, біобібліографічний словник у п'яти томах «Українські письменники», п'ятитомна «Українська літературна енциклопедія» (вийшло три томи), «Шевченківський словник» (у двох томах) тощо.

Сам термін «бібліографія» виник у V ст. до н. е. у Стародавній Греції, хоча перші бібліографічні праці з'явилися задовго до цього в Єгипті та Месопотамії (кінець третього — початок другого тисячоліття до н. е.). Перша друкована бібліографічна праця «Всесвітня бібліотека» К. Геснера в трьох томах з'явилася в 1545—1555 рр. Вона була писана латиною. 1653 роком датується «Бібліотека бібліотек» Ф. Лоббе, перший у світі покажчик, що охоплює близько 7800 авторів.

Вітчизняна бібліографія бере початок від списку «істинних» та апокрифічних (неканонічних) книг в Ізборнику Святослава 1073 року.

Літературна бібліографія поділяється на науково-допоміжну, рекомендаційну та довідкову. Це можуть бути довідники, енциклопедії, проблемно-тематичні праці, персоналії, періодичні видання.

Згідно з іншою класифікацією бібліографія поділяється на науково-допоміжну та рекомендаційну. Специфічним відгалуженням бібліографії є бібліографічна евристика — наука, що допомагає знайти потрібне видання й укласти необхідний список літератури.

Отже, літературна бібліографія є допоміжною літературознавчою дисципліною і складовою частиною літературного джерелознавства.

13

Текстологія

Текстологія (від лат. *textum* — тканина, зв'язок, побудова і гр. *λόγος* — слово) — допоміжна літературознавча дисципліна, яка досліджує і тлумачить художні тексти, щоб донести їх до читача в первісному вигляді, як їх задумав письменник. Автором терміна «текстологія» є відомий російський літературознавець і текстолог *Борис Вікторович Томашевський* (1890—1957), який увів його до наукового обігу наприкінці 20-х років минулого століття. На Заході цю науку найчастіше називають «критикою тексту». Найбільші досягнення текстології пов'язані з працями англійців *Р. Бенті* (1662—1742), *Р. Порсона* (1759—1808), німців *І. Рейске* (1716—1774) та *Ф. Вольфа* (1759—1824). Особливо неоціненою є роль текстології в підготовці наукових видань, зокрема для відновлення пропусків (лакун), зроблених цензурою чи письменником із певних ідеологічних міркувань. Текстологи намагаються встановити дату написання певного твору, створити коментарі до нього, супроводжують видання довідковим матеріалом, зокрема іменним і предметним покажчиками. Важлива робота ведеться сучасними текстологами, щоб подати в первісному вигляді, у відповідності з автографами художні твори Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, Лесі Українки, В. Винниченка, П. Тичини, В. Симоненка, В. Стуса та ін. Часом текстологи допомагають провести атрибуцію (лат. *attributio* — приписування), тобто встановити авторство того чи іншого твору, час та місце його написання чи розв'язати проблему канонічної редакції (якщо їх декілька). «Як показує багаторічна літературознавча практика, навіть у книгах, що стосуються творчості вже

добре вивчених письменників, тривалий час побутує чимало помилок — слідів неуважності, поспішності, некритично сприйнятих традицій і надмірної довірливості. Подібні помилки особливо „живучі” й небезпечні, якщо „освячені” високими авторитетами, як це було, скажімо, з помилками Франка та інших поважних учених в атрибуції деяких творів, безпідставно приписуваних Т. Шевченкові, М. Шашкевичеві, П. Грабовському та ін. (Зауважимо, до речі, що навіть вірш „Ще не вмерла Україна”, який нині став національним гімном, вперше був опублікований в Галичині за підписом Т. Шевченка!)» [13, 156].

Твори, авторство яких неможливо встановити достеменно, в нових зібраннях друкуються в рубриці «Dubia» (лат. dubitare — сумніватися).

Текстологічне вивчення письменницьких рукописів, особливо тих змін і поправок, які автор вніс до своїх творів, допомагає проникнути в його творчу лабораторію, з'ясувати еволюцію художньої свідомості. Зокрема, докладне вивчення рукописної спадщини Олеса Гончара дає змогу простежити складні динамічні зв'язки між чуттєво-образним і логічно-раціональним у творчості видатного майстра літератури ХХ століття, котрі увиразнюють неповторність його творчої особистості. Одним із найвидатніших українських текстологів був *Микола Єфремович Сиваченко* (1920—1986), автор фундаментальної монографії «Над текстами українських письменників», текстологічної розвідки «До питання про канонічний текст „Народних оповідань” Марка Вовчка».

14

Палеографія

Палеографія (від гр. παλαιός — давній і γράφω — пишу) — одна з допоміжних літературознавчих дисциплін. З огляду на те, що нею зазвичай послуговуються історики, переважна більшість літературознавців не виокремлюють її як суто

літературознавчу дисципліну. В. Мешеряков вважає цю науку «одним із різновидів текстології» [11, 7]. Палеографія вивчає писемні знаки, особливості написання літер у різні періоди розвитку мови того чи іншого народу, почерки, своєрідність паперу кожної доби, художні оздобы, орнаменти, матеріал (пергамент, береста, папір, глина, тканина) тощо. Вивчення давніх та середньовічних літератур неможливе без знання палеографії. У Росії ця наука виникла ще у XVIII столітті, її фундатором був *О. І. Єрмолаєв* (1779—1828). Особливої ваги набувають палеографічні дослідження пам'яток літератури доби Київської Русі, написаних не лише на папері, а й на пергаменті, бересті. Нерідко палеографам вдається викрити всілякі підробки чи фальсифікації давніх рукописів.

Палеографія поділяється на *дипломатику*, що досліджує переважно історичні документи, та *сфрагістику*, яка вивчає особливості відбитків печаток на паперових документах чи на воску та інших матеріалах, що використовувалися для засвідчення їх. І хоча послугами дипломатики та сфрагістики користуються передусім історики, інколи вони стають у пригоді й літературознавцям.

15

Методологія літературознавства

Методологія літературознавства (від гр. *μέθοδος* — шлях дослідження і *λόγος* — слово) — це система наукових методів, використовуваних наукою про літературу, включаючи їх теоретичне осмислення. Проблема методології літературознавства досі залишається відкритою. У радянські часи вона найчастіше зводилася до єдиної марксистсько-ленінської методології, ключовим моментом якої була так звана ленінська теорія відображення, що нібито давала відповіді

на всі питання, пов'язані з вивченням художньої літератури. В. Лесик у зв'язку із цим писав: «Марксистсько-ленінська методологія літературознавства являє собою струнку систему філософсько-теоретичних поглядів на суспільну природу, художню специфіку та ідейно-виховну роль літератури. Поряд із висвітленням корінних теоретичних проблем вона розглядає практичні питання науки про літературу, осмислюючи й пояснюючи конкретні методи, прийоми й способи вивчення окремих творів і творчості письменників загалом. Методологія літературознавства, таким чином, органічно поєднує в собі теорію та практику літературознавчих досліджень» [8, 3].

Більшість сучасних дослідників намагаються уникати проблем методологічного характеру. Слушною є думка І. Козлика, який зазначав: «Не буде, здається, перебільшенням сказати, що питання літературознавчої методології сьогодні викликають якщо не страх, то небажання до них звертатися (щось на зразок настанови „від гріха подалі“). І це цілком зрозуміло в ситуації, коли чинними фактично залишаються ті висновки, які ще в свій час зробив офіційний радянський методолог-літературознавець О. Бушмін, а саме:

- 1) питання методології літературознавства так і не стали об'єктом систематичної уваги наукових колективів, чому вони і виявилися з плином часу досить призабутими, що заважає інтенсифікації подальшого розвитку науки про літературу;
- 2) коло основних методологічних питань сучасного літературознавства і порядок їх органічного взаємозв'язку так до кінця і залишилися не з'ясованими» [5, 2].

Аналіз ситуації в сучасній науці про літературу доводить, що методологію слід розглядати як специфічну галузь літературознавства, в коло завдань якої входить інтерпретація принципів загальнонаукової методології стосовно тих проблем, що постають перед літературознавством. В. Удалов та його співавтори зазначають: «Як показує історичний досвід літературознавства, разом з тим розвиток інших наук за останні два століття, у ХХІ столітті прийшов час усвідомити, що всі відомі спеціальні (конкретно-наукові) методології, основи яких так чи інакше пов'язані або з марксистсько-

ленінською (навіть у залишках), або з якоюсь іншою методологією, — це, безумовно, історично важливі, але попередні, проміжні, підготовчі і тому прохідні елементи, етапи на шляху поступового засвоєння всіма науками справжньої, природної, суттєвої (і тому єдиної), цілісно-системної наукової методології» [14, 22]. Волинські науковці пропонують власне бачення такої методології, вважаючи, що вона буде якісно новою, оскільки «її буквально вистраждала світова наука — вистраждала здебільшого об'єктивно, незалежно від чийхось бажань» [Там само]. На їхню думку, цілісно-системна методологія охоплює все при вивченні художнього твору, допомагає читачеві або науковцю одержувати «об'єктивно-реальні наслідки, уяви (особливості, закономірності, властиві „твору в собі“, тобто його іманентні, природні показники) і те, наскільки їм відповідає чи їх порушує те, що у творі є фактично» [Там само, 50].

Інший погляд на проблему методології літературознавства викладено в дослідженні К. Фролової «Методологічні філософсько-психологічні основи теорії літератури та мистецтва» (2001). Презентуючи цю працю, П. Ігнатенко зазначав, що в ній «методологічною основою теорії літератури і мистецтвознавства визнається, як і раніше, теорія відображення, але при цьому, переконливо спираючись на незаперечні факти, автор доводить неправомірність назви теорії як ленінської, і, таким чином, включення її до ідеологічної боротьби в роки холодної війни» [17, 5].

Польська дослідниця З. Мітосек методологією літературознавства називає науку, «що складалася з філософії, теорії та історії літератури» [9, 12—13]. До її завдань вона відносить необхідність «пильнувати ґрунтовність наукових тверджень, узагальнень і настанов» [Там само, 13]. Авторка вважає, що методологія літературознавчих досліджень у XX столітті розвивалася двома потоками: один із них формував методики дослідження літературного процесу «на основі окресленої філософії літератури» [Там само]; другий — виходив з можливості «створення універсального, світоглядно нейтрального, чіткого методичного знаряддя, спрямованого на вивірнення особливостей конкретного літературного матеріалу» [Там само].

Усе це є свідченням того, що в новітньому літературознавстві існує плюралізм методологій: кожний напрям, течія

чи школа часто пропонують власні підходи, які не завжди бувають продуктивними. Проте йде наполегливий пошук нових ефективних методів вивчення літературного процесу, творчості окремого письменника чи твору. Саме тому слушною є позиція З. Мітосек, яка стверджує, що «нині вже не випадає говорити про методологію літературних досліджень в однині, бо ж існують різні методології, які доповнюють чи заперечують одна одну, або вступають в діалогічну взаємодію» [9, 14].

16

**Завдання курсу
«Історія літературознавства»**

Навчальний курс «Історія літературознавства» читається для магістрантів спеціальності «Українська мова та література», а також для студентів спеціальності «Літературна творчість» і є складовою курсу «Теорія літератури», що викладається на випускних курсах філологічних спеціальностей університетів, у тому числі педагогічних. До його завдань входить систематичне вивчення руху світової літературознавчої думки від сивої давнини до сучасності.

Цей підручник не має аналогів в українському літературознавстві. Єдиною вдалою спробою до цього можна вважати працю М. Наєнка «Українське літературознавство. Школи, напрями, течії» (К., 1997), де представлено системне осмислення здобутків української критики, історії та теорії літератури в хронологічній послідовності в контексті світового літературного процесу. Вдруге ця праця з доповненнями та змінами вийшла 2001 року під назвою «Історія українського літературознавства». А ще хіба що фундаментальна праця Л. Білецького «Основи української літературно-наукової критики» (Прага, 1925), яка досі є недостатньо вивченою в Україні, а її часові рамки сягають лише початку ХХ століття.

У пропонованому підручнику світовий літературознавчий контекст значно розширено: представлено не тільки досяг-

нення європейської науки про літературу, а й найкращі надбання літературознавства стародавніх та середньовічних Китаю, Індії, Японії, арабських і закавказьких держав. Докладно репрезентуються основні напрями науки про літературу наших днів, які побутують не лише на Європейському континенті, а й в Америці, Азії, Африці. На широкому полі світової літературознавчої думки постає й українська наука про літературу, що має понад тисячолітню писемну традицію і сьогодні представлена працями не лише вітчизняних учених, а й літературознавців, котрі живуть далеко за межами України — у США, Канаді, Австралії, Латинській Америці, Західній Європі, Російській Федерації, деяких пострадянських і постсоціалістичних країнах.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Борев, Ю.* Литературоведение как проблема [Текст] / Ю. Борев // Филологические исследования : сб. науч. работ. — Вып. 3. — Донецк, 2001. — С. 21—28.

2. *Борев, Ю.* Эстетика. Теория литературы : Энцикл. словарь терминов [Текст] / Ю. Борев. — М., 2003.

3. *Грушевський, М.* Історія української літератури [Текст] : в 6 т., 9 кн. / М. Грушевський. — К., 1993—1996.

4. *Єфремов, С.* Історія українського письменства [Текст] / С. Єфремов. — К., 1995.

5. *Козлик, І. В.* Методологія літературознавства як актуальна проблема [Текст] / І. В. Козлик // Зарубіжна л-ра в навч. закл. — 2003. — № 9. — С. 2—9.

6. *Козлов, А. В.* Азбука літературознавства [Текст] / А. В. Козлов, С. В. Щербак, Р. А. Козлов. — К., 1995.

7. *Компаньон, А.* Демон Теории [Текст] / А. Компаньон. — М., 2001.

8. *Лесик, В. В.* Введение в марксистско-ленинскую методологию литературоведения [Текст] / В. В. Лесик. — Л., 1984.

9. *Мітосек, З.* Теорії літературознавчих досліджень [Текст] / З. Мітосек. — Сімферополь, 2003.

10. *Наєнко, М.* Історія українського літературознавства [Текст] : підручник / М. Наєнко. — К., 2001.

11. *Основы литературоведения [Текст] : учеб. пособие для студентов пед. вузов / В. П. Мещеряков, А. С. Козлов и др. ; под общ. ред. В. П. Мещерякова. — М., 2003.*

Запитання й завдання

12. *Сивокінь, Г.* Теорія літератури: паспорт спеціальності [Текст] / Г. Сивокінь // Слово і час. — 2002. — № 11. — С. 3—8.
13. *Ткаченко, А.* Мистецтво слова: Вступ до літературознавства [Текст] / А. Ткаченко. — К., 1998.
14. *Удалов, В.* Складові літературознавства: Процес дослідження, цілісно-системна картина [Текст] / В. Удалов, В. Зубович, Т. Полежаєва. — 2-ге вид., перероб. і доп. — К. ; Луцьк, 2005.
15. Українська літературна енциклопедія [Текст] : Т. 1—3. — К., 1988—1995.
16. *Федотов, О. И.* Основы теории литературы [Текст] : в 2 ч. Ч. 1. / О. И. Федотов. — М., 2003.
17. *Фролова, К. П.* Методологічні філософсько-психологічні основи теорії літератури та мистецтва [Текст] / К. П. Фролова. — Дніпропетровськ, 2001.
18. *Чижевський, Д.* Історія української літератури [Текст] / Д. И. Чижевський. — Тернопіль, 1994.

ЗАПИТАННЯ Й ЗАВДАННЯ

1. Назвіть основні та допоміжні літературознавчі дисципліни, схарактеризуйте кожну з них.
2. Які зв'язки літературознавство має з мовознавством?
3. З'ясуйте специфіку зв'язків науки про літературу з філософією, історією, естетикою, фольклористикою, мистецтвознавством тощо.
4. У чому виявляються зв'язки літературознавства з економікою, математикою, кібернетикою?
5. Чи можлива сьогодні єдина методологія літературознавства? Аргументуйте.
6. Які завдання стоять перед курсом «Історія літературознавства»?

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО ТА ЕСТЕТИКА АНТИЧНОСТІ Й СЕРЕДНІХ ВІКІВ

1

Біля джерел світової естетичної думки

Естетичні уявлення та ідеї виникають на ранніх етапах розвитку людства. Досить часто вони пов'язані з магією слова. Свідченням цього є численні пам'ятки усної творчості різних народів, в яких ідеться про незбагненні, чарівні, цілющі властивості слова, що можуть надихати людину, кликати її на подвиги, вселяти віру в добро, справедливість чи, навпаки, засмучувати, викликати зневіру, неможливість здійснення мрій. «У церковнослов'янському варіанті перекладу, — наголошує Анатолій Ткаченко, — перша фраза з Євангелія Св. Івана звучала: „В началѣ было Слово...”. Сучасні варіанти — „На початку...”, „Передовсім...”, „Споконвіку...”. Прагнучи досягнути наступні твердження — „А Слово в Бога було, і Бог було Слово”, „І ніщо, що повстало, не повстало без Нього”, „І життя було в Нім, а життя було Світлом людей”, бачимо, як залежно від витлумачення першої фрази змінюється трактування Слова: чи то його позачасове й позапросторове існування, чи місія першопоштовху, зачину, начала. Втім, альтернативну частку *чи* варто замінити на сполучник *і*: і споконвіку, і насамперед, і насамкінець..., —

як первина, універсал, Альфа й Омега буття. Слово усвідомлюється першопричиною і рушієм усього сушого» [18, 5].

Вавилон, Єгипет, Греція, Рим, Китай, Індія — це далеко не повний перелік давніх людських цивілізацій, які, кожна по-своєму, прагнули осмислити художню практику свого часу, значення слова в житті суспільства, сформулювати основні принципи розвитку літератури та мистецтва.

Найвищого розвитку літературознавство й естетика досягли в Стародавній Греції.

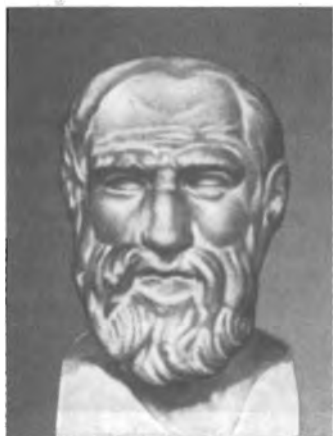
Досить вагомий внесок в еволюцію цих суміжних наук, які первісно розвивалися в річищі філософії, зробили *піфагорійці*. Піфагорійський союз (астрономи, математики, філософи), фундатором якого виступив **Піфагор** (бл. 580 — бл. 500 до н. е.), значну увагу приділив з'ясуванню проблем виховної ролі мистецтва, вперше порушив питання про об'єктивні засади прекрасного, а також про природу мистецтва. Саме піфагорійці першими заявили про те, що мистецтво є наслідуванням природи. Вони ж знайшли відповідний термін для цього поняття — *мімезис* (від гр. μιμησις — наслідування). Сам Піфагор «користувався... віршами Гомера і Гесіода, виголошеними для виправлення душі» [7, 83], тобто вбачав у поезії певну магічну силу, яка могла лікувати людські душі. Очевидно, йшлося про початки розуміння мистецтва слова як засобу виховання громадян у суспільстві.

Про наслідування як творче перетворення природи, а не зовнішнє копіювання життя, твердив **Геракліт** (бл. 520 — бл. 460 до н. е.). На його думку, художник творить зображення у відповідності з оригіналом, але не повторює всіх його прикмет. Тобто уже в античну добу було поставлено питання про художнє узагальнення дійсності. Про це йшлося і в праці **Емпедокла** (бл. 490 — бл. 430 до н. е.) «Про



Геракліт

природу»: «Подібно тому, як маляри, розфарбовуючи священні дари богам, — люди, глибоким розумом ґрунтовно вивчаючи мистецтво, — беруть різнобарвні фарби і, змішавши їх відповідним чином — одних більше, інших менше, створюють із них схожі з усіма предметами зображення,



Арістофан

відтворюючи і дерева, і чоловіків, і жінок, і звірів, і птахів, і риб, що живуть у воді, а також і довговічних, величних величними почестями богів — так хай не здолає твого розуму хибна думка (яка могла б примусити тебе передбачити), ніби є десь інше джерело всього тлінного, що тільки не відкривається погляду в невимовно величезній кількості, але впевнитись, що це вони (стихії тобто, що єдине джерело всього видимого в стихіях)» (цит. за: [7, 85]).

Думку про наслідувальний характер мистецтва поділяв і *Демокріт* (бл. 460—370 до н. е.).

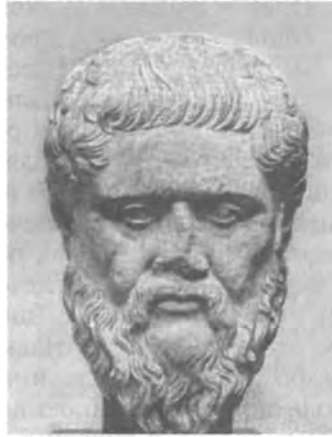
Йому ж належать ідеї про роль натхнення у творчому процесі: «Ніхто не може бути добрим поетом... без душевного вогню і без натхнення, свого роду божевілья» [Там само, 87]. Тоді ж стали обговорювати й проблему суспільної ролі мистецтва. Досить цікавою в цьому плані видається суперечка героїв комедії *Арістофана* (бл. 445—385 до н. е.) «Жаби» — Есхіла та Евріпіда. Есхіл виступає прихильником принципів ідеальної поезії, вважаючи, що героями можуть бути лише люди духовно і фізично сильні, благородні, наділені блискучим знанням мови, вдягнені в розкішні вбрання. «Мусить поет, — заявляє Есхіл, — приховати негарне й ганебне, не виводити на сцену й вчити цього» [4, 439]. Він дорікає Евріпідові за те, що героями його творів виступають блазні, блудниці, розпусники, негідники, на тлі яких навіть царі видаються нікчемами. Евріпід є прихильником реальної поезії, він зовсім не прагне

звеличувати своїх героїв, а зображує їх такими, якими вони були насправді.

Усі ці розпорошені ідеї підготували ґрунт для появи перших цілісних естетичних систем, які належать Платонові та Арістотелеві.



Сократ



Платон

Погляди на літературу й мистецтво Платона та Арістотеля

Естетичні системи, авторами яких стали найвидатніші філософи античного світу Платон та Арістотель, значною мірою вплинули на подальший розвиток естетики й літературознавства, зокрема в Європі. «Професійне європейське літературознавство, — справедливо зазначає Михайло Наєнко, — веде свій родовід з античної Греції і Риму» [15, 26].

Учень Сократа *Платон* (бл. 428—427 — бл. 347 до н. е.) у діалогах, присвячених проблемам краси в художній твор-

чості (зокрема в «Гіппонії Великому») не погоджується із судженнями, що прекрасне є лише корисним чи красивим, прекрасне — це те, що не може стати ані великим, ані малим, не виникає й не ліквідується, воно не може стати прекрасним в одному випадку й огидним — в іншому. Прекрасне — це ідея краси.

Платон згоден із думкою, що мистецтво наслідує природу. Однак, виходячи з ідеологічних позицій (це поклало початок романтичного (ідеального) літературознавства), він вважає, що мистецтву належить місія наслідувати не швидкоплинні і швидкозмінні речі, а абсолютну красу світу ідей. Реально існуючий світ для нього — лише блідий відбиток, тінь надчутливих ідей. На підтвердження цієї думки філософ наводить притчу про печеру: «Люди перебувають ніби в підземному помешканні, подібному до печери, в якій упродовж усієї її довжини тягнеться широкий отвір. З малих літ у них там на ногах і на шиї кайдани, так що їм не зрушити з місця, і бачать вони тільки те, що в них прямо перед очима, бо повернути голови через ті кайдани вони не можуть. Люди повернуті спиною до світла, що йде від вогню, який горить далеко у височині, а між вогнем і в'язнями проходить верхня дорога, огорожена невисокою стіною на зразок тої ширми, що за нею фокусники ставлять своїх помічників, коли над ширмою показують ляльок... Уяви собі й те, що за цією стіною інші люди несуть всяке начиння, тримаючи його так, що його видно над стіною, і проносять вони і статуї, і всілякі зображення живих істот, зроблені з каменю та дерева... Чи ти не думаєш, що, перебуваючи в такому становищі, люди можуть щось бачити, своє чи чуже, крім тіней, які відкидає вогонь на розташовану перед ними стіну печери?» [17, 321].

В'язні печери змушені бачити перед собою тільки тіні, вважаючи їх за реальне життя. Так і в дійсності: люди, яких оточує світ справжніх речей, не можуть своїми органами чуттів сприймати нічого, крім цих речей, що насправді є тільки тінями справжньої реальності речей. Проникнути в царство ідей люди можуть лише за допомогою розуму.

Платонові належить ідея покласти в основу поділу літератури на роди форму вираження авторської свідомості. На

його думку, в ліриці «поет говорить від себе і не прагне змінити напрям думок так, ніби, крім нього, говорить іще хтось» (цит. за: [1, 78—79]). Драма, згідно з уявленнями Платона, розглядалася як протилежність ліриці, оскільки носіями авторської свідомості в ній є самі герої, а не письменник. Епос трактувався античним філософом як змішаний рід, що має ознаки і лірики, й драми.

Платон досить похмуро, однак бачив перспективи розвитку мистецтва. Оскільки художник наслідує не ідеальні речі, а лише їхні копії, почуттєві й недосконалі, тому в цілому мистецтво є справою непотрібною, бо воно вводить людей в оману. Особливо різких оцінок в естетиці Платона зазнав живопис як «брехливе штукарство». Трагедія й комедія, на його думку, також погано впливали на моральні засади суспільства.

Для ідеальної держави, теорію якої розробив античний мислитель, мистецтво є непотрібною річчю, оскільки воно не може проникнути в духовні основи життя, а отже — повноцінно впливати на виховання громадянських почуттів. І лише для релігійних гімнів Платон зробив виняток, бо вони, на його переконання, здатні залучити громадян до світу ідей.

3. Мітосек стверджує, що Платон у своїх зацікавленнях літературою «перевищував Арістотеля, бо ж про мистецтво слова і про поетів згадував чи не в усіх своїх діалогах. По Стагірійцеві з цієї тематики лишилося тільки два дуже стислі трактати — «Поетика» і «Риторика» (див.: [14, 22]).

І все ж більш системними і продуманими є погляди на мистецтво саме учня Платона *Арістотеля* (384—322 до н. е.). Його праця «Поетика» є першим в історії твором, що узагальнив естетичні знання античного світу, обґрунтував цілу низку теоретико-літературних категорій, звівши їх у певну завершену й цілісну систему.



Арістотель

Передусім Арістотель піддав ревізії погляди свого вчителя Платона на теорію ідей. Єдиним засобом пізнання речей в їхній сутності є знайдення цієї сутності в певних конкретних речах. Погодившись із Платоном у питанні наслідувальної природи мистецтва, він вніс низку уточнень, що суттєво відрізнялися від думок учителя. Арістотель вважав наслідування актом творчим, оскільки воно створює дещо відмінне від того, що митець бачить у реальній дійсності. Художник повинен наслідувати не одиничні й випадкові явища, а вірогідні. Арістотель першим побачив важливу роль художнього домислу, фантазії та уяви у творчому процесі. Він розумів різницю між художнім і науковим мисленням. Поезія говорить «не про те, що справді сталося, а про те, що могло б статися, тобто про можливе або неминуче» [2, 67]. Історію Геродота теж можна було б викласти віршами, проте вона все одно залишилася б історією, бо поет говорить про те, що могло статися, а історик — про те, що сталося. Арістотель вважав, що «поезія філософічніша й серйозніша за історію, поезія говорить більше про загальне, історія — про окреме» [Там само, 68]. Поезія відрізняється й від філософії. Остання, на думку грецького мислителя, має в основі свого предмета загальне — буття. Поезія ж, відштовхуючись від знання загального, такого, що можна повторити, створює не загальне, а окреме, яке повторити жодним чином неможливо. Так народжується поетичний образ. По суті, Арістотель «матеріалізував саму природу творчості» [14, 27], заклавши перші підвалини реалістичного (натурального) літературознавства.

Платонівські ідеї знайшли подальший розвиток і в теорії поділу поезії на роди. Арістотель вважав кожний із трьох літературних родів окремим «способом наслідування»: «Наслідувати в одному й тому ж і одному й тому ж можна, розповідаючи про події, як про щось відокремлене від себе, як це робить Гомер (ідеться про епос), або ж так, що той, хто наслідує, залишається сам собою, не змінюючи свого обличчя (лірика), або репрезентуючи всіх зображуваних осіб як діючих і діяльних (драма)» [3, 648]. При цьому Арістотель пропонував ураховувати три моменти — «різні зображувальні засоби», «різні предмети» та «спосіб зображування» [Там само].

Під предметом зображення мислитель античності розумів необхідність відтворювати постаті людей або краших, для цього він рекомендував трагедію; або смішних, нікчемних, що краще робити в комедії, оскільки «комедія намагається показати людей гіршими, а трагедія — кращими від сучасників» [3, 650].

Говорячи про особливості зображення в кожному з трьох літературних родів, Арістотель наголошував, що в основі епосу лежить розповідь про події, навколишня дійсність відтворюється в об'єктивній формі. У драмі герої зображені безпосередньо в дії, лірика відображує внутрішній світ героя.

Особливу увагу в «Поетиці» Арістотель концентрує на драмі, передусім на трагедії. Цей жанр передбачає наявність шести частин: фабули, характерів, думок, сценічних обставин, мови та стилю й мелодії. Фабула мусить бути цілісною та єдиною, характери — благородними й не змінюватися під час дії.

Важливе місце в літературознавчих поглядах Арістотеля посідає поняття «катарсис» (κάθαρσις), що в перекладі з грецької означає очищення. Учений ніде не дає докладного тлумачення цієї категорії, але з контексту можна зрозуміти, що катарсис для нього — це духовне очищення людини через пережитий жах і нервові напруження під час перегляду трагедії. І хоча Арістотель прямо про це ніде не говорить, принаймні в тій частині «Поетики», що збереглася, але його розуміння очищення можна екстраполювати на всю художню літературу, а не лише на один з її жанрів — трагедію. Читання твору чи перегляд п'єси супроводжується нервовим напруженням, оскільки реципієнт завжди переживає, страждає, мучиться разом із героями твору й одержує за це в кінці психологічну розрядку, тобто зазнає катарсису.

В іншій праці — «Риторика» — Арістотель поклав початки аналізу способів творчості, а також стилю прози, що є зародженням поезики як складової теорії літератури.

Основні положення естетичних і літературознавчих праць найбільших грецьких філософів античної доби Платона та Арістотеля вплинули на подальший розвиток світової наукової думки. Однак після занепаду античної цивілізації про них

забули, і лише в XV столітті через країни арабського Сходу вони знову повернулися до наукового обігу в Європі.

3

**Зародження літературної критики
та допоміжних літературознавчих
дисциплін**

Високий рівень розвитку літератури та мистецтва в античній Греції, поширення бібліотек і приватних книгозбірень дали поштовх до зародження таких напрямів літературознавства й суміжних із ним наук, як літературна критика, текстологія та бібліографія.

Перш за все в Стародавній Греції постала проблема тлумачення літературних текстів, насамперед «Ліади» та «Одіссеї» Гомера, поем Гесіода, написаних у VIII—VII ст. до н. е., а також пізніших творів Есхіла, Софокла, Евріпіда тощо. Ця проблема пов'язана з тим, що в Греції досить вільно обходилися з текстами літературних творів. Переписувачі (книгодрукування ще не було) часто на свій розсуд змінювали текст, доповнювали, скорочували чи розширювали його, редагували. Фальсифікація текстів або присвоєння чужих думок були досить поширеними явищами. Одним із найвідоміших текстологів — поборників канонічності літературного твору — був давньогрецький критик, автор багатьох праць критичних коментарів і кількох монографічних досліджень з проблем текстології та літературної критики *Арістарх* (роки народження і смерті невідомі). Головний принцип критичної діяльності він вбачав у тому, що для будь-якого тлумачення художнього твору слід використовувати тільки текст, домагаючись дотримання його ідентичності. Арістарх, проаналізувавши лексику гомерівських епопей, поновив багато викинутих попередниками місць з «Ліади» та «Одіссеї». Його ім'я стало уособленням справжньої вченості та позитивної критики, на відміну від ан-

типода *Зоїла* (бл. 400 — бл. 330 до н. е.), який славився дріб'язковими нападками на Гомера та інших класиків і зажив собі слави недобррозичливого критика.

Основи бібліографії заклав *Каллімах* (310—240 до н. е.), автор знаменитих бібліографічних «Таблиць» (повна назва «Таблиці авторів, які уславилися в усіх галузях освіченості, та їхні твори») — своєрідного покажчика, що складався зі 120 томів, у відповідних розділах якого можна знайти імена поетів, істориків, риторів, правників тощо. Крім переліку імен і назв книг, Каллімах включив ще й додатковий матеріал, що містив відомості з життя авторів, окремі коментарі, дані про обсяг творів. Тривалий час Каллімах очолював знамениту Александрійську бібліотеку в Єгипті.

Зародження літературної критики, текстології та бібліографії в Стародавній Греції стало відправною точкою для розвитку цих наукових дисциплін в інших країнах світу.

4

**Літературознавство
пізньої еллінської доби**

На рубежі старої та нової ери відбувається бурхливий процес диференціації наук. Філософія дедалі частіше перестає бути єдиним синкретичним ученням, що охоплює весь гуманітарний комплекс знань. З'являються спеціальні наукові трактати з риторики (фактично — з теорії літератури), естетики.

Відомий грецький учений *Діонісій Галікарнаський* (I ст. до н. е.) вбачав два головних начала, «яких повинні прагнути складачі і віршів і прози: це приємність і краса» [7, 180]. Під приємністю він розумів «свіжість, привабливість, благозвучність, солодкість, переконливість і таке подібне, а під красою — піднесеність, значущість, урочистість, важливість, відтінок старовини тощо» [Там само, 181].

Діонісій Галікарнаський чи не вперше спробував пояснити відмінність між прозою і поезією. Прозаїк може вільно оперувати різноманітністю поєднань слів і змінювати їх за своїм бажанням. «Мова прозова з усіх видів мови найбільш могутня, оскільки вона вільна давати необмежене число пауз, урізноманітнюючи ними конструкцію» (цит. за: [7, 181]).

У поезії ж сильні й величаві ритми дають різноманітні поєднання, благородні й розкішні. «Якщо надається нам можливість створити мову суцільно з одних тільки кращих ритмів, то це буде для нас виконанням заповітних наших прагнень» [Там само, 181—182].

Проза не має ритму, і в цьому її головна відмінність від поезії. Ритм із неї ніби виганяється.

У трактаті «Про розміщення слів» Діонісій Галікарнаський виходив із чотирьох критеріїв: правильності, ясності, краси й доцільності.

Деметрію Псевдо-Фалерейському (І ст. н. е.) належить продумане вчення про художні стилі. Він виокремлює чотири простих стилі — бідний, величавий, вишуканий, могутній, а також змішані із цих чотирьох — складні. Наводячи приклади з грецької літератури, Деметрій переконливо доводить, що під пером вправного художника будь-який із цих стилів може набути певної ваги та довершеності. Так, наприклад, Гомер, обравши величавий стиль, «незначну особистість Нірея і його військові засоби, які були досить мізерні: три кораблі і трохи людей, звеличив і зробив із малих великими» [Там само, 183].

Певний внесок у розвиток теорії стилів і фігур поетичної мови зробив *Гермоген* (II ст. н. е.). На його думку, «прекрасна мова потребує... відповідних їй поєднань слів» [Там само, 187].

Літературознавчі погляди вчених еллінської доби досі ще недостатньо вивчені.

Літературознавчі погляди вчених Стародавнього Риму

Римські вчені поділяли погляди Платона та Арістотеля на наслідувальний характер літератури й мистецтва. З'явилися праці, в яких особливе значення надавалося формальному аналізу художніх творів.

Одним із найвидатніших теоретиків художнього слова був римський оратор *Марк Туллій Цицерон* (106—43 до н. е.). Йому належать роздуми про природу поетичного й прозаїчного слова. Він першим помітив наявність ритму в прозовій мові. «На це вказує, — писав він, — безпосереднє почуття... адже і сам вірш відкрито не теоретичним роздумом, а природою і природним почуттям, а теорія вже потім шляхом вимірів пояснила, що саме тут відбувається» (цит. за: [7, 193]).

Цицерон спробував також удосконалити класифікацію поділу поезії на роди. Він виділив чотири роди — епічний, комічний, трагічний і ліричний. Його наступник *Квінт Гораций Флакк* (65—8 до н. е.) вважав, що література поділяється на шість родів — героїчний, ліричний, елегійний, буколічний, комічний і трагічний. Квінту Горацию Флакку належить і віршоване послання «До Пізонів», що було пізніше названо «Наукою поезії». Дослідники зазначають, що Гораций в ньому відштовхувався від більш ранньої праці грецького вченого Неоптолема, трактат якого містив роздуми про призначення поезії, про жанрові форми поетичного твору та вимоги, що ставилися до митця.

«Наука поезії» — це перше за античної доби практичне керівництво для письменників, що збереглося й дійшло до наших днів. У ньому в дусі нормативів класичної грецької поезики розписано, що і як повинен робити письменник, чого він мусить прагнути, у чому виявляються його художня майстерність і довершеність поетичної думки. Гораций бачив мету художньої творчості в розважанні та повчанні читачів, прищеплюванні їм смаку до краси. Мудрість, розважливість

поета, на його думку, полягає в тому, щоб творити художні образи на основі спостережень над дійсністю. Римський письменник радить початківцям дотримуватися відповідного для предмета зображення стилю:

...До речей комедійних трагічний вірш не підходить,
Так і Фієстів бенкет не годилося б нам зображати
Мовою бесід буденних, підхожою більше для жартів.
Хай же кожна ця річ має місце своє, їй належне [6, 217].



Марк Туллій Цицерон



Квінт Горацій Флакк

Горацій вимагав від поета точності, виразності й зрозумілості слова, яке повинно бути багатозначним, поєднаним з іншими словами таким чином, щоб видно було його новизну. Римський письменник вважав, що мова народу не стоїть на місці, а невпинно розвивається, тому окремі слова старіють, їм на зміну приходять нові, які відображають реальність сучасної їм дійсності, і всім цим повинен оволодіти справжній поет.

На думку Горація, кожен, хто звертається до поетичного слова, крім таланту, мусить мати знання в різних галузях і вміти донести їх до читачів. А ще він повинен бути відвертим і правдивим у спілкуванні з ними, інакше зусилля поета будуть марними. Римський автор розумів можливості

словесного впливу на читача, а тому радив молодим письменникам писати твори повчального змісту. До того ж такі твори мусять містити короткі афористичні вислови, бо сказане стисло сприймається набагато краще, ніж довгі фрази, і пам'ятається набагато триваліше.

Горацій виступав проти тих літераторів, які хотіли з поезії зробити собі прибуткову справу. Найчастіше це були люди без іскри таланту, які за допомогою багатих меценатів таким чином прагнули домогтися кращого суспільного становища.

У своєму творі Горацій радить не поспішати з оприлюдненням написаного: лише той митець здатен досягти успіхів, хто багато працює над довершеністю форми твору, досягає гармонії й мелодійності. Критика корисна поетові, бо допомагає в роботі над відшліфуванням тексту, сприяє зростанню майстерності митця.

По суті, послання «До Пізонів» — це струнка естетична система, яка відображувала рівень теоретико-літературної думки античної доби, хоча окремі складові її не були достатньо виписані.

6

Початки літературознавства та естетики в стародавньому й середньовічному Китаї

Розроблення теоретичних питань у літературознавстві стародавнього Китаю зумовлене високим розвитком мистецтва в цій державі. Найдавніші судження про літературу губляться в глибинах усної народної творчості, зокрема уже в «Книзі оповідей (легенд)» (VII—VI ст. до н. е.) прозираються початкові відомості про специфіку художнього слова.

Вершинними досягненнями класичного китайського мистецтва були поезія та живопис. Їм належить провідне місце в розробленні теоретичних питань літературо- та мистецтвознавства. Однак китайська специфіка полягає в тому, що в літературознавстві розроблялися переважно часткові питання віршування та поезики, а теорія живопису набула глобального характеру, саме в ній проходили апробацію найважливіші естетичні проблеми стародавнього й середньовічного Китаю.

Ще задовго до доби Шести династій (IV—V ст. н. е.) — періоду найбільшого розквіту культури в Китаї — там існували окремі кваліфіковані висловлювання про літературу та мистецтво, які певною мірою підготували відомі шість принципів Се Хе. Китайська специфіка виявлялася ще й у впливові на розвиток мистецтва конфуціанства та даосизму. «Серед численних шкіл і напрямів, якими настільки багате життя Китаю VI—III віків до н. е., особливе місце належить двом школам — *Лаоцзи* і *Конфуція* (бл. 551—479 до н. е.), тобто даосизму й конфуціанству. Ці два вчення й у давнину відігравали провідну роль і певним чином вплинули на весь наступний розвиток китайської культури. Як даосизм, так і конфуціанство шукають суспільний ідеал, однак напрямки їхніх пошуків зовсім різні. Центральним у даосизмі є вчення про світ. Усе інше — вчення про суспільство й державу, теорія пізнання, теорія мистецтва (в їхньому давньому вигляді) — виходить із учення про світ. У центрі конфуціанської філософії — людина в її суспільних зв'язках, людина як основа непорушного спокою та порядку, ідеальний член суспільства» [8, 132]. Послідовник Конфуція *Сюньцзи* (бл. 313 — бл. 238 до н. е.) вважав, що «прекрасне може змінити природну злу сутність людини, зробити її доброю» (цит. за: [7, 345]). Даосист Лаоцзи та його послідовники, навпаки, головним принципом художньої творчості вважали природність (цзижань), яка повинна бути основою життя, тобто відхід від світського його способу, занурення в життя природи. Принцип цзижань вимагав від автора художнього твору, щоб він був простим і скромним, а його твір — позбавленим будь-яких зовнішніх ефектів та надмірностей.

У працях філософського та історичного характеру так званої доби Царств, що борються (V—III ст. до н. е.), є чимало матеріалів, які свідчать про розуміння авторами призначення мистецтва, місця художника в суспільному житті, творчого методу провідних китайських майстрів.

За доби Хань (II ст. до н. е. — II ст. н. е.) живопис посідає важливе місце в державному житті Китаю. Видатні митці — поет *Цао Чжі* (192—232) та художник *Ван І* вважали, що він відіграє чи не найголовнішу роль у вихованні. Цао Чжі належать слова: «Коли хтось бачить картини, які зображують людей високих принципів і думок, він незалежно від себе позбувається власних недоліків» (цит. за: [7, 346]).

Розрізнені досі окремі висловлювання про живопис уперше привів до системи відомий китайський художник *Гу Кайчжі* (бл. 344 — бл. 406), автор трактату «Критичні нотатки про живопис». Головним у творчому процесі він вбачав передачу суті або основного духу об'єкта, що був предметом зображення (шень ці). Ця вимога ставила перед митцем завдання — поглиблено спостерігати життя природи, проникнути в її сутність, сконцентрувати свою увагу на головному, не відволікаючись на дрібниці.

Ідеї Гу Кайчжі розвинув у трактаті «Категорії стародавнього живопису» талановитий теоретик і практик мистецтва *Се Хе* (479—502). Він прямо сформулював завдання живопису як специфічної сфери людської діяльності. Це, зокрема, вимоги до художника домагатися у творчості життєвості та правдивості. «Категорії стародавнього живопису» Се Хе містять шість принципів, які тісно пов'язані з попереднім досвідом китайської естетичної думки і є етапними для розуміння суті мистецтвознавства в цій державі. Отож варто навести їх повністю: «Всі картини повинні бути кваліфікованими відповідно до їхньої вартості та їхніх недоліків. Не існує таких картин, які не впливали б позитивно чи негативно на глядача. Картини минулого оживають перед нами, коли ми розгортаємо сувої живопису. Хоча шість принципів існували з давніх часів, було небагато людей, котрі могли реалізувати їх усі. Із давнини й до наших днів були майстри, досвідчені в одному чи в іншому. Які ж це принципи?

1. Вираження суті явищ життя (ці юнь шендун).
2. Мистецтво письма пензлем (гуфа юнбі).
3. Відповідність форми реальним речам (інью сянсін).
4. Застосування фарб у відповідності з характером предмета (суйлей фуцай).
5. Відповідне розміщення речей (композиції) (цзіньін вейчжі).
6. Копіювання найкращих зразків минулого (чуаньї мо-се)» (цит. за: [7, 352]).

І хоча принципи Се Хе писалися насамперед для художників, окремі з них безпосередньо стосуються й літератури. Так, важливе значення для її розвитку відіграє перший принцип, який вимагає заглиблення в суть проблем, розв'язуваних суспільством на певному етапі свого розвитку. Проблеми змісту й форми, їх взаємопроникнення порушені в третьому принципі. Четвертий принцип спрямований на реалістичне відтворення характерів героя, а п'ятий передбачає ретельне продумування композиції твору. Не слід відкидати й шостого принципу, який закликає вчитися на класичних зразках мистецтва.

Формулюючи свій перший принцип, Се Хе мав на увазі, що в природі існує певна категорія — «ці». Залежно від її тлумачення послідовники цього вченого посідали або матеріалістичні, або ідеалістичні позиції і, по суті, заклали основи реалістичного й романтичного способу світобачення. Згідно з ученням Се Хе, «ці» — певна сутність світу, універсальне начало, яке притаманне абсолютно всім речам.

Упродовж тривалого часу китайські вчені прагнули досягнути таємниці цього принципу. Особливо гострою була полеміка між ними з приводу того, чи може людина навчитися мистецтва, чи це є своєрідним «божественним даром».

Дослідники вважають, що китайський живопис є надзвичайно поетичним, що якнайточніше передає відома фраза *Су Дунпо* (1036—1101) про пейзажні малюнки *Ван Вея* (699—756): «У віршах картина, а в картині вірші». Академік М. Конрад зазначав, що в особі Ван Вея «важко відділити художника від поета і навпаки» [9, 144]. Поетичні та живо-

писні полотна в Китаї завжди були пов'язані непорушною спільністю настроїв, єдиним образним колом, своєрідністю художнього світобачення. Найкращі живописці цієї держави були поетами, а поети нерідко чудово володіли малярським мистецтвом. Тому поетичність (шиї) дослідники китайського живопису часто вважають основним критерієм оцінки мистецьких творів.

У наступні століття принципи Се Хе знайшли розвиток у цілій низці наукових трактатів Сун-Цзин Хао, Лі Чена, Го Сі, Го Жосюя тощо. У XVII столітті група китайських митців написала трактат «Слово про живопис із саду з гірчичне зерно», а упорядником і видавцем став Ван Гей. Цей твір пізнього китайського Середньовіччя є своєрідною енциклопедією мистецтва цієї держави. В ньому йдеться про те, як художник повинен шліфувати свою майстерність, даються поради щодо розвитку творчої уяви, наголошується вірність відомим принципам Се Хе. Ось, наприклад, деякі позиції цього трактату:

«Надмірна складність не потрібна, хай не буде зайвої простоти.
Вища мета — оволодіти методом, щоб здавалося, що його немає»
(цит. за: [7, 373]).

Китайське літературознавство мало і власну парадигму. Виразно вона простежується з раннього середньовіччя, коли в Китаї помітне місце посідала династія Цао — **Цао Цао** (155—220), поет і імператор, який зібрав при своєму дворі групу літераторів, що поділяли ідеї даосизму й увійшли в історію як «сім мужів ери Цзеньань» [11, 38], а також його сини **Цао Пі** (187—226) і **Цао Чжі** (192—232). Обидва вони писали вірші, а перший із них ще й створив науковий трактат про поезику: «Роздуми про літературу».

Цао Пі наголошував, що література виконує вчительську роль у суспільстві, щоправда, вважав, що саме поняття «література» є сукупність писемних творів, які допомагають керувати державою (він був імператором після батька). Цао Пі виділяв чотири жанрові форми, і лише для однієї з них характерна категорія прекрасного. «На першому місці у Цао Пі форма казенних паперів (доводі на височайше ім'я), на другому — епістола та судження, на третьому — ритуальні

жанри (епітафія, поминальне слово), і тільки на останньому власне художні твори — вірші та оди» [11, 51]. Із цього випливає, що лише в добу Цао Пі утверджується специфічна жанрова система, підпорядкована ідеології феодалної держави, і починається процес виокремлення художньої творчості в незалежну галузь мислення. О. Пилип'юк стверджує, що «Цао Пі надає літературі статусу державної ваги, що цілком кореспондувало з конфуціанськими приписами про феномен „досконалої людини“, наділеної різними чеснотами — гуманністю, що містить у собі поняття стриманості, скромності, справедливості і добра, почуття обов'язку щодо держави, правителя, батька, близької людини» [16, 87].

У III—IV столітті з'явилася «Ода прекрасному слову» *Лу Цзі* (261—303), присвячена природі поетичного таланту. Учений вважає, що в усьому, в тому числі й у художній творчості, мусить бути міра, надмірності є шкідливими.

Для Лу Цзі міра — це пропорційність: «Перевір авангард з ар'єргардом — визначи те, що викинути треба, і те, що лишити, по самій ворсинці й вусику колеса» (цит. за: [11, 51]).

Міра є категорією об'єктивною, що прямо пов'язана з прекрасним. Краса також належить до об'єктивних категорій: «Вона — достоїнство і природи і художнього твору» [Там само]. Прекрасне в китайського автора є категорією, антонімічною до огидного.

І ще: жанрові форми Лу Цзі суттєво відрізняються від пропонованих Цао Пі. Їх уже не чотири, а десять. І на першій позиції — вірші та оди, а доповіді на височайше ім'я, тобто імператорові, посідають місце в кінці ієрархії — на дев'ятій сходінці.

Зразком для художньої творчості для Лу Цзі однозначно виступає природа, яка відображає життя. Наслідкування для нього — це творення нового, що раніше було невідомим. «Увага Лу Цзі віддана процесу творчості. Поет видається у нього творцем не художнього слова, а самого Всесвіту — і величезного невиміряного в ньому, і прихованого малого» [Там само, 52]. Творчий акт, на думку цього китайського вченого, — це натхнення, досягаючи якого поет «сутністю своєю несеть-

ся за вісім полюсів, серцем (розумом) блукає за тисячі сажень, за десятки їх тисяч» (цит. за: [11, 52]). Художнє пізнання світу в трактаті Лу Цзі набуває рис, що свідчать про безмежжя людського розуму.

Говорячи про віршування, Лу Цзі виходив із того, що для китайської поезії характерне чергування тональності, коли п'ять фарб змінюють одна одну.

Чжун Жун (V–VI ст.) у трактаті «Категорії віршів» розглянув нову для китайської середньовічної поезії форму — п'ятискладовий вірш (рядок). Він також виокремив поезію з-поміж решти словесних форм. Важливим є і визначення ним впливів попередників на сучасних йому поетів, де йшлося фактично про літературні традиції, про спадкоємність різних літературних поколінь. Чжун Жун класифікує поетів на три групи — вищу, середню й нижчу: «Якби в школі Конфуція займалися віршами, то Лу Цзі із Чжан Се довелося б вдовольнятися галереєю, Лю Чжень увійшов би до зали, і (лише) Цао Чжі — до внутрішніх покоїв» [Там само, 54].

Узагальнювальний характер для літератури Китаю перших століть нової ери мав трактат **Лю Се** «Літературна думка і виліплення дракона».

Творчість для цього китайського вченого — це наслідування світу природи. Він уводить поняття *вень*, що відображує даосистські уявлення про Всесвіт і має синкретичний характер — «від візерунка на панцері черепахи, на шкурі тигра, від малюнка пташиних слідів і форм — від пуголовок до небесних тіл у прекрасному світі; від татуювання та ієрогліфа-зображення, зв'язного тексту й писемності, літератури в широкому смислі слова і включно до художнього твору в діяльності людини» [Там само, 55].

У творчому процесі Лю Се бачить пізнавальність, збагачення й розвиток таланту. Творча фантазія дає змогу охопити думкою минулі й майбутні тисячоліття.

Критик повинен мати широкі світоглядні позиції, володіти солідним багажем знань, уміти піднятися над собою заради досягнення естетичного значення аналізованого ним художнього твору.

Уперше в китайській літературознавчій парадигмі Лю Се поділяє художні твори на поетичні — римовані й прозові — неримовані. Загадки й анекдоти, які попередники не вважали літературою, зокрема таку позицію посідав сам Конфуцій, він зараховує до окремих жанрів літератури. Тропи та фігури, на його погляд, прикрашають мову. Усі жанри в нього мають власні витoki: ритуальні жанри (плач, епітафія) походять із «Книги обрядів»; ділові жанри (укази, доповіді) — з «Книги переказів»; хроніки, життєписи, клятви — з «Весни і осені» — китайського літопису. Власне літературні жанри мають своє джерело в «Книзі пісень».

Вплив теоретико-літературних праць середньовічного Китаю сприяв створенню антологій — «Ізборника літератури», упорядником якого став *Сяо Тун* (501—531) і «Нових пісень на Нефритовій терасі», які уклав поет *Сюй Лін* за дорученням мецената — царевича Сяо Гана (503—551).

Доба Відродження в Китаї хронологічно не збігається з європейським Ренесансом. Вона належить до періоду царювання династій *Тан* (618—907) і *Сун* (960—1279). «Тривалість доби Відродження в Китаї пояснюється не лише раннім його дозріванням, а й нерівномірністю розвитку цієї величезної держави. Відродження (з VIII ст.) починається в центрі північно-західного Китаю — столиці Чан'ань (сучасний Сіань). Після падіння Танів, низки народних повстань, міжусобних війн і нашествия кочових народів відбувається стабілізація влади Сунів (X ст.), але вже на центральній рівнині й у міцних торговельних портах південного сходу, куди переселяється більшість біженців із півночі. З цього часу культура Відродження продовжує розвиватися в нових центрах — Кайфіні, а потім у Ханчжоу, що впав останнім у 1279 р.» [11, 97].

Фактично доба Відродження в Китаї мала два етапи. Для першого були характерними вільнолюбство і критицизм у літературі, особливо в поетичній творчості, для другого — посилення публіцистичної спрямованості, перехід до філософського осмислення дійсності.

Однією з прикметних рис китайського Відродження є повернення інтересу до минулого, що помітно у творчості видатних поетів *Ду Фу* (712—770), *Лі Бо* (Лі Тайбо, 701—762).

Сповідуючи філософію даосизму, письменники критично ставилися до офіційної ідеології, що надавала перевагу конфуціанству. У трактаті «Таємниці живопису» Ван Вей вимагав від митців досягати єдності настроїв: «Під час дощу, наприклад, „вершини дерев під вагою зігнулись“, але треба, щоб і „перехожий став під парасольку, рибалка вдягнув рогожу”» (цит. за: [11, 109]). Перші практичні кроки, що привели до вдосконалення класичного вірша в Китаї, належать Ду Фу. «Він, наприклад, розвинув і вніс нові елементи в юефу — особливий жанр китайського віршотворення, який полягав в імітації давніх народних пісень юефу, що від них і пішла назва згаданого жанру. Ці пісні відзначаються легким стилем викладу сюжету, змалюванням сторінок народного життя» [19, 158]. Новації Ду Фу стосувалися теми, в якій він уперше поєднав епічний плин розповіді про події з ліричними вкрапленнями («Пісня про молодят»), індивідуалізацією мови героїв і, нарешті, з мемуарним началом — поет писав про те, що бачив на власні очі.

Ідеологом китайського відродження став філософ Хань Юй (768—824), автор наукових трактатів «Про людину», «Про шлях», «Про природу». Як пізніше і вчені Європи, Хань Юй виходив із того, що в центрі суспільства стоїть людина: «Людина стала в центрі всього — як вища категорія з вищими правилами, як вища цінність: усе інше — суспільство, історія, світ — цінне й важливе остільки, оскільки все це стосується людини» [9, 220].

У 530 році в Китаї з'являється антологія «Веньсюань» («Вибране з літератури»), її упорядниками стали десять найвідоміших науковців тієї доби, яким покровительствував принц Сяо Тун. Антологія охоплювала літературу, починаючи з II ст. до н. е. і до VI ст. н. е. У передмові до «Веньсюань» Сяо Тун пояснив, чому саме ці віки, а не більш віддалені епохи лягли в основу його хрестоматії. На думку М. Конрада, «до його [Сяо Туна] часу в китайському Середньовіччі відбулася серйозна перебудова всієї концепції того, що позначалося словом „література” (вень): літературним твір ставав лише тоді, коли він виявлявся художнім: художнє ж убачалося у формі мовній і специфічно літературній. Таким чином, „глибина думки”, тобто висока значущість змісту

твору, сама по собі ще не робила його в очах літераторів „Високого кабінету” (співдружності письменників, що збиралися в „Башті Венсьюань”. — О. Г.) твором літератури» [9, 224].

З утворенням Танської імперії такі уявлення про літературу канонізувалися, від державних службовців на екзаменах стали вимагати вміння писати твори, подібні до тих, що їх містила «Венсьюань».

До XVII ст. належить книжка «Про Танську поезію» *Сюй Ераня*, в якій зокрема сказано: «Поезія загалом невід’ємна від сили. Є сила Неба, є сила Землі, є сила Людини. Силу Неба ми знаходимо в Лі Бо, силу Землі — в Ду Фу, силу Людини — у Ван Вея» [Там само, 148—149]. У зв’язку із цим М. Конрад писав: «Ще в прадавні часи філософська думка в Китаї виробила концепцію, ніби в бутті діють „три шляхи”: шлях Неба, шлях Землі і шлях Людини. Ці шляхи трактувалися при цьому як три „здібності” або три „сили”. Буття складається з дії цих трьох сил, причому не в окремішності, а в їх сукупності. Діями цих сил визначається й конкретний зміст життя. Сюй Ерань вважав Лі Бо втіленням сили Неба, Ван Вея — сили Людини, Ду Фу — сили Землі. Він бачив це в могутній ліричній силі першого поета, у глибині другого, в ясності й точності третього. Можна побачити в цих поетах і більше. Лі Бо являв собою образ людини вільної та сильної. Ван Вей показав, якою глибиною може володіти людина і яку силу може мати ця духовна глибина. Ду Фу увібрав у свою душу життя — страждання та горе людей своєї країни, тяжку долю рідної землі. Три поети і своєю особистістю, й своєю творчістю довели, які люди потрібні були їхній батьківщині в переломний момент її історії, коли треба було збудувати світлий світ гуманізму, в якому головне становить людина» [Там само, 149].

Таким чином, теоретики середньовічного Китаю, звертаючись здебільшого до живопису та літератури, порушили низку важливих естетичних проблем, що стосувалися й інших видів мистецтва і сприяли їхньому розвитку. Складним шляхом — через Індію, арабські країни — окремі праці китайських учених проникали до Європи.

Зародження літературознавства та естетики в стародавній і середньовічній Індії

Теоретичні питання літератури та інших видів мистецтва у стародавній та середньовічній Індії розглядалися не у філософських трактатах, як це найчастіше було в Греції, Римі, Китаї, а в численних поетиках, писаних санскритом. Погляди авторів цих поетик відображували підходи до вивчення мистецтва в різних школах, які існували на той час в цій країні. Виділялися передусім дві такі школи, пов'язані із системами філософії Веданти та Санкх'ї.

В окремих моментах вони перегукувалися з поглядами на теорію літератури та мистецтва, що панували в Елладі (Платон, Арістотель), а в розробленні цілої низки проблем індійські вчені пішли далі європейців. Зокрема, уже давньоіндійським теоретикам удалося створити струнку й оригінальну естетичну систему, в якій знайшли відображення такі глобальні проблеми, як особливості мистецтва, специфіка естетичного сприйняття дійсності.

Початки індійської теоретичної думки ховаються в сивій давнині. Це і усна народна творчість, зразком якої є так звані веди (X ст. до н. е.), і теоретичні праці, що не дійшли до нашого часу, а їхні автори або залишилися невідомими, або ми знаємо лише їхні імена. Поетика зародилася також близько трьох тисяч років тому. Деякі свідчення в галузі теорії літератури містили праці індійських граматистів *Паніні* (близько IV—III ст. до н. е.) та *Патанджалі* (II ст. до н. е.). У цих же авторів є фрагменти, що стосувалися порад для акторів, які приписуються *Шлалі* та *Крішамбі*. Одним із найстаріших є естетичний трактат «Натьяшастра», що, ймовірно, належить легендарному філософові *Бхараті* (перші ст. н. е.) і спирається на багатовікову попередню наукову традицію. Він присвячений мистецтву драми. Більша частина трактату — це нормативний збірник правил та інструкцій, що стосу-

ються сценічного мистецтва, навчання й виховання акторів. В одному з розділів «Натяшастри» порушено проблему естетичного сприйняття дійсності, а в індійській термінології — раси, що знайшла своє продовження в низці блискучих праць послідовників Бхарати.

Інші праці, написані в перші століття нашої ери, не збереглися, є лише окремі розрізнені згадки про них та їхніх авторів. Більш-менш повно простежити еволюцію індійської теоретичної літературної думки можна тільки з VII століття. Саме в цей час з'явилися трактати *Бхамачі* та *Дандіна* (обидва — друга половина VII ст.). Дослідники об'єднують цих авторів, а також їхніх безпосередніх послідовників Ваману, Удбхату, Рудрату, які жили у VIII — першій половині IX століття, в ранню школу санскритської поезики.

Попри певні відмінності в поглядах на літературу та мистецтво, між цими авторами було й чимало спільного. Зокрема, їхню увагу приваблювала форма художнього твору. Багато уваги вони приділяли класифікації поетичних фігур. Дандін, наприклад, розрізняв 32 різновиди одних лише порівнянь. У нього ж знаходимо приклади переваг і недоліків поезії, пов'язаних із дотриманням чи недотриманням правил граматики, логіки чи метрики.

У синтетичному вигляді весь спектр проблем, порушених представниками ранньої школи санскритської поезики, знайшов своє втілення в праці *Вамани* (VIII ст.) «Кав'яланкара-сутра». Говорячи про поняття поетичних прикрас, естетичну вартість художнього твору, він уперше доходить висновку про існування такої літературознавчої категорії, як стиль (*giti*), що, на його думку, є душею поезії: «Особлива композиція слів — стиль... Особлива й найкраща побудова й відбір слів — це стиль» [7, 396]. Вamana виокремлює три стилі давньої індійської літератури — «Відарбхійський, Гаудійський, Панчалійський» [Там само]. Перевагу він надавав першому стилю, вбачаючи в ньому «сукупність вищих поетичних вартостей» [Там само]. Для того щоб стати справжнім поетом, людина повинна засвоїти «граматику, словники, метрику, інші мистецтва, теорію кохання, політику» [Там само, 397].

Сюжет, на погляд Вамани, є тілом поезії, а щоб його вміло побудувати, слід застосувати всі знання, у тому числі й ті, що стосувалися творчості попередників: «Лише таким шляхом набувається досвідченість у справі поезії» [7, 398].

У наступні століття в Індії сформувалася так звана нова школа, яка на відміну від ранньої школи санскритської поезії, що надавала перевагу зображувальним засобам поезії, стала більше уваги приділяти суті поезії та формам естетичного впливу літератури на людину. Фундатором нової школи був *Раджанак Анандавардхана* з Кашміру (середина IX ст.), якому належить коментар «Дхваньялока» («Світло дхвані») до невеличкого метричного трактату «Дхванікарика», автором якого (а такі припущення є) був він сам. Крім того, йому належать кілька наукових праць, що не дійшли до наших часів, зокрема «Девішатака», «Вішамабаналіла» тощо.

«Дхваньялока» в традиціях того часу написана короткими двовіршами (сутрами), які переплітаються поясненнями до них (вріті). Анандавардхана вважав, що риторичні фігури, переваги та стилі становлять зовнішню форму поезії, внутрішній її зміст прихований у тому, що неможливо висловити, а можна тільки домислити чи уявити читачеві або глядачеві: «У словах великих поетів є дещо таке, що має на увазі зовсім несхоже на виражений зміст. Цей смисл, який мається на увазі, добре відомий лише тим, хто має серце, відрізняється від усіх окремо взятих і всім відомих, тобто безпосередньо сприйнятих і прикрашених складових елементів (поетичного твору. — *О. Г.*), через які він виявляється» [Там само, 400]. На думку Анандавардхани, це схоже на чарівність жінки, яка має щось особливе, чим відрізняється від інших, і що є її внутрішньою властивістю. Тобто йдеться про прихований внутрішній зміст, без якого, на думку індійського вченого, справжнє мистецтво не має сенсу.

Цей внутрішній прихований зміст поезії Анандавардхана позначив терміном «дхвані», який він запозичив із граматики. В перекладі це слово означає дзвін, гуркіт, відгомін. По суті, це початок розуміння підтексту в художньому слові. Індійський учений виокремив три типи дхвані, які відповідали поетичній фігурі, прихованому змісту й настрою. Останній тип, якому Анандавардхана надавав перевагу, дістав на-

зву «раса», що буквально перекладається як смак. Однак у трактуванні індійських учених цей термін означав настрій, естетичне сприйняття. Ще в «Натяшастрі», що приписувалася Бхараті, виокремлювалися вісім різновидів раси: любові, комізму, співчуття, жаху, героїзму, страху, відрази, здивування. Пізніше додалися також раси умиротворення, приязні. Перші два типи дхвані містили метафори, алегорії, підтекст.

Щоб зрозуміти сутність класифікації трьох типів дхвані, краще звернутися до прикладів. Перший: «Той, хто був здатен докладно описати доблесті Хаягриви, зміг би посудинами для води виміряти великий океан» (цит. за: [7, 389]). Другий: «Молода жінка дає пораду подорожньому, якому вона надала нічліг: „Тут спить моя свекруха, а ось тут — я. О подорожній! Роздивися все добре вдень, щоб уночі, осліпнувши від темряви, тобі ненароком не лягти в ліжка наші!”» [Там само, 400]. Третій: цар Душ'янта звертається до бджоли, що літала біля обличчя його коханої: «Ти постійно торкаєшся її трепетних очей з їхніми рухомими куточками, ти ніжно гудеш над її вухом, ніби розповідаючи їй секрет, хоча вона й відганяє тебе рукою; ти п'єш нектар її губ — серцевину насолоди. О бджоло, справді ти досягла насолоди, а я блукаю в пошуках істини!» [Там само, 390].

У першому прикладі, на думку Анандавардхани, поет за допомогою гіперболи навіть читачеві думку про неможливість здійснення певного бажання. У другому зовнішній зміст витісняється ледь прихованим натяком, в якому проглядає бажання порушити заборону; у третьому випадку, не називаючи безпосередньо почуття, яким переповнений цар, поет навіть читачеві настрої кохання.

«Дхвані, яке складає секрет творінь усіх справжніх поетів, — писав Раджанак Анандавардхана, — і здатне викликати найбільшу насолоду, не було виявлено попередніми вченими, незважаючи на те, що вони піддали мистецтво поезії тонкому аналізу. І все ж воно безсумнівно існує в усіх (великих. — О. Г.) поетичних творах, починаючи з „Махабхарати” і „Рамаяни”» [Там само, 399].

Концепція дхвані спершу не була сприйнята сучасниками Анандавардхани й наступними поколіннями літературознавців Індії, оскільки не вписувалася в стару поетику. Найвідомішими критиками його вчення були *Кунтака* (X ст.),

автор трактату «Вакрокті-дживіта», і *Махімабхатта* (X—XI ст.), якому належить праця «В'яктивівека». Проте їхня точка зору не знайшла достатньої підтримки в науковому світі середньовічної Індії, і вчення про дхвані було взято на озброєння такими помітними теоретиками мистецтва, як *Маммата* (XI ст.), *Вішванатха*, *Від'ядхара* та *Від'янатха* (XIV ст.), *Джаганнатха* (XVII ст.) та ін.

Разом із науковою доктриною Бхараті про расу вчення про дхвані стало провідним в Індії. Зокрема *Абхінавагупта* (X ст.), автор коментарів «Абхінавабхараті» і «Дхваньялокачана», вважав дхвані способом реалізації раси (естетикою настрою). Специфікою естетичного сприйняття, на його думку, є повне очищення від егоїстичного, індивідуального начала, практичних бажань.

На думку *Джаваннатхи* (XVII ст.), поезія — це поєднання слів, що відтворюють певний зміст, сприймаючи який читач отримує трансцендентне задоволення, що завжди має універсальний, чистий характер.

Крім зазначених двох проблем (раси та дхвані), у санскритських поетиках розглядалися також питання творчого натхнення, характеру поетичного образу, змісту та завдань мистецтва. Все це свідчить, що індійське середньовічне літературознавство посідало провідні позиції у світі, і тільки застій у розвитку науки про літературу в Європі цієї доби не дав можливості індійським ученим сприяти прогресу естетичної думки в Старому світі.

Літературознавство в середньовічній Японії

Японське літературознавство порівняно з китайським та індійським є досить молодим. Це пов'язано з тим, що література острівної держави сформувалася лише на початку

VIII століття, коли японці запозичили в західного сусіда — Китаю — писемність на основі ієрогліфів і пристосували її до специфіки власної мови. Найдавнішими жанровими формами японської літератури є історичні хроніки «Кодзікі» («Записи давніх справ») та «Ніхон сьоки» («Хроніка Японії»), а також описи етнографічно-географічного плану «Фудокі» («Нотатки про землі і мораль»). У наступні століття формується жанр літературної казки («Такеторі-моногатарі»), щоденник нікі (досить часто це подорожні нотатки). Зразком останнього жанру є щоденник Цураюкі «Тосанікі». Його автор, намісник провінції Тоса, що знаходилась на острові Сікоку, розповідає про свою мандрівку до столиці середньовічної Японії Хейан (тепер місто Кіото). Прозові записи перемежуються віршами, що характерно для японських щоденників. У цей самий час формується жанр ута-моногатарі, де органічно поєднуються вірші й проза. Досить часто прозова частина є своєрідною передмовою до віршових творів, в якій обов'язково описуються обставини, що привели до їх появи: «Ісе-моногатарі» («Ісеські новели») і «Ямато-моногатарі» («Новели Ямато»).

Іще в другій половині XIII століття в Японії з'явилася низка антологій. Упорядкування й авторство частини текстів однієї з них — «Манйосю» («Міріади листя») — приписується *Отото Якаморі*. «Манйосю» складалася з 20 частин, до яких увійшли твори близько 500 авторів, усього понад 4500 текстів. Усі вони написані основними строфічними розмірами — п'ятискладовим і семискладовим, що завдяки їх чергуванню і творився ритм віршів.

Найпоширенішими усталеними жанровими формами вірша були *катаута* — тривірш, що мав розмір 5—7—7 або 5—7—5, *седока* — вірш із шести рядків з розміром 5—7—7—5—7—7, *нагаута* (*тьока*) — вірш, який складався з необмеженої кількості чергувань п'ятискладових і семискладових розмірів. Однак останній рядок мав обов'язково бути семискладовим. Ще однією з форм вірша була *танка* — п'ятивірш, що мав розмір 5—7—5—7—7.

У «Манйосю» катаута не зустрічається, зрідка зафіксована седока, є понад 250 творів у формі нагаути, або довгої пісні, а переважає танка — майже 4200 зразків. «Таке спів-

відношення відповідало загальному шляху переходу японської поезії від фольклорної творчості до літературної» [11, 257].

Японська поезія виробила специфічні художні засоби, такі як *ута-макура* (узголів'я пісні). Це зачин вірша чи пісні, що містить у своєму складі онім, найчастіше топонім. Як свідчить І. Бороніна, «японські назви часто мають метафоричне чи напівметафоричне звучання, оскільки несуть приховане речове значення й можуть виступати як *метафори*, *алегорії* тощо, наприклад, назва місцевості Фукагуса означає „густа трава”: образ будинку, зарослого травою, стає символом покинутості; Аусака, „застава зустрічей”, — назва гори, часто символізує зустріч закоханих, а точніше, надію на зустріч з тими, хто через цю заставу від'їжджав у східні провінції» [5, 1267].

Трапляється також *дзьо* — «стилістичне введення напівметафоричного характеру, що розміром часто перевищує половину вірша „танка”» [Там само], а також *макура-котоба* (слово-узголів'я) — своєрідний постійний епітет, що нерідко виступає як зачин поетичного твору. О. Пилип'юк пов'язує макура-котобу з «ролю ритуально-магічного називання слова, яке, очевидно, порівняно довго залишалося в Японії якщо не єдиним, то все ж основним засобом упорядкування художнього світу, навіть більшою мірою, ніж персоніфікація, порівняння, символізація. В умовах надзвичайно компактної поетичної форми танка цей механізм набуває нового сенсу. Слово-зачин дає імпульс народження тексту, збагаченого новими асоціаціями та імпровізаціями» [16, 112].

На початку Х століття виходить антологія «Кокінсю» («Зібрання старих і нових пісень Японії»), в якій переважала танка і зрідка траплялися седока й нагаута. Передмова до цієї праці, написана *Кіно Цураюкі* (872—945), видатним представником так званого другого покоління японських поетів (до першого — рокасен — шести безсмертних, що жили в IX ст., належали Наріхіра, Коматі, Хендзьо, Ясухіде, Кісен, Куронусі), засвідчила появу літературознавчого дискурсу в Японії. У ній йшлося про поетичні ідеали, уявлення про роль поезії в житті.

Передмова Кіно Цураюкі є вдалою спробою створити історію японської літератури в її поетичному дискурсі. Через спе-

цифіку танки, невеликий розмір цього вірша, поети Японії особливо відшліфовували форму, приділяли надмірну увагу художнім засобам, що врешті-решт «привело до вироблення канонічних правил, схем, на основі яких можна було без особливих труднощів скласти притаманний випадку вірш» [11, 267].

9

Проблеми літературознавства в середні віки

Загибель античної цивілізації, поширення християнства в Європі зумовили помітні зміни в розвитку мистецтва: посилилася роль релігійної літератури, стали робитися переклади й писатися праці, в яких тлумачилося Святе Письмо. Зокрема, аналіз перекладів біблійних текстів з давньоєврейської мови грецькою належить *Оригену* (182—251).

Візантійський учений *Фотій* (між 810—827 — між 891—897) у праці «Бібліотека» (назва умовна, в оригіналі — «Опис і перелік прочитаних нами книг») характеризує грецьку світську та релігійну літературу. «Бібліотека» — це збірник, що складається з 280 записів, присвячених окремим авторам, переважно прозаїкам — від Геродота до візантійського письменника IX століття Сергія Сповідника. Інша праця Фотія — «Міріобібліон» — перший у середньовічній літературі бібліографічний твір, який має виразну тенденцію до критичних оцінок.

Візантійська наука X століття одержала й перший етимологічний і тлумачний словник, на зразок сучасних енциклопедій, що складався з 30 тисяч статей, розміщених у алфавітному порядку. Особливо важливими для літературознавства були статті з історії грецької та римської літератур. Тут же згадувалися призабуті автори, цитувалися тексти нині втрачених творів. Словник дістав назву *Свида* (Суда). Упродовж тривалого часу вважалося, що це ім'я середньовічного автора.

Проблеми естетики досліджував християнський мислитель *Августин Блаженний Аврелій* (354—430). Він вимагав, щоб людина захоплювалася не самою поезією, а божественною ідеєю, закладеною в ній. Августин вважав за тяжкий гріх насолоджуватися церковною музикою, не надаючи значення словам, що звучать при цьому.

Красивим у поезії може бути тільки те, що наближає людину до Бога. Виходячи з ідеї лінійності часу, на відміну від античного його тлумачення як циклічності, Августин уперше порушує проблему плинності, а значить, історизму, що дає підставу всерйоз приступити до розроблення такої глобальної естетичної проблеми, як свобода творчості. Зрозуміло, що сама така постановка питання була обмежена світоглядними позиціями мислителя, який виходив з того, що історія в теологічному плані — це лише



Августин Блаженний Аврелій

коротка мить між двома полюсами — створенням світу Богом і наступним царством Божим на землі, яке триватиме тисячу літ.

У трактаті «Про музику» Аврелій Августин розробив учення про ритм. Велику увагу при цьому він приділив дослідженню закономірностей чергування довгого й короткого в музиці, віршах, рухах тіла. Як наголошують дослідники, «праці Августина протягом майже тисячоліття були одними з головних провідників античного платонізму в західноєвропейську середньовічну філософію й естетику» [7, 288].

Подібні погляди поділяв і філософ *Фома Аквінський* (1225—1274), чия наукова система дістала назву томізму (ім'я Фома латиною вимовляється як Тома) — своєрідного показового аристотелізму. Він твердив, що краса людського тіла не може бути повноцінною, оскільки справжня краса пов'язується лише з Богом як основою світової гармонії:

«Бог іменується прекрасним як причина світової гармонії та ясності» [7, 290].

Англієць *Роберт Гроссетесте* (1175—1253) стверджував, що першоджерелом будь-якої краси є світло, наявність якого в художніх творах — першопричина естетичної насолоди.

Значно далі, ніж західноєвропейські вчені, пішли науковці Закавказзя. Один із них — вірменський учений *Давид Граматик* (VI—VII ст.) — активно використовував у своїх працях спадщину античних авторів. Головним у його естетичній системі було дослідження мистецтва як форми пізнання, місця художньої творчості серед інших форм пізнання, суспільної ролі й виховної функції мистецтва, а також його класифікація за родами й жанрами.

Граматика вірменські вчені, зокрема й Давид Граматик, розглядали як науку, що дає ключ до розуміння будь-яких поетичних творів. У їхніх трактатах доби Середньовіччя поряд із загальними питаннями мовознавства зустрічаємо фрагменти про творчий процес, визначення окремих літературних жанрів — трагедії, комедії, елегії, а також родів — епосу та лірики.

Давид Граматик так визначав трагедію: «Це піднесене поетичне творіння про діяння, що їх звершують герої, в яких відповідно до величі самих подвигів, героїчних у всій повноті, розповідається з грізною силою й чудово, а не запинаючись й лопочучи» [13, 355—356].

У визначенні комедії як драматичного жанру Давид Граматик виходив з розуміння її як протилежності трагедії, концентруючи увагу на її критичному пафосі, дидактичному спрямуванні й безумовному демократизмі.

Лірика, згідно з уявленнями вірменського мислителя, є «частиною філософії, подібно до астрономії, геометрії й арифметики» [Там само, 357]. Дбаючи про естетичні якості ліричного роду літератури, Давид Граматик дає детальні характеристики голосних і приголосних звуків у вірші. За своєю суттю йдеться про евфонію.

У Грузії доби Середньовіччя проблемами словесного мистецтва займалися *Василь Зарзмелі* (X ст.), автор «Житія Серапіона Зарзмелі»; *Георгій Мтацміделі* (XI ст.) та *Георгій*

Мерчуле (X ст.). На думку першого, літературний твір — мале словесне зображення тривалого й чимось помітного життя. Це визначення містить усі три компоненти: дійсність, слово, художнє зображення. Поняття «дійсності» у визначенні Василя Зарзмелі обмежується життям святих, «мале зображення» своєрідно замінює поняття «художнього зображення», воно має на увазі відбір характерних «типових» фактів. Це останнє поняття давньогрецькі автори аргументують таким чином: «Для того щоб пізнати смак річкової води, не треба випити всю річку» [8, 388]. Найвишого розквіту літературознавство середньовічної Грузії досягло у творчій спадщині *Шота Руставелі* (друга половина XII ст.). На його думку, опорою словесного мистецтва є чотири підвалини: слово, серце, майстерність і розум. Сюди ж він зараховує і особистість автора твору, з волі якого кожний із чотирьох згаданих елементів може набути певного значення. Однак твір тільки тоді стане явищем мистецтва, коли всі вони постануть у непорушній єдності.

Серед родів літератури Шота Руставелі особливо вирізняв епос, вбачаючи в ньому потенційні можливості для монументального відтворення дійсності. Надихає на творчість письменника тільки любов. «Згідно з уявленнями Руставелі, розрізняється два види любові. Перший — ідея любові, вищий рід у системі космічних ідей. Вона (небесна любов) безпосередньо не може бути об'єктом поетичної творчості. Поезія повинна відтворювати „любов земну“, яка, своєю чергою, є „наслідуванням“ любові „небесної“» [7, 397].

Усе це свідчить, що теоретико-літературна думка в середні віки, розробляючи проблему специфіки мистецтва, особливо ролі прекрасного у творчості й житті, виходила переважно з тих позицій, які були характерними в добу античності для Платона, і лише на околицях європейської цивілізації (Візантія, Вірменія, Грузія) вчені виходили за межі античності.

Арабське літературознавство середніх віків

У другій половині першого тисячоліття нашої ери з утвердженням на околицях колишньої Римської імперії арабських держав виникає арабське літературознавство. Науковці відносять його зародження до VI—VII століть, хоча фундаментальні дослідження арабських мислителів датуються VIII—XI сторіччями. І лише на рубежі XII—XIII віків арабське літературознавство постає як струнка, викінчена естетична система, що зазнала певного впливу з боку античної та індійської наук про літературу. Ареалом впливу арабських теоретиків були Близький і Середній Схід, Середня Азія, почасти Європа. Саме завдяки цьому впливові європейці в добу Відродження ніби наново відкрили для себе праці Платона й Арістотеля, інших давньогрецьких і давньоримських учених.

Філологічні знання на арабському Сході вважалися допоміжними і входили до складу такої науки, як риторика. Дослідники, зокрема швейцарський орієталіст *Адам Мец* (1869—1917) у праці «Мусульманський Ренесанс» (уперше видана 1922 року після смерті автора) зазначав, що арабами створювалися передусім синонімічні та інші словники. Зокрема *Хамза аль-Ісфahanі* (897 — помер між 961—970) «у своїй „Кітаб аль-мувазана”... зібрав... 400 виразів до слова „нещастя”, а у складеному ним словнику прислів’їв навів найбільш уживані риторичні порівняння — „біліше, ніж сніг”, „прожерливіший за слона”, причому довів їх до такої досконалості, що наступні століття нічого не змогли додати. Його попередник зібрав 390 таких порівнянь, а він записав 1800» [12, 196].

Видатними вченими-філологами, авторами різних словників на арабському Сході були *Аль-Хасан аль-Аскарі* (рік народження невідомий — 1005), *Аль-Майдані* (рік народження невідомий — 1124).

Розвиткові філологічних знань, зокрема літературознавчих, сприяли бібліотеки, найбільші з яких були в Кордові, Каїрі та Багдаді, оскільки «кожен з трьох великих повелителів ісламу... був книголюбом» [12, 145]. За різними даними, кількість книжок у таких бібліотеках коливалась від десятків до 200 тисяч примірників, тоді як жодна з європейських бібліотек не мала більше кількох сотень [Там само, 146]. При деяких бібліотеках створювалися «будинки науки», потім стали виникати приватні академії: «Візир *Ібн Кіліс* тримав свою приватну академію, причому кажуть, що він щомісяця витрачав на утримання вчених, переписувачів і палітурників 1000 динарів. Пізніше, в 1004 році, халіф *аль-Хакім* заснував у Каїрі Дар аль-ілім (будинок науки), де зібрав усі книжки з палацових бібліотек; доступ до них був вільним для всіх, а завідував „будинком науки” бібліотекар (хаззан) і два прислужники (бавваб), крім того, там працювали ще вчителі» [Там само, 149].

Набагато більший вплив, ніж філологія, на середньовічну Європу мала арабська література. Саме під її безпосереднім впливом, на думку О. Пилип'юка, там розвиваються інтимна лірика, лицарський роман, дидактичні оповідання про тварин, авантюрна новелістика (див. [16, 122]).

Поетична система арабського світу складалася з учення про класичне віршування, що називалося «Ільм аль-аруд», учення про римування («Ільм аль-кавафі»), учення про поетичні фігури й тропіку («Ільм аль-баді»). Останнє згодом увійшло до складу риторики («Ільм аль-балага»).

Фундатором класичного арабського віршування став *аль-Халіл* (бл. 718—791), однак його праці, зокрема «Кітаб аль-аруд», не збереглися й дійшли в окремих переказах його учнів і послідовників. Аль-Халіл досліджував ритміку арабських віршів. Він визначив наявні в поезії цього народу розміри (їх нараховувалося 16). Учений першим придумав їм найменування: тавіл, мадід, басіт, вафір, каміл, хазадж, раджаз та ін. Кожен із розмірів залежав від регулярного повторення певного виду стоп, яких аль-Халіл визначив вісім.

Найпоширенішими розмірами давньої арабської поезії стали тавіл, каміл, вафір і басіт — ними було написано по-

над дев'яносто відсотків віршів. Серед них домінував тавіл. Це була квантитативна система віршування. Аль-Халілу також належала розробка теоретичних питань метрики. Він ретельно проаналізував умови, за яких виникає рима, описав різноманітні її види та відхилення від норми. Згідно з теоретичними настановами аль-Халіла в арабській поезії можлива єдина рима у творі незалежно від його розмірів. Теорія римування («Ільм аль-кавафі»), авторство якої також приписують аль-Халілу, на арабському Сході розглядалася як самостійна наукова дисципліна, предметом якої стали види рим, їхня класифікація, різноманітні порушення нормування. Класичне арабське віршування будувалося на єдиній римі протягом твору, причому обидва піввірші початкового бейта (араб. «бейт» — двовірш переважно в арабській і тюркській поезії) також римувалися: *aa — ba — ca — da* тощо. Бейт ділився на два однакових за кількістю складів піввірші — місра.

Теоретичні засади віршування, що їх приписують аль-Халілу, належать до класичної арабської поезії, проте в ній існували й суттєво відмінні форми, зокрема мувашшаха, дубайт, мавалійа, кума, заджал і ще деякі інші, що утворилися внаслідок контактів арабів з європейцями та персами й під впливом народного вірша. Відмінності від класичного вірша пролягають на рівнях метрики, римування, мови. Зокрема, досить часто використовувалися діалектні форми арабської мови.

Ще за Середньовіччя відмінні форми арабського вірша вивчали *Ібн Сана аль-Мулк* (бл. 1155—1211) та *Сафі ад-дін аль-Хіллі* (1278 — бл. 1349).

У IX столітті на арабському Сході з'являється риторика («Ільм аль-балага»). Фундаментальні дослідження в цій галузі належали *Ібн аль-Мутаззу* (861—908) та *Абд аль-Кахіру аль-Джурджані* (рік народження невідомий — 1078). Свою завершеність риторика отримала в пізніших наукових працях *ас-Саккарі* (1160—1229), *аль-Казвіні* (1268—1338) та *ат-Таф-тазані* (рік народження невідомий — між 1385—1389).

Арабська риторика досліджувала засоби прикрашення мови, ясності та красномовності висловлювання, тропіку,

зокрема порівняння, метафори й метонімії. На рубежі X—XI століть аль-Аскарі провів розмежування поезії та прози.

Ібн аль-Мутаза, автор праці «Книга про новий (стиль. — О. Г.)», в якій серед іншого йшлося про засоби прикрашення мови, досліджував проблеми стилістики. *Абд аль-Кахір аль-Джурджані*, котрий є автором книжок «Таємниці красномовства» й «Докази незрівнянності (Корану. — О. Г.)», розглядав проблеми красномовства й синтаксису. Пізніше ас-Саккарі та його послідовники аль-Казвіні та ат-Тафтазані остаточно утвердили арабську риторику, в якій розглядалися порівняння, метафори, метонімії, інші засоби, що прикрашали мовлення.

Проблемами жанрів арабської поезії займався *Ібн Кутайба* (828—889). Він вважав одним із головних її жанрів касиду (араб. «касида» — цілеспрямована). Це вірш урочистого змісту, що складається з трьох частин. Перша називалася *насібом*. У ній автор описував прибуття разом зі своїми супутниками на якусь покинуту стоянку в пустелі, де колись жили люди. Сліди їх перебування там викликають у автора спогади про свою кохану, яка колись тут жила й належала до племені, що мешкало в цій місцевості.

Друга частина — це опис пустелі, її суворих кліматичних умов, небагатьох тварин і рослин, що є атрибутами цієї місцевості. Найчастіше поет оспівує верблюда й коня, іноді вихваляється власною хоробрістю, силою, витривалістю, здатністю переносити суворі умови життя в безлюдній пустелі. Ця частина називається *рахіл*.

У третій частині — *касд* — звеличується правитель, чиїм високим заступництвом користується автор твору, віддається пошана роду, з якого він походить, описуються сварки ворогів. Інколи поет просить винагороду за свою працю.

Ібн Кутайба вимагав урівноважувати всі складники жанру, не віддавати переваги жодному з них, хоча реальна практика середньовічної і пізнішої касиди свідчить, що арабські поети далеко не завжди дотримувалися його настанов.

Перша частина касиди — *насіб* — дала пізніше початок жанру любовної лірики — *газелі* (від араб. «ліричний вірш») та винної поезії — *хамрійяту*. Друга частина — *рахіл* —

поклала початок жанрам описової поезії — *васф* та мисливської — *тардійят*, а самопохвала стала основою жанрів самовихваляння (*мадх*) і висміювання (*хіджа*) тощо.

За свідченням А. Куделіна, «у середні віки теоретики літератури (арабського світу. — О. Г.) не цікавилися питаннями поетики жанрів класичної арабської прози, якщо не враховувати загальних для поезії та прози проблем стилістики мови літератури» [10, 300]. Провідні принципи арабського віршування й жанрології збереглися до XIX століття.

Таким чином, протримавшись більш як тисячу років, середньовічне арабське літературознавство під впливом безпосередніх контактів з європейською наукою про літературу, а також у результаті суттєвих змін у художньому мисленні почало виробляти новітню поетику й новий тип художньої свідомості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Античные мыслители об искусстве [Текст]. — М., 1938.
2. Аристотель. Поэтика [Текст] / Аристотель. — М., 1957.
3. Аристотель. Сочинения [Текст] : в 4 т. Т. 4. / Аристотель. — М., 1984.
4. Аристофан. Комедії [Текст] / Аристофан. — Х., 2002.
5. Боронина, И. А. Японская поэтика [Текст] / И. А. Боронина // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. — М., 2003.
6. Гораций. Твори [Текст] / Гораций. — К., 1982.
7. История эстетики [Текст] // Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. Т. 1. — М., 1962.
8. История эстетической мысли [Текст] : в 6 т. Т. 1. — М., 1985.
9. Конрад, Н. И. Запад и Восток : статьи [Текст] / Н. И. Конрад. — 2-е изд., испр. и доп. — М., 1972.
10. Куделин, А. Б. Арабская поэтика [Текст] / А. Б. Куделин // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. — М., 1987.
11. Литература Востока в средние века. Ч. 1 [Текст] / под ред. акад. Н. И. Конрада и др. — М., 1980.

12. Мец, А. Мусульманський Ренесанс [Текст] / А. Мец. — М., 1966.
13. Музыкальная эстетика стран Востока [Текст]. — Л., 1967.
14. Мітосек, З. Теорії літературознавчих досліджень [Текст] / З. Мітосек. — Сімферополь, 2003.
15. Наєнко, М. Історія українського літературознавства [Текст] : підручник / М. Наєнко. — К., 2001.
16. Пилип'юк, О. М. Зародження літературознавства: Схід—Захід. Ч. 1 : Схід [Текст] / О. М. Пилип'юк. — Івано-Франківськ, 2002.
17. Платон. Государство [Текст] / Платон // Сочинения : в 3 т. Т. 3. Кн. 1. — М., 1971.
18. Ткаченко, А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства [Текст] / А. Ткаченко. — К., 1998.
19. Шекера, Я. Поетичний світ і мова віршів Ду Фу [Текст] / Я. Шекера // Всесвіт. — 2003. — № 7—8.

ЗАПИТАННЯ Й ЗАВДАННЯ

1. Схарактеризуйте розвиток літературознавства в добу античності та Середньовіччя в Греції, Римі, Китаї, Індії, Японії, країнах арабського Сходу, Візантії та закавказьких державах.
2. Проаналізуйте літературознавчі погляди Платона та Арістотеля, знайдіть у них спільне та відмінне.
3. З'ясуйте сутність поняття «катарсис».
4. Що вам відомо про поділ поезії на роди в античному літературознавстві?
5. Чому з'явилася потреба в тлумаченні літературних текстів?
6. У чому полягає сутність суперечки між героями комедії Арістофана «Жаби» Есхілом і Евріпідом?
7. Чому поезія та живопис стали основою теоретичних досліджень у Китаї?
8. Схарактеризуйте сутність принципів Се Хе.
9. У чому індійські вчені пішли далі за європейців у галузі літературознавства?
10. Дайте характеристику літературознавчих поглядів Раджанаки Анандавардхани з Кашміру.

- 11.** Проаналізуйте жанрові форми середньовічної японської літератури.
- 12.** Визначте сутність літературознавчих поглядів Давида Граматика.
- 13.** Поясніть особливості формування арабської науки про літературу.
- 14.** Схарактеризуйте жанри арабської лірики.

РОЗДІЛ ДРУГИЙ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ

1

Літературознавство та естетика італійського Відродження

Доба Відродження стала перехідним етапом у розвитку теоретико-літературної думки в Європі від Середньовіччя до нових часів. «Витоки Відродження сходять до Середньовіччя, підсумки стають початком Нового часу» [1, 466]. Пріоритет Італії в розвитку європейського Відродження є безсумнівним. Цьому сприяв ряд причин об'єктивного характеру, а саме: зручне географічне положення країни, політичний авторитет Ватикану як центру католицької гілки християнської церкви, безпосереднє успадкування Італією культурних надбань давньоримської цивілізації.

За цієї доби частина теоретиків літератури та мистецтва все ще продовжувала дотримуватися середньовічних підходів до літератури та мистецтва. Зокрема, *Марсіліо Фічіно* (1433—1499) стояв на позиції, що «сутністю краси не може бути тіло, бо якби краса була тілесною, вона не мала б нічого спільного з благочинністю душі, яка безтілесна» [1, 500]. *Джордано Бруно* (1548—1600) писав, що «краса, яка видима в тілах, є річ випадкова й тіньова... Розум же... сприймає справжню красу шляхом звернення до того, що

створює красу тіла і прагнення зробити його красивим. Адже це душа зробила й утворила його таким» (цит. за: [1, 578]). Однак душа, на думку Дж. Бруно, не може бути прекрасною сама по собі. «Отже, — зазначав він, — слід піднес-



Джордано Бруно



Данте Аліґ'єрі

тися до того вищого інтелекту, який сам по собі є прекрасним» [Там само].

А втім у цей самий період було здійснено й значний крок уперед у розвитку теоретичних досліджень. Важливими віхами на цьому шляху стали праці *Данте Аліґ'єрі* (1265—1321) «Про народну мову» та *Джованні Боккаччо* (1313—1375) «Апологія поезії». Трактат Данте, написаний не пізніше 1313 року, складається з двох книг. У першій з них була теоретично обґрунтована необхідність писати художні твори рідною мовою, а не латиною, яка не зрозуміла широким народним масам. «Народною мовою називаємо ту, — зазначав Данте, — котру діти засвоюють від навколишніх, коли починають уперше розрізняти голоси; або, коротше кажучи, народною мовою називаємо ту, котру ми вивчили без будь-яких правил, наслідуючи годувальницю» [Там само, 476]. На основі народної треба наполегливо творити мову літературну. Тільки таким шляхом, виробивши й зміцнивши певні норми, народна мова може перетворитися в

мову всієї Італії, оскільки на момент написання праці Данте в країні існувало 14 діалектів, кожен з яких, на погляд ученого, не міг бути продуктивною базою формування єдиної мови.

У другій книзі (вона виявилася незавершеною) Данте Аліг'єрі порушив також питання про співвідношення віршованої і прозової мови, розглянув теорію поетичних жанрів і стилів. «Для трагедії ми користуємося більш високим стилем, для комедії — більш низьким, для елегії пропонуємо мову тих, що зазнали нещастя» (цит. за: [1, 482]). Особливу увагу він приділив поезії канцони, найпопулярнішого літературного жанру італійського Ренесансу, який Данте назвав «найвищим пісенним типом» [Там само, 484].



Джованні Боккаччо

Недоліком праці Данте є те, що вона не позбавлена схоластичних уявлень, притаманних середньовічній науці, особливо в тих місцях, де вчений трактує питання, пов'язані з походженням мови. Данте цікавить, чому ангели безсловесні, чому людським голосом заговорила Валаамова ослиця, а змії звертався до Єви, а не до Адама. Всі ці й низку інших проблем автор розв'язував або в дусі схоластики, або ж середньовічних теологічних уявлень.

«Апологія поезії» Боккаччо характеризувала гуманістичну роль мистецтва, відкидала догматичні уявлення про його природу та суспільне призначення.

Лоренцо Вала (1407—1457) у трактаті «Про насолоду і про справжнє благо» аргументовано довів, що прекрасне існує в самій природі, яка дає людям чимало благ, котрі вони повинні використовувати в ім'я свого фізичного й духовного благополуччя: «Те, що створила природа, може бути лише святим і гідним похвали» [Там само, 486]. У праці Лоренцо Вали з усією повнотою постає одна з головних тез Відродження — віра в безмежні можливості людини. «В наших руках влада»

(цит. за: [1, 487]), — пише він. В іншій праці — «Краса латинської мови» — Лоренцо Валла розкрив значення мови провідних письменників Стародавнього Риму для формування італійської культури.

Епоха Відродження, поставивши в центр уваги людину, висунула на перший план думку про активну роль митця у процесі творчості, наділивши його правом відтворювати дійсність відповідно до власного бачення прекрасного. Паралельно розроблялися критерії художності, велася боротьба за майстерність відтворення життя. Один із видатних діячів доби Відродження *Леонардо да Вінчі* (1452—1519), людина енциклопедичних знань, у тритомній праці «Трактат про живопис» порушив питання про принципи відображення дійсності у творах мистецтва. Вчителем художника, на його думку, виступає сама природа — вчителька вчителів. «Живопис, — вважав Леонардо да Вінчі, — це німа поезія, а поезія — це сліпий живопис» [Там само, 545]. В іншому місці він зазначав, що «між уявою і дійсністю існує таке саме відношення, як між тінню і тілом, що відкидає цю тінь» [Там само, 539]. І хоча в працях італійського художника йдеться про вищість людини над природою й перевагу людських творінь над природними, людина для нього все ще лишається тільки інструментом, хоча й найдосконалішим у природі.

Літературознавчі концепції італійського Відродження не були цілісним ученням, але вони мали спільні риси, що полягали в уявленні про безмежність можливостей людини в художній творчості, наслідуванні природи і кращих зразків античних творів. Таким чином, посідаючи позиції специфічного антропологізму, що поряд із Богом звеличував людину як творця духовних надбань цивілізації, теоретики доби Відродження визнавали наявність у природі двоцентрової картини світу, що вносила певний схоластичний елемент у розроблення теоретико-літературних понять.

2

**«Поетика» Арістотеля
та ренесансні праці
з теорії літератури в Італії**

На розвиток теоретичних поглядів західноєвропейських учених XVI—XVII століть величезний вплив мала «Поетика» Арістотеля, яка після понад тисячолітнього забуття пережила в Європі друге народження. У 1508 році Джорджо Валла надрукував цей твір латинською, а згодом і грецькою мовами. У 1549 році його співвітчизник Бернардо Сеньї опублікував цю працю в італійському перекладі, поклавши початок численним коментарям і наслідуванням античного автора. Це — праці Франческо Робортелло, Вінченцо Маджі та Бартоломео Ломбарді.

Паралельно друкуються дослідження, в поле зору авторів яких потрапляють питання поетичного та драматичного родів мистецтв. Тут слід згадати «Діалог про мову» Спероне Спероні, «Про мистецтво поезії» Джамбаттісти Чинтіо, «Про поета» Антоніо Мінтурно, «Сім книг поетики» Скалігера, «Поетика» Тріссіно, «Переклад і тлумачення „Поетики“ Арістотеля» Кастельветро, «Поетика» Франческо Патриці тощо.

У цих працях йшлося про техніку віршування, аналізувалися різноманітні ліричні жанри, тропи та фігури, ритміка тощо.

У трактаті *Лодовико Кастельветро* (1505—1571) «Поетика» (1570) ідеї Арістотеля викладені італійською мовою, чим було забезпечено демократичну орієнтацію праці. Головний принцип її — висвітлення проблеми ролі й призначення поетичної творчості: «Поезія покликана насолоджувати й розважати... душі неосвіченого натовпу й простого народу, якому не зрозумілі тонкі основи, розмежування й докази, прийняті філософами в дослідженні природних істин... Але оскільки поезія народжена для розваги і насолоди простого народу, належить їй мати за предмет те, що простому народові зрозуміле й що його звеселяє, а саме справи буденні, які в усіх на устах...» (цит. за: [2, 83—84]).

Кастельветро послідовно обстоював принципи демократизації мистецтва. Спираючись на Арістотеля, він розширено трактує його принцип наслідувальної природи поетичного мистецтва. Мета творчості — «давати глядачам насолоду, розважати їх» (цит. за: [2, 84]). Для цього треба обирати прості, прозорі сюжети, витоки яких криються в міфах, переказах та легендах. Кастельветро не поділяв ідеї Платона, що природа поезії криється в «божественному божевіллі». Йому імпонувала думка, що поетичне мистецтво народилося в прагненні до насолоди та наслідування.

Значне місце в праці італійського вченого посідає проблема з'ясування теорії катарсису, висунута вперше Арістотелем, як очищення через співчуття та страх. Кастельветро вважав, що очищення через жах і співчуття несе в собі переваги над очищенням за допомогою насолоди й задоволення, але при цьому виникає й непряме задоволення, яке він пов'язує з «природною любов'ю, яку ми маємо до самих себе» [Там само, 100]. Інакше, ніж Арістотель, він сформулював і відмінності між наукою та поезією. Наука допомагає віднайти істину, а поезія дає людині радість.

«Поетика» (1586) *Франческо Патриці* (1529—1597) — це ревізія арістотелівської теорії наслідування. Аналізуючи розуміння Арістотелем суті терміна наслідування, Патриці дійшов висновку, що філософ античності в це поняття вкладає такий зміст: поезія — це наслідування за допомогою слова. Але, якщо слова — це вже наслідування, то в такому разі всі, хто користується словами, є поетами, хоча насправді такого немає в природі. Отож, на думку Патриці, наслідування (мімезис) не може бути суттю поезії.

Ідеї Патриці розвинув далі *Паоло Бені* — автор «Коментарів до „Поетики“ Арістотеля» (1613). Особливо різкої критики в нього зазнала теорія наслідування античного мислителя.

В інших працях італійських учених доби Відродження багато йшлося про природу й інтерпретацію поняття катарсису, розглядалися питання мови художньої літератури, детально аналізувалися драматичні жанри, переважно комедія і трагедія, а у зв'язку із цим — комічний і трагічний пафоси.

Ренесансне літературознавство в інших державах Європи

Невдовзі ідеї італійського Ренесансу поширилися на інші європейські держави. В Англії традиції італійського Відродження в теорії літератури продовжив *Філіп Сідней* (1554—1586), який є автором трактату «Захист поезії», написаного в 1582—1583 роках, а надрукованого 1591 року. Цей твір, який називають маніфестом англійської гуманістичної літератури, започаткував літературну критику в острівній державі. Полемізуючи зі Стівеном Госсоном, що відкрито виступив проти театру, Сідней розглядає проблему набагато ширше, він говорить не просто про драму, а про поезію загалом й аргументовано доводить, що поезія (а він включав у це поняття й художню прозу) має величезне естетичне й виховне значення. Це не марнування часу, як стверджував його співвітчизник Стівен Госсон, а засіб зміцнення людського розуміння, що збуджує доблесть у людських душах. Завдяки наслідувальній природі можливості поетичного слова є безмежними: від Дантових небес до його ж пекла — все це може бути гідним пера поета.

Спираючись на думки своїх сучасників Скалігера, Ландіно, Томаса Мора, Еразма Роттердамського, Філіп Сідней ділиться роздумами про шляхи розвитку англійської літератури. Окремі ідеї Сіднея знайшли подальший розвиток у трактаті «Мистецтво англійської поезії» Джорджа Паттенхема.

У Франції естетичні ідеї Арістотеля стали предметом дослідження й реалізації у творчій практиці членів гуманістичного гуртка, що мав назву «Плеяда» (П'єр Ронсар, Антуан-Жан де Баїф, Жоашен Дю Белле, пізніше до нього ввійшли Жодель Баїф, Пантјус де Тіар). Члени гуртка вивчали античне мистецтво та міфологію, наслідували твори стародавніх греків і римлян, вивчали їхній теоретичний спадок.

Програмним твором нової французької поетичної школи, своєрідним її теоретичним маніфестом стала праця

Жоашена Дю Белле (1522—1560) «Захист і прославлення французької мови» (1549). Автор твору відкрито виступив проти сліпого наслідування античних та середньовічних зразків літератури. Він сповідував ідеї наближення художньої літератури до простоти форми усної народної творчості. Йому імпонувало мистецтво високих думок і почуттів.



Жоашен Дю Белле

Цілий ряд фрагментів твору — це поради молодим літераторам: «Оскільки в усіх мовах є добрі й погані поети, я не хочу, щоб ти... без вибору й оцінки взявся наслідувати першого-ліпшого. Краще писати не наслідуючи, ніж нагадувати поганого автора» (цит. за: [1, 619]). В іншому місці: «Хто хоче у своїх творах облетіти світ, мусить довго лишатися у своїй кімнаті, повинен ніби вмерти для самого себе, і скільки наші придворні віршомози п'ють, їдять і

сплять для свого задоволення — стільки ж повинен поет терпіти голод, спрагу й довге безсоння. Це крила, на яких написане людьмим злітає до неба» [Там само, 620].

Мова, на думку Дю Белле, є свідомим витвором людства, а тому вона здатна до розвитку. Бідність чи багатство кожної мови залежить від волі людей, їхньої здатності активно впливати на еволюційні процеси розвитку. Щоб мова досягла вершин, треба активно творити нові слова, як це свого часу робили греки, не цуратися й слів архаїчних, а також збагачувати свою мову за рахунок слів, запозичених з античних мов. Орієнтація на засвоєння еллінської культури — це магістральний напрям майбутнього нової французької літератури.

Головна мета наукової праці Жоашена Дю Белле полягала в тому, щоб накреслити перспективи розвитку французької літератури. Важливою передумовою цього могла б стати потреба перейти на рідну французьку мову. «Чому просимо ми милостині в чужоземних мов, ніби соромно нам вжити влас-

ну?» (цит. за: [1, 62Л]), — запитував Дю Белле. «Слава того, — продовжував він, — хто є досконалим у своїй народній мові, утримуючись в її межах і не розпорозуючись на стільки місць, більш довговічна, оскільки вона має своє місцеперебування й житло» [Там само, 622].

Жоашен Дю Белле подає й власне бачення призначення поета. Літературна творчість — це плід наполегливої й свідомої праці над словом, яка неможлива без натхнення.

Співвітчизник Жоашена Дю Белле **Мішель Монтень** (1533—1592) завершив розвиток теоретичної думки доби Відродження. Свої погляди він виклав не в поетиках, як більшість його сучасників, а в жанрі есе. Основна праця, над якою він працював понад два десятиліття, мала назву «Досліди». Принцип насолоди є головним в його оцінці естетичних цінностей.



Мішель Монтень

В Іспанії помітну роль у Відродженні посідав **Хуан де ла Куев** (1550—1610), який обґрунтував принципи побудови іспанської драми. Він вважав, що драматурги повинні порушувати як сучасні, так й історичні проблеми дійсності, поєднувати у творах трагічне і комічне, добре продумувати інтригу п'єси. Його не влаштовувала жанрова класифікація драматургічних творів, він запропонував будь-який такий твір, якщо він відповідав сформульованим ним принципам, називати комедією, що, по суті, стало родовою ознакою, витісняючи традиційне визначення «драма».

Найвищого розквіту іспанське Відродження досягло в драматургії **Лопе Фелікса де Веги Карпю** (1562—1635), який є автором наукового трактату «Про нове мистецтво писати комедії у наш час» (1609). Ця праця спрямована проти поширеної практики писати драматургічні твори за античними зразками. Драматург визнавав помилковим поділ жанрів

на високі та низькі (до високих зараховували трагедію, а до низьких — комедію). Не подобалися Лопе де Везі й правила трьох єдностей, що передбачали єдність місця, дії та часу. Він уважав за потрібне дотримуватися лише останньої єдності, та й то трактував її досить специфічно, як внутрішню цілісність п'єси. А це суперечило настанові викладати в драматургічному творі лише одну сюжетну лінію. Лопе де Вега вважав за цілком можливе зображення в тексті побічних епізодів, другорядних ліній сюжету за умови, що вони не порушують цілісності авторського задуму.

Іспанський драматург і вчений радив не дотримуватися в усьому принципів, закладених у «Поетиці» Арістотеля. Головне, щоб у драматургічному творі не просто наслідувалася природа, а наслідувалася творчо, з урахуванням правдоподібності відтворення життя. Для цього не треба ділити п'єси на комедії і трагедії, оскільки в одному творі можна відтворити і трагічне, і комічне, показати образи дворянина й простолюдина. Важливо, щоб драматургічний твір задовольняв запити звичайного глядача, емоційно впливав на нього, примушував відчувати насолоду від перегляду вистави.

По суті, трактат Лопе де Веги «Про нове мистецтво писати комедії у наш час» став обґрунтуванням естетичних засад іспанської ренесансної драми і був підкріплений його власною творчою практикою, найвищим взірцем якої стала п'єса «Овече джерело» (1613).

В естетичних поглядах доби Ренесансу наголошувався принцип єдності теоретичних настанов і художньої практики, що сприяло подальшим пошукам істини.

ЛІТЕРАТУРА

1. История эстетики [Текст] // Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. Т. 1. — М., 1962.
2. История эстетической мысли [Текст] : в 6 т. Т. 2. — М., 1985.

ЗАПИТАННЯ Й ЗАВДАННЯ

1. Які чинники сприяли пріоритету Італії в розвитку мистецтва доби Відродження?
2. Чому частина італійських учених доби Відродження дотримувалися середньовічних підходів до літератури та мистецтва?
3. Визначте сутність ідей, закладених у трактаті Лоренцо Валли «Про насолоду і про справжнє благо».
4. Які принципи відображення дійсності в мистецьких творах сповідував Леонардо да Вінчі?
5. Схарактеризуйте значення праці Данте Аліґ'єрі «Про народну мову».
6. Який вплив на розвиток теоретичних поглядів італійських учених мала «Поетика» Арістотеля?
7. Схарактеризуйте особливості Відродження в Англії.
8. Дайте характеристику праці Жоашена Дю Белле «Захист і прославлення французької мови».
9. Проаналізуйте особливості розвитку літературознавства інших держав Європи в епоху Ренесансу.
10. Складіть порівняльну схему розвитку літературознавства в різних державах Європи доби Відродження.

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ

ЕСТЕТИКА БАРОКО Й КЛАСИЦИЗМУ

1

Бароко

За свідченням авторів багатомної «Історії естетичної думки», термін «бароко» вперше був уведений у період Просвітництва для позначення типу європейського живопису і скульптури [4, 228]. У своєму первісному розумінні він означав лише декорації, незвичайні прикраси. Потім цей термін поширився на архітектуру, зокрема на культові споруди, в яких спостерігалися відмінності від класичних форм, а згодом — і на інші види мистецтв, у тому числі й літературну творчість, і, по суті, став напрямом і стилем. Західноєвропейська література XVII століття з її вишуканими епітетами, панегіриками, барвистою мовою, незвичною тропікою, алегоричністю була віднесена до бароко. «Бароко втілювало безмежність і суперечливість світу й людини, той „хаос“, який не підлягав раціональному пізнанню, боріння різних сил, загадкову таїну сушого» [9, 11]. Світ в уявленні митців XVII століття постає як суперечливе поєднання частого непокінченого: Бога і диявола, добра і зла, світлого і темного начал і врешті-решт життя і смерті.

Термін «бароко» походить від італійського «barocco», що перекладається як «дивний», «химерний». Дехто з дослідників відносить його витоки до португальського вислову «regula bar-

госа» — «перлина неправильної форми», інші походження терміна пов'язують з латинським «baroco», що означає один із видів силогізму в схоластичній логіці.

Представники класицизму, який зароджується майже водночас із бароко, недоброзичливо поставилися до нового напрямку літературознавства й творчості. Догматизація античності, притаманна класицизму, в бароко різко відкидалася. Існувала певна різниця й між бароко та Відродженням.

На думку одного з видатних теоретиків і практиків бароко *Лоренцо Берніні* (1598—1680), умовою прекрасного є його величина, тобто розміри предмета, який вважається прекрасним. Уже сама природа наділяє свої предмети якістю прекрасного, а людині залишається тільки розпізнати це прекрасне у творіннях природи. Людина ж, наділена особливим творчим даром, — геній — повинна не лише оволодіти всіма здобутками природи, а більше того — перемогти її. Розвінчуючи міф як утілення об'єктивної ідеї прекрасного, теоретики бароко підійшли до необхідності вводити до сфери пізнання й таку категорію, як потворне, що раніше не була предметом літератури та мистецтва. Отже, у природі не лишилося нічого, що не могло б стати предметом художнього освоєння.

Одним із провідних принципів естетики бароко стала ілюзорність. Література повинна не лише нести освіту в маси, а й створювати в них ілюзію. Читача треба буквально приголомшити, примусити його дивуватися, а це можна здійснити тільки за допомогою введення до твору дивних картин, незвичних сцен, нагромадження образів, красномовності героїв. Прикладом подібних творів теоретики мистецтв називають поему *Джамбаттісти Маріно* (1569—1625) «Адоніс». «Дивна технічна майстерність, багатство лексики й метафор, що рідко зустрічаються, уміння швидко користуватися мотивами й формулюваннями, запозиченими в найрізноманітніших поетів, поєднуються в Маріно з надзвичайно сильним бажанням подобатися, задовольняти смаки читачів, домогтися слави бравурною атакою й присвятити себе служінню мистецтву, такому ж дивному, як і холодному та механічному» (цит. за: [4, 232]).

Говорячи про поетичний вимисел, один з теоретиків бароко Т. Коррео був переконаний, що поет може порушити

природний порядок речей на користь художнього розміщення матеріалу. Інший теоретик бароко, *Джованні П. Капріо*, вважав поетичну творчість вищим видом мистецтва, бо вона може відтворити видиме й невидиме в навколишній дійсності. І робить це поезія, застосовуючи слово як надійний засіб імітації. Слово в художньому тексті отримує цінність, з одного боку, як образ, а з іншого — як поняття. А це значить, що слово може відтворити як реальний світ, так і світ ірреальний, вигаданий, домислений, створений фантазією митця.

По суті, це була ревізія аристотелівського погляду на природу поетичного мистецтва, який продовжував домінувати й у мистецтві доби Відродження. На відміну від аристотелівського мімезису, індивідуальне бачення світу в бароко стало розглядатися як великий здобуток митця, своєрідний його привілей.

Естетика бароко навідріз відмовилася від дидактичної функції поетичного мистецтва. Уже згадуваний Франческо Патриці вважав, що «зображення може бути лише вираженням уяви поета, яка не є однак рисою, притаманною винятково поезії, оскільки експресія властива всім людям, а не лише поетам» (цит. за: [4, 234]). «Предметом поезії, — пише Патриці, — повинно бути те, у що неможливо повірити, що є справжнім фундаментом незвичайності, яка й зобов'язана становити головний предмет кожної поезії» [Там само, 235].

Значна частина теоретиків мистецтва бароко були літераторами, і все ж, якщо проаналізувати їхні висловлювання, то можна помітити таку закономірність — вони прагнули зблизити різні види мистецтва, що побутували тоді в Європі. Джамбаттіста Маріно вважав дуже близькими видами поезію та живопис: обидва вони мають спільну мету — не тільки приносити читачам і глядачам насолоду, а й звеличувати та облагороджувати людські душі. І навіть музика, на думку італійського вченого, потребує слів. Це також свідчить про зближення різних видів мистецтва.

«Основні засади поетики бароко, що безумовно вплинули й на зображувальні мистецтва, — зазначала А. Кучинська, — зводяться переважно до такого. Метафора є основою для вираження всіх явищ світу і сприяє його пізнанню,

відбувається поступове сходження від прикрас і деталей до емблем, від емблем до алегорій, від алегорій до символу. Цей процес поєднується з баченням світу як метаморфози: поет повинен проникнути в таємниці безперервних змін, зрозуміти багатолікість Протея» (цит. за: [4, 236]).

У літературознавстві доби бароко важливе місце посідає праця італійського теоретика *Еммануеле Тезауро* (1592—1675) «Підзорна труба Арістотеля». Автор цієї праці твердив, що світ поетичних образів живе за своїми специфічними законами, де творча фантазія не підлягає законам людського мислення. Метафора пов'язує воедино предмети та ідеї, які поза контекстом художнього твору є досить далекими й не-поєднуваними одне з одним.

Теоретиком бароко в Іспанії був *Бальтазар Грасіан-і-Моралес* (1601—1658), якому належать наукові трактати «Дотепність, або Мистецтво витонченого розуму» (1642) та «Кишеньковий оракул» (1647), в яких порушено проблеми асоціативності в літературі й мистецтві, а також аналізуються прийоми дотепності в художній творчості.

У слов'янських літературах теоретичні питання бароко як напряму літератури розглядалися в працях польського поета й науковця *Мачея Казимежа Сарбевського* (1595—1640).

Для бароко як першого художнього напряму, спільного для переважної більшості літератур Європейського континенту, характерними ознаками були відродження античної культури і спроба поєднання її з християнською релігією; теоцентризм, двома полюсами якого були природа та Бог; культ «вищої людини», виховання якої підпорядковане служінню Богові; спроба примирити віру та світське забарвлення культури; стильова розмаїтість, динамізм; ускладненість готики: гнучкість, мінливість, примхливість. По суті, бароко — це і напрям, і стиль. Поетика бароко характеризується поєднанням релігійності і світськості в межах одного тексту, наявністю християнських та античних персонажів, продовженням і запереченням традицій Відродження. Можна стверджувати, що бароко — це універсальна цілісна естетична система, яка ввібрала в себе філософські й морально-етичні уявлення про навколишній світ і місце людської особистості в ньому.

2

Рококо

Уперші десятиріччя ХІХ століття «рококо в українській літературі заявило про себе в складному річищі різних за своїми рушійними силами й складниками стильових потоків» [11, 39]. Дослідник І. Лімборський у зв'язку із цим посилається на статті та нариси, що друкувалися в харківських журналах «Украинский вестник» і «Украинский журнал» у перекладах із західноєвропейських мов, у яких пропагувалася «художня словесність, яка здатна приносити задоволення читачам, викликати в них відчуття радості від життя» [5, 39].

Рококо (від фр. *rocaille* — дрібні камінці, черепашки) — це художній напрям, що домінував у західноєвропейському мистецтві, у тому числі й літературі, з кінця ХVІІ століття. Уперше цей термін з'явився у виданому 1835 року додатковому томі «Академічного словника французької мови» і означав різновид орнаменту, стилю, малюнка художньої школи доби Людовіка ХV — початку правління Людовіка ХVІ. Окрім того, рококо — це ще й застаріле, немодне, зокрема й у літературі.

Дехто з учених (К. Гурлітт, О. Шмаров) стали розглядати рококо як результат занепаду бароко. Першими застосували термін «рококо» до літературних явищ Ф. Нойбект та Е. Хюбнер. Використовуючи метод аналогій, вони в літературі, як і в малярському мистецтві та архітектурі, помічали схожі риси, а саме: орнаментальність, вишуканість, елегантність, інтимність і навіть еротичу.

За радянської доби рококо досліджував Д. Наливайко; у російській науці про літературу — А. Михайлов, С. Козлов, Н. Пахсар'ян. На думку останнього, «витоки художнього світовідчуття рококо виявляються в тій кризі інтересу до великої Історії, послабленні героїчного пафосу й повороті до приватного, інтимного існування людини, котрими позначена культурна атмосфера кінця ХVІІ ст.» [10, 885].

У художній творчості, яку зараховують до рококо, можна помітити потяг героїв до насолоди, терпимість до людських слабкостей, спроби аналізу психології та моралі людської цивілізації. Людина постає двоїстою, добро і зло співіснують у ній одночасно, вона є недосконалою. Замість складних метафор бароко до літератури приходять вишукані метонімічні форми, класичні канони порушуються фрагментарністю. Дрібнички різного роду переважають у сюжетах літературних творів.

У Франції данину цьому напрямку віддали просвітники Вольтер і Д. Дідро, в Англії — А. Поуп і Д. Дефо, в Німеччині — юний Й. В. Гете, Г. Е. Лессінг, у Росії — О. П. Сумароков, Г. Р. Державін, молодий О. С. Пушкін. Цілком у стилі рококо писали А.-Р. Лесаж, П.-К. Марев, А. Прево (Франція), В. Конгрів, Філдінг (Англія), Й. В. Глейм, І. П. Уц (Німеччина) та ін.

В українському мистецтві рококо помітне в оформленні семиярусного іконостасу Преображенської церкви в селі Великі Сорочинці, що на Полтавщині, собору Різдва Богородиці в Козельці Чернігівської області (архітектор XVIII ст. І. Григорович-Барський), надбрамної дзвіниці Кирилівського монастиря у Києві. У національній літературі рококо виявило себе в деяких творах Ф. Прокоповича, І. Максимовича, Г. Сковороди, пізніше, вже на початку XIX ст. — в поемі П. Білецького-Носенка «Горпинида, чи Вхопленая Прозерпина», його ж вірші «Опізнившийся Лель», поемі П. Кореницького «Вечорниці».

Проте рококо не створило завершеної естетичної теорії, оскільки не мало гідних теоретиків літератури та мистецтва.

3

Класицизм

Класицизм (від лат. classicus — зразковий) як напрям у літературі та мистецтві посів провідне місце на межі Середньовіччя та Нового часу. Цьому сприяли передусім політичні

умови Франції XVII століття, де найбільш яскраво він себе виявив, хоча сама поетика класицизму почала формуватися ще в добу пізнього Відродження в Італії. Зокрема значну роль у становленні нового напрямку відіграла «Поетика» *Юлія Цезаря Скалігера* (1484—1558), зорієнтована на активне залучення класичного мистецтва античності як взірцевого, використання поширених у давньогрецькій та римській літературах жанрів (ода, ідилія, епіграма, елегія, діалог, промова, трагедія, комедія тощо).

Зміцнення монархії за часів Людовіка XIII і його всемогутнього канцлера кардинала Ришельє, підпорядкування абсолютистській владі Французької академії як ідеологічного центру, в якому велася значна робота з формування єдиної національної мови, позбавленої архаїзмів і діалектизмів, потребували нової теорії мистецтв. Для класицизму характерною є нова формула буття: «Роби не те, що хочеш, а те, що треба королю й державі. Обов'язок вищий за почуття та інтереси особистості. Держава вища за особистість, особистість підпорядкована державі» (цит. за: [1, 15]).

Класицизм мав чимало спільного з раціоналізмом у філософії, що почав утверджуватись у Франції, головним представником якого став *Рене Декарт* (1596—1653). Декартові належить ідея очищення філософської думки від гуманістичних нашарувань доби Відродження, орієнтації її на чисту об'єктивну природу, позбавлену специфічного людського моменту. Головною рисою його філософії був дуалізм, тобто розрив реальної дійсності на дві замкнені зони, які аж ніяк не можуть співіснувати одна з одною, — духовну і матеріальну. Такі ідеї були співзвучні суспільним настроям у Франції, де королівська влада прагнула не лише державу, а й літературу та мистецтво привести до певної відлагодженої системи. Раціоналістичні ідеї Декарта були взяті на озброєння *Ніколя Буало-Депрео* (1636—1711), який розробив теоретичні постулати класицизму. Його праця «Мистецтво поетичне» (1674) проникнута духом суворої регламентації, як цього вимагала філософія Декарта. Щоправда, першою спробою сформулювати естетичні засади класицизму була «Поетика» Ж. Шаплена (1638).

Ніколя Буало-Депрео

Творчий процес може здійснюватися лише в певних межах, натхнення суттєвого значення для митця не відіграє. Буало неодноразово наголошував, що поет мусить наслідувати природу. Ступінь художності його творів відповідає мірі істинності змісту та правдоподібності його картин. Ототожнюючи сприйняття краси з раціональним пізнанням істини, французький теоретик вважав, що естетична насолода, як і художня творчість, є лише додатковою прикрасою буденної дійсності. Будь-який поетичний образ є лише яскравим вбранням для раціональної ідеї. А це значить, що самі образи повинні бути привабливими та приємними. Поет мусить так побудувати твір, щоб у ньому органічно поєдналося корисне та приємне, водночас чітко вираженою була пропорційність складових твору, простота викладу матеріалу.

Н. Буало встановив певну ієрархію жанрів, сформулював правила трьох єдностей (дії, місця та часу). Згідно з його думками, героїчні вчинки та благородні пристрасті заслуговують вираження у високих жанрах, до яких належали трагедія, епопея, ода, панегірик, промова. Життя простолюдинів не може бути виражено в них, для цього досить і низьких жанрів, таких як комедія, ідилія, сатира, байка, епіграма, лист. Середні жанри були представлені такими формами, як елегія, діалог, поема тощо. Змішувати все це не можна. Усна народна творчість не є високим мистецтвом. Надзвичайно великої уваги Буало надавав розробленню проблем стилю художнього твору: для нього існували лише головні три стилі — високий, середній та низький. Для кожного з них потрібно добирати відповідну лексику. Якщо письменник відтворює якийсь урочистий момент, він повинен звертатися до архаїзмів, алегорій, в іншому випадку добір лексики мусить бути іншим.

Намагаючись згармонізувати творчий процес із дійсністю, французький мислитель насправді оберігав мистецтво від життя, яким воно є. Естетична теорія набула різко вираженого нормативного характеру, зробивши мистецтво справою елітарною. Ідеалом став узагальнений людський тип, в якому переважали абстрактні уявлення митця, а не життєва правда.

Однак, незважаючи на низку недоліків (особливо позаісторичний погляд на прекрасне), теоретико-літературне вчення Ніколя Буало свідчило про прогрес в естетичному розвитку суспільства. Творчість найвидатніших митців доби класицизму — Корнеля, Расіна, Мольєра — переконливо довела марність спроб загнати художника в прокрустове ложе абстрактних уявлень та ідей. Уже Корнель заяво про правомірність неправдоподібних сюжетів, можливість виходу драматичної дії за межі доби висловив протест проти догматизму раціоналістичної естетики класицизму. Більш уважним до життя, ніж до класицистичних канонів, був Мольєр. Так, у «Критиці „Уроку жінкам“» (1661) він наголосив: якщо п'єси, написані відповідно до нормативів, не сприймаються глядачами, то треба змінювати теоретичні настанови.

Як художній напрям класицизм не був суто французьким явищем. Сформувавшись у першій половині XVII століття в Німеччині, він став суттєвою віхою в розвитку німецької літератури між добою Відродження та добою Просвітництва. Велика заслуга в цьому належить *Мартіну Опіцу* (1597—1639), реформаторові німецької літературної мови, віршування на силабо-тонічній основі. Його «Книга про німецьке віршування» (1624) ще задовго до праці Буало заклала основи класицизму в Німеччині. Головні вимоги Опіца — наслідування античних зразків і творів сучасних поетів Італії, Франції, Голландії з метою розвитку німецької літератури, піднесення її до рівня світових художніх зразків. Одним із нововведень М. Опіца був александрійський вірш, здатний до відтворення людської величі й гідності. Ідеалом німецького теоретика став досконалий герой, який набув дидактичного характеру. Критерієм художньої правди в уяві М. Опіца є «відповідність зображуваного світу абстрактним ідеалам досконалого, прекрасного, класичного» (цит. за: [6, 256]).



Йоганн Крістоф Готшед

Поява й розвиток класицизму в Німеччині зумовлені необхідністю об'єднання розпорошених земель в єдину державу та створення єдиної німецької культури як складової частини загальноєвропейського духовного простору.

У перехідну добу від класицизму до Просвітництва помітне місце посідає праця *Йоганна Крістофа Готшедера* (1700—1766) «Нарис критичної поетики для німців» (1730). Продовжуючи традиції М. Опіца, спираючись на працю Н. Буало, Й. К. Готшед пропонує реформувати німецьку літературу й театр у дусі настанов класицизму, які оголошує обов'язковими для всіх митців. При цьому він вимагає від письменників творів морально-дидактичного звучання.

Теорія поетичного мистецтва, на думку німецького класика, створює поезію і їй належить провідна роль у розвитку літератури.

У теорії драматичного мистецтва Готшед вимагав жорсткого дотримання правил трьох єдностей, поділу жанрів драми на високі й низькі, заперечував проти використання у сценічній дії монологів. Усе це заважало повнокровному розкриттю характеру героя, вело до схематичності й догматизму.

Сухий раціоналізм Готшеда відкидали швейцарські письменники *Йоганн Якоб Брейтінгер* (1701—1776) та *Йоганн Якоб Бодмер* (1698—1783). Вони орієнтували письменників на широке використання можливостей художнього домислу й вимислу. Художня уява має значно більшу цінність, якщо вона наближається до об'єктивних реалій навколишньої дійсності, яскраво й конкретно зображує почуттєву сферу.

Теоретичні праці *Йоганна Еліаса Шлегеля* (1719—1749) заперечили догматичні уявлення про трагедію, що сформувалися в естетиці класицизму: вони утвердили принципи національної та локальної характеристики дійових осіб.

Літературознавчі праці Н. Буало, М. Опіца, Й. К. Готшеда та інших учених фактично підготували теоретичну базу для переходу від класицизму до Просвітництва.

В українській літературі класицизм не розвинувся як самостійний напрям. Об'єктивними причинами цього була відсутність державності, утиски з боку самодержавства, гоніння на мову та літературу. Саме тому можна твердити лише про наявність окремих елементів класицизму у творах Ф. Прокоповича, І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, П. Гулака-Артемовського.

Пізніше з'являється *неокласицизм* як напрям у літературі та інших видах мистецтва, що використовував окремі естетичні засади класицизму, наприклад його спрямованість на античність. Особливо помітним є неокласицизм в українській літературі на зламі XIX—XX століть. Він виявив себе в окремих творах Лесі Українки, зокрема у драмі «Касандра», творчості поетів-неокласиків 20-х років XX століття (М. Зеров, М. Драй-Хмара, М. Рильський, П. Филипович, О. Бургардт). Неокласицизм утверджувався як явище

модерної літератури, що переглядало її усталені підходи до часу, пропонуючи нову парадигму минулого — сучасного — майбутнього як нескінченного сучасного.

4

**Теоретико-літературні погляди
російських учених XVIII століття**

Теоретико-літературні праці в Росії XVI—XVII століть відштовхувалися від латиномовних поетик і риторик, поширених у Західній Європі цієї доби, а також праць засновників класицизму. Опори на національний літературний матеріал вони не мали. Зміцнення державності в петровську добу поставило на перший план проблему розвитку національної теоретико-літературної думки. Першими це зрозуміли *Василь Кирилович Тредіаковський* (1703—1768) і *Михайло Васильович Ломоносов* (1711—1765).

Фундаментальне значення мала праця В. К. Тредіаковського «Новий і короткий спосіб до написання російських віршів з визначенням до цього необхідних знань» (1735), що поклала початок новому російському віршуванню, ввела в національну практику невідомі раніше жанри, такі як сонет, мадригал, епіграма, рондо, епістола, елегія тощо. Зусиллями цього вченого було вперше в російському літературознавстві розкрито зміст цих жанрових форм, і вони отримали право на життя у творчій практиці російських письменників.

У 1752 році цей же автор друкує специфічний теоретичний і практичний курс поезії у двох томах «Твори та переклади як віршами, так і прозою», що містив у собі переклади відомих праць Горация та Буало, а також доповнену й поглиблену згадувану вже працю 1735 року. Тут же вміщено наукові розвідки про походження та призначення поезії, роздуми про деякі літературні жанри, зокрема оду й комедію; викладено теорію двоскладових віршових розмірів (ямб і хорей).

Найвищим літературним родом В. Тредіаковський вважав епічну поезію. Друге місце в його родовій ієрархії посідала лірична поезія, з-поміж жанрів якої особливої уваги він надав оді. Драма, на його думку, такої уваги, як епос



Михайло Ломоносов

і лірика, не мала, як й інші самотійні роди літератури, а такими російський учений уважав буколічну, елегійну, епіграма-тичну, дидактичну, сатиричну поезію тощо. Усього, згідно з його класифікацією, поезія налічувала 23 види. По суті, В. Тредіаковський змішував поняття виду та жанру. Дослідники зазначають, що це є результатом апологетики «Поетики» Скаліге-ра, оскільки в нього зустрічається велика кількість поетичних родів (див. [8, 24]).

М. Ломоносова особливо цікавили теоретичні проблеми прози. Він розпочав написання «Короткого керівництва до красномовства». Із трьох задуманих книг учений встиг написати першу — «Риторику» (1748). У ній М. Ломоносов говорить про те, що поезія і проза мають рівні зображувальні та виражальні можливості. Це теоретичне твердження стимулювало розвиток прозаїчних жанрів у російській літературі. Важливе місце в праці вченого посідає теорія трьох стилів. Згідно з нею літературні види поділяються на високі, середні та низькі. До високого виду М. Ломоносов зараховує героїчні поеми, оди, прозаїчні промови про важливі речі; до середнього — театральні твори, дружні листи у віршах, сатири, еклоги, елегії, прозові описи справ достопамятних і вчень благородних; до низьких — комедії, епіграми, пісні, прозові листи до друзів, описи звичайних справ тощо (див. [4, 590]).

У 1774 році з'являється дослідження *Андрія Дмитровича Байбакова (Аполоса)* (1745—1801) «Правила піітичні на користь юнацтва». У ній автор пропонує складніший спосіб

поділу поезії: «Поезія є потрібною: *оповідна*, в якій піїт говорить сам, інших осіб не вводючи, розміром віршованим, з вигідною вигадкою.., *драматична*, в якій віршотворець, сам ніби нічого не кажучи, вводить розмови інших осіб або з усіма їхніми ідеями, рухами тіла й одягом, або уявно, і *змішана*, яка містить у собі оповідну й драматичну, тобто коли і сам віршотворець говорить й інших уводить, що розмовляють» (цит. за: [8, 26—27]).

Перший вид у Байбакова становить елегійна, лірична та епіграматична поезія; другий — трагедійна й комічна; третій — героїчна, георгічна, сатирична, буколічна.

Праця Андрія Байбакова стала першою в Росії, де було вжито не запозичену, а власну національну термінологію (оповідна, змішана поезія). «Тим самим було покладено край періоду “двомовного” розвитку теоретико-літературної думки» [8, 28] в Росії, хоча латина за інерцією ще довго залишалася мовою науки.

Важливе місце в російському літературознавстві XVIII століття мала праця С. Соловйова «Просодія, Або керівництво до латинського віршування для користі російського юнацтва, із різних авторів зібрана» (1788), де автор пропонує різні принципи поділу літератури. Головними для нього є три: за родом метра, за матерією й предметом і за способом створення поем. Двома роками пізніше з'явилося дослідження братів І. та І. Мочульських «Словеснослів'я і піснеспів, тобто граматика, логіка, риторика і поезія в коротких правилах і прикладах».

Наприкінці XVIII століття з'являється «Скорочений курс російського складу» (1896) *Василя Сергійовича Подшивалова* (1765—1813), що за своєю суттю є вченням про прозу. Учений виокремлює два роди прози — байку та повість.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Борев, Ю. Б.* Искусство и формула бытия человечества [Текст] / Ю. Б. Борев // Филол. науки. — 2004. — № 6. — С. 14—23.

2. Буало, Н. Поэтическое искусство [Текст] / Н. Буало. — М., 1957.
3. Заярная, И. С. Барокко и русская поэзия XX столетия: типология и преемственность художественных форм [Текст] : монографія / И. С. Заярная. — К., 2004.
4. История эстетической мысли [Текст] : в 6 т. Т. 2. — М., 1985.
5. Лімборський, І. Традиції української літератури рококо в творчості українця М. Гоголя [Текст] / І. Лімборський // Укр. л-ра в загальноосвіт. школі. — 2004. — № 5. — С. 38—41.
6. Литературные манифесты западноевропейских классицистов [Текст] / под ред. Н. Л. Коловой. — М., 1980.
7. Мельникова, Л. А. Постмодернизм: энциклопедия [Текст] / Л. А. Мельникова. — Минск, 2001.
8. Николаев, П. А. История русского литературоведения [Текст] / П. А. Николаев, А. С. Курилов, А. Л. Гришунин. — М., 1980.
9. Ніколенко, О. М. Бароко, класицизм, Просвітництво. Література XVII—XVIII століть [Текст] : посіб. для вчителя / О. М. Ніколенко. — Х., 2003.
10. Пахсарьян, Н. Т. Рококо [Текст] / Н. Т. Пахсарьян // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николаева. — М., 2003.
11. Соболев, В. О. Літопис Самійла Величка як явище українського літературного бароко [Текст] / В. О. Соболев. — Донецьк, 1996.
12. Українська літературна енциклопедія [Текст] : в 5 т. Т. 1. — К., 1988.
13. Чижевський, Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) [Текст] / Д. Чижевський. — Тернопіль, 1994.
14. Calabrese, O. Neo-Baroque: A Sign of the Times [Text] / O. Calabrese. — Princeton, 1992.

ЗАПИТАННЯ Й ЗАВДАННЯ

1. Поясніть етимологію терміна «бароко».
2. Чому визначальною опорою в бароко стає теоцентризм?
3. Проаналізуйте основні теоретичні праці, в яких розроблялися засади бароко.

Запитання й завдання

4. Що ви знаєте про необароко в новітній українській літературі?
5. Схарактеризуйте особливості напрямку рококо в західноєвропейських літературах.
6. Які явища в національному мистецтві можна віднести до напрямку рококо?
7. Докладно проаналізуйте працю Н. Буало «Мистецтво поетичне».
8. Чому дуалізм Декарта став теоретичним підґрунтям класицизму?
9. Що ви знаєте про класицизм в українській літературі?
10. Що вам відомо про неокласицизм у вітчизняній літературі?
11. Схарактеризуйте найважливіші теоретичні праці В. Тредіаковського та М. Ломоносова.

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ

ЗАРОДЖЕННЯ ТА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА (XI—XVIII СТОЛІТТЯ)

1

Літературознавство добы Київської Русі

Перші відомості теоретичного характеру у вітчизняній науці зустрічаємо вже в Ізборниках Святослава (1073, 1076), у яких було зроблено спробу визначити характер і призначення художньої літератури, наголосити на тій користі, що її може принести читання творів. «Добро є, братіє, прочитання книжне, паче всякому християнину: блаженні ті, хто всім серцем взискує його. Бо сказано: звідай того. Коли читаєш книги, не поспішай борзо дійти до другої глави, але порозумій, що глаголять книги і словеса ті, і тричі повертайся до тієї ж глави. Сказано бо: в серці моєму сокрив словеса твої да не согрішу проти тебе. Не сказано: істочи уста, глаголячи, а в серці сокрий — да не согрішу проти тебе. І розуміючи, що писання істинне, праведними стаємо по цьому. Кажу бо: узда коневі є правитель, а праведнику книги. Не складається бо корабель без гвіздя, ані праведник без почитання книжного. Як окраса воїнові зброя і кораблю — вітрила, так і праведнику — почитання книжне» (цит. за: [4, 21—22]).

Автор застерігав від знайомства з недозволеними книгами, а це була апокрифічна література, твори з поганськими еле-

ментами тощо. До справжньої літератури автор зараховував передусім духовну літературу, де викладалося християнське вчення, що було впроваджене в Київській державі Володимиром.

Найдавнішою працею, в якій висвітлювалися проблеми тогочасної науки про літературу, був трактат *Георгія Херабоска* «О образѣх», уміщений в Ізборнику Святослава (1073). За свідченням О. Бандури і Г. Бандури, «це вільний переклад досить значного за обсягом (до семи сторінок) дослідження „Georgi Cheraboski de figuris” викладача граматики в Константинопольській вищій школі, автора декількох праць з поетики та стилістики (IX ст.)» [1, 64].

Праця Херабоска була перекладена з болгарського варіанта, а не з грецького оригіналу. За існуючою тоді традицією переклади робилися досить вільно, їхні автори вносили різні доповнення та уточнення, переробляли окремі місця, могли поєднувати з іншими працями, а тому переклади нерідко відрізнялися, й суттєво, від оригіналу. У згаданій праці Херабоска невідомий перекладач створив літературознавчу термінологію давньою українською мовою, що було викликано нагальними потребами тогочасного культурного життя, розвитком художньої літератури та мистецтва.

Передусім невідомий перекладач дає слов'янські відповідники тропам: приятое — епітет, сътвореное — порівняння, превод — метафора, лицетвореніе — уособлення, персоніфікація, інословіе — алегорія, съприятіе — синекдоха, отіменіе — метонімія, приклад — символ, лихоречіе — гіпербола, поруганіе — іронія, поіграніе — сарказм, посміяніе — сатира, воіменоместество — антиномазія, непотребіе — метафоричний епітет; стилістичним фігурам: переходное — інверсія, возврат — повтор, сонятіе — синонімія, округлословіе — перифразис, нестаток — еліпсис, ізрядіе — градація, ізобіліе — тавтологія, воспятословіе — парадокс, послесловіе — перемежування, прилог — паралелізм; евфонії: імятвореніе — звуконаслідування; прийомам красномовства: притча — отдаєніе.

Це практично всі відомі ще в античній Греції та Стародавньому Римі тропи й фігури поетичного синтаксису. Більшу частину праці Херабоска становлять формулювання визна-

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ

Зародження та розвиток
українського літературознавства (XI—XVIII століття)

чень цих літературознавчих категорій. До кожного з них автор перекладу додає по кілька прикладів, що розкривають сутність відповідного поняття. Скажімо, «превод же є слово, з одного на інше перенесене» (цит. за: [17, 10]).

Знайомство наших предків з працею Херабоска дає підставу для припущення, що за доби Київської Русі були знані й інші теоретичні дослідження, які на сьогодні забулися. Частково це підтверджується у «Слові о полку Ігоревім» (між 1185—1187), де невідомий автор заявляє про дві можливі художні манери, які він може застосувати у творчій праці: «по сьогоднішніх бувальщинах» та «по намислу Бояновім» (див. [7, 49]). Ці й попередні роздуми є першим досвідом української естетичної думки, що своє коріння має в національному ґрунті. Згадка про Бояна — це важливе свідчення існування в літературі Київської Русі певної літературної традиції, що губилася в глибині століть. Як справедливо зазначав П. Федченко, «так формувалися функціональні принципи оцінок, оскільки в самому виборі поетичних зразків мислилася не лише оцінка певних канонів, стильової манери попередників і сучасників, а й критика та пересторога від не властивих предметові шляхів і засобів зображення» [16, 8]. Мав рацію й М. Наєнко, коли співвідносив наявність двох творчих манер, про які говорив автор «Слова о полку Ігоревім», з ускладнено-метафоричним і оповідно-реалістичним способами мислення, що мають свої витоки ще в працях Платона та Арістотеля (див. [11, 30]).

Загальмованість теоретико-літературної думки в наступні століття була викликана тими історичними обставинами, що склалися після занепаду Київської Русі. Окремі праці, які інколи проникали в XIII—XV століттях в Україну, були написані латиною, що вважалася офіційною мовою науки середньовічної Європи.

Особливості розвитку науки про літературу в XV—XVII століттях

З розвитком вітчизняної літератури письменники дедалі частіше стали звертатися до аналізу змісту, форми, мети написання і спрямованості творів інших літераторів. Особливо ця тенденція виявилася в українській полемічній літературі XV—XVIII століть, яскравим представником якої був *Іван Вишенський* (між 1538—1550 — 20-ті роки XVII століття). Полемізуючи з автором книги «Про єдність церкви Божої» Петром Скаргою, Іван Вишенський висловлює своє естетичне кредо: «Не смотри на то только, яко сладко пишут и сладкие речи ставят, да смотри: если правда в них съдит и над ними зверхность имѣет» [3, 163]. Дещо нижче він пояснює свою позицію: «То их есть і ремесло поганное: науки баснословием, орациями, похвалами и похлебства слабоумных, и ненаказанных прельщати» [Там само, 165].

Критикуючи підходи Петра Скарги, Іван Вишенський вбачав його тенденційність в оцінці книг, слов'янськими мовами писаних: «В языку словянском лжа и прелесть его никакоже мѣста имѣти не может, ибо ани... хитроречием лицѣмерного фарисейства упремудряет, только истинною правдою Божию основан, збудован и огорожен есть и ничто же другое ухищрение в себе не имѣет, только простоту и спасение рачителю словянского языка еднает» [Там само, 219—220].

Критичний пафос Івана Вишенського продовжили Мелетій Смотрицький, Захарія Копистенський, Петро Могила.

Першим українським літературним критиком можна вважати послідовника й друга Івана Вишенського *Іова Княгиницького* (близько 1550—1621), який детально проаналізував рукопис «Зерцала богословія» Кирила Ставровецького. Побачивши в тексті рукопису численні помилки, він радив, перш ніж друкувати книгу, спробувати їх виправити.

Після винайдення книгодрукування й поширення його в Україні літературознавчого характеру набули передмови або

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ

Зародження та розвиток
українського літературознавства (XI—XVIII століття)

післямови до книг, у яких ішлося про призначення книги, подавалися короткі відомості про її автора, давалися поради щодо читання (принагідно можна згадати передмови *Костянтина Острозького* (близько 1460—1530) до Біблії, *Івана Федорова* (близько 1510—1583) до «Нового Заповіту», його ж післямову до «Апостола»).

Першою бібліографічною працею було «Оглавление книг, кто их сложил» (1665—1666) *Єпіфанія Славинецького*, в якому подано короткі анотації на майже півсотні українських, російських і білоруських книг.

В. Брюховецький вважав виступ письменників-полемістів «першою теоретико-літературною дискусією в Україні» (цит. за: [14, т. 3, 217]).

Першим узагальненим досвідом українського віршування став розділ «Граматики» *Лаврентія Зизанія (Тустановського)* (близько 1560 — не пізніше 1634), в якому дослідник розглядає поняття про «ногу» (стопу), аналізує п'ять різновидів стоп — дактиль, спондей, трохей (хорей), пірихій, ямб. Зизанію належить також визначення трьох головних віршованих метрів — героїчного, елегійного та ямбічного, що було спробою застосувати класичні розміри для рідної мови.

Досі вважалося (див. [12, 9]), що давні українські поетики XVII—XVIII століть, які дійшли до нас у численних рукописах (їх налічується близько тридцяти), були специфічними курсами літературознавства, що вивчалися в навчальних закладах тієї доби, зокрема в Києво-Могилянській колегії (пізніше — академії), братських школах, колегіумах. Написані вони латинською мовою й викладали основні поняття поетики та риторики. Однак, як свідчить канадська дослідниця Наталія Пилип'юк, «насправді це було не так. У гуманістичних школах, до яких слід зарахувати Києво-Могилянську колегію, ці курси мали тільки допоміжну функцію. Вони служили важливішим педагогічним цілям, а саме: вивченню класичних мов (здебільшого латинської) і плеканню характеру учня та його розумових здібностей... У підручниках поетики літературна теорія підпорядковувалася процесові освоєння латинської мови» (цит. за: [5, 75]).

Теоретичні відомості, вміщені в українських поетиках XVI — початку XVII століття, зазнали впливу європейського

ренесансного літературознавства. Автори поетик обов'язково спиралися на досвід античних філософів. Вони вільно зверталися до аналогічних творів Марко Джироламо Віді, Юлія Цезаря Скалігера, Якоба Понтано та інших, опублікованих у Західній Європі XVI століття. Відомий український літературознавець Леонід Білецький вважав, що ці праці належать до неокласичної або формально-поетичної школи вітчизняного літературознавства. «Неокласичною можна назвати її через те, що її принципи інтерпретації поетичних творів розвивалися під великим впливом античної чи класичної поезії, а то й теорії античних чи класичних авторів» [2, 46].

Навчальна програма Києво-Могилянської колегії структурно нагадувала класичну схему європейських університетів доби Середньовіччя. Вивчалось всього сім наукових дисциплін — *trivium* (граматика, поетика, риторика) та *quadrivium* (арифметика, геометрія, філософія, музика). Поетика й риторика вивчалися на п'ятому році навчання. Поетика ділилася на дві частини: загальну та часткову. В загальній розглядалися проблеми змісту та форми поезії. У розділі про форму, крім правил побудови близько тридцяти різновидів вірша, інколи подавалися й списки однозвучних слів, щоб полегшити учням процес добору відповідної рими. У розділі про зміст часто наводилися відомості з грецько-римської міфології. У частковій половині поетики вивчалися роди віршових творів, аналізувався їхній зміст.

Найдавнішою вітчизняною поетикою була праця 1637 року, що мала назву «*Liber artis poeticae as anno Domini, 1637*». Однак вона не збереглася і, як свідчить Л. Білецький, відомо нам лише з праці М. Булгакова «История Киевской Академии» (СПб., 1843) (див. [там само, 56]). До нас дійшла більш пізня поетика 1685 року. В ній ідеться про такі літературні жанри, як трагедія, буколіка, сатира, комедія, діалог, пародія. 1686—1687-м навчальним роком датується курс поетики з чотирьох розділів. У першому з них мовиться про походження поезії та її роди. Другий розкриває специфіку епічної поезії. У третьому мовиться про трагічну та комічну поезії, а в четвертому — про незавершені види поезії, до яких автор зараховує елегію, епіграму тощо.

Збереглися також рукописні поетики 1689—1690, 1692, 1696 років. «Для всіх вищенаведених українських поетик найхарактернішою рисою є сильне поплутання піітики з риторикою» [2, 59].

Проблеми віршування були порушені в «Граматиці» («Грамматики славенския правильное синтаagma»), надрукованій у 1619 році. Її автор *Мелетій Смотрицький* (близько 1578—1633) назвав відповідний розділ цієї праці «Просодія віршова». Підручник М. Смотрицького був популярним в освічених колах XVII—XVIII століть. «Просодія, — зазначав автор, — вчить метром чи мірою кількості вірші складати» [13, сторінка у цьому виданні не вказувалася]. І цю міру необхідно знайти, оскільки вірші — це не прості звичайні слова, а художні, «винайдені». Практично з праці М. Смотрицького у вітчизняній теоретико-літературній думці з'являються поняття художності, поетичної образності. Він уперше заговорив про тропи та фігури поетичного синтаксису. Однак найбільша його заслуга полягає в тому, що він створив цілісне вчення про художню специфіку поетичного слова.

До двоскладових розмірів автор «Грамматики» зараховував спондей, пірихій, трохей і ямб, до трискладових — дактиль, анапест, амфібрахій, амфімакр, бакхій, палібакхій, трібрахій, трімакр.

У праці М. Смотрицького, а також А. Римші вперше з'являються барокові елементи. Професори Києво-Могилянської академії розвинули й утвердили їх. Про бароко як естетичну систему кінця XVI — початку XVIII століття в українській літературі вперше заговорив Дмитро Чижевський («Український літературний барок». Прага, 1942—1944). Пізніше він деталізував цю проблему в «Історії української літератури» (див. [18]). І хоча це питання неодноразово порушувалося в працях І. Іваньо (див. [6]), А. Макарова (див. [8]), В. Мацапури (див. [10]), у колективному науковому збірнику «Українське літературне бароко» (див. [15]), ішлося передусім про архітектуру, живопис, іконопис, церковні споруди, а також поезію (Л. Баранович, І. Величковський, Г. Сковорода), ораторську прозу (І. Галятовський, А. Радивіловський), козацькі літописи (С. Величко, Г. Грабянка) і зовсім мало — про власне літературознавчі праці.

3
Українські
поетики XVIII століття

Значним кроком уперед у розвитку теоретико-естетичної думки стали латиномовні книги **Феофана Прокоповича** (1681—1736) «*De arte poetica*» («Мистецтво поетики», 1705) і «*De arte rhetorica*» («Мистецтво риторики», 1706—1707).

На думку Г. Грабовича, згадані праці Ф. Прокоповича кладуть «початок класицистичній поетиці. Дивовижно, що ця праця (вперше виголошена як цикл лекцій 1705 року), призначена для української молоді, котра навчалася в Києво-Могилянській академії, так мало позначилася на українських літературних течіях і окремих творах. Тоді як російська література засвоювала й розвивала новий класицизм, українське письменство залишалося на позиціях бароко» [4, 73].

Орієнтуючись на античні традиції та літературні канони західноєвропейського літературознавства доби Ренесансу, Ф. Прокопович радив письменникам сміливо відходити від традицій і авторитетів, більше покладатися на здоровий глузд і природність життєвих явищ. «Поетика» складалася з трьох частин. У першій — «Вступ до поетики» — йшлося про походження поезії, її природу та призначення. Друга частина — «Епічна і драматична поезія» — це аналіз творів епічної та драматичної поезії. У третій аналізувалися твори буколічної, сатиричної, елегійної, ліричної та епіграматичної поезії. Вона так і називалася — «Буколічна, сатирична, елегійна, лірична та епіграматична поезія».

Ф. Прокопович багато уваги приділив літературним родам і жанрам, хоча сам термін «жанр» у його працях не вживається. Дослідник, виходячи з людиноцентричного принципу, ділить поезію на більш чи менш важливі жанри. Вищим із них, як і Платон, він вважає епопею, а не драму, як це мало місце в теоретичних настановах Буало. Елегійна поезія стоїть у нього вище за ліричну, оскільки в ній пере-

даються переживання, гнів, любов, радість і скорбота людини, а в ліриці можливі й менш значущі для людини проблеми.

У «Риториці» Ф. Прокопович порушив актуальні проблеми стилістики. Він виокремив три мовні стилі: високий (важливий), середній (барвистий) і низький (простий). Виходячи зі специфіки кожного з трьох стилів, учений подав свою систему прозаїчних жанрів. Високим стилем, вважав він, пишуться роздуми, низькими — листи до друзів, діалоги та трактати, середнім — «слова похвальні» та історичні описи. Цьому останньому жанрові Ф. Прокопович присвятив спеціальний розділ дослідження — «Про спосіб написання історії». Особливої уваги він надав «житію» — традиційному жанрові вітчизняної літератури. Вчений вважав, що цей жанр повинен спиратися на події та факти історії і тим самим відрізнятися від байки чи оповідання, які засновані на вимислі. Як твердить М. Наєнко, «автори поетик (передусім Ф. Прокопович) наголошували на поміченому ними факторі зміни в літературному процесі жанрових „лідерів”. Якщо досі (як і в часи Арістотеля) визначальним вважалось драматичне художнє мислення, то в XVIII ст. більше схилилися до епічності. Літературна історія XIX ст. і пізнішого часу підтвердила це: в літературному процесі переміг епос — спочатку віршований, а згодом — прозовий» [11, 34].

«Поетика» і «Риторика» Ф. Прокоповича на все XVIII століття визначили напрям руху літературно-теоретичної думки в Україні, хоча в цей час були спроби й інших науковців показати своє бачення теоретичних проблем. Не всі вони були вдалими. Як свідчить Л. Білецький, невдалою виявилася поетика 1707 року *Лаврентія Горки* (1671—1737), яка «тракує питання поетики лише в загальних рисах» [2, 63]. Надто короткою була поетика 1718—1719 років, хоча «в цій поетиці вперше зустрічаємо спробу характеристики українського силабічного вірша, правда, як додаток» [Там само]. У 20—30-х роках XVIII століття було написано ще кілька поетик. Одна з них, *Митрофана Слотвинського* (рік народження невідомий — 1752), повністю повторювала працю Ф. Прокоповича.

Більш вдала спроба належить *Митрофанові Довгалецькому* (роки народження та смерті невідомі), який увійшов в українську літературу як автор шкільних драм та інтермедій.

Його курс поетики «Сад поетичний» (1736—1737) є специфічним зводом відомостей барокового стилю. І хоча бароко, починаючи із середини XVII століття і майже до кінця XVIII століття визначало творчу індивідуальність багатьох українських письменників, теоретичних праць явно бракувало. Отож праця М. Довгалецького вигідно відрізнялася від інших поетик XVIII століття. Суттєво новим у ній було й те, що автор робив посилання не лише на античні й західноєвропейські джерела, а й на твори національної літератури, зокрема свого попередника Ф. Прокоповича. У творах українських авторів М. Довгалецький помітив «фантаσμαгоричні» вірші, що є прикладом барокової літератури. Щоправда, відомий літературознавець сучасності Г. Грабович негативно у порівнянні з поетикою Ф. Прокоповича оцінює працю М. Довгалецького: «Трактат Довгалецького „Hortus poeticus” (1736) ілюструє водночас і традиціоналізм, і статичність (коли не закостенілість) української літератури та літературної теорії цього періоду» [4, 473].

Майже одночасно створюються поетики (1744, 1746) *Гедеона Слоніського* (рік народження невідомий — 1772) та *Георгія Кониського* (1717—1795), в яких розглядалися різновиди силабічної системи віршування (їх налічується аж дев'ять), поширеної тоді в українській літературі, йшлося також про тяжіння її до тонічної системи версифікації.

Українські поетики XVII—XVIII століть, продовжуючи вітчизняну теоретико-літературознавчу традицію, водночас широко спиралися на античні знання про літературу, досягнення західноєвропейської естетичної думки доби Відродження та Нового часу. Незважаючи на певні схоластичні елементи в трактуванні окремих питань, вони відігравали важливу роль у процесі становлення вітчизняної теорії літератури. Як наголошував Л. Білецький, «це перша була дійсно наукова теорія, що перевела деталічну класифікацію поетичних творів, з'ясувала внутрішню і назверхню природу кожного твору, визначила для кожного певне місце серед інших, і цими принципами, правда, з певними поправками, заснованими вже на історичному підкладі, наша наука користується й до теперішніх часів...» [2, 71].

Українська неокласична школа сприяла й розвиткові російського літературознавства. Адже чимало професорів

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ

Зародження та розвиток українського літературознавства (XI—XVIII століття)

Киево-Могилянської академії, переселившись до Санкт-Петербурга, Москви, інших великих міст і викладаючи там, розвивали російську науку про літературу (Ф. Прокопович, Г. Слоніський, І. Хмарний).



Григорій Сковорода

Значна роль у формуванні критичної думки в Україні належить *Григорію Сковороді* (1722—1794), який утвердив гуманістичні просвітницькі засади у творчості, рішуче протиставився сліпому наслідуванню кращих зразків античної та західноєвропейської літератури, орієнтував митців на свідоме і творче засвоєння українських традицій, активне використання народних елементів у художній творчості. Завданням мистецтва, на погляд українського мислителя, є самопізнання особистості. Мистецькому творові притаманні як символіка, так і образність. Ми-

тець мусить жити в середовищі власного народу, ділити з ним радощі та болі. Художні твори повинні будити в людей високі почуття, формувати позитивні риси характеру.

Цікавими були також естетичні погляди *Олександра Олександровича Палицина* (1741—1816), керівника так званої «Попівської академії», чи не першого літературного гуртка в Україні. Йому належать спроби створення наукових коментарів до «Слова о полку Ігоревім», в яких він використав вітчизняні літописи, етнографічні матеріали.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бандура, О. Становлення творчих методів [Текст] / О. Бандура, Г. Бандура // Укр. л-ра в загальноосвіт. школі. — 1999. — № 2. — С. 61—64.

2. Білецький, Л. Основи української літературно-наукової критики [Текст] / Л. Білецький. — К., 1998.
3. Вишенський, І. Твори [Текст] / І. Вишенський. — К., 1959.
4. Грабович, Г. До історії української літератури : Дослідження, есе, полеміка [Текст] / Г. Грабович. — К., 1997.
5. Європейське Відродження та українська література XIV—XVIII ст. [Текст]. — К., 1993.
6. Іваньо, І. Про українське літературне бароко [Текст] / І. Іваньо // Рад. літературознавство. — 1970. — № 10.
7. Карпіловська, Є. А. Українська література XI—XV століть [Текст] : хрестоматія з комент. / Є. А. Карпіловська, Л. О. Тарновецька. — Чернівці, 1997.
8. Макаров, А. Світло українського бароко [Текст] / А. Макаров. — К., 1994.
9. Маслюк, В. П. Латиномовні поетики і риторики XVII — першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні [Текст] / В. П. Маслюк. — К., 1983.
10. Мацапура, В. І. Це загадкове, примхливе бароко... [Текст] / В. І. Мацапура // Зарубіжна л-ра в навч. закл. — 1999. — № 2. — С. 7—11.
11. Наєнко, М. К. Історія українського літературознавства [Текст] : підручник / М. К. Наєнко. — К., 2001.
12. Сивокінь, Г. М. Давні українські поетики [Текст] / Г. М. Сивокінь. — Х., 1960.
13. Смотрицький, М. Грамматики словенския правильное синтагма [Текст] / М. Смотрицький. — Ев'ю, 1619.
14. Українська літературна енциклопедія [Текст] : у 5 т. Т. 1—3. — К., 1988—1995.
15. Українське літературне бароко [Текст] : зб. праць. — К., 1987.
16. Федченко, П. М. Літературно-критична думка в Україні від її зародження до середини XIX ст. [Текст] / П. М. Федченко // Історія української літературної критики та літературознавства : хрестоматія. Кн. 1. — К., 1996.
17. Хрестоматія з давньої української літератури [Текст]. — 3-тє вид., допов. — К., 1967.
18. Чижевський, Д. Історія української літератури [Текст] / Д. Чижевський. — Тернопіль, 1996.

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ

Зародження та розвиток
українського літературознавства (XI—XVIII століття)

ЗАПИТАННЯ Й ЗАВДАННЯ

1. Розкрийте значення праці Георгія Херабоска для утвердження українського літературознавства.
2. З'ясуйте сутність двох тенденцій у розвитку вітчизняного літературознавства, про які йдеться в «Слові о полку Ігоревім».
3. Схарактеризуйте українську полемічну літературу та її роль у розвитку літературознавства.
4. Які жанри літературної критики виникли з появою книгодрукування?
5. Із чим ім'ям пов'язують утвердження бібліографії в українському літературознавстві? Які етапи в майбутньому пройшла ця допоміжна літературознавча дисципліна?
6. Дайте оцінку внеску Києво-Могилянської академії в розвиток вітчизняної науки про літературу.
7. Розкрийте значення давніх українських поетик.
8. Підготуйте реферативне повідомлення про місце й значення літературознавчих праць Ф. Прокоповича.
9. Який внесок у розвиток вітчизняного літературознавства зробив Г. Сковорода?

РОЗДІЛ П'ЯТИЙ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО ДОБИ ПРОСВІТНИЦТВА

1

Становлення англійської науки про літературу

Естетичні й літературознавчі теорії доби Просвітництва в Англії сформувались у XVII—XVIII століттях. Це був час подальшої демократизації суспільного життя, зміцнення буржуазних відносин, поширення в народних масах знань про природу й суспільство. «Риси поміркованості, схильності до компромісу, реалістичності в оцінці матеріального фактора, властиві англійському Просвітництву, наклали різкий відбиток на англійську естетику того часу й англійську літературу» [6, 265]. Досягнення англійської літератури були вражаючими: саме в Англії з'являється реалістичний роман, ця держава є родоначальницею сентименталізму — літературної течії, що швидко поширилася Європою.

Виділяються три особливості естетики англійського Просвітництва: по-перше, вона відштовхується від людини; по-друге, естетична думка в Англії має антипуританський характер (пуританський рух, проповідуючи аскетизм у всьому, негативно ставився до літератури, а особливо неприйнятно до театру, який нібито відволікає людей від молитви, пропагуючи лінощі та розпусту); по-третє, естетиці

англійців притаманна ідея підходу до мистецтва як дорого-вказу до високих моральних ідеалів.

Певні естетичні ідеї англійського Просвітництва були підготовлені ще філософами попередніх епох, зокрема



Френсіс Бекон

Френсісом Беконом (1561—1626), який вважав, що поезія як один із провідних видів мистецтва є плодом інтелектуальної діяльності людини. Поезія прямо пов'язана з такою властивістю людського розуму, як творча уява, і здатна звеличити людський розум, принести людині насолоду, надати подіям героїчного пафосу.

Ф. Бекон поділяє поезію на три роди — епос, драму й параболу. Остання слугує для вираження наукових понять і може втілювати моральні ідеали. По суті, йдеться про підпорядкування поетичної фантазії

розв'язанню суто прагматичних завдань.

Послідовник і продовжувач ідей Ф. Бекона **Томас Гоббс** (1588—1679) також вважав художній домисел і вимисел, творчу фантазію письменника чи не найголовнішим принципом поетичного процесу.

Менше уваги питанням літератури приділив філософ **Джон Локк** (1632—1704). Він, як і Платон, оцінював поезію негативно: «Ми мало бачили, щоб хтось відкрив золоті чи срібні копальні на Парнасі» (цит. за: [6, 269]). **Френсіс Хатчесон** (1694—1747) писав про відповідність краси в художньому творі його оригіналу. «Завдяки схожості робляться прекрасними способи художнього зображення — метафори, порівняння, алегорії» [Там само, 276]. Силу літератури та мистецтва Хатчесон вбачав у тому, що вони створюють виразні образи людей, відтворюють їхні вчинки, розкривають моральні принципи, впливаючи таким чином на душу чита-ча чи глядача. А це значить, що будь-яка епічна поема чи

трагедія будуть набагато кориснішими для людей, ніж трактати філософів, оскільки літературні твори дають більшу насолоду.

Поетична образність за своєю природою має моральне підґрунтя. Завдяки уособленню будь-яка емоція у творі, будь-які події, причини, предмети оживають через використання епітетів та інших тропів. Шляхом створення певних персонажів можна порушити якісь етичні проблеми, суголосні часу, а також вплинути на внутрішній світ людської особистості, її моральні засади.

Певний інтерес становлять теоретико-літературні та естетичні погляди англійського філософа *Дейвіда Юма* (1711—1776), автора книг «Про норму смаку», «Про трагедію» та ін. Він вважав, що мистецтво відіграє значну роль у створенні морального клімату людського суспільства, зокрема впливаючи на його приватне й громадське життя. «Виженіть із суспільства мистецтво, — зазначав Юм, — і ви позбавите людей діяльності та задоволень, лишаючи замість них тільки лінощі, і цим ви вб'єте навіть смак до останніх; адже лінощі бувають приємними лише тоді, коли вони настають після праці й відновлюють душевні сили, втрачені внаслідок надмірних зусиль і стомленості» [11, 384].

Про прямий зв'язок між мистецтвом і моральними підвалинами суспільства йдеться в трактаті «Про трагедію». Зокрема, предметом уваги англійського філософа стає поняття естетичної насолоди. Юм зазначає, що естетичну насолоду можна отримати не тільки від картин, у яких відтворено приємні події, а й від картин, що зображають скорботу, жах, тривогу тощо. На думку Юма, вигаданість трагедії не тільки не зменшує силу скорботних почуттів, а й спричиняє новий їх приплив. Адже вигаданість — це лише зовнішність драматичного твору, а самі вигадані дії дають поштовх до цілого ланцюга асоціацій, що мають реальне підґрунтя і в результаті в читача чи глядача народжуються почуття — співчуття, довіри, симпатії до героїв, які зображуються в трагедії і є предметом скорботної розв'язки. Драматичний твір, відповідно до уявлень Дейвіда Юма, є явищем суперечливим. З одного боку, це — витвір письменницької фантазії, а з іншого — вказівка на реальні події.

Література та мистецтво формують і розвивають людські емоції та афекти: «Ніщо так не вдосконалює характер, як вивчення прекрасного в поезії» [11, 345].

Подальший розвиток ідеї Юма знайшли у працях *Адама Сміта* (1723—1790) і більшою мірою — *Едмунда Берка* (1729—1797). Вплив трагедії на читача чи глядача пов'язаний з почуттям симпатії, яка посилюватиметься, коли події, відтворені в п'єсі, наблизатимуться до дійсності, примушуючи читача (глядача) забути про вимисел. При цьому найцікавіша й найзахопливіша авторська фантазія не може перевершити реальної події. Берк наводить такий приклад: якщо глядачам захоплюючої трагедії оголосити, що поряд на площі зараз відбудеться публічна страта, вони відразу залишать театр. У такий спосіб англійський учений ніби зорієнтував митців на необхідність дотримання правди життя.

Естетичні проблеми літератури й мистецтва порушив у тритомній праці «Основи критики» *Генрі Хоум* (1696—1782). Художня творчість, на його думку, пом'якшує й гармонізує характер людини. Під впливом мистецтва формуються моральні засади людської особистості. Завдяки мистецьким творам і витворам інших видів духовної культури людська особистість набуває суспільних рис, що особливо позитивно було сприйнято німецькими просвітниками.

Художник і теоретик мистецтва *Вільям Хогарт* (1697—1764), автор книги «Аналіз краси» (1753), виступив проти канонів класицистичної теорії, проповідуючи ідеї відображення в художніх творах реального життя, сучасних подій, образів і конфліктів, запозичених із навколишньої дійсності. Цим самим англійський науковець сприяв утвердженню принципів реалістичного мистецтва.

В Англії другої половини XVIII століття зароджується ще один напрям — сентименталізм, до обґрунтування появи якого причетні провідні англійські філософи.

Літературознавство англійського Просвітництва попри вельми значні заслуги в розвитку теоретико-літературної думки Європи водночас залишило без уваги низку важливих проблем емпіричного характеру. Зокрема, в практиці англійської літератури з'являється реалістичний роман (Дефо, Свіфт, Філдінг), але новий напрям літературної думки —

просвітницький реалізм — обійдено увагою науковців. І все ж літературознавчі погляди англійських мислителів поклали початок просвітницькій естетиці у Франції, Німеччині та деяких інших державах Західної Європи.

2

Сентименталізм

Сентименталізм (від фр. *sentiment* — почуття, англ. *sentimental* — почуттєвий) — напрям, поширений у європейській літературі й мистецтві у другій половині XVIII століття. Його поява зумовлена кризою просвітницького раціоналізму, яка полягала в тому, що «людина не може жити щасливо, спираючись на здоровий глузд і не спираючись на почуття і сподіваючись на особисту поблажливість освіченого правителя» [1, 15]. Уперше термін «сентименталізм» з'явився ще 1749 року, але до широкого вжитку ввійшов після виходу відомого роману англійського письменника Л. Стерна «Сентиментальна подорож Францією та Італією», що побачив світ у 1768 році.

Найбільш завершений вигляд сентименталізм як напрям європейської літератури отримує в Англії. Саме тут у працях філософів (Т. Гоббс, Дж. Локк, Дж. Берклі, Д. Юм) уперше з'являються сумніви щодо безмежних можливостей людського розуму у перебудові світу на раціональних засадах. Англійський сентименталізм спершу характеризувався виразним тяжінням до ідилічності і споглядальності в поезіях Дж. Томсона «Пори року», Г. Грея «Елегії, написані на сільському цвинтарі», поемі Е. Юнга «Скарга, чи Нічні думи». Загострена почуттєвість, схильність до меланхолійності, поетизація смерті були домінантними рисами творчості згаданих поетів. Пізніше в сентименталізмі стали виявлятися соціальні мотиви, спроби заглиблення в людську психологію: поеми У. Каупера «Завдання», О. Голдсмита «Покинуте село», його

ж роман «Вексфільдський священик», романи С. Річардсона «Памела», «Клариса», «Історія сера Чарльза Грандисона». У цих творах, як і в романах Л. Стерна «Життя і думки Трістрама Шенді», «Сентиментальна подорож...», автори прагнули з'ясувати складності людської природи, глибину душевних переживань персонажів, їхні дивацтва.

Французький сентименталізм репрезентували твори Ж.-Ж. Руссо «Юлія, або Нова Елоїза», Д. Дідро «Черниця», «Небіж Рамо». Щоправда, Руссо відходить від одного з провідних принципів поетики сентименталізму — нормативності в зображенні людської особистості, для нього набагато важливішою є самоцінність і неповторність «я». Сентименталізму Руссо притаманні демократизм, симпатії до республіканської форми державного управління, протест проти соціальної несправедливості в суспільстві, культ «природної» людини.

Німецькі письменники запозичили ідеї сентименталізму у Франції, що знайшло відображення в програмних засадах радикального руху «Sturm und Drang» («Буря і натиск»), до якого належали молоді Й. В. Гете та Ф. Шіллер. Вершинним твором німецького сентименталізму є роман Гете «Страждання юного Вертера» (1774).

До Росії сентименталізм проникає в 60—70-ті роки XVIII століття (творчість Ф. Еміна, М. Хераскова, В. Левшина, М. Муравйова). Частково під впливом сентименталізму перебував О. Радищев («Подорож з Петербурга в Москву»). Розквіт російського сентименталізму пов'язаний з творами М. Карамзіна «Листи російського мандрівника», «Бідна Ліза», «Наталія, боярська донька», а також пізнішими творами О. Ізмайлова, В. Жуковського.

Сентименталізм дав поштовх розвитку нових літературних жанрів: у творчій практиці європейських письменників з'являються повість, власне драма, сповідь, психологічний роман, щоденник, подорожні нотатки.

Передумови виникнення українського сентименталізму склалися в XVII—XVIII століттях, «поштовхом стало ренесансне усвідомлення самоцінності людської особистості, віра в її необмежені інтелектуальні й чуттєві здібності, поступовий відхід від суто релігійних, богословських поглядів на

сутність людини та її земне життя» [5, 214]. Проте український сентименталізм не мав власних теоретиків, відсутні були й естетичні програми напряму, він розвивався паралельно із бароко, класицизмом, рококо, що певною мірою ускладнило його вивчення. Сентиментальні тенденції помітні у творчості українських поетів С. Климовського, В. Пешковського, окремих віршах Г. Сковороди, що увійшли до збірки «Сад божественных плъсней».

Початок XIX століття показав, що сентименталізм в українській літературі еволюціонував у напрямі поглиблення бачення письменниками психології людської особистості, зосередження на інтимному світі героїв, розв'язання основного конфлікту через любовний трикутник, більшої уваги до подробиць приватного життя героїв, звернення до героя із соціальних низів, який здатний на прояв найінтимніших людських почуттів і пристрастей. Естетичні платформи перших вітчизняних літературних журналів («Украинский вестник», «Украинский журнал»), публікація статті І. Кулжинського «Деякі уваження щодо історії й характеру малоросійської поезії» націлювали письменників на відтворення в художніх творах чутливого світу «природної» (Руссо) людини. Про це йдеться також у книжці І. Рижського «Вступ у коло словесності».

Сентименталізм в українській літературі першої половини XIX століття виявив себе в епосі (проза Г. Квітки-Основ'яненка, Марка Вовчка), ліриці (віршах С. Писаревського, Л. Боровиковського, О. Шпигоцького, М. Костомарова, В. Забіли, поемах П. Писаревського, М. Макаровського), драматичних творах І. Котляревського, П. Котлярова, К. Тополі, Я. Кухаренка, Г. Квітки-Основ'яненка.

«Розвиваючись в одній ідеологічній системі Просвітництва, сентименталізм і в царині естетики... близько стикався не тільки з просвітительським реалізмом, а й великою мірою як явище преромантичне входив у взаємодію (і це особливо характерне саме для української літератури) з романтичним типом творчості» [Там само, 238]. Криза сентименталізму полягала в тому, що «в його художній концепції місце для особистості в системі суспільного буття не знайдено; життя почуттями не дає повноти життя» [1, 15]. Про-

те окремі елементи сентиментальної поезики знайшли місце ще й у реалістичній літературі першої половини XIX століття, про що свідчать поеми Т. Шевченка «Катерина», «Наймичка», «Марія», окремі оповідання Марка Вовчка тощо. І навіть у сучасній літературі наявними є окремі елементи сентименталізму та його поезики.

3

Французьке літературознавство XVIII століття

Літературознавчі праці французьких учених зазнали помітного впливу просвітницьких ідей, спрямованих на утвердження Рівності, Братерства, Справедливості, демократизації суспільного життя. Під впливом розвитку так званого третього стану, демократичних змін у широких масах суспільства в літературі виникли реалістичні тенденції, які успішно долали опір класицизму. Розвиток отримують авантюрний роман, філософська й повчальна повісті, міщанська комедія, сентиментальна драма. Аналогічні зміни відбуваються й у живописі, музиці, театрі. Раціоналізм класицистичної теорії витісняється під впливом реалістичних тенденцій, домінантні позиції посідають почуття сердечності, природності й простоти людських взаємин. Велику роль у становленні просвітницьких засад відіграла «Енциклопедія», якою опікувалися Дідро й Д'Аламбер, де співробітничали Вольтер, Гельвецій, Гольбах, Руссо та ін.

Першим французьким просвітником був священик *Жан Батіст Дюбо* (1670—1742). У трактаті «Критичні роздуми про поезію й живопис» (1719), спираючись на праці англійських мислителів, він зазначав, що витоки літератури слід шукати не в розумі, а в почуттях і уявленнях. «Наслідування здатні породити в душі пристрасть, схожу на ту, яку міг би викликати предмет, що відтворюється» [4, 44], — писав він.

Порівнюючи живопис і поезію, Дюбо вбачав різницю між ними не лише в засобах наслідування, а й у сюжетах, що притаманні кожному зі згаданих видів мистецтва. З часом ця проблема знайде подальший розвиток у Лессінга. Полемізуючи з класицистами, французький учений зазначав: «Добре написана картина, прекрасна за композицією й стилем поема часто бувають холодними й нудними творами. Для того щоб певний твір нас зачіпав, треба, щоб витонченість малюнка, правдивість колориту в картині й багатство ритмів і рим у вірші надавали б життя образам, які самі по собі можуть нас приваблювати й хвилювати» [4, 275]. Під цим кутом зору Дюбо ретельно аналізує трагедію, епічну поезію, мистецтво живопису та музики.



Вольтер

Французький просвітник **Етьєн Кондільяк** (1715—1780) вважав, що література та мистецтво є наслідуванням природи, але незвичним і новим у його трактуванні цієї відомої ще з античності проблеми є те, що він вбачав у зародженні мистецтва потребу людського спілкування. Мистецтво є умовністю за своєю природою, результатом загальної домовленості між людьми, що впливає з потреб спілкування між ними, так само як й інші суспільні інституції. Мова як засіб спілкування між людьми дала поштовх до появи поезії, яка приховано існує в мові споконвіку.

Широкий резонанс не лише у Франції, а й у всій Європі мали погляди на літературу та мистецтво письменника і філософа **Вольтера** (1694—1778). Література для нього — це передусім засіб нести просвітницькі ідеї в маси. Література наслідує природу, але вона «залежить від уяви не менше, ніж від природи» [2, 295]. Фантазія в художньому творі може мати місце, але ли-

ше в тому разі, якщо вона не розходиться із життєвою правдою: «В поезії образна уява повинна бути головною більше, ніж в іншому» [2, 285].

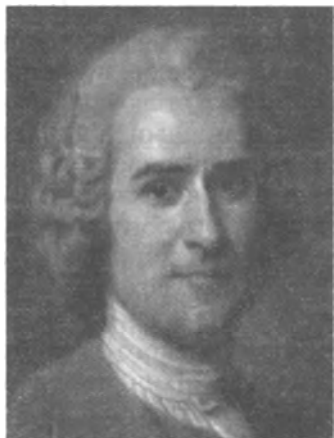
Література відтворює національну специфіку народу, тому іншим народам вона може бути не завжди в усьому зрозумілою. Те саме стосується й різних епох. Кожна доба має свої особливості, які не всім можуть бути зрозумілими в інші часи. Вольтер високо цінував літературу доби Людовіка XIV, але в ряді праць прямо критикував класицистів, особливо за слабе дотримання ними правил трьох єдностей, зокрема в драмі. Він допускав можливість творчого поєднання комічних і трагічних елементів в одному творі. Полемізуючи з догматизмом Н. Буало та його послідовників, Вольтер досить влучно зауважив: «Всі жанри чудові, крім нудних» [Там само, 319].

Говорячи про наслідування кращих зразків античності, Вольтер підійшов до розуміння діалектики традицій і новаторства у творчому процесі: «Ми повинні схилитися перед тим, що у древніх було безумовно прекрасним: ми повинні пристосовуватися до того, що було красивим в їхній мові та звичаях, але наслідувати їх сліпо в усьому було б великою хибою... Треба писати такими ж правильними фарбами, як писали древні, але не слід писати те ж саме... Будемо захоплюватися древніми, але не станемо допускати, щоб наше захоплення перетворилося на сліпі забобони. Захоплюючись давниною, слід завжди бачити ту красу, яка перебуває повсякчас поруч із нами» [Там само, 313].

Літературознавчі погляди Вольтера були перехідним етапом від раннього до зрілого Просвітництва й деякою мірою відображували суперечності цього етапу. Це, зокрема, виявилось і в оцінці ним творчості Шекспіра. Високо оцінюючи доробок англійського письменника, Вольтер водночас картав його за незнання правил і погані смаки. На думку французького мислителя, «Шекспір — дикун із проблiscами генія, що сяють, як іскри в суцільній темряві» [Там само, 169].

Трохи молодший сучасник Вольтера *Шарль Баттьо* (1713—1780) в трактаті «Вишукані мистецтва, зведені до єдиного принципу» (1746) спробував систематизувати відомі на той час естетичні теорії. Спільним знаменником для такої систематизації став принцип наслідування. Предметом наслідування для будь-якого мистецтва, на думку Баттьо, є

прекрасна природа. Завдання мистецтва — хвилювати душу людини. Пропагуючи таким чином поширений за доби Просвітництва культ почуттєвості, французький учений розвинув теорію сентименталізму.



Жан Жак Руссо



Дені Дідро

Радикальних поглядів на літературу дотримувався **Жан Жак Руссо** (1712—1778). Він увів до наукового обігу поняття «відчуження», яке розумів так: досягнення цивілізації не сприяють розвиткові гуманізму у взаєминах між людьми. Це ставить літературу та мистецтво перед вибором. З одного боку, вони можуть повернутися до цивілізації, ставши її окрасою, або ж, з іншого — покинути її і повернутися у світ елементарної простоти. Як ідеал Руссо висуває «природну людину», не зіпсовану суспільством. Але, коли це неможливо, що він бачив у сучасній йому Франції, треба поставити літературу та мистецтво на боротьбу з аморальністю суспільства. Суперечливість поглядів Руссо була викликана реаліями дійсності у Франції середини XVIII століття.

Просвітницькі ідеї знайшли своє найповніше відображення у працях **Дені Дідро** (1713—1784). Він підходив до проблем літератури та мистецтва з позицій філософії, спираючись водночас на реальну практику сучасної йому

художньої творчості, зокрема й власної. Література для Дідро — це акт наслідування природи, але природи реальної, не зіпсованої цивілізацією. Поняття наслідування в Дідро пов'язане із поняттям правди: «Чим досконаліше наслідування і чим більше воно відповідає первісному зразкові, тим більше воно нас задовольняє» (цит. за: [7, 319]).

Розширення уявлень про наслідування як просту схожість дає розуміння узагальнювальної сили художньої творчості, що в сконденсованій формі може втілювати певні ідеї, відтворювати окремі явища навколишньої дійсності. При цьому це не копія одиничних явищ, а широке їх узагальнення. Дідро не сприймав натуралізму в мистецтві. Він близько підійшов до розуміння природи реалістичного освоєння дійсності. «Якщо спостереження над природою не стало переважною схильністю літератора чи художника — не чекайте від нього нічого путнього» [3, 328].

Літературні образи, на думку французького вченого, втілюють як конкретне, так і загальне. Їхня типовість свідчить про їхню правдивість. Щоб створити типовий образ, треба не лише добре знати життя, володіти даром спостережливості, а ще й уміти фантазувати, домислювати. «Уява — це здатність викликати образи» (цит. за: [7, 321]).

Дідро поділяв думку Арістотеля про відмінність у діяльності історика й поета. Історик описує те, що справді було, а поет — лише те, що могло бути чи повинно бути за певних обставин.

Дідро досить точно розумів діалектику об'єктивного й суб'єктивного в художній творчості. Він бачив суб'єктивність і відносність естетичних оцінок, вважаючи, що вони детерміновані життєвим досвідом і світоглядом носіїв. Щоб подолати суб'єктивізм в естетичних оцінках, треба створити певний ідеальний образ людини, що має всі позитивні якості. Такий образ може зосередити в собі найкращі характеристики, але він не може бути правдивим; а отже, такий образ ніколи не повинен ставати предметом художньої творчості. Це значить, що література повинна не лакувати, ідеалізувати, однобічно відтворювати життя, а зображувати те, що в ньому є, позитивне й негативне, але з позицій виробленого автором ідеалу.

Погляди на драматургію Дідро виклав у «Бесідах про „Позашлюбного сина”» (1757) й у трактаті «Про драматичну поезію» (1758). Не відкидаючи прямо деяких догм класицизму, зокрема правил трьох єдностей, він, однак, вважав, що немає потреби їх у всьому дотримуватися. Його не влаштовувала схематизація людських характерів, яку пропагував Буало. Замість драми характерів у театр повинна прийти драма становищ.

Борючись за демократизацію мистецтва, Дідро замість трагедії та комедії, що домінували в класицизмі, на перший план ставить міщанську трагедію як специфічний проміжний жанр між відомими з античності комедією та трагедією. Ідеться, по суті, про драму як жанр драматичного роду літератури, героями якого стали представники так званого третього стану.

Дені Дідро став творцем нового напрямку літератури — художньої критики, класичним зразком якої є «Салони», над якими він працював 22 роки. Це конкретний аналіз великої кількості художніх творів. Віддаючи данину духовному потенціалу літератури та мистецтва, Дідро вважав, що їм належить важлива роль: засуджувати вади та зло в суспільстві, наставляти людство, виховувати його та вести за собою, давати людям ідеал. У відомій праці «Салон 1767 року» Дідро наголошував, що «хоч би якою високою була майстерність, без ідеалу немає справжньої краси» (цит. за: [6, 23]).

Останнім представником французького Просвітництва був *Марі Жан Антуан Ніколя Кондорсе* (1743—1794). Місію літератури та мистецтва він вбачав у звільненні людей від темряви, забобонів, соціальної несправедливості. Література та мистецтво, допомагаючи просвіті, несуть торжество розуму. Мистецтво ж пом'якшує та покращує суспільну мораль, виховує громадянські почуття.

Французькі просвітники зробили значний внесок у розроблення літературознавчої теорії. Їм належить нове трактування поняття наслідування. Із ними пов'язана постановка таких проблем, як художня правда й типовість художнього образу. Вони заклали підвалини для розроблення теорії реалізму в XIX столітті.

Просвітницькі ідеї в літературознавстві Німеччини

Засновником німецького Просвітництва був *Александр Готліб Баумгартен* (1714—1762), автор терміна «естетика» на позначення одного з відгалужень філософії, який згодом посів належне місце в науці. Баумгартен вважав, що завдання митця — наслідувати природу. Чим далі мистецтво відходить від неї, тим менше треба чекати від митця правдивості й достовірності.

Як і автори середньовічних поетик, він дав багато порад письменникам, навів правила творчості, запозичені в Цицерона, Горація та пізніших авторитетів.

Учень Баумгартена *Мойзес Мендельсон* (1729—1786) у дусі просвітницьких ідей заявив про виховне значення літератури й вимагав використовувати її разом з іншими видами мистецтва для морального вдосконалення людини.

Йоганн Йохім Вінкельман (1717—1768) у праці «Історія мистецтва древності» (1764) високий рівень художності культури античності виводив із особливостей державного життя стародавніх греків, демократизму їхніх суспільних відносин: «Свобода, що царювала в управлінні та державному устрої країни, була однією з головних причин розквіту мистецтва в Греції» (цит. за: [6, 468]). Ідеал мистецької краси Вінкельман вбачав у древній Елладі.

Критиком Вінкельмана виступив *Готхольд Ефраїм Лессінг* (1729—1781), один із фундаторів німецької літературної критики й теорії літератури. Він першим із німців порушив проблему народності літератури. В «Листах про новітню літературу» (1759—1765) він різко виступив проти класицизму, який у німецьких умовах (за наявності великої кількості міні-держав) не міг бути консолідуючим фактором, як це було у Франції.

У трактаті «Лаокоон, або Про межі живопису та поезії» він заявив, що суспільне життя від часів Гомера помітно

змінилося, мистецтво та література значно розширили свої обрії, а тому правда та виразність стають їхнім основним законом. Розмежовуючи поняття поезії, з одного боку, та скульптури й живопису — з іншого, Лессінг надавав перевагу першому, оскільки саме поезії під силу відтворити будь-яке явище дійсності. Художник і скульптор приречені з огляду на статичність їхніх мистецтв створювати лише окремі вихоплені із життя моменти дійсності. Натомість поет може творити своїх героїв у певній динаміці, змінах і розвитку, нічого мертвого, нерухомого тут не повинно бути.

«Істина і виразність є його [митця] головним законом, і так само, як сама природа часто приносить красу в жертву вищим цілям, так і художник повинен підпорядкувати її основ-



Готхольд Ефраїм Лессінг

ному намірові й не пробувати втілювати її більшою мірою, ніж дозволяють правда й виразність» [8, 396—397]. Яскравим прикладом показу різниці між поезією і живописом є опис щита в Гомера. Автор «Іліади» описує щит не як готовий предмет, а як предмет, що твориться на очах читача, рухаючись у часі та просторі, і цим самим вимальовує живу картину дійсності. Це зайвий раз стверджує, що художник бере для свого твору лише одну мить із вічності, поет же показує розгортання подій у часі й просторі.

«Оскільки поету відкрита для наслідування вся безмежна галузь досконалості, то зовнішня, лицева оболонка, за наявності якої досконалість стає у скульптурі красою, може бути для нього лише одним із дріб'язкових засобів пробудження в нас інтересу до його образів» [Там само, 400].

Класицизм розмивав межі окремих видів мистецтв. У Лессінга між ними проводиться чітка розмежувальна лінія. Його роздуми спрямовані на те, щоб якомога переконливіше до-

вести, що поезія має більше можливостей для відтворення часових і просторових зв'язків, передачі дій, звичаїв, пристрастей, індивідуальних людських характерів, зображення випадкового, швидкоплинного, ніж це ми маємо в інших видах мистецтв. Пластичні мистецтва передають тілесний світ, поезія ж зосереджує увагу на духовному боці дійсності, тій сфері, в якій панують безупинний рух, боротьба, пристрасті, антагонізми. «Поезія є мистецтво більш широке, йому доступні такі красоти, яких ніколи не досягти живопису» [8, 422].

Лессінг, полемізуючи із класицистами, намагаючись наблизити літературу до життя, порушує питання про новий ідеал людини. Характерною є його суперечка з Вінкельманом, який обстоював культ античного мистецтва в Німеччині. Лессінг наполягав на ідеалі як образі мужньої людини, що веде активне життя, не боїться страждань і труднощів дійсності. Саме в цьому є сенс аналізу Лессінгом скульптурної групи «Лаокоон».

Аналізуючи стан драматургічного мистецтва («Гамбурзька драматургія», 1767—1769), Лессінг ставить просвітницькі завдання перед мистецтвом загалом: «Навчити нас, що ми повинні робити й чого не робити; ознайомити нас зі справжньою суттю добра і зла, пристойною і смішною; показати нам красу першого в усіх його поєднаннях і наслідках... і... навпаки, огидність останнього» (цит. за: [7, 347]).

Лессінг виступив за рішучу демократизацію театру. Головним об'єктом театральних вистав, на його думку, мусить стати пересічна людина. «Імена принців і героїв можуть надати п'єсі пишноти та величі, але зовсім не сприяють її задушевності. Нещастя тих людей, становище яких близьке до нашого, цілком природно, набагато сильніше діє на нашу душу, і якщо ми співчуваємо королям, то просто як людям, а не як королям» [Там само, 348]. Говорячи про реалізм, Лессінг убачав його в типовій логіці людських характерів, які можуть бути водночас і типовими, й індивідуалізованими.

Відчувши ваді естетичної системи Дідро, Лессінга та їхніх однодумців у зображенні літературних героїв, яких ті трактували як провідників своїх ідей, німецькі теоретики та

практики, учасники літературного руху «Буря й натиск», на чолі яких стояв **Йоганн Готфрід Гердер** (1744—1803), виявили підвищений інтерес до людської особистості, індивідуальних проявів її характеру. Гердер, автор праць «Про новітню німецьку літературу» (1766—1768), «Критичні гаї» (1769), «Уривок з листування про Оссіана і пісні давніх народів» (1773), «Шекспір» (1770), виходить з ідеї розгляду специфіки художньої творчості кожного народу в безпосередньому зв'язку із дослідженням тих обставин, за яких проходив його розвиток. До цих обставин німецький учений зараховує природу держави, її суспільний лад, а також менталітет народу, його звичаї, традиції, мову. «Нації, століття, епохи, люди, — наголошував Гердер, — не всі вони перебувають на однаковому ступені



Йоганн Готфрід Гердер

естетичного розвитку, і це, природно, залишає свій відбиток на несхожості їхніх смаків» (цит. за: [7, 573—574]). Полемізуючи з класицистами, він відкинув теорію наслідування, аргументовано довівши, що кожний народ як самобутній і неповторний має право на власну літературу, не схожу на літератури інших народів. Не сприймаючи моральної заданості просвітницького героя, Гердер утвердив думку про необхідність відображення людських характерів і обставин в їхній історичній неповторності. Суспільну історію при цьому він розглядав як продовження історії природи. Поезія є продуктом діяльності не окремих яскравих особистостей, а всього народу. Народна творчість є джерелом виникнення будь-якої поезії.

Німецький дослідник Гердер поклав кінець тій добі, коли закономірності розвитку національних літератур розглядалися виключно філософами, а тому й не дивно, що в історії світової науки про літературу його стали називати першим літературознавцем.

Демократичні засади німецького Просвітництва знайшли подальший розвиток у *Йоганна Георга Адама Форстера* (1754—1794). Він також вважав, що література виконує важливу місію — нести народу передові ідеї: «Кожен твір повинен бути повчальним; він повинен збагачувати нас новим поєднанням ідей, будувати в нас почуття прекрасного, спрямовувати, витончувати, зміцнювати духовні сили, показати нам в яскравому й живому зображенні поняття дійсного в образах можливого» (цит. за: [9, 231]).

Естетичні погляди німецьких просвітників справили значний вплив на подальший розвиток літературознавства. До наукового обігу дедалі частіше стали залучатися ідеї історизму. Це дало поштовх до появи наприкінці XVIII століття історичного роману. Ішов поступальний і динамічний процес становлення теорії літератури, яка на початок XIX століття постала як цілком самостійна наукова дисципліна, у процесі формування якої помітне місце посідали естетичні концепції *Фрідріха Шіллера* (1759—1805), *Фрідріха Шлегеля* (1772—1829), *Іммануїла Канта* (1724—1804). Останньому належить авторство терміна «Просвітництво», який утвердився після його статті «Що таке Просвітництво?» (1784), хоча зустрічався й раніше у працях Вольтера та Гердера. Значний прорив у становленні теорії літератури як цілком самостійної науки пов'язаний з ім'ям *Георга Вільгельма Фрідріха Гегеля* (1770—1831), який у фундаментальній праці «Лекції з естетики» виклав цілісне бачення розвитку теорії мистецтва, узагальнив кількатисячолітній досвід розвитку літератури й мистецтва, починаючи з міфології, що сформувалася на світанку людської цивілізації. Естетичний досвід Гегеля став одним із джерел подальшого розвитку світової літературознавчої думки, а сформована ним наукова система, що фактично виокремила літературознавство й мистецтвознавство із філософії, заслуговує на висвітлення.

Естетика німецького Просвітництва XVIII століття — важливий внесок у розвиток європейської науки про літературу.

Літературознавство Італії XVIII століття

В Італії, представлений у XVIII столітті кількома державами, літературознавство було досить розпорошеною галуззю знань. У другій половині XVIII століття просвітницькі ідеї стали поширюватися на всіх італійських землях.

Джон Вінченцо Гравіна (1664—1718) у трактаті «Про сутність поезії» (1708) почав з питання про обґрунтування права на існування художнього вимислу. Правдивість чи, навпаки, брехливість образу, створеного фантазією поета, можна з'ясувати, порівнявши з існуючим прототипом. Однак поезія дає право вірити у вимисел, не цікавлячись, таким чи ні був герой, якого змалював поет; такими чи ні були події, в яких він брав участь.

Лодовіко Антоніо Мураторі (1672—1750), автор праці «Про досконалу італійську поезію» (1706), бачив мету творчості в насолоді, яку отримують читачі, а також у їх повчанні, але це вже побічний продукт. Пізніше, у трактаті «Про силу людської фантазії», Мураторі наголошує, що уява — це те, в чому дані зовнішніх почуттів поступово стають художніми образами.

Джамбаттіста Віко (1668—1744) розробив учення про міфи. Аналізуючи шлях еволюції свідомості людства, він помітив зв'язки між первісними уявленнями давніх народів і новітнім мистецтвом. Первісні уявлення людей є синкретичними, новітні дають підставу для виокремлення двох способів осягнення дійсності: з одного боку, художнього, з іншого — наукового. Навчившись мати справу з абстрактними поняттями, сучасна людина, на думку Віко, звузила сферу художнього освоєння дійсності. Фантазія людини XVIII століття є вужчою, ніж у древніх пращурів.

Говорячи про тропи, Віко наголошував, що метафора — це невеличкий міф. Метафора зароджується першою. Далі йдуть метонімія, синекдоха, а за ними — іронія. Іронія — це брехня, що надіває маску істини.

Розквіт італійського Просвітництва припадає на середину XVIII століття. У 1757 році в Неаполі з'являється книга *Антоніо Дженовезі* (1712—1769) «Роздуми про справжню мету мистецтв і наук». Метою наук і мистецтв, на думку автора, є потреба приносити користь людям. За своєю природою людина легко піддається вихованню, і тут роль літератури є далеко не останньою.

Чезаре Беккарія (1738—1794) у «Дослідженнях про природу стилю» (1770) обстоював думку, що на зміну порожньому класичному стилю, нібито перевантаженому тяжкою й нудною фразеологією, повинна прийти інша жива манера письма, що має базуватися на справжній народній мові.

Помітне місце в італійському Просвітництві посідав *Франческо Маріо Пагано* (1748—1799). У дусі просвітницьких ідей він писав, що «мова пристрастей має безкінечне число форм і способів вираження. Але, щоб викликати емоційну реакцію, вигадана дія повинна бути організованою за тими самими законами, що й реальна» (цит. за: [7, 37]).

Мелькіорре Чезаротті (1730—1808) засвідчив свої симпатії до романтизму. Він вважав, що італійцям пощастило: вони мали в минулому таких геніїв, як Данте й Петрарка, а тому не можуть не озиратися у своїй творчості на постаті попередників.

Італійське Просвітництво сприяло становленню й розвитку самосвідомості італійського народу. Велика роль у цьому поступальному процесі належала також періодичним виданням, що виходили в Італії в середині XVII століття. Це передусім журнали «Gazzetta veneda» (1760—1762), «Osservatore» (1761), що видавалися у Венеції Г. Гоцці, та часопис «La Frusta letteraria» (1763—1765), що його видавцями були Дж. Баретті та А. Веррі.

І все ж можна констатувати, що літературознавчі погляди італійців вписувалися в загальноєвропейську просвітницьку доктрину, хоча й була помітною залежність італійських учених від французьких мислителів.

Зародження просвітницьких ідей у літературознавчих теоріях іспанців

Мистецтво Іспанії також зазнало просвітницьких віянь, що заповнили Європу у XVIII столітті. Одним із перших іспанських просвітників був *Беніто Херонімо Феліхоо-і-Монте-негро* (1676—1764) — автор «Універсального критичного театру» (8 т.) і «Вчених листів» (5 т.). Він не визнавав нормативності класичної теорії, відкидав теорію трьох стилів. Головне в літературі — це природність викладу матеріалу.

Із вимогою оновлення головних естетичних засад виступив *Ігнасіо де Лусан* (1704—1754). Його «Поетика» висвітлювала походження і природу поезії, аналізувала драму та епос. Джерела поетичної насолоди він вбачав у добрі, істині та красі. Однак у деяких моментах Лусан усе ще продовжував сповідувати естетику класицизму. Зокрема, він картав драматургів Іспанії XVII століття за порушення правил трьох єдностей, не визнавав жанрового взаємопроникнення. Трагікомедія, на його думку, — це потвора, яка не має права на розвиток. Вплив поглядів Лусана був значним, це призвело до того, що замість утвердження просвітницьких ідеалів у літературознавстві став домінувати неокласицизм, яскравими представниками якого були члени так званої Академії доброго смаку — *Блас А. Насарро* (1689—1751), *Арустін де Монтіано* (1697—1764), *Луїс Хосе де Веласкес*.

Щоправда, наприкінці XVIII століття в Мадриді була надрукована поетика невідомого автора, в якій розглядалися питання ролі почуттів і фантазії у творчому процесі, критикувалося сліпе наслідування древніх. Однак ця праця не посіла належного їй місця.

Зміцнення культурних контактів Іспанії з європейськими державами — Італією, Францією та Англією — принесло просвітницькі ідеї й на Піренейський півострів. Найяскравіше вони виявилися у творчості провідних іспанських письменників останньої третини століття — Хосе Кадальсо,

Хуана Мелендеса Вальдеса, Нікасіо Альвареса де Сьєнфuegosа, які, однак, «не отримали теоретичного підкріплення» (цит. за: [7, 379]).

7

Просвітницьке літературознавство на Сході

Просвітницькі ідеї в країнах арабського Сходу були запозичені з Європи, але дістали інтерпретацію відповідно до місцевих національних відмінностей. Ідеї Вольтера, Монтеск'є, Руссо суттєво вплинули на естетичні уподобання арабів. У літературі переважає публіцистика, натомість поезія переживає спад і, навпаки, посилюється інтерес до фольклору, виникають нові літературні жанри.

Провідні позиції на початку XVIII століття посідає поет і літературознавець *Абд аль-Гані Ан-Набулусі* (рік народження невідомий — 1731). Цікавими є його коментарі до творів письменників арабського Середньовіччя. Зі зміцненням культурних зв'язків з Європою з'являються вчені, які володіли мовами не лише Сходу, а й Заходу. Одним із таких учених і поетів був *Герман (Германус) Фархат* (1670—1732). Серед численних філологічних досліджень цього автора вирізняється «Красномовство арабів» — своєрідний підручник з арабської поезії.

Інший арабський учений, *Юсуф Саман ас-Самані* (1687—1768), створив велику бібліографічну працю «Східна бібліотека», в якій описано книги, що зберігалися в бібліотеках міст арабського Сходу.

Особливості розвитку просвітницького літературознавства в Росії

У літературознавстві Росії XVIII століття спостерігаються суперечливі процеси ревізії естетичних концепцій Середньовіччя, стрімке поширення класицистичних поглядів. І тільки у другій половині століття формуються просвітницькі теорії.

Перші передумови появи Просвітництва в Росії бачимо вже у працях М. В. Ломоносова, але по-справжньому просвітницькі ідеї знаходять адекватне вираження в творчості *Миколи Івановича Новикова* (1744—1818) — відомого письменника, видавця, популяризатора праць Бекона, Паскаля, філософів Стародавньої Греції.

На шпальтах часописів, що їх видавав М. І. Новиков, велася полеміка просвітників і масонів щодо провідних питань філософії та естетики, зокрема й літературознавства. Новиков вважав, що художня творчість — це засіб виховання громадянських почуттів. Полемізуючи з представниками ієрогліфічної теорії мистецтв, він аргументовано доводив, що мистецтво може розвиватися лише в умовах свободи, і як зразок наводив розквіт мистецтв у Стародавньому Римі.

Значним досягненням російської історико-літературної думки другої половини XVIII століття стала праця М. І. Новикова «Спроба історичного словника про російських письменників».

Михайло Микитович Муравйов (1757—1807) услід за Лесінгом стверджував, що живопис може зафіксувати лише одну мить із вічності, тоді як поет здатен розгорнути події в часі.

Олександр Миколайович Радищев (1749—1804) вбачав сутність художньої творчості в уречевленні духовного, одухотворенні природи. Природа вчить людину творчості, але лю-

дина повинна вчитися й у попередників. Розквіт літератури Радищев вважав можливим лише за умов свободи.

У 1792 році в Москві з'явився анонімний твір «Коротке й загальне окреслення наук і вільних мистецтв». Ця праця «стала ніби підсумком розквіту філологічних знань у Росії XVIII століття і водночас несла на собі відбиток нового стану в розвитку російського літературознавства» [10, 39].

Просвітницькі ідеї в Росії наприкінці XVIII століття стимулювали появу таких напрямів літературно-естетичної думки, як сентименталізм і раціоналізм. Перший напрям очолив *Микола Михайлович Карамзін* (1766—1826) — автор «Листів російського мандрівника» (1791—1795). До другого належав І. Крилов, а також П. Чекалевський, М. Ніколаєв, М. Львов та ін.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Борев, Ю. Б.* Искусство и формула бытия человечества [Текст] / Ю. Б. Борев // Филол. науки. — 2004. — № 6. — С. 14—23.
2. *Вольтер.* Эстетика. Статьи. Письма [Текст] / Вольтер. — М., 1974.
3. *Дидро, Д.* Салоны [Текст] : в 2 т. Т. 2. / Д. Дидро. — М., 1989.
4. *Дюбо, Ж.-Б.* Критические размышления о поэзии и живописи [Текст] / Ж.-Б. Дюбо. — М., 1976.
5. Історія української літератури XIX століття : у 3 кн. Кн. 1 : навч. посіб. / за ред. М. Т. Яценка. — К., 1995.
6. История эстетики [Текст] // Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. Т. 1. — М., 1962.
7. История эстетической мысли [Текст] : в 6 т. Т. 2. — М., 1985.
8. *Лессинг, Г. Э.* Избранные произведения [Текст] / Г. Э. Лессинг. — М., 1953.
9. Немецкие демократы XVIII века [Текст]. — М., 1956.
10. *Николаев, П. А.* История русского литературоведения [Текст] / П. А. Николаев, А. С. Курилов, А. Л. Гришунин. — М., 1980.
11. *Хатчесон, Ф.* Эстетика [Текст] / Ф. Хатчесон, Д. Юм, А. Смит. — М., 1973.

ЗАПИТАННЯ Й ЗАВДАННЯ

1. Схарактеризуйте особливості англійського Просвітництва.
2. Проаналізуйте найважливіші праці англійських філософів, що порушували проблеми літературознавства.
3. У чому сутність сентименталізму як напрямку світової літератури? Які були передумови для його появи?
4. З'ясуйте сутність підходів до літератури та мистецтва Ж.-Б. Дюбо.
5. Дайте характеристику поглядів на літературу та мистецтво Вольтера.
6. У чому специфіка бачення літератури та мистецтва Д. Дідро?
7. Проаналізуйте просвітницькі погляди німецьких літературознавців.
8. Підготуйте реферат за працею Г. Е. Лессінга «Лаокоон, або Про межі живопису та поезії».
9. Схарактеризуйте нові підходи до літературознавства, розроблені Й. Г. Гердером.
10. У чому виявилися особливості просвітницького літературознавства в працях учених Італії, Іспанії, арабського Сходу?
11. Проаналізуйте особливості Просвітництва в Росії.

РОЗДІЛ ШОСТИЙ

ЗАРУБІЖНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО XIX СТОЛІТТЯ

1

Німецька класична філософія та її вплив на літературознавство

Розвиток теоретико-літературної думки в країнах Західної Європи та Північної Америки в XIX столітті був досить складним і суперечливим. Значні відкриття в науці (Дальтона — в атомістиці, Дарвіна — в еволюції видів, Майєра — у збереженні та перетворенні енергії, Левер'є — в астрономії, Тьєррі — в історії тощо) не могли не позначитися й на естетичних концепціях видатних учених, на художньому мисленні відомих митців слова. На зламі XVIII—XIX століть формується ряд значних філософських систем (Канта, Шеллінга, Гегеля), складовими яких є літературознавчі та естетичні концепції цих учених. На зміну Просвітництву в Європі приходить романтизм. Письменники-романтики першими виявили суттєву різницю між тими ідеалами, за які боролися просвітники у XVIII столітті, й реальним їх утіленням у Франції після революції 1789 р. Настав час прощатися з неокласичними ілюзіями щодо творчості. «В Європі на початку XIX ст. вже інтенсивно утверджувався філософсько-історичний погляд на саму при-

роду творчості» [19, 44]. М. Наєнко пов'язує цей процес із теоретичними працями найвидатніших філософів того часу Канта і Гегеля. А Л. Білецький вважав, що витoki романтизму «викликали науково-критичні ідеї Гердера» [4, 73]. Хоч би там як, а історична школа літературознавства, що впродовж усього XIX століття домінувала в європейській та американській науці про літературу, зародилася в Німеччині. Саме німецька класична наука справила значний вплив на еволюцію літературознавчих теорій Франції, Англії, США, Росії, а здебільшого через неї — і України.

Важливе місце посідають естетичні уявлення *Іммануїла Канта* (1724—1804). Він вважав, що мистецтво (а отже, й література) відрізняється від природи тим, що воно є результатом осмисленої діяльності людського індивіда.

Мистецтво — це гра, розвага, натомість ремесло — спосіб здобуття матеріальних благ. Свобода творчості зберігається лише у сфері художньої діяльності, саме в ній людина почувається відносно вільною. Закон, згідно з яким творить геній, є природною внутрішньою потребою. Художній твір — це продукт творчої думки генія, тільки завдяки його творчій праці можливе існування самих літератури та мистецтва. Геній може виявляти себе тільки в мистецтві. Всього іншого, крім натхнення, можна навчитись, але здатності визначати правила в мистецтві навчитися неможливо, це під силу лише генієві, творча уява якого містить, крім звичайного раціоналізму, ще й ірраціональне начало: «Геній сам не може описати чи науково показати, як він творить свій твір; в якості природи він дає правило, — і тому автор твору, що ним він зобов'язаний своєму генію, сам не знає, яким чином у нього здійснюються ідеї для цього, і не в його владі довільно чи за планом придумати їх і повідомити іншим у таких поста-



Іммануїл Кант

новах, які робили б й інших здатними створювати подібні ж твори» [13, 325].

Тлумачення творчого процесу як ірраціонального явища, що не підпорядковується жодній логіці, використали романтики, надавши цьому містичного забарвлення.



*Фрідріх Вільгельм
Йозеф Шеллінг*

Поезію І. Кант вважав найголовнішим видом мистецтв, оскільки вона «естетично підноситься до ідеї» [Там само, 345].

Співвітчизник І. Канта **Фрідріх Вільгельм Йозеф Шеллінг** (1775—1854), працюючи у Єнському університеті, брав активну участь у гуртку романтиків. Йому належить низка фундаментальних праць — «Система трансцендентального ідеалізму» (1800); «Філософія мистецтва» (1803—1805); «Про відношення зображувальних мистецтв до природи» (1807), в яких німецький філософ розглядав твори мистецтва з позиції са-

моспостереження духу. Кожне мистецьке творіння, на думку Шеллінга, є продуктом творчої геніальності. Сама ж творча діяльність митця є вільною й водночас підкореною, вона є свідомою й підсвідомою, передбачуваною та імпульсивною.

Творчий процес стимулюється тільки природою. Із цього випливає висновок, що в художньому творі завжди можна знайти більше, ніж тільки те, про що хотів сказати автор. Він вкладає у твір свій задум, але водночас із цим до твору входить певна нескінченність, яку неможливо досягнути одним розумом. Зокрема в грецькій міфології таїться невичерпний зміст, хоча вона базується на підсвідомій народній творчості. Аналогічно й у будь-якому художньому творі втілено багатозначний зміст, «ніби автору була притаманна нескінченна кількість задумів... нескінченна кількість тлумачень, причому ніколи не можна сказати, чи вкладена ця

нескінченність художником, чи розкривається в творі як такому» [32, 383].

Шеллінг прагнув показати естетичну поліфонічність художнього образу, вважаючи, що її багатозначність певною мірою досягнути неможливо.

Мистецтво, на думку Шеллінга, постає перед людиною у двох паралельних вимірах: реальному та ідеальному. Реальним він вважав зображувальне мистецтво, а ідеальним — поезію. Зображувальне мистецтво в його розумінні — це живопис, пластика, музика. Поезія ж поділялася, як і в працях учених античного світу, на епос, лірику та драму. Шеллінг наголошував, що втілення нескінченного у скінченному — це лірика; втілення ж скінченного в нескінченному — це епос; а драма є синтезом цих понять, скінченного і нескінченного, що, по суті, є синтезом ідеального та реального.

Послідовно аналізуючи кожен із трьох родів літератури, Шеллінг детально зупинився на окремих жанрах. З-поміж інших особливу увагу він приділив роману. Цей жанр з'явився лише в Новий час, тож античні автори про нього не писали нічого, не часто зверталися до нього й дослідники Середньовіччя та пізніших часів. Отож Шеллінг є одним із перших теоретиків роману. На його думку, роман — це епос Нового часу. Підстави для такого висновку німецькому вченому дав детальний аналіз «Дон Кіхота» Сервантеса і «Вільгельма Майєра» Гете. Роман, на погляд Шеллінга, — це «синтез епосу з драмою» [35, 383]. До речі, дослідники роману ХІХ століття неодноразово звертали увагу на наявність у ньому драматичних елементів.

На відміну від Лессінга, який чітко розмежував різні види мистецтва, Шеллінг писав про внутрішній зв'язок між ними.

Чимало плідних ідей Шеллінга знайшли свій розвиток в естетичній системі Гегеля, яка зміцнила «філософсько-історичний погляд на саму природу творчості» (цит. за: [12, 42]).

Георг Вільгельм Фрідріх Гегель (1770—1831) — великий філософ свого часу, творець всеосяжної естетичної системи, яка ґрунтується на діалектичному розумінні життя. Основоположним поняттям філософської системи Гегеля є певна універсальна світова духовна субстанція, яку він називає

абсолютним духом, що існує й розвивається відповідно до об'єктивних діалектичних законів, а саме: переходу кількісних змін у якісні, боротьби та єдності протилежностей, заперечення заперечень. Абсолютний дух, вважав Гегель, саморозкриває



*Георг Вільгельм
Фрідріх Гегель*

себе в трьох формах, проходячи відповідно через три сходинки: мистецтво, релігію та філософію. Якщо в мистецтві він пізнає себе через вільне споглядання, то в релігії цей процес відбувається через благоговійні уявлення, у філософії ж він набирає форми пізнання в поняттях. Філософія, на думку Гегеля, завершує розвиток, що явно суперечить провідній ідеї його діалектики — ідеї історизму, розвитку.

У кожному художньому творі німецький учений вбачав єдність протилежностей: загального та індивідуального, сутності та явища, закономірного та випадкового, що становлять певні зміст і

форму. У своїй об'ємній праці «Лекції з естетики», в основу якої покладено курси, прочитані ним у Гейдельберзькому та Берлінському університетах на початку XIX століття, дослідник виходить із того, що предметом поезії є ідея в її почуттєвому вираженні. Мистецтво виникає тоді, коли духовна сутність життя знаходить реалізацію в зображенні окремих людських індивідів. «Словесне мистецтво, — наголошував Гегель, — стосовно як його змісту, так і способу його викладу, — має незмірно більше поле, ніж у всіх інших мистецтв. Будь-який зміст засвоюється і формується поезією, всі предмети духу та природи, події, історії, діяння, вчинки, зовнішні та внутрішні стани» [6, т. 3, 348].

Художній образ для Гегеля є ідеалом, природа якого полягає у «зведенні зовнішнього існування до духовного, коли зовнішнє явище, співвідносне духу, стає його розкриттям» [Там само, т. 2, 165].

Розмірковуючи над природою ідеалу в мистецтві, німецький філософ приходить до поняття характеру як основного предмета художнього перетворення дійсності. Характер може виявити себе в національній та історичній сутності. Основним законом художнього перевтілення життя є типізація.

У своєму розвитку мистецтво проходить три історичні форми: символічну, класичну, романтичну. У символічній формі мистецтва, а її Гегель пов'язує передусім зі Сходом, ідея ще шукає свого справжнього художнього вираження, оскільки вона ще абстрактна й непевна самій собі, а тому не має в собі й усередині самої себе відповідного прояву. Початок символічного мистецтва Гегель пов'язує зі здивуванням: «Людина, яку ще нічого не дивує, живе в стані тупості. Її ніщо не цікавить, для неї ніщо не існує, тому що вона не відрізняє себе для самої себе й не відділяє від предметів і їхнього безпосереднього одиничного існування» [6, т. 2, 25]. Ідеться про те, що початок будь-якого мистецтва знаходиться там, де людина починає виокремлювати себе з природи, усвідомлювати свою неповторність.

Класична форма мистецтва, вважає Гегель, «є завершена в собі до вільної цілісності єдність змісту й повністю відповідної йому форми» [Там само, 139]. Цю форму мистецтва німецький філософ пов'язує зі Стародавньою Грецією, оскільки саме там після тисячолітнього бродіння духу мистецтво набуло зовнішньої краси та розумного змісту, відобразивши таким чином певну тимчасову гармонію людини з природою та суспільством. Саме тут, на думку Гегеля, знаходить своє втілення ідея прекрасного, тобто ідеал. «Нічого прекраснішого бути не може і не буде» [Там само, 231], — категорично стверджував він.

На зміну класичній формі мистецтва приходить його романтична форма, змістом якої є «абстрактне внутрішнє життя, а відповідно формою — духовна суб'єктивність, що осягає свою самостійність і свободу» [Там само, 233]. Кінець романтичної форми мистецтва дослідник пов'язує з тим, що «ні Гомер, Софокл... ні Данте, Аріосто чи Шекспір не можуть знову з'явитися в наш час. Те, що так вагомо було оспівано, що так вільно було висловлено, — висловлено до кінця» [Там само, 319].

На зміну мистецтву в перспективі повинні прийти релігія та філософія. З розвитком форм мистецтва Гегель співвідносить наявність трьох стилів — строгого, ідеального та приємного. Чимало місця в «Лекціях з естетики» відведено розробленню таких визначальних для теорії літератури категорій, як роди та жанри поезії (особливо цікавими є міркування Гегеля з приводу роману — провідного жанру епічного мистецтва), засоби поетичної мови, умовність тощо.

Незважаючи на те, що гегелівська теоретико-літературна концепція від самого початку тяжіла до універсалізму, що заганяло саму ідею розвитку мистецтва в глухий кут, оскільки в ній не проглядалася перспектива, вона є однією з найвизначніших віх у світовій науці. Досі відчувається її плідний вплив на розвиток літературознавства.

2

Зародження і розвиток романтизму в першій половині XIX століття

Романтизм (фр. *romantisme*) — напрям у європейських і американській літературах кінця XVIII — першої половини XIX століття. Термін походить від назви в романських мовах будь-якого твору, що мав вигаданий сюжет. Передумови романтизму були розроблені німецьким ученим Йоганном Готфрідом Гердером, який поклав в основу своєї філософської концепції ідею про дух народу, та філософами-містиками Ф. Гестергейсом, Л.-К. Сен-Мартеном, Й. Г. Гаманом. Утвердження романтизму як напрямку в літературі відбулося наприкінці XVIII — у першій половині XIX століття, спершу в Німеччині (В. Г. Ваккенродер, Л. Тік, Новалис), Англії (С. Т. Колрідж, В. Вордсворт) та Франції (Ф. Шатобріан), пізніше в інших європейських державах, зокрема Італії (Дж. Леопарді, У. Фосколо, А. Мандзоні), Польщі

(А. Міцкевич, Ю. Словацький), Австро-Угорщині (Ф. Грільпарцер, Н. Ленау), а також США (В. Ірвінг, Дж. Ф. Купер, Е. А. По).

Теоретична база романтизму була закладена представниками школи єнських романтиків *Новалісом* (1772—1801) та братами *Шлегелями*, *Фрідріхом* (1772—1829) і *Августом Вільгельмом* (1767—1845). Вони виходили з того, що романтизм повинен змінити існуючу літературу, відкинути старі класицистичні канони. Передусім ішла боротьба за нову драму, в якій не лишалося місця правилам трьох єдностей. Відкидався поділ літератури на високі і низькі жанри, повноправними героями романтичних творів поряд із вінцєносними особами, високопоставленими чиновниками, воєначальниками стали люди із суспільних низів — лакеї, куртизанки, блазні, розбійники. На зміну комедії та трагедії до літератури прийшов більш демократичний жанр — власне драма.

Однією з центральних у романтиків була проблема відношення мистецтва до дійсності. Теоретики й практики романтизму критично ставилися до навколишнього життя, вони не сприймали феодальних порядків, що панували в роздірбненій на удільні міні-держави Німеччині, їм не подобалися наслідки Французької революції, які різко дисгармоніювали з просвітницькими ідеалами. Суспільство романтики сприймали як вороже середовище для людини.

Фрідріх Шлегель і Новаліс намагалися обґрунтувати позитивні впливи мистецтва, в тому числі й літератури, на розвиток суспільних відносин. У науковій праці Ф. Шлегеля «Про вивчення грецької поезії» відчувається невдоволення автора станом розвитку сучасної для нього поезії, головний недолік якої він вбачав у домінуванні суб'єктивного. Новітній поезії Шлегель протиставляв античну, оскільки в ній переважали об'єктивність і краса. Панування суб'єктивного, індивідуального в сучасній поезії німецький учений розглядав як перехідне кризове явище, що є підготовкою «прекрасного, і остання мета сучасного мистецтва не може бути нічим іншим, як вищою красою, максимумом об'єктивної естетичної досконалості» [36, 140].

Прикладом новітньої тенденції переходу від суб'єктивно-го мистецтва до об'єктивно-прекрасного, на думку Ф. Шлегеля, є творчість Гете. Майбутнє літератури німецький теоретик вбачав у здійсненні великої революції в естетиці, що ставила б кінцевою метою позитивні зміни в моральному стані суспільства. Саме тоді індивідуум отримає справжню свободу і стане панувати над собою і довкіллям. Така, на перший погляд, досить утопічна ідея Ф. Шлегеля містила в собі мрію про активну роль літератури в житті суспільства.

Пізніше романтики відійшли від цієї думки. Цьому сприяли теоретичні погляди *Йоганна Готліба Фіхте* (1762—1814), в основних працях якого «Дух і буква філософії» (1794), «Система вчення про мораль за принципами науковчення» (1798) проблеми мистецтва розглядалися в дусі суб'єктивного ідеалізму. Фіхте твердив, що у процесі мислення особистість митця творить власний світ. Мистецтво суттєво відрізняється від науки та моралі. Наука розвиває в людині раціональне начало, мистецтво ж покликане виховувати почуття. Воно дає можливість людині розвиватися як цілісності, впливаючи водночас на розум та емоції. Під впливом мистецтва людина починає розуміти, що навколишній світ має дві іпостасі. Одна із них є даною, інша — створеною, і обидві вони співіснують між собою. Таким чином, мистецтво готує особистість до філософського розуміння дійсності, яка є продуктом людського духу.

У «Системі вчення про мораль...» досить багато мовиться про «дух» художнього твору. Терміном «дух» Фіхте позначав внутрішній настрій письменника чи митця, прояв його вільної духовної творчості. Художні образи, в яких утілюється «дух», є лише тілом і буквою твору. Почуттєвість, на думку німецького філософа, є поняттям другорядним, і в художньому творі вона суттєвої ролі не відіграє.

Продовжуючи розвивати ідеї Канта, Фіхте сприяв становленню романтизму. Найяскравіше відображення це знайшло там, де він пише про покликання художника. Не кожна людина здатна на творчу працю, митцем потрібно народитися.

Романтизм, який оголосив себе «лібералізмом у літературі», відійшов від традиції поділу літературних жанрів і

стилів на високі й низькі. Представникам романтизму здавалося, що суворі жанрова ієрархія, запроваджена свого часу Н. Буало, представляла структуру класичної феодальної держави, а тому на зміну «кастовій» ієрархії жанрів приходять поняття функціональної системи, де перевагу має той жанр, який у даний час найповніше відповідає завданням доби. Романтики дійшли висновку, що в першій половині XIX століття до таких жанрів слід зарахувати роман і драму, оскільки вони дають можливість відтворювати дійсність як своєрідний синтез протилежностей — добра і зла, трагічного й комічного, веселого і сумного тощо. Досить цікавими з цього погляду є роздуми теоретиків і практиків французького романтизму.



Віктор Марі Гюго

У передмові до драми «Кромвель» **Віктор Марі Гюго** (1802—1885) сформулював основні принципи романтичної драми. Вона є породженням Нового часу. Попередні епохи висували на передові рубежі зовсім інші роди й жанри. За первісної доби домінувала лірика, зокрема біблійні легенди, антична доба породила епос, свідченням чого є поеми Гомера. Класична система драматичних жанрів звела до абсолюту трагедію та комедію. Проте в житті трагічне й комічне в чистому вигляді зазвичай не існують. Нерідко прекрасне знаходиться поряд із потворним, піднесене — з вульгарним, а трагічне — зі смішним. Завдання драми В. Гюго вбачав у тому, щоб відтворити всі суперечності й контрасти навколишньої дійсності, створити своєрідну гармонію контрастів. У драмі мають органічно поєднуватися епічне й ліричне начала. Із трьох едностей класицизму для своєї теорії драми Гюго залишає тільки єдність дії, тобто змісту. Решту він відкидає, оскільки єдність місця і часу, на його думку, зава-

жає відтворювати колорит доби й не дає можливості розкрити рух характерів героїв у часових і просторових вимірах.

Однак першість у романтичному мистецтві закріпилася не за драмою, а за романом, який теоретики літератури стали розглядати як універсальний жанр, що не мав рівних серед інших жанрів за можливостями відтворення дійсності, оскільки в ньому поєднувалися епічна оповідь про історію й ліричні моменти, описи й діалоги, в яких розв'язувалися проблеми глобального й локального планів, порушувалися будь-які можливі проблеми філософського, політичного, етичного, естетичного, релігійного планів.

Наприкінці другого десятиріччя XIX століття у Франції розробляється теорія історичного роману. Такий роман не повинен дублювати історичних хронік. Письменникові слід у кожному епізоді, великому чи малому, у кожній події, національного чи приватного характеру, побачити й передати читачеві художніми засобами, що все у світі є детермінованим. Завдання ж автора — зв'язати в один ланцюг розрізнені епізоди та сцени й пояснити їх. Момент істини настає тоді, коли письменникові вдалося витлумачити конкретну епоху й історичний процес загалом. «Хто може бачити, той навіть за ручкою дверного молотка може відновити дух століття й вигляд короля» [10, 137], — зазначав В. Гюго. Глобальне завдання історичного роману — відтворити дух доби та втілити його в образах реальних і вигаданих героїв — передбачає відхід письменника від реальних історичних подій і фактів й уведення до канви твору художнього вимислу, домислу та фантазії, критерієм яких є відповідність духові доби.

Французький романтизм залишив по собі чимало теоретичних праць часто полемічного змісту. На зміну стабільності й однозначності класицизму прийшов принцип оригінальності. Зокрема, Жермена де Сталь виходить з історичної національної специфіки різних літератур, відшукуючи у творах дух певної нації в кожную добу. Шатобріан дійшов висновку, що слід відмовитися від усталених понять «краси» і «недоліків», згідно з якими прибічники класицизму оцінювали мистецькі творіння. Відхід від канонів класицизму став розглядатися як вияв оригінальності, тобто визнання та-

ланту письменника. Зароджується критика Нового часу, не нормативна, як у добу класицизму і частково XVIII століття, а пояснювальна, що відштовхувалася від конкретно-історичних обставин. Саме романтики зрозуміли, що критики повинні не шукати у творі помилки й неточності, а тлумачити його, виходячи з реалій навколишньої дійсності. Такі підходи до літературної критики започаткував Шарль Огюстен Сент-Бев.

Уже перші десятиріччя XIX століття переконливо довели, що романтизм міцно утвердився на Європейському континенті. У 1816 році в Мілані відбулася широка дискусія, в ході якої розглядалися питання про переваги цього напрямку літератури над попередніми, передусім над класицизмом. У працях італійського науковця та письменника *Вінченцо Куоко* (1770—1823) було висловлено низку оригінальних ідей щодо природи поетичної творчості. Італієць вважав, що мова поезії в сиву давнину була мовою людства, а поетичні образи — це форми первісного пізнання навколишньої дійсності. Аргументуючи цю тезу, В. Куоко дійшов висновку, що люди, які мають дар поетичного бачення світу, висловлюють живі почуття всього людства.

Розвиваючи ідеї В. Куоко та його попередників, інший італієць — *Уго Фосколо* (1778—1827) — у промові «Про походження та призначення літератури» закликав письменників глибоко вивчати національну історію, а своїми творами виховувати в читачів повагу до минулого й любов до рідної землі. Використовуючи образне, зрозуміле всім слово, письменники повинні у творах висловлювати почуття та прагнення сучасників. Звертаючись до національних витоків, до вершинних проявів людського духу, письменник веде читачів у майбутнє. Відкидаючи всі застарілі уявлення Арістотеля про наслідувальну природу поезії, У. Фосколо в «Принципах поетичної критики» (1809) заявив, що поетичне мистецтво постало «з необхідності прикрасити всі предмети й почуття, що нестримно привертають до себе душу, серце й фантазію смертних, надати різноманітності цим предметам і почуттям і піднести їх» [12, 925].

Письменник відрізняється від природи, бо остання, наслідуючи саму себе, не здатна щось змінити, а митець, во-

лодіючи творчою уявою, може уявити притаманні природі окремі елементи і, поєднавши їх певним чином, створити нову реальність. Геній творить без будь-яких правил, виходячи з розуміння законів природи. Мистецтво — це шлях до істини. Нове мистецтво має виходити передусім із нагальних проблем конкретно-історичного розвитку цивілізації.



Семюел Тейлор Колрідж

Значну роль в еволюції романтизму відіграла *гегелівська школа*, до якої належали Гегель, Гінрікс Руте, Фейєрбах та ін. З-поміж них вирізняються оригінальністю погляди *Людвіга Андреаса Фейєрбаха* (1804—1872), автора книг «До критики філософії Гегеля», «Сутність християнства», «Основи філософії майбутнього». Художня творчість, на його думку, передбачає розвиток естетичних почуттів читача, який, сприймаючи твір,

відчуває прекрасне. Наявність естетичних почуттів виокремлює людину зі світу природи. Письменник за допомогою фантазії може не тільки «повернути до життя» минуле, а й передбачити майбутнє. Мистецтво для Фейєрбаха — це специфічне втілення знань, переживань і волі індивіда, що є рівноправним з-поміж інших проявів суспільного життя.

В Англії утвердження романтизму пов'язують із працями літературного критика та поета, що належав до «Озерної школи», *Семюела Тейлора Колріджа* (1772—1834), творчістю В. Скотта, Т. Мура, Дж. Байрона, Дж. Кітса.

У літературі XIX—XX століть існували різні класифікації романтизму. Вирізняли консервативний і революційний романтизм (пасивний і активний). Перший пов'язували з працею французького письменника *Франсуа Рене де Шатобріана* (1768—1848) «Геній християнства» (1802), другий — із творчістю німецького письменника і вченого *Генріха Гайне* (1797—1856) та англійського поета *Персі Біші Шеллі*

(1792—1822). Пізніше, наприкінці минулого століття, такі підходи до романтизму як літературного напрямку було визнано вульгарно-соціологічними, що мають суто ідеологічний зміст і не відповідають реальному наповненню цього поняття.

Інтерес до історії, який приносять романтики до літератури, викликає захоплення усною народною творчістю. Німецькі, англійські, російські романтики записують фольклорні скарби, досліджують і видають їх. Народні балади, пісні, перекази, казки та легенди стають засобом оновлення мистецтва й літератури.

Як явище міжнародне романтизм у кожній з європейських літератур мав яскраво виражену специфіку: для німців характерними були схильність до містики, заглиблення в трансцендентність, для французів — психологічний аналіз, а також мотиви самотності, приреченості, ностальгії за минулим, що пояснювалося розчаруванням багатьох романтиків у результатах революції 1789 року, для англійців притаманним виявилось заглиблення у світ дитинства, милування красою рідної природи («Озерна школа» — С. Колрідж, В. Вордсворт, Р. Сауті та ін.), для росіян — милування старовиною, мовою минулих епох, настрої світової скорботи, поширення ідей байронізму.

Там, де раніше на передньому плані був герой, який раціонально визначав своє місце в соціальній боротьбі, з'являється новий герой, котрий втрачає своє соціальне й національне коріння, живе ніби між сновидінням і реальністю, є незрозумілим, дивним для оточення. «Незмінним супутником романтичного героя була самота. Туга самотності і спрага ідеалу женуть його з місця на місце, подібно „хмаринкам небесним“, вічним мандрівникам (вірш М. Лермонтова „Хмари“), тому в романтичному мистецтві з'являється характерний образ самотнього мандрівника, неприкаяного блукальця, вічного подорожнього (мандрує Чайльд Гарольд у Байрона, вічним блукальцем є у Лермонтова Демон)» [1, 263]. Герой романтиків повстає проти всього світу, проти обмеження людської свободи, проти зла й несправедливості, часом навіть проти Бога, який зробив навколишній світ таким недосконалим. Такий герой часто прире-

чений на поразку, він не може вдовольнитися маленькими кроками на шляху до подолання зла, йому потрібна лише повна перемога, а це можливе далеко не завжди. Саме тому герої романтиків несуть у собі трагічне начало.



Генріх Гайне

Теоретики романтизму проголошують найвищим у жанровій ієрархії роман, в якому воедино зливаються філософія, поезія, проза, критика, хоча спроби втілити такий роман виявилися невдалими («Люцинда» Ф. Шлегеля, «Генріх фон Офтердінген» Новаліса). Однак інтерес до минулого зумовив появу успішнішої жанрової форми — історичного роману, піонером створення якого став англійський письменник В. Скотт. Іншим популярним жанром був фрагмент, що несе в собі ознаки певної незавершеності, розірваності («Християнство і Європа» Новаліса, «Гяур» Байрона). З'являються драматичні твори, де глядачі стають учасниками спектаклю («Кіт у чоботях» Тіка). Популярною в середовищі романтиків стає новела (Г. Клейст, Т. Гофман).

Помітнішу роль відіграли погляди на літературу та мистецтво Генріха Гайне. На його переконання, найвищим досягненням у мистецтві є адекватне художнє вираження усвідомленої свободи духу, що являє собою потребу митця завжди й у всьому стояти на рівні найпередовіших досягнень філософської та суспільної думки доби.

У Росії романтизм утвердився в 20-ті роки XIX століття. Досить змістовну характеристику цьому явищу дав літературний критик і поет *Аполлон Олександрович Григор'єв* (1822—1864): «Романтизм був не простим літературним, життєвим явищем, цілою добою морального розвитку, долею, що мала свій власний колір, що втілювала в життя особливий погляд... Хай романтичне віяння прийшло ззовні, із західного життя і західних літератур, воно знайшло в російській на-

турі ґрунт, готовий до його сприйняття, — і тому відобразилося в явищах досить оригінальних» [9, 234]. Романтизм у Росії, як і в Західній Європі, не був однорідним явищем. Єдине, що сприяло інтеграції позицій представників різних його гілок, було критичне ставлення до класицизму. Зокрема **Вільгельм Карлович Кюхельбекер** (1797—1846) у статті програмного характеру «Про спрямування нашої поезії» закликав своїх послідовників відійти від псевдокласичної Франції до романтичної Німеччини. **Микола Олексійович Полевой** (1796—1846) пропагував у журналі «Московский телеграф» ідеї Гюго, Сент-Бева: «Романтизм відкидає всі класичні умови та форми, змішує Драму з Романом, Трагедію з Комедією, Історію з Поезією, ділить твори як йому заманеться і вільно творить згідно з незмінними законами духу людського» (цит. за: [28, 588]).

Олександр Олександрович Бестужев (Марлінський) (1797—1837) сприймав романтизм не як скороминушу літературну моду, а як органічну потребу душі людини. XIX століття для нього було добою не лише романтичною, а й історичною. В одній із праць він зазначав, що «під іменем романтизму» він розумів потребу «нескінченного духу людського виразитися в класичних формах» [3, 564].

Теоретиком російського романтизму став **Дмитро Володимирович Веневітінов** (1805—1827). У низці праць він критикує теорію наслідування, постулати класицизму, вважаючи XIX століття добою романтизму. «Поет безсумнівно запозичує у природи форму мистецтва, оскільки немає форм поза природою, але й наслідувальність не може породити мистецтва, що впливають із надмірності почуттів і думок людини та із моральної її діяльності» [5, 289].

Історизм стає тим стрижнем, через який, на думку Веневітінова, проходить рух художніх форм. Світова культура й людське пізнання у своєму розвитку проходять три епохи: епічну, ліричну (романтизм) і драматичну. Кожна з них є своєрідною емблемою людського роду, життя й часу.

Опора російських учених на філософію Шеллінга та Єнську школу визначила їхню спрямованість на вивчення ірраціонального в художньому процесі, символізму художніх

форм. Індивід, нація, універсум стали вихідними точками їхніх теоретико-літературних концепцій.

Уже у 20-ті роки XIX століття в середовищі російських учених почали з'являтися думки, що й романтизм не є якимось універсальним напрямом розвитку художньої творчості. Це лише стан у духовному процесі. Зокрема, на таких позиціях стояв *Кіндрат Федорович Рилєєв* (1795—1826): «Ні романтичної, ні класичної поезії не існує, справжня поезія... одна й та ж, так само як і правила її. Вона різниться лише за суттю й формами, котрі в різних століттях надані їй духом часу, ступенем освіти й місцевістю тієї держави, де вона з'являлася» (цит. за: [28, 588]).

В українську літературу романтизм приходить на зламі 20—30-х років XIX ст. Проте ще в попередні століття існувала преромантична течія, що розвивалася в річищах барокової та сентиментальної традицій. «Певне відношення до преромантичних віянь, — зазначав М. Яценко, — мала і творча практика І. Котляревського — і не тільки у творенні оригінальних чи творчій переробці народних пісень у „Наталці Полтавці“, а й у поемі „Енеїда“» [11, 241].

Термін «преромантизм» увів французький науковець першої половини XX століття *Поль ван Тігем*, автор праці «Преромантизм. Етюди з історії європейських літератур» (1924—1947). Ця течія зародилася ще в 30-ті — 40-ві роки XVIII століття в англійській сентиментальній поезії, представниками якої були Д. Томсон, Е. Юнг, В. Коллінз. Відповідно до іншої точки зору, преромантизм бере початок у шотландській літературі, звідки запозичується англіцями й пізніше поширюється на літератури інших європейських держав. «Саме тоді підвищується зацікавлення фольклором, етнографією та історією, особливо часами Середньовіччя. Народна словесність як віддзеркалення минувшини духу та серця стає в центрі уваги мистецької інтелігенції, що намагається відкрити у фольклорі конструктивне начало поетики. Шкала етичних та естетичних цінностей оновлюється. Митці виводять із забуття стародавні теми, мотиви, образи, намагаючись використати ці ресурси для утворення нових літературних форм» [1, 14].

Розвиток власне романтизму був прямо пов'язаний з глибинними змінами в суспільній свідомості. Тривалий час у літературознавстві західноєвропейських держав і колишнього СРСР утвердження романтизму пов'язували з впливом Французької революції 1789 року, наполеонівських війн початку XIX століття, національно-визвольним рухом у багатьох європейських імперіях. Однак новітні дослідження свідчать, що романтизм з'являється задовго до зазначених подій, а тому вони не могли бути причиною його становлення. Саме з розвитком романтизму пов'язував Л. Білецький формування історичної школи літературознавства: «Її початок ховається в тому загальноєвропейському науковому русі наприкінці XVIII і початку XIX ст., що придбав загальну назву в науці — романтизм» [4, 73].

Романтизм в європейських літературах репрезентований, окрім преромантичної, ще й народно-фольклорною, історико-поетичною та байронічною течіями.

Представники народно-фольклорної течії відійшли від традиційних з часів Платона та Арістотеля уявлень про наслідувальну природу літератури. Вони вважали, що митці не наслідують те, що існує в навколишній природі, а, напружуючи власну фантазію та уяву, вибудовують нову реальність. Фундаментом для творення такої реальності романтики вважали усну народну творчість, у якій вони вбачали втілення духу народу, його ментальних особливостей. Не дивно, що романтизм у творчості багатьох народів розпочинався із фольклорних записів. Не стали винятком і українці. Записи скарбів української усної народної творчості, здійснені М. Максимовичем, І. Срезневським, П. Лукашевичем, спонукали поетів шукати ідеал у патріархальному житті минулих епох (А. Метлинський, М. Костомаров), зверненні до історичної проблематики (Т. Шевченко, Є. Гребінка, П. Куліш). На заході України важливу роль у становленні романтизму в національній літературі відіграла збірка «Русалка Дністровая» (1837), упорядниками якої були М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький. «Наш романтизм — це рідний брат українського бароко» [8, 313], — зазначав Олесь Гончар.

Розквіт українського романтизму припадає на 30-ті — 40-ві роки XIX століття, коли в літературі активно працюва-

ли О. Афанасьєв-Чужбинський, Л. Боровиковський, В. Забіла, О. Корсун, М. Костомаров, М. Маркевич, А. Метлинський, Т. Падура, О. Шпигоцький, молодий Т. Шевченко, на західноукраїнських землях — І. Вагилевич, Я. Головацький, М. Устиянович, М. Шашкевич та інші., хоча й у наступні десятиліття романтичний дискурс української літератури був представлений творами Марка Вовчка, П. Куліша, О. Стороженка, Ю. Федьковича (1850—1860-ті роки), П. Куліша, Ю. Федьковича, Я. Щоголева (1870—1880-ті роки) і навіть пізніше.

Народно-фольклорна течія в романтизмі має прямі витоки в преромантизмі. Зародившись в Англії (В. Вордсворт, С. Колрідж, В. Скотт, Т. Мур та ін.), набувши свого розквіту в Німеччині (гейдельберзький гурток), вона знайшла місце й у творчості українських романтиків, зокрема в жанрі балади. Так, цей жанр яскраво представлений у поезії харківської (Л. Боровиковський, І. Срезневський, А. Метлинський) та київської (М. Костомаров, Т. Шевченко, П. Куліш) шкіл романтиків і навіть у творчості представників пізнішого романтизму (І. Манжура, Ю. Федькович). «Ще одним найбільш репрезентованим жанром народно-фольклорної течії стала літературна пісня, котра саме в добу романтизму набула значної популярності» [1, 83] (Т. Шевченко, М. Шашкевич, Л. Глібов), а також романс (С. Руданський, С. Воробкевич).

Історико-поетична течія романтизму (інша назва — вальтер-скоттівська) базується на теорії «романтичного історизму», розробленій англійським письменником Вальтером Скоттом, який розглядав час і простір як історичні категорії, а людську особистість — як історичну істоту. Це дало можливість в українській літературі розробити концепцію бачення українського народу як самобутнього, самодостатнього, зі своєю національною історією, ментальністю й культурою, про що свідчать дослідження М. Максимовича, І. Срезневського, О. Бодянського, погляди М. Костомарова, Т. Шевченка, П. Куліша. Найпоширенішими жанрами в історико-поетичній течії українських романтиків стали історичні балади (М. Шашкевич, М. Костомаров, А. Метлинський, Ю. Федькович), пісні (М. Петренко, А. Метлинський, Т. Шевченко)

та поеми (Є. Гребінка, М. Костомаров, Т. Шевченко, П. Куліш, С. Руданський).

«У 10—30-х рр. XIX ст. виокремилася нова літературна течія, котру нарекли байронічною, тому що найбільш повне й завершене втілення вона отримала у творчості Дж. Байрона. Однак деякі її принципи й засади спостерігалися раніше, наприклад, у творах преромантиків Ф. Р. де Шатобріана, Б. Константа та ін.» [1, 144]. Ця течія ґрунтується на осмисленні дійсності з позицій крайнього індивідуалізму. Для героїв, схожих на байронівського Чайльда Гарольда, характерним є розчарування в реаліях дійсності, відчай, меланхолія, депресія. Український байронізм представлено у творах П. Куліша, М. Костомарова, Т. Шевченка.

Проте, починаючи з 1840—1860-х років, на зміну романтизму приходить реалізм, хоча окремі романтичні течії мирно співіснують із ним майже до кінця століття. Однак уже на межі XIX—XX століть традиції романтичного світобачення виокремлюються в такій стильовій течії літератури, як неоромантизм (Леся Українка, частково І. Франко, а також М. Вороний, А. Кримський, Б. Лепкий, О. Олесь, за межами України — Ф. Кафка, Й. Бехер, Ф. Верфель). Усе це дало підстави С. Павличко зазначити, що романтизм «в українській літературі певною мірою ніколи не закінчувався» [25, 44].

3

Літературознавчі напрями першої половини XIX століття

У процесі свого розвитку історична школа літературознавства пройшла кілька стадій. На першій поглиблений інтерес учених викликало вивчення генетичних зв'язків літературної творчості з фольклором та умовами життя окремого народу. Заглиблення в минуле, з'ясування питань національної самобутності привело науковців до міфів, які «наро-

дилися як словесний вияв людських вірувань, структурною основою яких було дуалістичне уявлення людини про існування в світі двох непримиренних начал: добра і зла» [19, 51]. Виникає так звана *міфологічна школа* (термін не зовсім коректний з теоретичного боку, оскільки це школа в школі, тому доцільніше це явище назвати міфологічним напрямом літературознавства, прямо пов'язаним із європейським романтизмом). На думку Л. Білецького, цей напрям у своєму розвитку проходить два етапи: «Одним із найранніших етапів цієї наукової думки є теорія т. зв. *символічної школи* міфологів» [4, 74]. Передусім її досягнення український учений пов'язує з ідеями *Георга Фрідріха Крейцера* (1771—1858), автора книги «Символіка і міфологія давніх народів, особливо греків» (1810). Німецький учений виходить із того, що міф — це символ, який відображає астрономічні й фізичні явища, зокрема такі, як небо, світло, темрява, зміни пір року тощо.

Міфологія будь-якого народу має схожі мотиви, які відбилися передусім у мові, символіка та образність якої є проявом релігійних вірувань і первісних уявлень людини про навколишній світ. Очевидно, що в прадавні часи, на думку Крейцера, людство мало єдину прамову, витоки якої знаходяться на Сході, а саме міфи є діалектними варіантами її.

Гомер, вважали прибічники Крейцера, порушив прадавню школу міфології, оскільки дав світові своє бачення релігій і символічних ідей минулого.

На другому етапі розвитку міфології з'являється так звана *порівняльно-міфологічна школа*, фундаторами якої були німецькі фольклористи *Якоб Грім* (1785—1863) і *Вільгельм Грім* (1786—1859). Найбільш повно вчення німецьких філологів відображене в книзі Я. Гріма «Німецька міфологія» (1835). Виходячи з філософських поглядів Шеллінга, брати Грім вважали, що літературні твори ґрунтуються на міфах, які є узагальненням уявлень людей про навколишній світ. Поруч із людьми ніби існує ще багато істот — відьом, русалок, домовиків, фавнів та ін. Наявність істот паралельного світу брати Грім значно перебільшували, вбачаючи в міфологічних уявленнях єдине джерело для розвитку художньої уяви.

У літературознавстві XIX століття існували дві теорії походження міфів: солярна й метеорологічна. Першу розробив англійський учений *Макс Мюллер* (1823—1900), який вважав вихідним моментом у створенні міфів обожнення сонця, місяця та зір. Згідно з другою теорією, автором якої був німецький філолог А. Кун, міфи виникли внаслідок обожнення стихійних сил природи: вітру, грому, блискавки.

Міфологія зародилася як результат природного прагнення людини пояснити навколишній світ, передусім об'єктивні природні явища, з якими вона повсякчас стикалася. Однак умови життя первісних мешканців планети були в окремих регіонах зовсім не схожими. Стародавні люди постійно мали справу не лише з такими загальними природними явищами, як світло й темрява, день і ніч, сонце й місяць тощо, а й з місцевими, притаманними конкретній кліматичній зоні: на півночі — зі снігом та кригою, у пустелі — з пісками, біля моря — з припливами та відливами. Саме з цього, на думку міфологів, і зароджуються національні відмінності народів, що виявляють себе в поглядах на світ. Усе це давало можливість досить точно виявити риси ментальності кожного народу вже на ранніх етапах його історичного розвитку. Твори давньої літератури й усна народна творчість стають провідним об'єктом наукових зацікавлень учених, які поділяли ідеї братів Грімм.

Якоб Грімм під впливом німецьких лінгвістів *Франца Боппа* (1791—1867) та *Августа Шляйхера* (1821—1868) звернув увагу на мову, яка, подібно до людини, проходить у своєму розвитку кілька стадій. Чим далі заглиблюватися в темряву століть, тим більше є спільного в мовах споріднених народів. Порівняльні дослідження міфів, зокрема на лінгвістичному рівні, дали змогу довести, що в міфах різних народів світу низка тем і мотивів постійно повторюється. «Історично-порівняльні дослідження над найосновнішими культурними виявами народного духу в його міфах, у поезії в напрямі лише історичного студіювання і творили перший етап історичної школи» [4, 76], — наголошував Л. Білецький.

У другій половині XIX століття в європейському літературознавстві протистояли одна одній дві школи, що вивча-

ли міфи. Перша з них, пов'язана з ідеями братів Грім і зорієнтована на романтичні традиції (це — німецькі науковці А. Кун, В. Шварц, В. Манхардт, англійці М. Мюллер, Дж. Кокс, росіяни Ф. Буслаєв, О. Афанасьєв, українець О. Потебня), була спрямована на порівняльно-історичні підходи. При цьому робилися спроби реконструювати давньоіндоевропейські міфи за допомогою зіставлень етимологічного характеру в індоевропейських мовах. На думку М. Мюллера, міфи виникли як наслідок хвороби мови. «Первісна людина позначила загальні поняття через конкретні ознаки шляхом метафоричних епітетів, а коли первісний смисл останніх виявлявся забутим чи затемненим, то в результаті цих семантичних зрушень і виникав міф» (цит. за: [27, 16—17]).

Ф. І. Буслаєв стверджував, що «спільні для всього людства закони логіки й психології, спільні явища в побуті, родинному та практичному житті, зрештою спільні шляхи в розвитку культури, природно, повинні були відобразитися й у фахових способах розуміти явище життя й однаково їх висловлювати в міфі, казці, переказі, притчі чи прислів'ї» (цит. за: [34, 348—349]).

Друга школа — *антропологічна*, або *еволюціоністська*, склалася в Англії на базі порівняльних досліджень у галузі етнографії. До неї належали Е. Тейлор, Е. Ленг, Г. Спенсер. Вони доісторичні племена зіставляли з цивілізованими народами. На думку Е. Тейлора, первісна людина створювала міфи, намагаючись відповісти на запитання з приводу незрозумілих їй явищ, таких як сні, хвороби, смерть. Еволюціонуючи, міфологія поступово втратила самостійне значення, вдаючись до донаукових пояснень світу.

Для шотландського вченого *Джеймса Джорджа Фрейзера* (1854—1941), автора праці «Золота гілка» (1890), міф — це вже не спроба пояснити світ, а певний зліпок давнього міфічного обряду чи ритуалу, що відмирав. Ритуал при цьому має пріоритет над міфом. До ритуалістів належали А. ван Геннеп, Дж. Гаррісон, Г. Меррей, Х. Гестер та ін. Дж. Дж. Фрезера називають засновником нової течії в межах міфологічної школи — *міфологічної критики*.

У XX столітті подальший розвиток ідеї міфологів XIX сторіччя знайшли в працях француза Л. Леві-Брюля, німця Е. Кассіраера, швейцарця К. Г. Юнга.

Е. Кассіер, автор праці «Філософія символічних форм», вважає, що міф є абстракцією, яка прямо аж ніяк не пов'язана із суспільним розвитком, до неї не можна застосувати якісь об'єктивні критерії. Міф може лише набувати певних символічних форм, що реалізуються в проміжку між мовою і мистецтвом.

Юнгу, на погляд Жаклін Рюс, належить розроблення концепції колективного несвідомого, що «означає сукупність архетипів та інстинктів, які передаються в спадок і мають універсальний зміст» [29, 140]. Колективне несвідоме реалізується через міфи, художні твори, релігію, сукупність символів тощо. Там людська душа знаходить сліди далекого минулого. Тож колективне несвідоме — це своєрідні залишки пам'яті минулого людства.

Однак, як стверджував В. Халізов, «положення міфологічної школи... мають застосування більшою мірою до фольклору та історично ранньої художньої словесності, ніж до літератури Нового часу. Разом з тим мистецтво XX ст. звертається до міфу та іншого роду універсальї свідомості та буття („Архетипи”, „Вічні символи”) досить наполегливо й активно, що стимулює наукове вивчення подібних універсальї (таке, зокрема, психоаналітичне мистецтвознавство та літературознавство, яке спирається на вчення Фрейда та Юнга про підсвідомість)» [33, 349].

Міф у XX столітті представниками міфологічної критики розглядається як універсальї, що дає ключ до розуміння художньої літератури, створеної як у новітню добу, так і в далекому минулому. Н. Фрай у праці «Анатомія критики» (1957) аналізує історію світової літератури як замкнений процес, своєрідне циркулювання по колу. Спершу література відокремлюється від міфу, а потім знову на іншому етапі розвитку повертається до нього.

Структураліст К. Леві-Строс підходить до міфу як до одного зі шляхів, що веде до самопізнання людського духу. Для

нього міф — це дуалістична, далеко не примітивна категорія, історична і позаісторична водночас.

Французький науковець Мірча Еліаде досліджує міф як складну структуру сакрального змісту, що є реакцією на подію, котра відбулася в доісторичну добу.

Перші кроки в розвитку міфологічної школи в Україні здійснив Михайло Максимович. Окремі ідеї міфологічної школи в українському літературознавстві застосували члени гуртка харківських романтиків, це виявилось зокрема в працях Миколи Костомарова «Про історичне значення російської народної поезії» (1843), «Слов'янська міфологія» (1847). Пізніше ними успішно скористалися Олександр Потебня («Про міфологічне значення деяких звичаїв та повір'їв», 1865) та Микола Сумцов («Хліб у звичаях та піснях», 1885). Проблеми порівняльної міфології вивчав Олександр Котляревський. Деякі сліди міфологічної школи знаходимо в працях В. Гнатюка, Д. Донцова та Ю. Липи.

У радянські часи міфологію досліджували І. Тронський, І. Толстой, І. Франк-Каменецький, О. Фрейденберг та ін. Значні заслуги в розвитку міфологічної школи належать В. Проппу та М. Бахтіну. Серед досліджень українських учених останнього десятиліття на увагу заслуговує праця С. Мишанича «Міф, міфологія, міфокритика, міфопоетика: історія інтерпретації і розмежування понять» [18, 4—53], в якій науковець полемізує з працями В. Давидюка, О. Таланчук, О. Копаниці та інших щодо інтерпретації ними вітчизняної міфологічної системи.

Серед інших напрямів у межах історичної школи слід назвати *біографічний метод*. Його зародження пов'язане з діяльністю французького літературознавця *Шарля Огюстена Сент-Бева* (1804—1869), який твердив, що кожний літературний твір обов'язково повинен відображати авторську особистість. Ця особистість є своєрідним епіцентром, через який переломлюються основні проблеми доби. Найвідомішою працею Сент-Бева є «Літературні портрети» (1844—1862), які репрезентують постаті майже всіх відомих французьких письменників за кілька століть. Літературознавець у цій праці надавав великого значення як постаті реальної

історичної особи, так і фактам її інтимного життя, особливостям, характеру, вихованню, колу читацьких інтересів, змісту листів. На думку Сент-Бева, письменники — це люди, для яких характерна усамітненість, відокремленість від товариства, жоден із законів у їхній творчій діяльності не діє, а тому найважливіше для літературознавця — це писані якісні біографії.

В. Халізов зазначав, що «поглядам прибічників біографічного методу передувало герменевтичне вчення Ф. Шлейєрмахера, який стверджував, що ідеї і цінності, зокрема художні, не можуть бути зрозумілі без поглибленого аналізу їхньої генези, а значить — без звернення до фактів життя конкретної людини» [34, 349].

Послідовниками Сент-Бева були Г. Брандес (Данія), Р. де Гурмон (Франція), Ю. Айхенвальд (Росія). Серед критиків біографічного методу були В. Белінський та А. Луначарський. У вітчизняному літературознавстві XIX століття біографічний метод використовували М. Чалий, О. Огоновський, М. Петров, М. Драгоманов, М. Сумцов, І. Франко, С. Балей, І. Дорошенко. І. Франко, зокрема, наголошував що «справжня біографія письменника повинна охоплювати життя в усіх подробицях», що «пожадані всякі нові, хоч би й дрібні причинки до життєпису й розуміння» [32, т. 28, 60].

Значні заслуги в розробленні біографічного методу належать Андре Моруа, його теоретична праця «Аспекти біографії» є однією з найвагоміших у XX столітті. В українському літературознавстві помітною є розвідка Я. Мельник «З останнього десятиліття Івана Франка», в якій автор здійснила вдалу спробу вивчити «окремі — найважливіші — сторінки особистої і творчої біографії Франка останнього десятиліття», зрозуміти «психологічну структуру Франкової особистості, його життя» [17, 5] під час тих неймовірних страждань, що випали на його долю, «сліди тодішнього фізичного та душевного стану автора в його творчості» [Там само, 25].

Біографічний метод не можна ототожнювати з художньою біографією, оскільки в останній життєпис письменника є фактологічною базою його художнього осмислення автором.

Реалізм і його вплив на розвиток літературознавства

У середині XIX століття «змінилась нова літературно-художня спільність, що позначається словом реалізм» [34, 362]. «Підхід до реалізму та його інтерпретацій наприкінці XX ст. зазнав у нас докорінного перегляду: його апологія як вершини мистецтва, найдосконалішого та найправдивішого художнього методу змінилася рішучим розвінчанням, а то й повним і безапеляційним запереченням. Із теоретичного арсеналу дослідників української літератури майже повністю зник термін „реалізм”; його замінено терміном „народництво”, який не дуже пасує типології художніх напрямів і стилів. Чути голоси, що реалізм реально взагалі не існував у мистецтві, бо те, що ним означувалося, суперечить самій природі мистецтва або ж було чимось випадковим, позбавленим іманентності» [21, 3]. Звісно, якщо орієнтуватися винятково на догматичні праці науковців радянської доби, то можна дійти хибного висновку про суперечність реалізму самій природі мистецтва. Однак величезна кількість праць не лише радянських, а й зарубіжних і українських літературознавців, і ще більшою мірою — творчість письменників різних народів свідчать, що «реалізм» як явище геомистецького масштабу справді існує в естетичній практиці, зокрема й в українській літературі не тільки XIX, а й XX століття.

Реалізм (від лат. *realis* — предметний, дійсний, фр. *réaliste* — матеріальний, предметний) — напрям у літературі та мистецтві XIX—XX століть, що характеризується прагненням правдиво відтворити дійсність через типізацію притаманних їй виявів. Термін «реалізм» має досить тривалу історію. Ще в XI—XII століттях «реалістами» називали представників схоластичного напрямку у філософії, на відміну від «номіналістів». Перші були схильні вважати, ніби існують загальні умоглядні поняття та ідеї, так звані

універсали, котрі передують наявності окремих, конкретних речей, на пріоритетності яких наполягали другі.

І хоча Ю. Попов стверджує, «що до середини XIX ст. слово реалізм не застосовувалося до мистецтва» [26, 467], насправді зазначене поняття вже у XVIII столітті набуло нового змісту: спершу цей термін став активно вживати французький філософ і письменник Д. Дідро, пізніше його використовував німецький письменник Ф. Шіллер. Він протиставив реалістів ідеалістам у розгляді проблеми: чи може мистецтво втілювати ідеал краси та моральності («Про наївну та сентиментальну поезію», 1796). Ф. Шеллінг у статті «Про Я у філософії» (1795) вбачає в реалізмі перевагу об'єктивності навколишнього світу.

«У першій половині XIX ст. парадигма реалізму найактивніше формується у Франції та Росії відповідно до того, що саме в цих країнах найінтенсивніше відбувається розвиток реалістичного типу творчості» [21, 5]. На термін «реалізм» у 30-ті — 40-ві роки XIX століття можна було натрапити в літературно-критичних статтях Г. Планка. У середині цього ж століття його стали широко використовувати у французькій літературі представники літературної школи, яку очолював Ж. Юссон, що писав під псевдонімом Ж. Шанфлері. Тоді ж Л. Е. Дюранті та А. Ассеза спробували видавати журнал «Реалізм» (вийшло лише шість чисел цього часопису). 1857 року з'являється збірка статей «Реалізм», іще раніше П. Анненков у статті «Нотатки про російську літературу минулого року» (1849) вжив саме цей термін, хоча, як зазначав В. Мещеряков, «без розгорнутого теоретичного обґрунтування» [24, 271]. Згодом термін «реалізм» використав М. Добролюбов, досліджуючи поетичну творчість О. Пушкіна.

Однак ще раніше в статті *Віссаріона Григоровича Бєлінського* (1811—1848) «Російська література в 1843 році» це поняття було, по суті, теоретично обґрунтовано. Говорячи про творчість Миколи Гоголя та його послідовників, російський критик наголошував на конкретності осмислення ними життя всупереч абстрактності, що домінувала в попередників — класицистів і романтиків. Ця конкретність у письменників «гоголівської школи» (пізніше — «натуральної школи») є результатом того, що автори показували своїх пер-

сонажів у ставленні до суспільства, в залежності від нього «в способі думок і в способі своєї діяльності» [2, 83].

У 50—60-х роках XIX століття поняття «реалізм» міцно засвоюється літературознавчою наукою. Передусім це сто-



*Віссаріон
Белінський*



*Микола
Добролюбов*

сується праця *Миколи Гавриловича Чернишевського* (1828—1889) і *Миколи Олександровича Добролюбова* (1836—1861). Зокрема в статті першого з них про «Губернські нариси» Салтикова-Шедріна йдеться про реалістичні підходи до осмислення життя цим письменником. Подібні думки звучали в працях Добролюбова «Коли ж настане справжній день?», «Промінь світла в темному царстві». «Знамениті „шістдесяті“ роки в російській словесності дев'ятнадцятого століття розпочалися, вірогідно, ще 1856 року, коли „Современник“ друкував цикл „Нариси гоголівського періоду російської літератури“» [15, 3].

Пізніше проблемам реалізму стали приділяти значну увагу теоретики марксизму, зокрема *Георгій Валентинович Плеханов* (1856—1918), чії праці про Гліба Успенського, Льва Толстого, «Листи без адреси» засвідчили, що реалізм для нього став домінантним напрямом не лише в російській, а й у світовій

літературі. На початку ХХ століття стали говорити про нео-реалізм, або новий реалізм. С. Кормілов зазначав, що «спершу йшлося просто про нове покоління реалістів (О. Толстой, М. Пришвін, Є. Замятін, С. Сергєєв-Ценський, І. Шмєльов та ін.), але малося на увазі й використання неореалістами деяких художніх знахідок модерністів, — зокрема осучаснення літератури» [14, 860].

У повоєнну радянську добу з'явилися сотні праць, присвячених розробленню теоретичних проблем реалізму. Варто згадати монографії Б. Сучкова «Історичні долі реалізму» (М., 1967), О. Метченка «Кровне, завойоване» (М., 1975), О. Ієзуїтова «Питання реалізму в естетиці Маркса й Енгельса» (Л.; М., 1963), С. Петрова «Реалізм» (М., 1964), Д. Чалого «Становлення реалізму в українській літературі» (К., 1956). Щоправда, на рубежі ХХ—ХХІ століть поняття «реалізм» стає дедалі дискусійнішим. В. Халізов зазначав, що реалізм останнім часом зараховують до «напівпонять» [33, 106]. На думку цього дослідника, за радянської доби «реалізм непомірно підносився за рахунок усього іншого в мистецтві та літературі» [34, 362]. Особливо недоречним здавалося те, що реалізм розглядався з позицій соціального аналізу дійсності, з'ясування причинно-наслідкових зв'язків у відтворюваних процесах, обмеження свободи в поведінці й помислах людей. При цьому часто посилаються на відому формулу Ф. Енгельса, висловлену ним у приватному листі до М. Гаркнесс, що «реалізм передбачає правдиве відтворення типових характерів у типових обставинах» [16, 35].

Інші дослідники цілу епоху в розвитку літератури від доби романтизму до зародження модерністських течій штучно зараховують або до романтизму, або вигадують якісь інші терміни, скажімо, «доба роману» тощо. І все ж відмовлятися від реалізму не слід. У ХХ столітті на Заході з'явилися серйозні дослідження цього напрямку, що належать перу Е. Р. Курціуса, Е. Ауербаха, А. Маузера, Р. Веллека, Р. Вільямса, М. Бредбері, К. Салінарі та багатьох інших, а тому поширені серед частини літературознавців думки, нібито «цей літературний феномен на Заході вже не викликає інтересу» [21, 7], є безпідставними.

Як напрям художньої літератури реалізм утвердився в 30-ті роки XIX століття. Безпосередньою предтечою його став романтизм, від якого запозичено було передусім історизм. Проте існують й інші точки зору, зокрема представники однієї з них говорять про наявність реалізму в літературах античності — античний реалізм; деякі відносять зародження реалізму ще до літератури доби Відродження — гуманістичний реалізм. Інші стверджують правомірність існування просвітницького реалізму XVIII століття. Проте домінує погляд, що реалізм веде свій відлік саме з 30-х років XIX століття. Для письменників-реалістів притаманними стали осмислення історичного розвитку суспільства, вияв його соціальних закономірностей, психологічне дослідження характерів окремих індивідів, утвердження ідей свободи особистості, загальної рівності й братерства, необхідності прогресу в науці, суспільстві, зображення типових людських характерів. Найвизначнішими представниками реалізму XIX століття стали Стендаль, Бальзак, Флобер, Меріме (Франція), Дікенс, Теккерей, Бронте (Англія), Гайне (Німеччина), Прус, Ожешко (Польща), Пушкін, Гоголь, Гончаров, Тургенєв, Достоевський, Толстой (Росія). Реалізм в українській літературі представлений творами Т. Шевченка, Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, С. Руданського, І. Франка та ін.

Деякі дослідники (Б. Реїзов) вважають, що реалізм виникає як заперечення естетики романтизму з її культом байронічних героїв, засиллям історичної тематики, надмірностями сентиментально-філософської лірики [27, 250]. Уже в першу половину XIX століття виокремлюють дві лінії в розвитку реалістичного мистецтва. В одній з них акцент робиться на соціальному аналізі дійсності (Гоголь, Шевченко), в іншій перевага надається психологічному осягненню людини (Пушкін, Стендаль). На думку Д. Наливайка, в реалізмі серед інших функцій мистецтва (креаційно-перетворювальної, комунікативно-інформаційної, оціночно-орієнтаційної, естетико-гедоністичної) «на передній план виходить функція пізнавальна» [21, 10]. Реалістичне освоєння дійсності митцем орієнтується на її докладне спостереження, вивчення та узагальнення. «Реалізм співвідносить зображуване передусім із самою дійсністю, що сприймається як

єдине, хоч і суперечливе ціле, в якому складно переплітається, інтегруючись у діалектичну єдність, високе й низьке, трагічне й комічне. У письменників, що творили в параметрах реалістичної системи, на передній план виходить пізнання життя і його відтворення в можливій повноті та достовірності у згаданій діалектичній єдності» [21, 12].

Серед українських учених другої половини XIX століття найбільша заслуга в розробленні теорії реалізму належить Іванові Франку. Його погляди склалися поступово, поглиблюючись і конкретизуючись у результаті власних естетичних пошуків і творчої практики. Уже в ранній науковій праці «Література, її завдання і найважливіші ціхи» (1878) Франко аргументовано довів, що художня література, так само як і наука, повинна бути засобом пізнання життя. Саме тому в найфантастичніших вигадках уже на зорі суспільного розвитку обов'язково відображалися реалії дійсності. Протягом тривалої еволюції ці правдиві елементи життя представляли собою стихійний реалізм, що витікав з природи художнього мислення, оскільки «кожний чоловік лиш то може робити, говорити, думати, що вперед у формі вражень дійшло до його свідомості, — і відтак тоті елементи може комбінувати, складати, ділити і переформувати...» [32, т. 26, 1Л].

Реалізм (у термінології Франка — «науковий реалізм») як самостійний творчий напрям формується лише в новітній літературі, й письменники свідомо у творчій уяві керуються певними принципами відображення дійсності. Всякий реаліст не просто «громадить і описує факти щоденного життя», він прагне «аналізувати описувані факти, вказувати їх причини і конечні наслідки, їх повільний зріст і упадок» [Там само, 12]. І. Франко вважав, що письменник-реаліст цілком здатний проникнути у внутрішню сутність явищ буття, художньо досліджувати закономірності суспільних процесів. Д. Наливайко наголошує, що «аналітичність виступає у Франка — не тільки теоретика, а й письменника — як атрибутивна якість реалістичного письма і чи не найважливіший його інструмент» [21, 13].

Важлива роль у реалістичному освоєнні дійсності відводилася авторові. Франкові здавалося, що світогляд автора, його світовідчуття «виявляються у творі якнайповніше», оскільки

твір несе в собі «якнайбільше його [автора] живої крові і його нервів. Тільки тоді се буде твір живий і сучасний, справжній документ найтайніших зворушень і почувань сучасного чоловіка, а затим і причинок до пізнання того чоловіка в його найвищих, найсубтильніших змаганнях та бажаннях, а затим причинок до пізнання часу і суспільності, серед яких він повстав. Повна емансипація особи автора з рамок схоластики, повний розрив з усяким шаблоном, якнайповніший вираз авторської індивідуальності в його творах — се характерний, пануючий оклик наших часів» [32, т. 30, 217].

Головним принципом реалістичного осягнення дійсності дослідник називає правдивість і пов'язує її з типізацією. В останнє поняття Франко вкладав особливий зміст, вбачаючи в ньому вміння письменника в житті «відшукати явища істотні і відрізнити їх від менш важливих» [Там само, т. 18, 18], а в кожному окремому явищі знайти, «відчути його суть, його значення, його зв'язок з цілістю життя, тобто виключити з нього все випадкове, а піднести те, що в нім є типове, ідейне» [Там само, т. 31, 272].

Франко чітко усвідомлював різницю між науковим і художнім узагальненням дійсності, звертаючи увагу на те, що письменницька типізація набирає конкретно-чуттєвої форми, а це дає можливість естетично впливати на свідомість читача, оскільки «в душі читателя живі образи тих людей чи речей, котрі нам малює поет... будять ті самі чуття, які проймали душу самого поета в хвили, коли творив ті образи» [Там само, т. 28, 89—90].

У радянську добу реалізм XIX століття дістав на пропозицію російського письменника М. Горького ідеологічну назву «критичний реалізм». Таке визначення, проте, далеко не вичерпує всіх складнощів, що їх несе в собі цей літературний напрям, і нерідко критичний пафос є зовсім не визначальним у його характеристиці. Реалізм XX століття, репрезентований передусім творчістю письменників, які проживали в СРСР і країнах радянського блоку, та доробком окремих представників західних держав, стали називати соціалістичним реалізмом, що є таким же ідеологічним визначенням, як і критичний реалізм. Переважна більшість дослідників, починаючи з кінця XX століття, відмовилася

від подібної термінології, хоча реалізм минулого століття відрізняється від реалізму попереднього насамперед інтеграцією класичного реалізму з різного роду модерністськими течіями, активним включенням у структуру тексту міфології, умовності, фантазії, містики, «потoku свідомості», а також впливу різних філософських і суто літературних доктрин та новітніх інформаційних чинників.

5

Основні напрями зарубіжного літературознавства другої половини XIX століття

У межах історичної школи формується передусім *культурно-історичний напрям* літературознавства, який досить часто в теоретичних працях називається *культурно-історичною школою*.

Родоначальником цього напрямку був *Іпполіт Адольф Тен* (1828—1893), французький мистецтвознавець, історик. Основні його праці «Історія англійської літератури» (1863—1865), «Філософія мистецтва» (1865—1869) та «Критичні досліді» (1870) написані завдяки позитивістському підходові до осмислення явищ літератури. (Фундатором позитивізму був французький філософ *Огюст Конт* (1798—1857), який оголосив усю попередню філософію недосконалою. Людство, на його думку, повинне порушувати перед собою лише такі проблеми, розв'язання яких має безумовний характер.) Вихідною точкою теорії І. Тена було розуміння літератури як явища, прямо пов'язаного з історичним життям народу: «Вихідна точка цього методу полягає у визнанні того, що художній твір не є самотнє, відокремлене явище, й у пошуку тому того цілого, яким воно зумовлюється і пояснюється» [31, 8]. Від мистецтва він вимагав вірності факту. Позитивізм синтезував наукові знання в різних галузях на заса-

дах соціології. «Факт є надзвичайно важливим, коли йдеться про культурно-історичну школу, — наголошував Р. Гуревич у вступній статті до «Філософії мистецтва», — оскільки саме різнобічної фактури бракує багатьом „загальним історіям мистецтв”» [31, 5].

Свою діяльність І. Тен спрямував на пошуки спільного знаменника для пояснення явищ літератури, які досі здавалися залежними від випадковостей і суб'єктивних поглядів письменників. Цей спільний знаменник французький учений прагнув знайти в інших галузях науки. Так, скориставшись ідеєю Ч. Дарвіна про походження видів, І. Тен вніс до літературознавства метод аналогій, закон причинності та ідею закономірного розвитку певних явищ.

Крім Ч. Дарвіна, І. Тену допомогли дійти таких висновків праці французького зоолога Ж. Сент-Ілера про будову тварин і німецького поета й науковця Й. В. Гете про морфологію рослин.

Окремі літературні чи мистецькі явища, на думку І. Тена, не можна розглядати у відриві від розвитку культури своєї доби: «Наприклад, навкруги Шекспіра, який на перший погляд здається якимось дивом, що звалилося нам з неба, метеоритом, що впав із обр'їв іншого світу, ми знаходимо дуже чудових драматичних письменників: В. Вебстера, Форда, Мессинджера, Марло, Бена Джонсона, Фледгера і Бомонта, котрі писали таким самим стилем і в тому самому дусі, як і він. Їхні драматичні твори мають ті самі характерні риси; ви знайдете ті самі дикі й страшні обличчя, ті самі криваві й несподівані розв'язки, ті самі швидкі й невгамовані пристрасті, той самий безладний, дивний, рідкісний і водночас відкритий стиль, ту ж перевагу й поетичне чуття сільської природи й пейзажу, ті самі ніжні глибоко люблячі типи жінок» [Там само, 8—9]. І. Тен вимагав від літературознавців об'єктивності й точності висновків: треба розуміти природу творчості, а не влаштовувати суд над письменниками. Функція дослідника буде вичерпаною лише тоді, коли він визначить причини, що викликали певні факти, відображені в художньому творі. Літературознавець повинен уникати як позитивної, так і негативної оцінки викладеного матеріалу. «Художній твір визначається сукупністю елементів — загальним станом умів і моралі навколишнього середовища» [Там само, 30].

Позитивним моментом культурно-історичної школи І. Тена є те, що мистецтво він розглядає у прямій залежності від природи та суспільства. Зміна суспільних відносин тягне за собою певні зміни в художній творчості. Однак є досить сталі риси, які змінюються надто повільно. І. Тен називає їх расовими. Це — національні особливості, ментальність нації.

Михайло Наєнко зазначав, що «культурно-історична теорія знайшла собі багатьох прихильників, але згодом зіткнулася з критичним опором і насамперед ось чому:

1. Не можна, як це робив І. Тен, ототожнювати літературний документ з історичним, це — різні документи.
2. Поняття раси (нації) в антропологічному і культурно-національному сенсах не збігаються. „Чисті” раси, як виявляється, зустрічаються дуже рідко, і тому надавати вирішального значення національній (расовій) специфіці у творі не слід. Більш суттєвою може бути класова (групова) специфіка...
3. Середовище абсолютизувати теж не слід. На одного письменника воно впливає дуже відчутно, а інший творить ніби всупереч йому...
4. Психологічний момент, який зумовлює індивідуальність у творчості автора, звичайно, дуже важливий. Але абсолютизувати, фетишизувати його теж не слід. Бо він не завжди може віддзеркалювати „дійсність» [19, 79—80].

Очевидно, що кожна зі згаданих М. Наєнком причин до певної міри обмежувала можливості методології культурно-історичної школи. Однак головним гальмівним моментом було те, що І. Тен у творах літератури та мистецтва бачив лише пам'ятки історії культури, а їхня художня специфіка, а часом й естетична вартість, залишилися на периферії дослідження або зовсім ігнорувалися, що примусило французького письменника Г. Флобера заявити: «Мене завжди обурює, коли на одну дошку ставиться шедевр і всіляка мерзенність. Дрібноту звеличують, а велике принижують» (цит. за: [23, 124]).

Послідовниками І. Тена були Ф. Брюнетьєр, Г. Лансон, П. Лакомб (Франція), В. Шерер, Г. Гетнер, К. Лампрехт (Ні-

меччина), Ф. де Санктіс (Італія), М. Менендес-і-Пелайо (Іспанія), О. Пипін, М. Тихонравов, П. Пекарський (Росія) та ін.

Датський критик *Георг Брандес* (1842—1927), поєднавши напрацювання культурно-історичної школи з біографічним



Георг Брандес

методом, розробив історико-психологічний підхід, на якому базувалася його фундаментальна праця «Головні течії в європейській літературі XIX століття» (1872—1890). На погляд Г. Брандеса, науковець, який вивчав історію літератури, нагадує ботаніка, котрий досліджує різні вияви громадської думки чи національної психології. Якщо послідовно дотримуватися ідей І. Тена, то історія літератури втратить автора, оскільки її предметом стануть лише посередні літературні особистості.

Одним із перших головні за-сади культурно-історичної школи на українському ґрунті заснував М. Костомаров («Обзор сочи-

нений, писанных на малороссийском языке», 1843). Активно працював у цьому напрямі І. Франко. У XX столітті методологію культурно-історичної школи використовували В. Л. Паррінгтон (США), Р. Менендес Підаль (Франція), П. Сакулін (СРСР).

На думку М. Гнатюка, «найхарактерніші риси українського літературознавства, особливо другої половини XIX ст., виявилися у прихильності до культурно-історичної школи, яка ще перед остаточним оформленням у Європі виявила в Україні свої особливі риси» [7, 23]. Зокрема лінію культурно-історичної школи продовжували діячі народовського напрямку в Галичині О. Огоновський та О. Барвінський.

Компаративізм (від лат. *comparativus* — порівняльний) — це порівняльний, або порівняльно-історичний метод вивчення літературного процесу. Він також складався під без-

посереднім впливом позитивізму, хоча окремі ідеї були представлені вже в працях Й. Г. Гердера, Й. В. Гете, В. Шерера. Основоположником його був німецький орієнталіст *Теодор Бенфей* (1809—1881). Аналізуючи давньоіндійську літературу, він помітив, що на мотиви багатьох байок, казок, притч, зібраних у «Панчатантрі», у дещо зміненому вигляді можна натрапити в літературі народів Європи. Міграцію сюжетів від одного народу до іншого компаративісти стали розглядати як фактор прогресу в літературі. При цьому ігнорувалася роль життя як вирішального фактора у процесі художньої творчості. Літературознавець у всьому шукав запозичень. Форма стала домінувати над змістом.

Важливе місце в розвитку західноєвропейської компаративістики посідає праця англійського вченого Г. М. Поснетта «Порівняльне літературознавство» (1886). У Франції біля витоків компаративістики стояли Ф. Брюнетьєр, Ж. М. Карре.

Значні досягнення компаративістів пов'язані з іменем російського фольклориста, етнографа та літературознавця *Олександра Миколайовича Веселовського* (1838—1906), який наголошував, що в історії немає ізольованих племен і народів. На відміну від В. Міллера, котрий вбачав у давньоруських пам'ятках зображення лише старовини доби Київської Русі, О. Веселовський закликав ретельно аналізувати ці пам'ятки, з'ясовуючи, чи не ввійшли до їхнього складу якісь чужі елементи. Його докторська дисертація «Слов'янські сказання про Соломона та Кітовраса й західні легенди про Морольфе і Мерліна» — це праця, в якій художні твори розглядалися не тільки з погляду їхнього відношення до дійсності, а й стосовно інших фольклорних і літературних джерел, які могли бути відомі їхнім творцям. Витоки сказань про Соломона та Кітовраса О. Веселовський вбачав у давньоіндійських легендах про Вікрамадіт'є, більш пізніх оповіданнях Талмуда про Соломона, які згодом були занесені мусульманами до Європи. До слов'ян цей апокриф потрапив через Візантію, давши книжну повість, російську біліну, сербську казку. В Європі на його основі з'явилися анекдоти, фабльо, цикл романів Круглого Столу тощо. Якщо Т. Бенфей виходив з того, що географічна близькість народів є достатньою підставою, щоб вважати можливими їхні

взаємовпливи, то О. Веселовський шукав причини спорідненості поезії різних народів у їхній духовно-культурній близькості. Для Київської Русі таку близькість він вбачав у Візантії, звідки прийшло християнство.

У праці «Пошуки в галузі російського духовного вірша» (1879—1891) О. Веселовський виклав теорію зустрічних течій: «Пояснюючи схожість міфів, казок, епічних сюжетів у різних народів, дослідники розподіляються на два протилежні напрями: схожість або пояснюється спільними основами, до яких вірогідно зводяться схожі сказання, або гіпотезою, що один із них запозичив свій зміст в іншого. По суті, жодна із тих проблем окремо неможлива, та вони й мисляться лише разом, або запозичення передбачає в тому, що сприймається, не порожнє місце, а зустрічні течії, схожі напрямки мислення, аналогічні образи фантазії. Теорія „запозичень” викликає, таким чином, теорію, „основ”, і протилежне...» (цит. за: [23, 193—194]).

Теорія зустрічних течій передбачала поєднання естетичного й психологічного пластів у літературознавчих студіях. Важливим підсумком пошуків О. Веселовського стало відкриття ролі Візантії в розвитку культури середньовічної Європи, зокрема й Київської держави, а також пояснення змішування язичницьких і християнських елементів в усній народній творчості й літературах Європи. Видатними російськими компаративістами були також О. Кирпичников, Ф. Буслаєв, О. Міллер.

У межах компаративістського напрямку виникає *міграційна школа*, представники якої схожість сюжетів у фольклорі різних народів пояснювали прямими чи опосередкованими запозиченнями з якогось певного більш раннього джерела. Такі ідеї поділяли Р. Келлер, М. Ландау, І. Больте (Німеччина), Г. Паріс, Е. Коскен (Франція), А. Клаустон (Англія), Г. Потанін, І. Жданов, А. Лобода (Росія).

Відгалуженням компаративістики є *літературознавча імагологія*, що виникла у Франції в середині XX століття (Л. Февр, М. Блок, В. Дюбі та ін.). «Її безпосередній предмет — літературні образи (іміджі) інших країн та іноземців, що створюються в певній національній чи регіональній свідомості й відбиваються в літературі; за своєю природою і

структурою вони є інтегрованими образами, специфічними етно- й соціокультурними дискурсами, що відзначаються значною тривкістю й тривалістю, але не лишаються незмінними» [22, 27].

Українська компаративістика зародилася в першій половині XIX століття, коли в працях І. Срезневського, М. Костомарова, О. Бодяньського, М. Максимовича та інших простежуються спроби показати зв'язки національної літератури з літературами інших слов'янських народів. Цей процес значно інтенсифікується в другій половині згаданого століття. Певні досягнення в розвитку української компаративістики минулого пов'язані з працями О. Котляревського, М. Дашкевича, М. Драгоманова, І. Франка, О. Колесси. У зарубіжному літературознавстві сильні позиції посідає французька школа компаративістів (Галяр, Вантігем, Бальдансперже). У середині XX століття утворилася американська школа. Її основу склали емігранти: чех Р. Веллек, німець Х. Френц, поляк З. К. Фокжовський, італійці Р. Поджіолі, Дж. Орсіні, швейцарці В. Фрідеріх, Ф. Жост, росіянин Г. Струве та ін. Американські дослідники, на відміну від французів, більшу увагу приділяють вивченню закономірностей літературного процесу, розвитку жанрових форм, стилів і течій. У радянські часи проблеми порівняльного літературознавства досліджували М. Конрад, В. Жирмунський, І. Неупокоева. Серед українських авторів значні заслуги в розвитку цього напрямку належать О. Білецькому, А. Шамраю, М. Гудзію, О. Шпильовій, І. Журавській. У сучасній вітчизняній науці про літературу чималий внесок у порівняльне літературознавство зробили Г. Вервес, Д. Наливайко, О. Пахльовська, С. Пригодій, Т. Денисова, зарубіжні україністи С. Козак (Польща), М. Ласло-Куцюк (Румунія), Г. Грабович (США), Ю. Барабаш (Росія). В 90-х роках XX століття створено відділ компаративістики в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, кафедру компаративістики в Києво-Могилянській академії, яка, однак, «через деякий час за малочисельністю була приєднана до кафедри філології» [20, 8], кафедри в Київському, Дніпропетровському, Тернопільському і Чернівецькому університетах. У Чернівцях видано «Лексикон загального та порівняльного літера-

турознавства» (за ред. А. Волкова та ін., 2001). З 2005 року Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка видає щорічник «Літературна компаративістика».

Марксистське літературознавство починає формуватися в Західній Європі та згодом у Росії в другій половині XIX століття. Засновники наукового комунізму *Карл Маркс* (1818—1883) і *Фрідріх Енгельс* (1820—1895) вбачали в літературі та мистецтві потужний важіль впливу на широкі народні маси. Їм імпонувала соціальна заангажованість ряду письменників—класиків літератури XIX століття, зокрема Оноре де Бальзака. Послідовники К. Маркса та Ф. Енгельса (П. Лафарг, Ф. Мерінг) вимагали підпорядкування літератури комуністичній ідеології, прямого зв'язку мистецтва з політикою партії, засуджували спроби уникнення показу класової боротьби.

Одним з найвідоміших марксистських учених, який досліджував проблеми літератури та мистецтва, був Г. Плеханов. Йому належить аналіз класових мотивів у мистецтві XVII—XX століть.

Визначними марксистськими критиками були *Вацлав Вацлавович Воровський* (1871—1923) та *Анатолій Васильович Луначарський* (1875—1933). Перший із них, аналізуючи творчість Максима Горького, засуджував асоціальне мистецтво декадансу, закликав пов'язувати літературу із завданнями революційної боротьби за зміну існуючого суспільного ладу. Другий намагався довести позитивну роль марксистського світогляду у формуванні культурної парадигми майбутнього. Зокрема ці ідеї знайшли відображення в працях А. В. Луначарського «Діалог про мистецтво» (1905) та «Завдання соціал-демократичної художньої творчості» (1907).

Важливу роль у становленні марксистської критики відіграли праці *Володимира Ілліча Леніна* (1870—1924) «Партійна організація і партійна література» (1905), «Лев Толстой як дзеркало російської революції» (1908), окремі листи до М. Горького, І. Арманд тощо.

В. Леніну належить авторство принципу партійності літератури як способу впливу на митців. І хоча стаття «Партійна організація і партійна література» була написана лише стосовно необхідності підпорядкування партійному контролю пропагандистської літератури партії, за радянсь-

кої доби партійність стала методологічною основою марксистського літературознавства, що витіснила інші можливі підходи не лише в науці про літературу, а й в інших суспільних дисциплінах. Щоправда, з критикою В. Леніна виступали його сучасники, зокрема В. Брюсов, однак його голос не був вчасно почутим. Спроби ж деяких учених (Я. Строков) віднести значення статті «Партійна організація і партійна література» до конкретно-історичних реалій початку XX століття були заблоковані радянськими ідеологами.

Важливе місце в системі марксистського літературознавства посідали праці, в яких розроблявся соціологічний метод вивчення історії літератури. Тут передусім слід згадати дослідження *Павла Микитовича Сакуліна* (1868—1930), який ще в дореволюційний час виступав за те, щоб еkleктично поєднати раціональні зерна, що мали місце в різних методах літературознавчих досліджень, збагативши цим соціологічний. Література для цього вченого була лише однією з багатьох форм громадського життя. Досліджувати її слід із позицій соціального аналізу.

У 20-ті роки XX століття з'явилися праці Л. Троцького, М. Бухаріна, А. Луначарського та інших радянських вождів, у яких вони намагалися визначити місце письменника в суспільному житті в умовах творення радянської системи, що базувалася на ідеях марксизму. Зокрема Л. Троцький у праці «Література і революція» (1923) писав про егоїзм старої інтелігенції, у тому числі й письменників, про необхідність її перевиховання і спрямування на виконання завдань пролетарської революції.

Від середини 20-х років XX століття марксистська критика в Радянському Союзі набуває вульгарно-соціологічних рис. В. Фріче, В. Келтуяла, В. Переверзев намагалися в будь-якому творі художньої літератури шукати відбиття класової психоідеології. Подібні позиції в Україні сповідували В. Коряк, П. Петренко, Л. Підгайний та ін.

Проголошення марксистського літературознавства офіційною наукою про літературу, на думку Д. Наливайка, сприяло її дискредитації (див. [22, 412]).

Натуралізм

Натуралізм (від лат. *natura* — природа) — це літературний напрям, що зародився у Франції 70-х років XIX століття й до кінця століття охопив майже всю Європу й Північну Америку. Світоглядними засадами натуралізму стали позитивізм О. Конта й натуралістична естетика І. Тена та братів Е. та Ж. Гонкурів. Сам термін уперше вжив Е. Золя в передмові до другого видання роману «Тереза Ракен» (1868), а потім його було конкретизовано в низці статей, що ввійшли до збірок «Експериментальний роман», «Натуралізм у театрі», «Романісти-натуралісти», які побачили світ на початку 80-х років позаминулого століття. На думку Е. Золя, література повинна використовувати ті самі принципи дослідження об'єктивної дійсності, що й наука. Себе як письменника він вважав митцем-дослідником, який мусить бути схожим на науковця, котрий студіює певну проблему об'єктивно, неупереджено. Е. Золя виходив з тієї позиції, що письменник має експериментувати над людьми так само, як науковець над хімічними елементами.

Натуралізм став напрямом європейської літератури, що сповідував фактографізм і документальність. При цьому реальні факти не повинні одержувати будь-якої авторської оцінки, ні позитивної, ні негативної. Письменник стає в такому разі лише їхнім реєстратором. Другий аспект проблеми пов'язаний із тим, що для письменника не залишається ніяких заборонених тем. Лікар не має права не лікувати пацієнта, якщо той хворий на якусь неприємну хворобу, так само й митець не може обминути малоестетичних проблем дійсності. По суті, письменник перетворювався на копіювальника життя, реєстратора його явищ і проблем.

Визначними письменниками, які сповідували принципи натуралізму, були Гі де Мопассан, Ж. К. Гюїсманс, А. Доде, Ж. Ренар (Франція), А. Гольц, Й. Шлаф, М. Конрад, Г. Гауптман (Німеччина), Ю. А. Стріндберг (Швеція), А. Дігасинський (Польща). В Росії близько до натуралізму стояли представники так званої *натуральної школи*, яка сформувалася ще в другій половині 40-х років XIX століття (М. Некрасов,

Д. Григорович, О. Герцен, І. Тургенєв, В. Даль та ін.). Елементи натуралізму наявні у творчості письменників пізнішого періоду — О. Писемського, Г. Успенського, Д. Маміна-Сибіряка, М. Арцибашева, О. Амфітеатрова, П. Боборикіна та ін.

Під впливом російської натуральної школи натуралістичні тенденції проникають в українську літературу (Є. Гребінка, О. Кониський, Б. Грінченко, Т. Зінківський, Олена Пчілка та ін.). Незначний вплив на І. Франка мали творчі пошуки безпосередньо французьких натуралістів, про що свідчать його наукові розвідки «Влада землі в сучасному романі» (1891), «Еміль Золя, його життя і писання» (1898).

У ХХ сторіччі окремі натуралістичні елементи набувають еволюції у творчості Е. М. Ремарка, Г. Манна (Німеччина), А. Барбюса, М. Дрюона, А. Жіда (Франція), Дж. Апдайка, Т. Драйзера, Дж. Дос Пасоса, В. Фолкнера, Е. Гемінгвея (США), Е. Верхарна (Бельгія). У російській літературі натуралістичні тенденції є характерними для творчості І. Бабеля, Б. Пильняка, В. Вересаєва та ін. В Україні помітного впливу натуралізму зазнала творчість В. Винниченка, а пізніше — письменників-постмодерністів (Ю. Андрухович, О. Ірванець, О. Забужко, В. Кожелянко).

ЛІТЕРАТУРА

1. *Арендаренко, І.* По дорозі й назустріч (англійська та українська романтичні поезії: порівняльна типологія і поетика) [Текст] / І. Арендаренко. — К., 2004.

2. *Белинский, В. Г.* Полное собрание сочинений [Текст] : в 13 т. Т. 8 / В. Г. Белинский. — М., 1955.

3. *Бестужев-Марлинский, А. А.* Сочинения [Текст] : в 2 т. Т. 2 / А. А. Бестужев-Марлинский. — М., 1958.

4. *Білецький, Л.* Основи української літературно-наукової критики [Текст] / Л. Білецький. — К., 1998.

5. *Веневитинов, Д. В.* Полное собрание сочинений [Текст] / Д. В. Веневитинов. — М. ; Л., 1934.

6. *Гегель, Г. В. Ф.* Эстетика [Текст] : в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. — М., 1968—1971.

7. *Гнатюк, М.* Літературознавчі концепції в Україні другої половини ХІХ — початку ХХ ст. [Текст] / М. Гнатюк. — Л., 2002.

8. *Гончар, Олесь.* Щоденники [Текст] : в 3 т. Т. 3 / Олесь Гончар. — К., 2004.

9. Григорьев, А. А. Литературная критика [Текст] / А. А. Григорьев. — М., 1967.
10. Гюго, В. Собрание сочинений [Текст] : в 15 т. Т. 2. / В. Гюго. — М., 1953.
11. Історія української літератури XIX століття [Текст] : навч. посіб. : у 3 кн. Кн. 1 / за ред. М. Т. Яценка. — К., 1995.
12. История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. Т. 3. — М., 1967.
13. Кант, И. Сочинения [Текст] : в 6 т. Т. 5. / И. Кант. — М., 1964.
14. Кормилов, С. И. Реализм [Текст] / С. И. Кормилов // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николаева. — М., 2003.
15. Критика 70-х гг. XIX века [Текст] / сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. С. Ф. Дмитренко. — М., 2002.
16. Маркс, К. Сочинения [Текст] : в 49 т. Т. 37 // К. Маркс, Ф. Энгельс. — 2-е изд. — М., 1965.
17. Мельник, Я. З останнього десятиліття Івана Франка [Текст] / Я. Мельник. — Л., 1999.
18. Мишанич, С. Фольклористичні та літературознавчі праці [Текст] : у 2 т. Т. 1 / С. Мишанич. — Донецьк, 2003. — С. 3—53.
19. Наєнко, М. Історія українського літературознавства [Текст] : підручник / М. Наєнко. — К., 2001.
20. Наливайко, Д. С. Епістемологія й поетика реалізму [Текст] / Д. С. Наливайко // Слово і час. — 2004. — № 1.
21. Наливайко, Д. С. Вступне слово [Текст] / Д. С. Наливайко // Літ. компаративістика. — К., 2005. — Вип. 1. — С. 6—9.
22. Наливайко, Д. С. Літературознавча імагологія: предмет і стратегія [Текст] / Д. С. Наливайко // Літ. компаративістика. — К., 2005. — Вип. 1. — С. 27—44.
23. Николаев, П. А. История русского литературоведения [Текст] / П. А. Николаев, А. С. Курилов, А. Л. Гришунин. — М., 1980.
24. Основы литературоведения [Текст] : учеб. пособие для студентов пед. вузов / В. П. Мещеряков, А. С. Козлов и др. ; под общ. ред. В. П. Мещерякова. — М., 2003.
25. Павличко, С. Теорія літератури [Текст] / С. Павличко. — К., 2002.
26. Попов, Ю. Реалізм [Текст] / Ю. Попов // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці, 2001.
27. Реизов, Б. Г. История и теория литературы [Текст] / Б. Г. Реизов. — Л., 1986.
28. Русские эстетические трактаты первой половины XIX века [Текст] : в 6 т. Т. 2. — М., 1974.
29. Рюс, Ж. Поступ сучасних ідей [Текст] / Ж. Рюс. — К., 1998.

30. Токарев, С. А. Мифология [Текст] / С. А. Токарев, Е. М. Мелетинский // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. Т. 1. — М., 1997.
31. Тэн, И. Философия искусства [Текст] / И. Тэн. — М., 1996.
32. Франко, І. Зібрання творів [Текст] : у 50 т. / І. Франко. — К., 1976—1984.
33. Хализев, В. Е. Модернизм и традиции классического реализма в русской литературе XX века [Текст] / В. Е. Хализев // Филол. науки. — 2004. — № 6. — С. 106—120.
34. Хализев, В. Е. Теория литературы [Текст] / В. Е. Хализев. — М., 1999.
35. Шеллинг, Ф. В. Система трансцендентального идеализма [Текст] / Ф. В. Шеллинг. — Л., 1936.
36. Schlegel, F. Kritische Schriften [Text] / F. Schlegel. — München, 1956.
-

ЗАПИТАННЯ Й ЗАВДАННЯ

1. Схарактеризуйте розвиток літературознавства в Західній Європі першої третини XIX століття.
2. Поясніть, який вплив мала класична німецька філософія на розвиток науки про літературу.
3. З'ясуйте передумови появи та основні риси романтизму як напрямку в літературі першої половини XIX століття.
4. Обґрунтуйте особливості реалізму як творчого напрямку в літературі, простежте історію його зародження та розвитку.
5. Які особливості міфологічної школи літературознавства?
6. У чому полягає сутність біографічного методу?
7. Поясніть вплив позитивізму на розвиток культурно-історичної школи літературознавства.
8. Схарактеризуйте особливості компаративізму як порівняльно-історичного напрямку вивчення літератури.
9. Що таке літературна імагологія?
10. Дайте характеристику модернізму як напрямку в літературі кінця XIX — початку XX століття.
11. Поясніть причини зародження марксистського літературознавства, схарактеризуйте його основні риси.

РОЗДІЛ СЬОМИЙ

ВІТЧИЗНЯНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО XIX СТОЛІТТЯ

1

Українське літературознавство та естетика в перші десятиріччя XIX століття

Літературно-теоретична думка в Україні першої третини XIX століття продовжувала розвиватися в річищі естетики, хоча в цю добу накреслився поворот від старої «риторичної» теорії до нової «естетичної» (див. [9, т. 1, 57]). Один із тогочасних дослідників писав з цього приводу: «Звертаючи увагу на розвиток теорії прози і поезії з давніх і нових письменників, вбачаємо, що перша, розпочавшись із правил вітійства, згодом прийняла в себе й інші види прози, з'єдналася з теорією поезії й склала систему науки словесної, або теорію словесності; друга, почавши зі спостережень над поезією, переважно драматичною, потім розвинулась у вчення про поезію та інші мистецтва, підкорившись засадам вишуканого мистецтва та філософському їх дослідженню, і склала систему науки мистецтв вишуканого, естетику» [17, 53—54].

Однак у 1910—1930-ті роки теорія літератури як окрема наукова дисципліна в Україні не фігурувала, а входила до складу поетики та риторики, які традиційно читалися в навчальних закладах, зокрема в Харківському університеті, відкритому 1805 року.

Українська культурна громадськість поступово знайомилася з працями Ш. Монтеск'є, Вольтера, Й. В. Гете, Ф. Шіллера, Д. Дідро, Й. Гердера. Найбільший вплив на теоретичну думку в Україні справила спадщина І. Канта.

Перший ректор університету *Іван Степанович Рижський* (1761—1811) на основі своїх лекцій видав книги «Опыт риторики» (1802, 1805), «Наука стихотворства» (1811), пізніше вийшла його праця «Введение в круг словесности» (1816). Вони стали першими в Україні систематизованими підручниками, побудованими на засадах класицистичної теорії наслідування. Спираючись на західноєвропейські авторитети (Н. Буало, Баттьо, Ешенбург, Блер) та на досвід М. Ломоносова, І. Рижський вважав, що предмет мистецтва, а також основні естетичні категорії є незмінними й вічними. Змін зазнає лише здатність людини виявляти та розуміти суть прекрасного в природі та мистецтві. Людина як невід'ємна частина природи має спроможність відображати її за допомогою розуму та почуттів, і саме цей акт формує фундамент мистецького наслідування природи. Здійснюючи подібний акт, митець може «прикрашати й навіть переробляти її [природу] на свій смак» [24, 9]. Тобто йдеться про такі властивості творчого процесу, як фантазія, художній домисел, прямо пов'язані з мірою таланту автора.

Цікавою є думка І. Рижського про переваги свого, національного в житті та творчості, оскільки «нерозумно зневажати своє власне, якщо воно ні в чому не поступається чужому» [Там само, 38]. Щоправда, Р. Гром'як з цього приводу зазначає, що наведена фраза не свідчить, що І. Рижський «сприяв утвердженню української культури за ментальністю, а не за територіальною ознакою» [5, 47]. Р. Гром'як наводить лист харківського професора до Російської Академії наук, у якому виразно проглядалися «асиміляційні переконання» вченого, що не сприяло розвитку національного літературознавства.

Певний інтерес має й теорія складу І. Рижського, що є, по суті, «теорією прози» [22, 31], оскільки «склад є загальне ім'я, під яким зберігається все те, що твір запозичає і від слів і від думок: адже з якого боку ви не стали б про нього судити, і що б ви не знайшли доброго чи поганого, чудово-

го чи посереднього, все це належить і до складу; навіть <...> помітні у творі певні переваги чи недоліки красномовства бувають джерелом часткових його назв» (цит. за: [22, 31]).

Послідовниками й учнями І. Рижського були І. Срезневський, М. Паки де Совінії, Є. Філомафітський, А. Гевлич, В. Джунковський, А. Могилевський та ін. Його вплив є помітним й у виданих у Харкові навчальних посібниках А. Могилевського «Риторика» (1817), І. Срезневського «Опыт краткой риторики» (1822), В. Джунковського «Об изящных художествах у греков и их влиянии на нравственность» (1819). Учні І. Рижського поділяли його думки про високе призначення мистецтва, його важливу місію у процесі морального й естетичного виховання особистості, загартування характеру, розвитку благородних почуттів.

Харківські вчені розуміли важливість уміння аналізувати художні твори. *Євграф Матвійович Філомафітський* (1790—1831) в «Украинском вестнике» (1816, кн. 9) запропонував два підходи до аналізу художніх творів давніх і нових віршотворців — синтетичний та аналітичний. «Синтетично розбирати — значить: дивитися раптом на все ціле, відокремлюючи потім від нього частину за частиною, роздрібнюючи далі ці частини, й доходити, нарешті, до найменших подробиць для того, щоб бачити, які ці подробиці і яке складають ціле?

Аналітично розбирати — значить, навпаки, брати найменші подробиці, розглядати їх, поєднувати з більшими, з більшими і, нарешті, доходити до цілого — також, щоб бачити, яке це ціле?» (цит. за: [26, 34]).

Один із послідовників першого ректора Харківського університету *Авксентій Павлович Гевлич* (1790—1861), чиї світоглядні позиції зазнали впливу ідей французьких матеріалістів й ідеалізму Канта, вбачав коріння естетичного ідеалу митця в природі, як і класицисти, але не знаходив ідеалів у готовому вигляді: «Вони [ідеали] у нашій уяві і слугують окрасою поезії і вільним мистецтвам» [Там само, 339]. Сліпе копіювання натури часом може спричинити «неприємне почуття в людини, обдурюючи її при будь-якому погляді великою своєю схожістю» [Там само, 335]. Однак сама природа, на думку А. Гевлича, може виступати джерелом натхнення

для людини, що володіє даром творчості, талант якої може розбудити лише натура. Талант ніяк не можна виплекати за допомогою освіти та наук. Виходячи зі специфічних умов розвитку слов'янських літератур, зокрема української, критик особливо наголошував на тому, що «в народе, коего словесность только начинает образовываться, можно найти высоко-го поэта, пленяющего писателя, которые будут всегда уважаемыми за свои дарования» (цит. за: [16, 127]).

Дисертація А. Гевлича «Об изящном» (1818) свідчить про те, що її автор також вважав за потрібне брати до уваги національну специфіку художньої творчості й фольклору.

У перші десятиліття XIX сторіччя, з виходом у світ перших українських періодичних видань («Харьковский Демокрит», 1816; «Украинский вестник», 1816—1819; «Украинский журнал», 1824—1825), літературна критика поживалася. У статті «Сочинения Акима Нахимова» *Розумник Тимофійович Гонорський* (1791—1818) так сформулював її завдання: «Критика показує погрішності та помилки для того, щоб скористався зауваженнями той, до кого вони відносяться. До того ж справедливий критик помічає і довершеність» [10, 3Л]. «Критика є найулюбленішою донькою філософії і найщирішою подругою логіки» [Там само, 64], — твердив *Ізмаїл Іванович Срезневський* (1812—1880). Він же наголошував, що «мета критики полягає не лише в тому, щоб відшукати в естетичному творінні погане, але й гідно пишатися добрим» [Там само, 65].

Розумник Гонорський став автором двох книжок — «Дух Горация і Тібула» (1814) та «Про наслідувальну гармонію слова» (1815). На думку І. Михайлина, «друга книжка мала особливе значення, уперше накресливши оригінальну теорію молодого науковця, на засадах якої й формувалася естетична програма „Украинского вестника“» [18, 100]. Рання смерть завадила Р. Гонорському стати визначним українським теоретиком літератури, проте його теорія наслідувальної гармонії слова, в якій він схарактеризував властивості голосних і приголосних звуків, створила широкий спектр символічних значень кожного окремого звука мови. Зокрема, *а* створює ілюзію широти, *у* відтінює глухість, *е* та *і* зручні для передачі швидкості тощо. «На усвідомленні символічності значень звуків побудована й теорія наслідувальної гармонії

слова Р. Гонорського. Її сутність полягає в тому, що митець в процесі творчості мусить урахувати не лише зміст (семантику слів), але й символіку мови, тобто образні уявлення звуків, що складають слова» [18, 52].

1810—1830-ті роки в українському літературознавстві — це доба, коли почали руйнуватися усталені класицистичні канони й окреслюватися певні кроки в напрямі нового, більш сучасного розуміння природи і призначення словесного мистецтва. Становлення нової української літератури, що відбувалося в цей період, проникнення в Україну ідей німецької ідеалістичної філософії активізували подальший розвиток теоретико-літературної думки. Однією з ознак цього були праці харківського вченого *Івана Яковича Кронеберга* (1788—1838) «Амалтея, или Собрание сочинений и переводов, относящихся к изящным искусствам и древней классической словесности» (т. 1—3, 1825—1828), «Исторический взгляд на эстетику» (1830), «Материалы для истории эстетики» (1831), «Минерва» (1835) та ін.

Критикуючи класицистичну теорію наслідування, правила трьох єдностей, І. Кронеберг вважав, що художник є органічною частиною творчого духу природи. Він має повне право на художню переробку життєвого матеріалу. Художній твір становить нерозривну єдність форми та змісту, реального та ідеального.

Говорячи про основи аналізу літературного твору, І. Кронеберг твердив, що розгляд твору може бути: «1. Критичним, заснованим на правилах і началах, вилучених з кращих творів, визнаних зразками... 2. Історичним, коли ми поетичний твір не в самому собі розглядаємо, а стосовно століття і стану поета, і вартість твору його визначаємо, виходячи з того, скільки він за тодішніми обставинами встиг чи встигнути міг... 3. Абсолютним, коли ми, не звертаючи увагу на зовнішні обставини, розглядаємо, наскільки задоволені вимоги мистецтва і виражена ідея вишуканого... 4. Емпіричним, якщо ми, не вникаючи у внутрішній світ поета, розглядаємо твори його кожен окремо і без зв'язку, в якому вони знаходяться можуть» [10, 52]. Перший підхід, на його думку, характеризує французьку критику, другий — російську, третій — німецьку. Четвертий підхід — «критика дилетантів» [Там само].

I. Кронеберг був переконаний, що під час аналізу іноземних літературних творів літературознавець повинен забути про національні поняття й підвестися до рівня світових зразків. Основні ідеї вченого були співзвучні тим, що стали вироблятися на емпіричному рівні у творчій практиці українських літераторів, зокрема в деяких висловлюваннях І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки та ін.

Передмова *Михайла Олександровича Максимовича* (1804—1873) до збірки «Малоросійські пісні» (1827) була чи не першою спробою наукового аналізу усної народної творчості. У процесі творчої діяльності М. Максимович формував методологію літературної критики, принципи аналізу фольклорних і літературних творів. Зразком зрілості



Михайло Максимович

подібної методології є стаття «О стихотворениях червонорусских» (1841), в якій оцінювався літературний доробок наддністрянських письменників другої половини 30-х років XIX століття. У цій праці учений доводить, що українські наддністрянці й наддніпрянці є єдиним народом: «Та ж руська мова звучить за Дністром, що й на Дніпрі; на тій же мові народна пісня лунає в Карпатських горах і розноситься по українських степах і берегах чорноморських» [10, 116]. У цій праці М. Максимович радив західноукраїнським письменникам уникати штучного поєднання слів: «Жива література у них може розквітнути лише на її народній, живій мові» [Там само, 118]. Стаття вперше ввела до наукового обігу в Наддніпрянській Україні імена ряду західноукраїнських письменників (Й. Левицький, М. Устиянович, М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький). По суті, у згаданій статті й низці інших праць М. Максимович порушив питання історизму у фольклорі, національної самобутності вітчизняної літератури,

органічних зв'язків між літературними творами та усною народною словесністю.

У розвідці «Песнь о полку Игореве» (1835) на основі докладного аналізу тексту М. Максимович доводить оригінальність і давність цієї пам'ятки національної літератури. У той час ця проблема активно дебатовалася в науковій літературі. На погляд Л. Білецького, підхід М. Максимовича до «Слова» як старовинної народної думи «дав привід до створення цілої школи українських учених в особі Ю. Тисовського, Антоновича і Драгоманова, Ф. Колесси і багато ін. аж до сучасних днів, а внаслідок цього і до постановня перекладів його розміром української думи (П. Мирний)» [1, 80—87].

«Однією з прикметних особливостей літературної критики першої половини XIX ст., — вважав П. Федченко, — є те, що розробка теоретичних питань літературного розвитку не належала виключно до монополії професійних естетиків, критиків. Активну участь у ній завжди брали й письменники» [27, 20].

Етапними моментами в розвитку критики стали згадані вже перші журнали, що видавалися Харківським університетом («Харьковский Демокрит», 1816; «Украинский вестник», 1816—1819; «Украинский журнал», 1824—1825), а також альманахи, що зрідка виходили у світ («Украинский альманах», 1831; «Украинская звезда», 1833, 1834; «Запорожская старина», 1833, 1838; «Украинский сборник», 1839).

У харківських журналах активно друкувалися І. Рижський, О. Склабовський, Є. Філомафітський, Р. Гонорський, П. Гулак-Артемівський, І. Срезневський та інші професори університету. В альманахах переважали критичні праці, що належали письменникам Г. Квітці-Основ'яненку, Л. Боровиковському, Є. Гребінці, О. Шпигоцькому та ін.

Р. Гром'як невисоко оцінює вплив харківських видань на українську критику, оскільки автори, «пропагуючи античну літературу, німецьку естетику, ідеї Просвітництва, торкаючись „вітчизняної” культури, мали на увазі лише твори російської літератури, зрідка український фольклор, рецензували тільки художні явища російськомовні... У критиці, яку плекали харківські журнали, проявлялася концепція „спільної вітчизни” — відгомін російського „единообразия»» [5, 47].

Однак це був потрібний етап до переходу українського літературознавства та критики на національний ґрунт.

Важливе місце в цьому зв'язку посідає невеличка критична праця *Григорія Федоровича Квітки-Основ'яненка* (1778—1843) «Супліка до пана іздателя» (1834). Це — своєрідний літературний маніфест, в якому обстоювалися права українського народу на власну літературу, рішуче засуджувались його недруги, визначалися естетичні засади вітчизняної літератури. Однією з найактуальніших вважалася потреба писати художні твори живою народною мовою: «Як говоримо, так і писати треба» [12, т. 7, 113]. Цьому сприяли й вихід «Грамматики малороссийского наречия» (1818) О. Павловського, зорієнтованої на використання живої народної мови, збірки М. Цертелєва «Опыт собрания старинных малороссийских песней» (1819).

Петро Петрович Гулак-Артемовський (1790—1865) у статті «О поэзии и красноречии» в дусі кантівських ідей заявив, що «естетичні поняття мають народжуватися безпосередньо із самих творів, і на першому місці тут повинен виступати критерій моральності» (цит. за: [16, 126]). Український поет і вчений вважав, що як поезія, так і красномовство — це два мистецтва, що є нерозлучними подругами думки, здатними гармонізувати сувору науку почуттєвості.

П. Гулаку-Артемовському, І. Котляревському, Г. Квітці-Основ'яненку належать спроби створити літературознавчі терміни рідною мовою. Наприклад, шпигачки — епіграми, писульки — послання, побрехеньки — анекдоти, приказки — байки тощо.

Подібний характер мали також критичні праці та художня практика В. Масловича, А. Метлинського, О. Бодяньського, епістолярна спадщина Г. Квітки-Основ'яненка, М. Максимовича, західноукраїнських авторів М. Шашкевича, І. Вагилевича, Я. Головацького, М. Устияновича.

Зокрема, *Осипу Максимовичу Бодяньському* (1808—1877), авторові праці «О народной поэзии славянских племен» (1837), належать ідеї потрактування художньої літератури як продовження усної народної творчості. При цьому літературу він вважав наступним шаблем еволюційного розвитку народної поезії. Йому також належить пріоритет у друкуванні

пам'яток минулого, спробах знайти методологічні засади аналізу літературного твору. Дослідник віддавав перевагу вітчизняній літературі перед західноєвропейськими та російською, оскільки вона базувалася на національному ґрунті, тоді як інші літератури дуже часто копіювали чужоземне.

Михайло Гнатюк розглядає праці М. Максимовича та О. Бодянського як безпосередні предтечі культурно-історичної школи літературознавства: «Можемо твердити, що саме в працях М. Максимовича і О. Бодянського було намічено низку тих ознак, що їх пізніше (60-ті роки XIX ст.) візьме за основу культурно-історична школа» [3, 25—26].

«Русалка Дністровая» (1837) була своєрідним маніфестом, який засвідчив наявність єдиної української літератури на Сході та Заході, літератури, що мала давні традиції. У «Передслові» до цього видання *Маркіян Семенович Шашкевич* (1811—1843) зазначав: «Судило нам ся послідніми бути. Бо коли другі слов'яни верха ся дохоплюють і если не вже, то небавком побратаються з повним ясним Сонцем, нам на долині в густій студеній мряці гибіти. Мали і ми наших півців і наших учителів, але найшли тучі і бурі — тамті зааніміли, а народові і словесності надовго ся здрімало. Однак ж язик і хороша душа руська була серед Слов'янщини як чиста сльоза дівоча в долоні Серафима» [10, 147—148]. Вживаючи метафоричні вирази, М. Шашкевич спробував поглянути на українців та їхню літературу в контексті розвитку інших слов'янських народів, висловлюючи впевненість, що народ, який є останнім, що все ще сперечається про свою мову, переконаний, що «лучче надія перемчить крізь серце його» [Там само, 148].

Полемізуючи із ксьондзом Й. Лозинським, який пропонував перевести українську літературу з кирилиці на латиницю, М. Шашкевич у праці «Азбука і абецадло» наголошував, що «література будь-якого народу є відображенням його життя, його способу мислення, його душі; отже, повинна вона зародитись, вирости з власного народу і зацвісти на тій же самій ниві, щоб не була подібна до того райського поля, про якого розповідають, що він не має ніг, а тому постійно висить у повітрі» [Там само, 145]. Бачачи недоліки граматики української мови, М. Шашкевич пропонував взя-

ти за основу живу народну мову: «Треба учитися своїй мові не з граматики, а з живої мови і її літератури, треба показати всі властивості й особливості її розвитку і законів, згідно яких — в залежності від обставин, що на неї впливають, — мова розвивалась і розвивається» [10, 146].

Певне місце в західноукраїнському літературознавстві посідав *Йосип Левицький* (1801—1860). Під час диспуту 1833—1834 рр. з приводу переведення української літератури на латинський алфавіт, ініціаторами якого були поляки В. Залеський та А. Бельовський, а також українець Йосип Лозинський, Й. Левицький «заперечував доцільність запроваджень польського алфавіту замість традиційної кирилиці, застерігаючи, що така заміна поставить під загрозу саме існування української („руської”) літератури в Галичині і призведе до подальшого роздібнення вже й так роз’єданого штучними кордонами „руського письменства ще на дрібніші шматки»» [20, 3]. Й. Левицькому належить також спроба вперше проаналізувати західноукраїнську літературу, починаючи з кінця XVIII й до 40-х років XIX століття («Доля галицько-руського языка»).

Таким чином, у першій третині XIX століття на Сході та Заході України, незважаючи на істотні політичні перешкоди, було створено об’єктивні умови для розвитку літературознавства на національній основі, могутньою підпорою чому була нова українська література, вихідною точкою якої стала «Енеїда» Івана Котляревського.

2

**Розвиток
українського літературознавства
в середині XIX століття**

Прихід до літератури та літературознавства нових сил у 40-ві — 60-ті роки XIX століття (М. Костомаров, Т. Шевченко, П. Куліш, П. Гулак-Артемівський, Л. Боровиковський,

Я. Головацький та ін.) остаточно закріпив у суспільній свідомості думку про право українського народу на власну літературу. Це цілком збігалось з ідеями західноєвропейських теоретиків романтизму. Р. Гром'як слушно вважає, що філософську базу звернення до літератури рідною мовою маємо у всеохопній праці Й. Г. Гердера «Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit» («Ідеї до філософії історії людства», 1784—1791) (див. [5, 49]). Подібні ідеї поділяли й прогресивні російські критики М. Чернишевський, М. Добролюбов, О. Герцен.

У 1840-ві роки вийшла низка українських альманахів: «Ластівку» видав Є. Гребінка в Санкт-Петербурзі, «Сніп» — О. Корсун у Харкові, «Киевлянин» — М. Максимович у Києві, 4 випуски альманаху «Молодик» здійснив І. Бецький, 5 випусків «Южного русского сборника» — А. Метлинський.

Після розгрому Кирило-Мефодіївського братства (1847), членами якого були провідні українські письменники й літературознавці (Т. Шевченко, П. Куліш, М. Костомаров та ін.), погіршилися умови для видання літературознавчих і критичних праць, друкування творів українською мовою. Лише наприкінці 1850-х років П. Куліш видав двотомний збірник «Записки о Южной Руси», а 1860 року — альманах «Хата».

Тимчасова лібералізація після поразки в Кримській війні та смерті царя Миколи I посприяла зростанню кількості книжок, що друкувалися українською мовою, відкриттю недільних шкіл із рідною мовою викладання. У 1861—1862 роках було видано 10 чисел журналу «Основа», де друкувалися художні твори, матеріали з народознавства, історії, етнографії, літературознавства. Відділ критики в журналі вів П. Куліш.

У Галичині під впливом революційних подій 1848 року ситуація була дещо вільнішою. Там було видано альманахи «Вінок русинам на обжинки» (1846—1847), «Перемишлянин» (1850—1860), «Весна» та ін. З'явилися періодичні видання — газети «Зоря галицька», «Дневник руський», «Новини», «Галицько-руський вісник» тощо. 1848 року у Львівському університеті було створено кафедру руської словесності. У жовтні 1849 року у Львові відбувся Собор учених руських.

Помітне місце в історії українського літературознавства середини XIX століття посідає *Микола Іванович Костомаров*

(1817—1885). Він першим у вітчизняній науці про літературу започаткував збирання й опрацювання історико-культурного матеріалу, наукову обробку першоджерел, в історико-генетичному плані підійшов до створення історії української літератури, порушив фундаментальні проблеми, що стосувалися статусу української мови.

Саме такі підходи закладені у статті «Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке» (1843). Уже з перших абзаців цієї праці М. Костомаров утверджує думку про оригінальність і самобутність українського народу та його мови: «Мова, що звичайно називається малоросійська, на якій говорять у південно-західних губерніях Росії та в Галицькому королівстві, не є наріччя мови російської, що утворилося в останній час; вона існувала здавна» [13, 280]. Мова є провідною ознакою народності літератури.



Микола
Костомаров

Витоки української літератури М. Костомаров вбачав у творчості письменників доби Київської Русі. Коріння національної самобутності, на його думку, крилося в багатій українській історії, пізнати яку можна через глибоке вивчення народної поезії.

Огляд української літератури перших десятиліть XIX століття, здійснений М. Костомаровим, охоплював творчість практично всіх відомих на той час вітчизняних письменників (І. Котляревського, П. Гулака-Артемівського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, К. Тополі, А. Метлинського, О. Бодяньського, Л. Боровиковського, С. Писаревського, П. Писаревського, М. Петренка, О. Корсуна, П. Кореницького, П. Куліша). Як справедливо зазначав М. Яценко, «важливість цієї праці полягає не в кількості розглянутих авторів і творів, а в тих ідейно-естетичних принципах, які, можна сказати без перебільшення, вперше були сформульовані в українському літературознавстві. Се-

ред головних вимог до художнього твору Костомаров, виходячи з ідеї народності та світоглядних засад просвітительської естетики, на перше місце висуває правдивість і оригінальність відображення національного життя та національного характеру персонажів» [31, 3Л]. Важливим є й те, що, як слушно зауважив М. Гнатюк, М. Костомаров зумів «показати тяглість традицій української літератури Київської Русі, що продовжувались у сучасних українських письменників» [3, 33].

Концептуальний характер у баченні М. Костомаровим розвитку національної літератури мала ідея історизму. Художня література становила інтерес для дослідника «з історичної точки її значення» [7, 110]. Порівнюючи характери Марусі та Ївги (повісті «Маруся» та «Козир-дівка») Г. Квітки-Основ'яненка, М. Костомаров доходить висновку, що їх спричинили відповідні історичні умови. Зокрема Маруся — це характер українки «древнього віку, що живе в новому» [13, 289], Ївга — «дитя свіжого життя, що процвітає на оновленому ґрунті, яку жиливи попередні стихії, але освітлювало сонце відродження» [Там само, 290]. Будучи втіленням традиційних рис українського характеру, Ївга постає як цілковита протилежність Марусі, оскільки в новітніх суспільно-історичних умовах активно бореться за своє щастя.

М. Костомаров одним із перших українських літературознавців порушив питання про діалектичний взаємозв'язок між обставинами та характерами в художньому творі. Вдало описані обставини в повісті «Маруся» сприяють творенню відповідних характерів. Водночас недоліки в характерах головних персонажів твору: Василя, батьків Марусі («Характер Василя неясний і навіть неприродний»; «Характери Наума, батька Марусі, і матері її також не відрізняються різкими рисами» [Там само, 289—290]) послаблюють обставини повісті, що призводить до певних художніх прорахунків письменника, обмежують історизм його світобачення. Окрім Г. Квітки-Основ'яненка, в поле наукових пошуків М. Костомарова потрапляє постать Тараса Шевченка — обох цих авторів він вважав кращими на той час вітчизняними письменниками.

Аналізуючи творчість Т. Шевченка, М. Костомаров обґрунтував своє бачення проблеми народності літератури. На

думку дослідника, Шевченко — «це цілий народ, що говорить устами свого поета: душа його усвідомила співчуття і схожість між станом своїм і загальнонародним почуттям» [13, 292]. У постаті Т. Шевченка М. Костомаров вбачає утвердження української літератури серед інших літератур як оригінальної й історично зумовленої. Пізніше в рецензії на «Кобзаря» 1860 р. М. Костомаров заявить, що лише завдячуючи талантові мужицького сина українське слово прорвалося на міжнародну арену. Стаття «Малорусская литература» (1871) засвідчує, що М. Костомаров розглядає творчість Т. Шевченка як не порушну єдність національного й загальнолюдського: «Вірші Шевченка не відступають від форми і прийомів малоросійської народної поезії: вони глибоко малоросійські, але в той же час їх значення ніяк не місцеве: вони постійно носять у собі інтереси загальнолюдські» [Там само, 320].

Аналізуючи творчість Марка Вовчка, М. Костомаров зазначив, що письменниця зуміла в «Народних оповіданнях» «у небагатьох рисах репрезентувати багато чого» [Там само, 231]. Зокрема йдеться про народну мову її оповідань, правдивий і гуманістичний пафос.

В останні десятиліття життя М. Костомаров друкує низку праць («Малорусское слово», «По вопросу о малорусском слове», «Еще по поводу малорусского слова», «Задачи украинофильства», «По поводу статьи г. де-Пуле об украинофильстве» та ін.), у яких заперечує Емський указ, обстоює право на використання української мови в літературній творчості, хоча окремі положення його статей, приміром застосування української мови передусім для домашнього вжитку («О преподавании на южнорусском языке», 1862) не витримують критики, про що свого часу писав І. Франко у статті «Ювілей Івана Левицького (Нечуя)».

Літературознавчі студії М. Костомарова стали важливим внеском у формування наукових підходів до аналізу літературного процесу і творчості окремих національних письменників XIX століття.

Новий крок, пов'язаний із розвитком теоретичного мислення в Україні, зробив геніальний вітчизняний поет і мислитель *Тарас Григорович Шевченко* (1814—1861). Помітним теоретико-естетичним маніфестом, що був націлений на

становлення реалізму та народності національної літератури, стала його передмова до нездійсненого видання «Кобзаря» (1847). Шевченко одним з перших українців по-новому порушив проблему прекрасного, коріння якого він вбачав у



Тарас Шевченко

реальному житті. «Щоб знати людей, — писав Шевченко, — то треба пожити з ними. І щоб їх списувати, то треба самому стати чоловіком, а не марнотрателем чорнила і паперу. Отоді пишати й друкувати, і труд ваш буде трудом чесним» [30, 208]. Мистецькі ідеали Шевченко вбачав у самій дійсності.

Митець в естетиці Т. Шевченка є своєрідним демиургом, який уникає копіювання дійсності, оскільки сам творить нову художню реальність. Обстоюючи позиції реалістичного мистецтва, Шевченко водночас послідовно виступав проти натуралістичного, або «дагеротипного наслідування

природи», відірваних від навколишньої дійсності польотів творчої уяви письменника.

Полемізуючи з польським ученим К. Лібельтом, Т. Шевченко наголошував, що справжній художник не може керуватися лише власними суб'єктивістськими уявленнями та бажаннями. Є в Т. Шевченка також слушні думки про особливості творчого процесу, місце в ньому художнього домислу. Шевченкові належить ще низка висловлювань про характер і роль принципової й висококваліфікованої літературної критики, зразки якої він подавав, принагідно відгукуючись у «Журнале», листах та деяких інших окремих працях про книги українських, російських і західноєвропейських літераторів. У поняття критики Т. Шевченко вкладав думки народу про мистецькі явища, оцінку їх через бачення простих читачів або глядачів, що поглиблювало гуманістичні засади літератури та мистецтва.

Значення літературознавчих поглядів Т. Шевченка полягає в чіткому усвідомленні ним необхідності більш тісного зв'язку літератури з життям свого народу, оперативного відгуку на злободенні проблеми своєї доби, орієнтації на реалістичне відтворення дійсності. Естетичне кредо Т. Шевченка, яке вимальовувалося з окремих, переважно принагідних думок про літературу та мистецтво, «перебувало на рівні найпрогресивніших ідей свого часу, стало найвищим досягненням художньої думки в Україні і надовго визначило шляхи поступального розвитку національної літератури» [27, 25].



Пантелеймон Куліш

Як один із засновників професійної літературної критики в історію українського літературознавства ввійшов **Пантелеймон Олександрович Куліш** (1819—1897). Історико-літературна концепція ученого стала формуватися ще в 40-ві роки XIX ст. «За параметрами загальноєвропейського духовного руху, на матриці культурних течій „ядро“ Кулішевих поглядів локалізується десь між Просвітництвом і Романтизмом» [2, 28]. Особливо плідною була його літературно-критична та історико-літературна діяльність наприкінці 50-х і в 60-ті роки. Епілог до публікації історичного роману «Чорна Рада» в журналі «Русская беседа» (1857) «Об отношении малороссийской словесности к общерусской» став його першою спробою здійснити огляд сучасної йому національної літератури.

Пізніше з'явилися програмні праці вченого «Передне слово до громади: Погляд на українську словесність», «Простонародность в украинской словесности», «Чого стоїть Шевченко яко поет народний?», «Взгляд на малороссийскую словесность по случаю выхода в свет книги „На-

родні оповідання” Марка Вовчка», численні статті, передмови, рецензії.

Як знавець культури та історії свого народу П. Куліш утверджував право українців мати власну літературу, бачив обнадійливі перспективи її подальшого розвитку, збагачення стильової та родожанрової систем. За свідченням Є. Нахліка, «через усе життя Куліш проніс сприйняту в юності ідею Гердера про цінність національної самобутності й неповторного історичного шляху кожного народу. Додержуючись думки про існування універсальних законів розвитку природи й суспільства, український мислитель був переконаний, що збереження і вияскравлення національного розмаїття людства має свою всепланетарну доцільність і відповідає універсальним закономірностям розвитку Всесвіту» [9, т. 2, 276—277].

Літературознавство та фольклористику («науку словесності» в його термінології) П. Куліш розумів передусім «яко науку самовзнання народнього» [15, 12]. Критерієм досконалості художнього твору він вважав, окрім «вірності живопису з натури й глибини сердечного почуття» [Там само, 477], ще й досконалість, вишуканість форми. Таке класичне поєднання форми та змісту літературознавець вбачав у поемі Т. Шевченка «Наймичка». Для написання високохудожнього твору потрібні тривала цілеспрямована праця, постійне самовдосконалення митця. Поетичний твір повинен нести читачам високі ідеали. Талант необхідно спонукати до свідомої праці за законами прекрасного. Вирішальна роль у процесі художньої творчості, на думку П. Куліша, належить мистецькій особистості. Романтизм він сприйняв як близьку українцям ідею француза Ж.-Ж. Руссо. У «Листах з хутора», що друкувалися в «Основі», П. Куліш протиставляв хутір місту, ідеалізував хуторянство, старовину з її патріархальними звичаями й порядками.

Суспільну роль літератури П. Куліш розглядав дещо звужено, перевагу віддавав виховним, дидактичним її завданням: плекати народ у дусі християнства та загальнолюдських цінностей, патріотизму, об’єднавши всі суспільні прошарки нації, шануючи національні традиції та звичаї. При цьому письменник повинен відштовхуватися від наукових знань,

передусім з усної народної творчості, історії, етнографії, знати свою й зарубіжну літератури. Куліш не ігнорував і почуттєвого боку літературної творчості, розумів роль свідомого й підсвідомого в естетичному освоєнні життя. Так, у «На-родних оповіданнях» Марка Вовчка він вбачав «живу етно-графію, котру зрозумів писатель здоровим умом і гарячим серцем» (цит. за: [10, 258]). Набагато нижче він оцінював прозову творчість Миколи Гоголя, відкидаючи надмірну театральність і штучність у показі цим письменником дійсності. На його думку, Марко Вовчок спиралася на живу народну стихію, а М. Гоголь — на книжні знання. Вершин-ним явищем української літератури П. Куліш вважав творчість Тараса Шевченка, якому «...уся сила і вся краса нашої мови тільки ... одному відкрилася» [15, 521]. І хоча в оцінках доробку Шевченка звучать суб'єктивізм, полемічне перебільшення, а часом і помилковість оцінок, значення внеску П. Куліша в наукове шевченкознавство є неоцінен-ним: «Геній народний створив Шевченка з його стихом золо-тоголосим» [Там само, 506].

Для П. Куліша художня література має прямі витоки в усній народній творчості, а тому він орієнтував письменників на гли-боке засвоєння народнописанних традицій, нерозривність зв'язків із фольклором та етнографією. П. Куліш стояв на по-зиціях єдності красного письменства Сходу й Заходу України.

На погляд Михайла Гнатюка, «один із вихідних пунктів літературознавчої концепції П. Куліша — данина традиціям міфологічного літературознавства та водночас орієнтація на культурно-історичний підхід до аналізу твору. Ідеї, що їх обстоював П. Куліш у «Записках о Южной Руси», наближа-ються до теоретичних концепцій культурно-історичного літературознавства, хоча зв'язувати погляди П. Куліша тіль-ки з цією школою було б неправильно» [3, 38].

П. Куліша можна вважати першим українським про-фесійним критиком, який регулярно відстежував краші зразки вітчизняної літератури, не залишав без уваги і твори пересічні, при цьому він писав про них науково й виваже-но, без тіні поблажливості. У статті «Характер и задачи ук-раинской критики» (1861) він уперше торкнувся проблеми відповідальності критика перед суспільством за позитивну

оцінку відверто слабких літературних творів. З діяльністю передусім П. Куліша можна пов'язувати зародження в Україні літературознавства, яке базувалося на об'єктивній науковій основі. Праці науковця засвідчують, що він наполегливо шукав власні шляхи до аналізу художнього твору, вимагав показувати не лише позитивні його сторони, а і прорахунки й недоліки, виховуючи естетичні смаки письменника та читача, духовно збагачуючи український народ.

П. Куліш тяжів до культурно-історичної школи в національному літературознавстві. І хоча він не повною мірою вписувався в її межі, усе ж нам видаються актуальними думки М. Гнатюка, який, полемізуючи з М. Наєнком, писав: «Деякі дослідники аж надто заперечують право культурно-історичної школи на своє місце в історії літературознавства. Важко погодитися, зокрема, з думкою М. Наєнка, який вважає, що культурно-історична школа „не заслуговує не лише на право називатися школою, ба, навіть на вужчий ранг самостійного „напрямку”» [3, 36]. До того ж М. Гнатюк слушно зазначає, що «термін „культурно-історична школа” ввів у літературознавство Іван Франко („Етнологія та історія літератури, план викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви”)». Цим терміном послуговувалися на початку XX століття В. Перетц, трохи пізніше — Леонід Білецький» [3, 37].

Літературознавчі студії П. Куліша дали поштовх до появи в українській літературі постшевченківської доби *етнографічно-побутової школи* (Ганна Барвінок, Митро Омелькович, Д. Мордовцев, А. Свидницький, О. Стороженко та ін.).

На думку Р. Гром'яка, літературно-критична діяльність П. Куліша була «за своїм методом не етнографічною, а суб'єктивно-психологічною чи радше психолого-естетичною, розвивалася в тому руслі, в якому йшла європейська думка того часу, а згодом розбудували свої концепції О. Потебня та І. Франко» [5, 95].

Роль П. Куліша в історії українського літературознавства XIX століття є надзвичайно вагомим, оскільки йому вдалося першому з вітчизняних авторів створити послідовну й цілісну наукову концепцію бачення місця й ролі художньої літератури в суспільному й духовному житті нації.

Еволюція українського літературознавства в останні десятиріччя XIX століття

Розвиток українського літературознавства в останні десятиріччя XIX століття відбувався у несприятливих умовах: сумнозвісні Валуєвський циркуляр (1863), Емський акт (1876), заборона національних театрів (1883), заборона дитячих видань (1885) суттєво погіршили умови для роботи українських письменників і літературознавців, звели нанівець їхні можливості щодо друкування своїх творів на батьківщині. Центр літературного життя змістився в Галичину, де продовжували виходити українські видання, друкувалися твори письменників і критиків із Наддніпрянської України. У Львові з 1867 року починає видаватися журнал «Правда», в якому друкувалися літературознавчі та критичні праці. 1868 року була створена «Просвіта», згодом, у 1873 році, розпочало свою діяльність Літературне товариство ім. Т. Шевченка, з 1892 року — Наукове товариство імені Шевченка (НТШ), що стало авторитетним центром українського літературознавства, яке регулярно видавало «Записки НТШ» (до 1913 року вийшло 170 випусків). Частина науковців стала друкувати свої праці з україністики в російських академічних виданнях, окремі науковці (М. Драгоманов) опинилися в еміграції і друкували свої праці в Женеві чи Празі.

До літературознавства приходять нові творчі сили: М. Драгоманов, І. Франко, О. Потебня, М. Павлик, В. Гнатюк, І. Білик, О. Огоновський, М. Петров, М. Сумцов, П. Житецький, М. Дашкевич та ін. На сторінках львівських видань відбулася широка літературно-критична дискусія 1873—1878 років, у якій брали участь провідні національні письменники та літературознавці.

За твердженням Р. Гром'яка, початок дискусії був таким: «1873 р. „Правда” почала частинами друкувати (з ч. 4) статтю „Література російська, великоруська, українська і галиць-

ка” за підписом „Українець”, закінчивши публікації 1874 року [ч. 9, 380—386]. Публікація супроводжувалася численними примітками автора і редакції. Автор дещо уточнював, дещо конкретизував, редакція зазначала, з чим вона погоджується, а яких думок автора не поділяє. Характерною є остання примітка редакції: „Ми вже кілька разів висказували одмінні погляди від поглядів ш. автора. 1873 року, ще до закінчення журнальних публікацій, праця М. Драгоманова вийшла у Львові окремою відбиткою» [5, 110]. Потім у ч. 19 було надруковано «Одкритий лист з України до редакції „Правди”». Його автором був той самий М. Драгоманов, і підписали цього листа ще тридцять діячів літератури та мистецтва, науковців з України (П. Чубинський, Ф. Вовк, М. Лисенко, М. Старицький та ін.). Ця публікація була відгуком на працю М. Загірнього (С. Качали) «Політика русинів».

Згодом у дискусії взяли участь О. Кониський, В. Барвінський, І. Нечуй-Левицький, І. Франко. В епіцентрі подій опинилася проблема зв'язків літератури з життям, її суспільного призначення. «Реальна література повинна бути дзеркалом, — зазначав І. Нечуй-Левицький, — в котрому б одсвічувалась правдива жизнь, хоч і тонка, похожа на мрію, як самий одсвіт...» (цит. за: [11, 215]). «Література... повинна бути робітницею на полі людського поступу, — писав І. Франко, — ...вона громадить і описує факти щоденного життя, вважаючи тільки на правду, не на естетичні правила, а разом аналізує їх і робить з них виводи, — се її науковий реалізм. Вона через те вказує хиби суспільного устрою там, де не все може добратися наука (в житті щоденнім, в розвитку психологічних страстей та нам'єтностей людських), старається будити охоту і силу в читателях до усунення тих хиб — се її *поступова тенденція*» [29, т. 26, 13].

Підходи І. Нечуя-Левицького цікаві тим, що він вважав завдання української літератури іншими, ніж ті, які ставила перед собою російська література, і аргументував це відмінностями в ментальності українців і росіян, різними традиціями, а також консерватизмом російської літератури. На погляд І. Нечуя-Левицького, сучасна для нього література має такі визначальні риси, як народність, національність і реальність. Найважливішою є перша риса — народність, що

полягає в широкому використанні письменниками багатств народної мови, залученні епічних і ліричних форм, притаманних українському фольклору. Суттєвим чинником є дух народної поезії: «Духовність та широка свобода особистості кладуть на українську поезію дуже характерний колорит, котрим вона одрізняється од своєї великоруської сестри» [21, 57]. Український письменник називає ментальні відмінності української та російської поезії: «В українській народній пісні поезія піднімається вгору, як птиця під небо. Вона ідеальна. Вона ніколи не черкне крилами об грубі матеріальні інтереси, а коли черкається, то поминає їх як недостойні.



Михайло Драгоманов

Великоруська народна поезія не цурається матеріальності. Північний черствий практицизм натворив таких епічних, дуже непоетичних форм, яких зовсім нема в українській мові та поезії» [Там само].

Полеміка І. Франка з І. Нечуєм-Левицьким не завжди була об'єктивною. Захоплюючись марксистськими підходами, молодий Франко надавав перевагу класовому над національним: «Література, стояча над партіями, се тільки ваш сон, ваша фантазія, на ділі такої літератури не було і не може бути» [29, т. 26, 3]. По суті, він підтримував думки М. Драгоманова, який уважав, що для освіченого прошарку українців спільною є як українська, так і російська література, проти чого категорично виступив автор «Сьогочасного літературного прямування».

Помітну роль у розвитку літературознавства в Україні відіграв *Михайло Петрович Драгоманов* (1841—1895), який у своїх наукових і літературно-критичних працях 70—90-х років («Література російська, великоруська, українська і галицька» (1873—1874); «Листи на Наддніпрянську Україну»

(1893—1894); «Святкування роковин Шевченка в „руському обществі”» (1873); «Війна з пам'яттю про Шевченка» (1882); «Т. Шевченко в чужій хаті його імені» (1893) та ін.) вимагав, щоб література неодмінно керувалася принципами вірності правді життя, відповідала своєму часові, а проблеми та герої сягали глибин суспільного життя. Українську літературу М. Драгоманов завжди розглядав у контексті сусідніх і дальніх літератур, фільтруючи «український матеріал... через решето космополітичного історико-порівняльного методу» [6, 55], що не перешкоджав з'ясуванню «національності в народному творчестві» і був неодмінною умовою «такого пояснення, без котрого всякі розмови про національне творчество будуть суб'єктивними і навіть просто фантастичними» [Там само, 55]. На думку М. Гнатюка, вже на початку 70-х років XIX століття у М. Драгоманова «виявилася прихильність до концепцій культурно-історичної школи» [3, 55].

Посідаючи, особливо в перший період творчості, федералістичні позиції, М. Драгоманов наголошував, що «українська література є дитина Росії XIX в. і через те мусить жити і рости, поки Росія є Росією» [6, 3]. Йому здавалося, що без російської літератури український народ не може обійтися, адже навіть найкращі твори світової літератури на Наддніпрянщині можна читати лише в російських перекладах. І тут його погляди в кількох позиціях збігалися з думками М. Костомарова про українську літературу як літературу для домашнього вжитку. Так, у згаданій праці «Література російська, великоруська, українська і галицька» М. Драгоманов роль української літератури окреслював як творчість для простолюдю, суттєво обмежуючи цим її суспільне значення.

М. Драгоманов твердив, зазначав Г. Грабович, «що в єдиній російській державі існує два руські народи (відлуння Куліша і Костомарова) і три літератури: загальноросійська (общерусская) імперська література, що твориться спільними зусиллями українців і росіян; великоросійська література, що виражає етнічну природу, інтереси і дух великоросів; і нарешті — українська література. Попри всі її гіпотетичні і неточні місця, така модель корисна, зокрема, тим, що дає змогу простежити зміни в літературних системах протягом першої половини XIX століття, тобто процес „націоналізації” імперської над-

національної літератури (а також, за Костомаровим, над-національної мови). Знову-таки, слідом за Кулішем і Костомаровим, Драгоманов вірить, що в цьому плані — йдеться про рух до широко національного, тобто народної літератури — українське письменство випереджало російське і навіть якоюсь мірою служило останньому за модель» [4, 220].

Федералістичні ідеї сприймалися далеко не всіма опонентами, і М. Драгоманов мусив щоразу полемізувати з науковцями й письменниками Наддніпрянщини і Наддністрянщини. Зокрема в листі до Омеляна Огоновського він стверджує, що любов до Батьківщини «показується ліпше всього ділом, а не словами, але коли Ви не вбачили в нашій праці, як вона єсть, любові до України, то лишень з крайньої тенденційності» [6, 550].

Велике значення мало розроблення М. Драгомановим концепції народності літератури. Він наголошував на історичності цієї категорії, яка, постійно розвиваючись, оновлюючи зміст і форму, виявляє глибоку чутливість до суспільних і естетичних потреб народу. Підтримуючи у творчості українських письменників справді народне, М. Драгоманов вів рішучу полемічну боротьбу проти псевдонародності, провінційності та обмеженості літератури. «Внутрішнім двигуном полемічного запалу його, — зазначав М. Наєнко, — була боротьба за народність літератури; недержавність України... призводила до сприйняття цієї народності в хибному світлі, спричинила, зокрема, роздвоєння свідомості М. Гоголя, розгром Кирило-Мефодіївського товариства, життєву й літературну драму Т. Шевченка і т. ін.» [19, 150].

Одним із перших в українському літературознавстві М. Драгоманов звернувся до аналізу романтизму як мистецького напрямку, що в попередні десятиліття відіграв позитивну роль у становленні національної літератури, викликавши зацікавлення до усної народної творчості, етнографії, міфології українців. Цим самим було підготовлено передумови до реалізму, який став домінувати в українській літературі другої половини XIX століття.

Цікавою є сама концепція реалізму в естетиці М. Драгоманова, становим хребтом якої є вимога безтенденційного, об'єктивного змалювання життя. Недооцінка переваг реаліс-

тичного способу інтерпретації дійсності вела до того, що окремі українські письменники (наприклад, О. Стороженко) зображували абстрактні схеми, а не живих людей, захоплювалися дидактизмом, у той час як художня творчість вимагала «виводити на сцену існуючі, а не видумані особи й становища» [6, 64]. Досягнення реалізму в українській літературі вчений пов'язував із творчістю Т. Шевченка, Марка Вовчка, Панаса Мирного, І. Нечуя-Левицького, частково Ю. Федьковича. Студіюючи компаративістику, М. Драгоманов наголошував на важливості загальнолюдських естетичних цінностей у розвитку українського народу. Не виключав дослідник і можливості застосування вітчизняними письменниками умовних форм інтерпретації дійсності. Головне — потрібна відповідна художня та мистецька мотивація вчинків героїв, руху естетичної свідомості.

«З ім'ям М. Драгоманова пов'язаний історично вищий етап прогресивної ідейно-художньої орієнтації української літератури, боротьби проти хибних і шкідливих теоретичних настанов та художньої практики, зокрема проти хуторянської обмеженості й примітивізму в проблематиці та формі творів» [28, 6]. Окремі суперечності й непослідовності М. Драгоманова пов'язані зі специфікою історичної доби, в яку він жив. «По суті, на підтримку драгоманівських оцінок стану і перспектив розвитку української літератури, на глибоке відображення актуальних проблем соціального буття народу, на розширення й збагачення засобів реалістичного письма та боротьбу проти естетичного примітивізму виступили представники соціологічної критики — Іван Білик..., О. Терлецький..., В. Навроцький» [Там само, 26]. «Серед опонентів Драгоманова були О. Кониський (стаття „Український націоналізм“), В. Барвінський („Слівце для опізнання“ та „Відповідь панові М. Драгоманову“), І. Нечуй-Левицький (стаття „Сьогочасне літературне прямування“)» [9, т. 3, 27].

З ім'ям М. Драгоманова пов'язане й зародження наукової компаративістики в Україні, хоча перші спроби в цьому напрямі були зроблені на кілька десятиліть раніше М. Костомаровим, І. Срезневським, М. Максимовичем та ін. М. Драгоманов у праці «До справи про вертепну комедію на Україні» гостро порушив питання про дослідження українського

фольклору в контексті східнослов'янських, слов'янських, арійських та інших уснопоетичних творів. Інша його праця, «Малороссия в ее словесности» (1870), присвячена вивченню ролі України та її літератури в загальноросійському контексті. Зокрема, компаративний аналіз дав підставу українському науковцеві зробити висновок про «Слово о полку Ігоревім» як оригінальну пам'ятку саме української літератури.

У 60—70-ті роки XIX століття значну активність у літературознавстві та критиці виявив **Іван Білик** (**Іван Якович Рудченко**, 1845—1905). Передусім у його працях обстоювалися ідеї реалізму, народності літератури. «Література живе разом з своїм людиною; іде з ним разом одним розвоєм» (цит. за: [11, 211]), — твердив І. Білик у «Перегляді літературних новин». «Заслугою І. Рудченка перед українською культурою є те, — зазначав Р. Гром'як, — що він таку позицію не тільки маніфестував, проголошував як критик, а й практично здійснював: по-перше, демонстрував перекладами, коментуючи їх у передмовях та листах до редакторів; по-друге, розвінчував графоманські спроби українських літераторів, що дискредитували літературу (Т. Кохнівченка, І. Подушки, К. Соколовської, П. Данилевського); по-третє, сам дописував, редагував повість Панаса Мирного „Чіпка“, розгортаючи її в соціально-психологічний роман відповідно до своїх уявлень про такий жанр» [5, 125].

У своїх критичних працях І. Білик вимагав особливої уваженості письменницького слова, відповідальності перед читачами. Це, зокрема, стосувалося твору Прохора Данилевського, де було відображено тип українця як недоумкуватого телепня. «Виставляти народ в таких образках, значить заподівати злочинства супроти народу» [Там само, 129].

Водночас у його літературно-критичних працях, а особливо в приватному листуванні, зокрема з М. Драгомановим, проглядалися соціологічні тенденції, нехтувалися естетичні моменти.

Важливу роль у становленні українського літературознавства, передусім його порівняльно-історичних студій та міфологічної школи, відіграв **Олександр Олександрович Котляревський** (1837—1881). Його праці присвячені вивченню закономірностей історичного розвитку міфів. Дослідник

виходив з того, що на ранніх стадіях суспільного розвитку в людини з'являється міфічне уявлення, яке є ніби синтезом двох складових: зовнішньої та внутрішньої. Зовнішня репрезентує явища навколишньої дійсності, що є незрозумілими для індивіда, а внутрішня — відтворює його думки та почуття. Спершу ці складові ніяк не поєднуються одна з одною, і лише згодом, у процесі тривалої еволюції в уяві окремого індивіда вони зливаються воедино й виникає міф. Пізніше він освоює релігійну сферу. Саме там міф визначає культові предмети й порядки. Згодом цього стає замало, і міф осягає сферу практичного буття людини, де під його впливом народжуються звичаї, формується обрядовість. Цими знаннями поступово оволодівають жерці та поети. На цьому етапі буття виникає вища міфологія, відображенням якої стають релігійні та обрядові пісні, епос. Далі відбувається процес злиття міфів і народних переказів. О. Котляревський завершує свою концепцію історичного розвитку міфів тим, що поступово, з проникненням у релігійну сферу нових відправ, на зміну міфології приходить демонологія.

Певний поштовх розвитку українського літературознавства дав *Микола Іванович Петров* (1840—1921), автор праць «Про словесні науки і літературні заняття в Київській Академії» (1866—1868), «Нариси з історії української літератури XVII—XVIII століть» (1911), котрий у 80-ті роки XIX століття здійснив спробу створити перший систематизований нарис історії української літератури («Нариси з історії української літератури XIX століття», 1884), у якій сучасний йому стан розвитку літератури пов'язує з її еволюцією в попередні епохи. Ще в більш ранній своїй праці «Нариси з історії української літератури XVIII століття» (1880) дослідник розглядає драматургію цього періоду як українську. М. Гнатюк справедливо вважає заслугою М. Петрова те, «що він вперше в українському літературознавстві поставив проблему історичного студіювання української літератури» [3, 77].

Як і кожна подібна праця, що творилася в складних умовах існування в Російській імперії, вона не позбавлена недоліків і суперечностей. Зокрема поза увагою науковця лишилася полеміка щодо права українців на власну літературу, тому й призначення цієї літератури у М. Петрова є над-

то вузьким, з орієнтацією переважно на простолюдина. До того ж він не завжди обґрунтовано писав про російські та польські впливи на українську літературу. Автор приміток до видання праці Л. Білецького «Основи української літературно-наукової критики» М. Ільницький зазначав: «...Наукова думка проф. Петрова пішла по цій дуже хиткій кладці, з'ясовуючи українську літературу як наслідування російської літератури й вияву її мотивів. І таке з'ясування основ розвитку української літератури відхилило вченого від об'єктивного наукового шляху досліду і позначило на його такій поважній студії певну тенденційність, яка зменшила й вагу його праці» [1, 134].

Своє місце в історії української науки про літературу посів **Микола Павлович Дашкевич** (1852—1908), автор праці «Відзив про твір д. Петрова „Нариси історії української літератури”», що представляв культурно-історичну школу у вітчизняному літературознавстві. У цій праці науковець різко критикував концепцію російського вченого М. Погодіна, сутність якої полягала в тому, що на території України Київської доби основним етносом був російський народ, а тому героїчний народний епос, зокрема билини, був суто російським продуктом.

Микола Дашкевич наголосив на вагомості праці М. Петрова, котрий зробив помітний внесок в історію вітчизняної літератури. «Кожний літературний твір, — зазначав учений у праці «Поступовий розвиток науки історії літератури і сучасні її завдання» (1877), — має на меті впливати на суспільство. Такий вплив не виявляється неодмінно зараз же виявами назверх і не належить до числа моментальних. Безпосередній його вияв перш за все внутрішній, трудно схопливий, і це, може бути, було причиною, через що Букль



Микола Дашкевич

і Дрепер (англійський і американський учені. — *О. Г.*) не визнають великого значення за творами мистецтва. Уважно спостерігаючи, з цією думкою погодитися неможливо. Багато творів, про які я говорю, глибоко проникають у душу людини — так, як жоден науковий твір, а деякі образи залишаються в ній назавше» (цит. за: [1, 113]). М. Дашкевич одним із перших українських учених звернув увагу на завдання історії літератури: «Історія літератур є змалювання поступового історичного розвитку вищих процесів (отправлений) духовного організму і їх цілокупності. Історія наук та розумового розвитку є історія ясних поглядів, точних дослідів, розумових узагальнень, історія ж літератур — є історія самостійного, творчого й органічного перероблення і сплаву в душі людини даних точного пізнання та приладнання їх до інших, вищих потреб людини. Історія літератур повинна всебічно змальовувати внутрішнє обличчя осіб, а через них і суспільств даної епохи, ступінь їх розвитку, їх погляди, почуття, прямування, характеристичні відзнаки психічного життя, а з другого боку, виявляти самосвідомість суспільства через уста чільних діячів суспільної думки, якими є літератори, й, нарешті, виявляти цю свідомість в літературних творах» [Там само, 114].

Зі згаданої праці видно, що український науковець розумів вплив художньої літератури на суспільне життя, бачив відмінність між завданнями, які ставлять перед собою історик й історик літератури, наголошував на важливості порівняльно-історичного вивчення національної літератури, торував шлях для європейського вектора її розвитку. Письменників М. Дашкевич розглядав як передових діячів суспільної думки, чий погляд та ідеали суттєво впливають на історичний процес.

У другій половині XIX століття в Україні виникає *художньо-психологічна школа* літературознавства. Її зародження пов'язане з діяльністю професора Харківського університету *Олександра Опанасовича Потебні* (1835—1891) та його послідовників А. Горнфельда, Д. Овсянко-Куликовського, Т. Райнова, Б. Лезіна, В. Харцієва, І. Лапшина. Вчення О. Потебні, а викладено воно в низці наукових праць («Думка і мова», «Із записок з теорії словесності», «Із лекцій з теорії словесності. Басня. Прислів'я. Приказка»), ґрун-

тується на ідеях німецького філолога В. Гумбольдта (1767—1835), який досліджував зв'язок мови та мислення. Український науковець вважав, що трьом елементам слова — звуку, внутрішній формі, лексичному значенню в будь-якому творі художньої літератури відповідають зовнішня форма, образ та зміст (ідея). Таким чином, внутрішній формі слова в літературному творі відповідає образ. Кожне окреме слово О. Потебня розглядав як специфічний поетичний твір.

Мистецтво для людини існує як засіб освоєння і пізнання дійсності. Воно розвивається паралельно з науковим пізнанням. Поет творить, на думку вченого, спочатку для себе, а вже потім для читача. Літературний твір виникає як питання, на яке автор спершу хоче дати відповідь самому собі. Кожен твір, вважав



Олександр Потебня

О. Потебня, є автобіографічним, у ньому відображуються психічний стан письменника, його внутрішні переживання. Творча уява лише тоді може бути плідною, коли вона спирається на неповторні переживання автора. Читаючи художній твір, ми продовжуємо творчий акт, і це продовження буде різним залежно від культурного й освітнього рівня, життєвого досвіду, світогляду тощо. Головне завдання літературознавства — досліджувати психологію сприйняття твору читачем.

На думку О. Потебні, художній твір «не належить природі: він доточений до неї людиною. Фактори, напр., статуї, — це, з одного боку, безплідна думка скульптора, неясна для нього самого і недоступна нікому іншому, з іншого — шматок мармуру, що не має нічого спільного з цією думкою; але статуя не є ні думка, ні мармур, а щось відмінне від своїх виробників, що вбирає в себе більше, ніж вони. Синтез, творчість дуже відмінні від арифметичної дії:

якщо агенти художнього твору, що існують до нього самого, позначимо через 2 і 2, то він сам не буде дорівнювати чотирьом. Задум художника і грубий матеріал не вичерпують художнього твору, відповідно до того, як почуттєвий образ і звук не вичерпують слова» (цит. за: [11, 210]).

Харківська психологічна школа літературознавства мала свій друкований орган «Вопросы теории и психологии творчества», який нерегулярно видавався з 1907 по 1923 рік (усього вийшло 8 томів).

Праці *Дмитра Миколайовича Овсянко-Куликовського* (1853—1920) продовжили розроблення ідей художньо-психологічної школи. У книзі «Питання психології творчості» (1902) вчений заявив, що як наука, так і мистецтво спрямовані на людину, на задоволення її потреб, але наука це робить в абстрактних формах, позбавлених суб'єктивного моменту, тоді як мистецтво враховує індивідуальні особливості як автора, так і читача. У творчому процесі думка рухається від одиничного до загального. Читач на рівні емоцій та рефлексій повторює стадії творчого акту.

В іншій праці, «Історія російської інтелігенції» (1906—1907), Д. Овсянко-Куликовський відмінності між окремими митцями пояснював несхожістю їхніх психологічних типів. Чимале місце в його доробку посідали компаративістські студії, що базувалися на порівняльному вивченні пам'яток літератури, написаних санскритом та іранськими мовами.

Б. Лезін розвивав ідеї про індивідуальний характер творчого процесу. На його переконання, таємниці мистецтва приховуються у глибинах психіки письменника. Внутрішня мотивація робить художню творчість відмінною від звичайного мислення.

Ідеї О. Потебні в 1900-х роках взяли на озброєння російські символісти (А. Бєлий). У зарубіжній літературі їх порушували С. Жирарден, Е. Еннекен, В. Вундт, І. Фолькен. За радянської доби — розробляли О. Білецький, І. Айзеншток, Г. В'язовський, В. Смілянська, Г. Сивокін, Н. Шумило та ін. В українській діаспорі до здобутків О. Потебні зверталися Д. Чижевський та І. Фізер, російські емігранти В. Ходасевич, М. Алданов.

Найбільший внесок у розвиток науки про літературу на зламі XIX—XX століть належить **Іванові Яковичу Франку** (1856—1916). Він першим з українських літературознавців порушив питання про предмет теорії літератури («Література, її завдання і найважливіші ціхи», «Із секретів поетичної творчості»), простежив розвиток літературно-естетичної думки від часів античності до кінця XIX століття («Теорія і розвій історії літератури»). Зародження літературознавства Франко пов'язував із творчістю Арістотеля і на його прикладі переконливо довів, що будь-яка теорія може виникнути як результат осмислення творчої практики: «Арістотелева поетика була не догматична, а індуктивна: формулювання правил критик доходив, проштудіювавши багато творів даної категорії» [29, т. 31, 50].

*Іван Франко*

Франкові належить думка, що в процесі еволюції художньої літератури зазнавала змін і теорія, зокрема її предмет. Цей процес не завжди був послідовним. Затримки та зриви, що траплялися на шляху еволюції літературознавства, дослідник вбачав у тому, що послідовники Арістотеля часом зводили в абсолют його вчення. Особливо помітної шкоди, на його думку, завдали нормативні вимоги теоретиків класицизму. Ідеологи романтизму хоч і намагалися повернутися до раціональних моментів поетики Арістотеля, також не зуміли уникнути канонізації, і лише на рубежі XIX—XX століть розвиток науки допоміг «розвіяти фікції естетичного канону, відкриваючи для поетичної творчості нові, необмежені, свободні простори» [Там само, т. 40, 17].

Важливе місце в науковому доробку І. Франка посідає його теорія реалізму, яка складалася поступово, поглиблюючись і конкретизуючись у результаті власних естетичних пошуків і творчої практики, про що йшлося вище.

Наукові пошуки І. Франка 80—90-х років XIX — початку XX століття сприяли піднесенню національної свідомості українського народу, розумінню його самодостатності в європейському просторі. До того ж вони велися різними мовами на шпальтах періодичних видань. «У своїх студіях цього часу, — зазначав М. Гнатюк, — Іван Франко спирається на найвищі досягнення літературознавчої думки, що ґрунтувалися на традиціях культурно-історичної школи: „Всезагальну історію літератури” І. Шерра, „Історію всезагальної літератури XVIII ст.” Г. Гетнера, „Історію XVIII і XIX століття” Шлоссера, „Мистецтво з точки зору соціології” М. Гійо та інших» [3, 112].

У згаданих вище праці «Теорія і розвій історії літератури» І. Франкові вдалося окреслити провідні риси національної літератури. Дослідник, який вивчає історію літератури, на погляд Франка, повинен «відрізнити в ній національне від інтернаціонального, мусить показати, як вона засвоює собі чужий матеріал і чужі форми і що вносить свого в загальну скарбницю літературних тем і форм; мусить показати, чим були для неї літератури сусідніх народів і чим була вона для них» [29, 40, 17].

Історик літератури повинен розглядати письменство як складову історії культури власного народу, «він мусить підносити в її проявах все важне з культурного погляду, в позитивнім і негативнім змислі, та, з другого боку, не може обмежитися на самим малюванні того культурного тла, бо все ж таки історію літератури творять переважно визначні творчі одиниці, що підносять духом понад загал, не раз відгадують його стремління, а іноді показують йому нові шляхи розвою» [Там само, 17—18].

І. Франкові значно глибше, аніж його попередникам (зокрема П. Кулішеві, М. Петрову, М. Дашкевичу), вдалося обґрунтувати самобутність національної літератури, її місце серед сусідніх (російської та польської) літератур («З останніх десятиліть XIX віку», «Южнорусская литература», «Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 року»).

У працях І. Франка чимало місця відведено теоретичним проблемам сприймання художнього твору. Ще в ранній статті «Конечність реформи учення руської літератури по наших

середніх школах» (1884) він звернув увагу на небажання вивчати рідну літературу в середовищі гімназистів галицьких земель, у той час як до польської літератури був значно більший інтерес. Причини такого становища вчений убачав у недоліках системи вивчення рідної літератури в середній школі, зокрема в прорахунках її планування. Відсутність сформованих естетичних смаків у молоді призводить до неправильного потрактування нею творів письменників, надавання переваги творам, що мають художні вади, над творами справді художніми.

Об'єктивною основою рецепції І. Франко вважав теми загальнолюдського звучання. Такі він убачав у творах Шекспіра, Гете, Достоевського, Шевченка та інших класиків світової літератури. Сприймання людиною тексту, її естетичні смаки й очікування зумовлюють написання твору, який, своєю чергою, розвиває, формує сприйняття, естетичні смаки, відтворюючи прогрес у царині творчої діяльності.

Об'єктивно оцінити твір може тільки кваліфікований реципієнт, який у процесі оцінювання враховує об'єктивні й суб'єктивні чинники, що впливають на нього. «Своєю працею „Слово про критику” І. Франко започаткував „професійну” розмову про літературознавчі виступи, які формують естетичний смак» [4, 154].

Праці І. Франка «Формальний і реальний націоналізм» (1889), «Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах» (1898), «Теорія і розвій історії літератури» (1909) та деякі інші засвідчили глибокий інтерес українського вченого до порівняльно-історичного вивчення національної літератури. Історія літератури повинна вивчатися за етапами, у межах яких виокремлювалися напрями, аналізувалися притаманні їм жанрові форми («План викладів історії літератури руської»). Письменницькі біографії мусять бути обов'язковими складовими при вивченні історії літератури. Такими ж необхідними елементами вивчення повинні стати документальні джерела, зокрема листи письменників, їхні архіви.

Теоретичні погляди І. Франка стали надбанням не лише української науки. Вони посідають важливе місце в історії світової естетичної думки.

Михайло Іванович Павлик (1853—1915) репрезентував на-
родницький напрям в українському літературознавстві.
Його літературно-критичні погляди формувалися під впли-
вом М. Драгоманова, І. Франка. Лілія Приймак зазначала,
що його підходи до оцінки літературних творів «зазнавали
певних змін; відбувалася поступова еволюція його прин-
ципів оцінки художніх творів. Упродовж усього творчого
життя він послідовно сповідував імперативи та постулати
соціологічного методу, а в останній період часто користу-
вався й естетичними критеріями» [23, 56].

Статті Михайла Павлика про Шевченка свідчать, що його
приваблювала передусім соціальна спрямованість творчості
українського поета, сміливість в обстоюванні інтересів по-
кривдженого люду.

Михайло Павлик радо вітав прихід у літературу молодих та-
лантів — Василя Стефаника, Леся Мартовича. У статті «Перші
ступені русько-українського жіноцтва» позитивно оцінив вихід
у світ феміністичного альманаху «Перший вінок».

Розглядаючи окремі явища вітчизняної літератури, М. Пав-
лик завжди прагнув оцінити їх у так званому контексті євро-
пейських літератур. Так само оцінював він і визначні твори
російських (Л. Толстой, М. Лесков, О. Островський
та ін.) і зарубіжних письменників (Й. В. Гете, Е. Золя, Г. Фло-
бер, Г. Ібсен та ін.).

Окремою сторінкою літературознавчих студій М. Павли-
ка є аналіз теоретичних засад натуралізму, що сформувався
у французькій літературі.

Таким чином, протягом XIX століття вітчизняне літера-
турознавство пройшло складний шлях: від відголосків кла-
сицизму на початку століття до справжнього наукового літе-
ратурознавства, професійної критики в його кінці. Особли-
во пришвидшилися еволюційні процеси в другій половині
XIX століття, яка, на думку П. М. Федченка, була «періодом
активного формування українського літературознавства
(культурно-історична школа, історико-порівняльний метод,
психологічний напрям; філологічний і філософсько-есте-
тичний прийоми дослідження) як закономірного етапу
нагромадження, систематизації й інтерпретації фактично-

го матеріалу (Комаров М. Бібліографічний покажчик нової української літератури 1798—1883 pp.; Левицький І. Галицько-руська бібліографія в двох томах, 1888, 1895; бібліографічні списки поточної літератури в журналах, бібліографія писань М. Драгоманова, І. Франка та ін.) і спроб його монографічного узагальнення й історико-літературного осмислення (Петров М. І. Очерки истории украинской литературы XIX столетия; Дашкевич М. Отзыв о сочинении г. Петрова М. И.; Франко І. Нарис історії української літератури до 1890 року; Южнорусская литература; Огоновський О. Історія літератури руської; Колесса О. Століття оновленої української літератури; Лепкий Б. Начерк історії української літератури; Грушевський О. Сучасне українське письменство в його типових представниках; монографічні дослідження М. Драгоманова, О. Терлецького, О. Маковея та ін.)» [28, 17].

Аналізуючи розвиток вітчизняного літературознавства в XIX столітті, Л. Білецький зазначав: «Одне з найповажніших місць в історичному розвитку української літературно-наукової критики займає історична школа» [1, 73]. До цієї школи він зарахував представників міфологічної, культурно-історичної шкіл, порівняльно-історичного методу тощо. Щоправда, ця назва — історична школа — визнається далеко не всіма дослідниками історії розвитку науки про літературу. До того ж українських учених XIX століття навряд чи можна віднести до якоїсь певної літературознавчої школи. Навіть О. Потебня як засновник художньо-психологічної школи не вписується в її межі. Складно зарахувати до якоїсь однієї школи М. Костомарова, П. Куліша, М. Драгоманова, І. Франка. «Хоча класифікація Л. Білецького, — зазначав М. Ільницький, — не збігається з прийнятими у нас сьогодні назвами літературознавчих шкіл, його характеристика основних етапів розвитку теоретичної думки на Україні та аналіз основних течій чільних представників науки про літературу досі залишаються найбільш ґрунтовними» [8, 19].

ЛІТЕРАТУРА

1. Білецький, Л. Основи української літературно-наукової критики [Текст] / Л. Білецький. — К., 1998.
2. Владимірова, В. За суворим критерієм «народного духу» : Давня й нова українська література в оцінці Пантелеймона Куліша [Текст] / В. Владимірова // Слово і час. — 2000. — № 12. — С. 28—35.
3. Гнатюк, М. Літературознавчі концепції в Україні другої половини XIX — початку XX сторіч [Текст] / М. Гнатюк. — Л., 2002.
4. Грабович, Г. До історії української літератури [Текст] / Г. Грабович. — К., 1997.
5. Гром'як, Р. Історія української літературної критики (від початків до кінця XIX століття) [Текст] / Р. Гром'як. — Тернопіль, 1999.
6. Драгоманов, М. П. Літературно-публіцистичні праці [Текст] : у 2 т. Т. 2 / М. П. Драгоманов. — К., 1973.
7. Драгоманов, М. Українське письменство 1866—1873 років [Текст] / М. П. Драгоманов // Літ.-наук. вісн. — 1902. — Кн. 11.
8. Ільницький, М. Леонід Білецький — історик українського літературознавства [Текст] / М. Ільницький // Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики. — К., 1998.
9. Історія української літератури XIX століття [Текст] : у 3 кн. — К., 1995—1997.
10. Історія української літературної критики та літературознавства [Текст] : хрестоматія : у 2 кн. Кн. 1. — К., 1996.
11. Історія української літературної критики та літературознавства [Текст] : хрестоматія : у 2 кн. Кн. 2. — К., 1998.
12. Квітка-Основ'яненко, Г. Зібрання творів [Текст] : у 7 т. Т. 7 / Г. Квітка-Основ'яненко. — К., 1981.
13. Костомаров, М. І. Слов'янська міфологія [Текст] / М. І. Костомаров. — К., 1994.
14. Куліш, П. Нарис історії словесності русько-української [Текст] / П. Куліш // Правда. — 1869. — Ч. 2/3.
15. Куліш, П. Взгляд на малороссийскую словесность по случаю выхода в свет книги «Народні оповідання» Марка Вовчка (1857) [Текст] / П. Куліш // Твори : у 2 т. Т. 2. — К., 1994.
16. Лімборський, І. Іммануїл Кант в українській літературно-естетичній думці [Текст] / І. Лімборський // Київ. старовина. — 2000. — № 5.

17. *Метлинский, А.* Взгляд на историческое развитие теории прозы и поэзии [Текст] / А. Метлинский. — Х., 1850.

18. *Михайлин, І. Л.* Історія української журналістики [Текст] : підручник / І. Л. Михайлин. — 3-тє вид., допов. — Х., 2005.

19. *Наєнко, М. К.* Шевченко і Драгоманов: здобутки і втрати культурно-історичного напрямку в літературознавстві [Текст] / М. К. Наєнко // Вісн. Запоріж. держ. ун-ту : Філол. науки. — 2004. — № 3. — С. 149—153.

20. *Нахлік, Є.* Йосип Левицький як літературний критик [Текст] / Є. Нахлік // Слово і час. — 2001. — № 12. — С. 3—12.

21. *Нечуй-Левицький, І.* Сьогочасне літературне прямування [Текст] / І. Нечуй-Левицький // Українство на літературних позовах з Московщиною. — Л., 1998.

22. *Николаев, П. А.* История русского литературоведения [Текст] / П. А. Николаев, А. С. Курилов, А. Л. Гришунин. — М., 1980.

23. *Приймак, Л.* Михайло Павлик — літературний критик і перекладач [Текст] / Л. Приймак // Дивослово. — 2004. — № 6. — С. 56—59.

24. *Рижский, И. С.* Введение в курс словесности [Текст] / И. С. Рижский. — Х., 1806.

25. *Рижский, И. С.* Наука стихотворства [Текст] / И. С. Рижский. — СПб., 1811.

26. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века [Текст]. — Т. 1. — М., 1974.

27. *Федченко, П. М.* Літературно-критична думка в Україні від її зародження до середини XIX століття [Текст] / П. М. Федченко // Історія української літературної критики та літературознавства : хрестоматія : у 2 кн. Кн. 1. — К., 1996.

28. *Федченко, П. М.* Українська літературна критика та літературознавство другої половини XIX — початку XX століття [Текст] : П. М. Федченко // Історія української літературної критики та літературознавства : хрестоматія : у 2 кн. Кн. 2. — К., 1998.

29. *Франко, І.* Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. — К., 1976—1984.

30. *Шевченко, Т.* Повне зібрання творів [Текст] : у 12 т. Т. 5 / Т. Шевченко. — К., 2003.

31. *Яценко, М. Т. М. І.* Костомаров — фольклорист і літературознавець [Текст] / М. Т. Яценко // Костомаров М. І. Слов'янська міфологія. — К., 1994.

РОЗДІЛ СЬОМНИЙ
Вітчизняне
літературознавство XIX століття

ЗАПИТАННЯ Й ЗАВДАННЯ

1. Схарактеризуйте ситуацію в українському літературознавстві першої третини XIX століття.
2. Прокоментуйте засади літературознавчої науки в працях І. Рижського.
3. Проаналізуйте погляди М. Максимовича на розвиток української літератури на Заході та Сході України.
4. Яка була особливість розвитку літературознавства на західноукраїнських землях?
5. Проаналізуйте основні досягнення українського літературознавства в середині XIX століття.
6. Розкрийте значення праць М. Костомарова для розвитку вітчизняної науки про літературу.
7. Як ви оцінюєте роль Т. Шевченка в розвитку теоретичного мислення в Україні?
8. Схарактеризуйте теоретико-літературні погляди П. Куліша.
9. Яка ситуація була характерною для українського літературознавства останньої третини XIX століття?
10. Проаналізуйте роль М. Драгоманова в історії української науки про літературу.
11. Покажіть зв'язки підходів О. Котляревського до вивчення літератури з ідеями міфологічної школи.
12. У чому І. Франко вбачав відмінність між художнім і науковим мисленням?
13. Схарактеризуйте внесок І. Франка в українське літературознавство.
14. Розкрийте сутність художньо-психологічної школи у вітчизняному літературознавстві.

РОЗДІЛ ВОСЬМИЙ

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ЗДОБУТКИ ТА ВТРАТИ

1

Літературознавство перших десятиріч ХХ століття

Минуле століття для вітчизняного літературознавства виявилось складним і суперечливим. З одного боку, воно ознаменувалося значними здобутками на ниві науки про літературу: саме в цей період було зроблено набагато більше, ніж за попередній час, а з іншого — зазнало помітних втрат, пов'язаних із суспільно-політичними процесами української історії.

Після невдалої спроби здобути державну незалежність у 1917—1918 роках і поразки національної революції наука про літературу розвивалася у двох відокремлених, ідеологічно ворожих таборах: як у СРСР, де створювалося радянське літературознавство, так і в еміграції (у Празі (Чехія), Мюнхені (Німеччина), Гарварді (США), Канаді).

Уже на початку ХХ століття відчутно заявило про себе Наукове товариство імені Шевченка, яке з кінця 1890-х років очолював М. Грушевський. За своєю суттю це була своєрідна Академія наук, яка видавала «Наукові записки», «Етнографічні збірники», «Матеріали до української етнології», збірники історико-філософської та філологічної

секцій. Лише остання секція видала 15 томів. «Під редакцією М. Грушевського вийшло 112 томів ЗНТШ [Записок Наукового товариства імені Шевченка]» [36, 13]. З 1906 року паралельно до Львівського НТШ у Києві діяло Українське наукове товариство, що серед інших мало й філологічну секцію, видавало «Записки...» та збірники. Велике значення для розвитку філологічної науки мало видання «Словаря української мови» Б. Грінченка (1907—1909).

Під впливом революційних подій 1905—1907 років царський уряд змушений був зняти низку заборон, зокрема на книгодрукування українською мовою. До галицьких і буковинських видань («Молода Україна», «Артистичний вісник», «Світ», «Будучність», «Неділя» та ін.) долучалися наддніпрянські видання (газета «Рада», журнали «Нова громада», «Рідний край», «Сяйво», «Українська хата», «Дзвін»). Українські видання з'явилися й за межами України — «Украинский вестник» у Санкт-Петербурзі, «Украинская жизнь» у Москві. «Рубіж ХІХ—ХХ століть увійшов в історію літературознавства як період найбільш інтенсивних шукань нової методології, котра могла б замінити відчутно зужиті методології історичної школи. Ставало очевидним, що всі різновиди цієї школи — міфологічний, компаративістський, біографічний, культурно-історичний і навіть психологічний — виявляють певні ознаки втоми і на їхнє місце мало прийти щось нове та більш продуктивне, котре давало б змогу прочитати літературний твір як явище іманентне, пов'язане насамперед з естетичною, а не суспільною (позитивістською) свідомістю людини» [13, т. 1, 422].

Українські вчені початку ХХ століття послуговувалися різними методологіями вивчення літератури. Більш продуктивними виявилися підходи неоромантиків і «молодомузівців», критиків з «Української хати».

На початок минулого століття припадає й формування так званої *філологічної школи* літературознавства. Однак, як зазначав М. Наєнко, «протягом певного часу його [поняття «філологічна школа»] зміст не був точно означеним» [31, 133]. Одні вчені зараховували до цієї школи тих, хто надавав перевагу естетичним категоріям у вивченні

художньої літератури. Інші — тих, для кого на першому плані стояли проблеми текстологічного вивчення. Дещо пізніше О. Білецький філологічну школу розглядав як «метод, що акцентує на формальному вивченні літературних явищ» (цит. за: [31, 133]). М. Наєнко нарікав, що за радянської доби поняття «філологічна школа» практично не вживалося, не було його і в книзі П. Ніколаєва, О. Курилова, А. Гришуніна «История русского литературоведения» (М., 1980) (див. [32]).

Однак про дискусійність цієї категорії свідчить і той факт, що, скажімо, в «Літературознавчому словнику-довіднику» (за ред. Р. Гром'яка та Ю. Коваліва) філологічна школа також не згадується (див. [24]). Відсутнє це поняття і в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (див. [21]).

Уже в перші десятиліття XX століття в українському літературознавстві працювали такі відомі дослідники, як С. Єфремов, М. Грушевський, А. Кримський, С. Маслов, Д. Багалій, М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара, Л. Білецький та ін. З літературознавчими працями виступали Леся Українка, М. Дашкевич, М. Коцюбинський, В. Стефаник, А. Чайковський та ін.

Одним із найвідоміших вітчизняних літературознавців початку XX століття був *Сергій Олександрович Єфремов* (1876—1939), автор монографій про Марка Вовчка (1907), Івана Франка («Співець боротьби і контрастів», 1913), Тараса Шевченка (1914), Михайла Коцюбинського (1922), Пантелеймона Куліша (1924, 1927), Івана Карпенка-Карого (1924), Степана Руданського (1926), Івана Нечуя-Левицького (1926), Михайла Максимовича, Панаса Мирного (обидві — 1928), Марію Загірню (1929) та ін.

Його фундаментальна праця «Історія українського письменства» (4-те вид., 1924) вигідно відрізнялася від усіх праць, що вийшли раніше, а саме О. Огоновського («Історія літератури руської», 1887—1894), І. Франка («Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 року», 1910), М. Возняка («Історія української літератури», 1920—1924), Б. Лепкого («Начерк історії української літератури», 1909—1911), М. Зерова («Нове українське письменство», 1924).

Г. Грабович зазначав, що «свою концепцію історії літератури Єфремов формулює виразно й докладно та (що най-

важливіше) не відхиляється від неї протягом усієї власної літературознавчої діяльності: вона моделює, живить як перше видання „Історії українського письменства” (1911), так і останнє, двотомове (1924), як, зрештою, і його пізніші праці 20-х років») [5, 420—421].

У передмові до головної праці свого життя С. Єфремов зазначав: «Історія письменства є історія ідей, а не книг, і через те з творів письменства до неї можуть увиходити тільки ті, що становлять неминучий етап в ідейному процесі літературного розвитку, що позначені печаттю творчості і таланту. Цим самим викидається за межі історії письменства усе, що ні змістом, ні формою не може служити кільцем у ланцюзі літературного розвитку, не позначене печаттю творчості, — все те шумовиння в письменстві, що впливає на верх і пропадає, ніякого сліду не лишивши. Такий літературний баласт має свою ціну для бібліографії, для статистики писаного чи друкованого паперу, але історії письменства робити з ним нема чого» [9, 27].

Коріння такого підходу до аналізу розвитку літератури криються в ідеях німецького науковця Г. Гетнера, автора «Історії всезагальної літератури ХVІІІ ст.», який започаткував так звану історичну школу в літературознавстві.

«Письменство у кожного народу має величезну вагу як вираз творчої сили нації, з одного боку, та міжнародного єднання і впливів, з другого. Кожне національне письменство, зазнаючи помітних і непомітних впливів од інших письменств, все-таки органічно переробляє й перетворює їх і виявляє тим самим натуру даної нації, її ідеали й змагання, її інтереси й потреби. Письменство в цілому скрізь виступає оборонцем покривджених, утіхою од життєвої буденщини, — тією втіхою, що підіймає дух людський, привчає його не за скороминуше й буденне вболівати, а добувати високе й вічне з окрушин життя, запалює його тим святим незадоволенням сучасністю, що невпинно жене людськість уперед і далі — все вперед і далі» [9, 23], — таку характеристику давав С. Єфремов письменству, надзвичайно високо оцінюючи його роль в історичному розвитку свого народу. Письменство в розумінні С. Єфремова — це власне література, а література може існувати лише як сукупність окре-

мих літературних творів. Цей момент у літературознавчому доробку С. Єфремова явно недооцінювався, що дало підстави Г. Грабовичу заявити: «Єфремов говорить про естетичні емоції та про зміни в естетичних поглядах й вимогах і ніколи не згадує про те, що нам тепер видається очевидним, себто, що література — це все-таки збір творів, а літературний твір — все-таки художній об'єкт, який існує qua літературний твір (а не, скажімо, qua документ, що свідчить про такі або інші політичні погляди чи якусь психопатологію) тільки в естетичному усвідомленні» [5, 423].

Одним із перших у вітчизняному літературознавстві С. Єфремов запропонував власну періодизацію літературного процесу в Україні: доба національно-державної самостійності (від найдавніших часів до кінця XIV століття); доба національно-державної залежності (кінець XIV — кінець XVIII століття); доба національного відродження (кінець XVIII століття — «до наших часів»).

Оцінюючи внесок Сергія Єфремова в розвиток української науки, його сучасник Микола Зеров писав: «“Історія письменства” і досі застається єдиним суцільним, перейнятим однією ідеєю оглядом української літератури, прекрасною і сильною композицією, яка довго ще служитиме вихідною точкою нових історико-літературних дослідів» [11, 316].

Важливе місце в науці про літературу початку XX століття посіла полемічна стаття Сергія Єфремова «В поисках новой красоты» (1902), надрукована в журналі «Киевская старина». Автор не сприйняв творчих пошуків Кобилянської, Кобринської, Гриневичевої та Хоткевича в царині модернізму, що став активно проникати в українську літературу на зламі століть. Для нього символізм і декадентство постають як хворобливі західні впливи, що отруюють національну літературу. «У риторичі Єфремова зустрічаємо типове народницьке бажання говорити від імені „ми“, про „нас“, „нашу літературу“, — зазначала С. Павличко. — За цим стоїть уявлення про літературу як про єдиний потік, а про письменників як про свого роду армію. Так само, як усіх об'єднує одна мова, так усіх має об'єднати один напрям, одне завдання. Крім того, література — спільна власність усіх її реципієнтів, тобто народу. Роль „я“ письменника має бути дуже мала. На

„я” майже ніхто не спирається. Воно недорозвинуте й для народницького ідеолога підозріле» [33, 7Л]. Поділяючи народницькі позиції в літературознавстві, Сергій Єфремов вважав, що у творах Ольги Кобилянської прозирає неповага до власного народу.



Михайло Грушевський

Іншою, не менш значущою постаттю в історії українського літературознавства перших десятиліть XX століття був *Михайло Сергійович Грушевський* (1866—1934). «Органічний взаємозв'язок різних видів діяльності Грушевського, — зазначав Р. Гром'як, — синкретизм його мислення виявився в тому, що він як історик не обминав літературних джерел, а як белетрист оживляв історичні факти — у такий спосіб завжди і скрізь розбудовував власну історіографію. Отож він у всіх своїх історичних дослідженнях принагідно чи спеціально торкався питань історії літератури» [6, 253]. Фундаментальна

праця вченого «Історія української літератури» (1923—1927) — «не лише взірць дослідження відомого в 20-х рр. зводу старої української літератури (останній том „Історії...” завершується осмисленням літературного процесу України на межі XVII—XVIII століть), а перш за все — ключ до справді наукового прочитання словесної творчості народу, реставрації її витоків і родоводу, аналізу усної та писемної спадщини українських авторів» [14, т. 1, 733—734].

Принципово новим у підходах М. Грушевського до історії літератури свого народу є те, що він її витoki вбачав не в XIV або XV столітті, як вважали чимало російських літературознавців дореволюційної доби та їхні послідовники за радянських часів, а набагато раніше. Аналізуючи український фольклор, різноманітні його жанри, а саме: обрядові пісні, легенди, фантастичні казки, приповідки, магичні

формули, замовляння тощо, вчений дійшов висновку, що усна народна творчість українців зародилася ще в IV—IX століттях нашої ери. Саме вона стала праосновою писемної літератури, яка існує з X—XI століть. П. Кононенко зазначав: «Досить ознайомитися з розділами глав: поезія і слово, поетичний образ у слові, багатство синонімів у примітивних мовах, поезія і ритм, забава і праця, просторовий і часовий ритм у творчості, початки пластики й тоніки, „настроеве” значення хору й танцю, магічне значення ритму, а далі — пісня індивідуальна й колективна, головні прикмети родоплемінного ладу, диференціація поезії у зв’язку з її розвоєм і диференціацією суспільною, соціальна й культурна обстановка української творчості, головні моменти в розвою української словесності і цикли її традиції, інтернаціональне й національне — і стане очевидною новаторська суть методу дослідження» [15, 29]. Глибина аналізу, широта охоплення фактичного матеріалу, влучність спостереження над текстами дають підставу для твердження, що М. Грушевський є творцем українського системного літературознавства, яке послуговується різними принципами аналізу (текстологічним, біографічним, культурологічним, соціологічним, історико-порівняльним, лінгвістичним, епіко-філософським, психологічним, естетичним тощо). Здійснений ученим аналіз вітчизняної літератури свідчить, що він розумів її як історію еволюції достатньо розвиненої художньої системи, естетично багатой за змістом і національною за формою.

Свою «Історію української літератури» М. Грушевський довів з прадавніх часів до XVII століття. Окрім цього, він активно виступав як літературний критик. У полі зору його критичних праць — творчість провідних українських письменників (Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, О. Кобилянської, В. Стефаника), а також О. Маковея, Л. Мартовича, М. Черемшини, О. Олеся, М. Яцківа та багатьох інших. Р. Гром’як зазначав: «У критичних виступах М. Грушевського наявний широкий погляд історика суспільства, українознавця, який піклується про повноту рідної культури у всіх її виявах» [6, 255].

Більш виразно підходить до літератури окреслилися в Галичині. З одного боку, там сильні позиції посідали вчені, які вийшли з драгоманівської течії (І. Франко, М. Грушевський,

М. Павлик). Вони розглядали літературу як фактор суспільного прогресу й схилилися до позитивізму й раціоналізму. З іншого боку, «молодомузівці» (Б. Лепкий, П. Карманський, В. Пачовський та ін.) згуртували навколо себе тих, хто поділяв



Микола Євшан

гасло «мистецтво для мистецтва», орієнтуючись на новітні віяння в Європі, що через «Молоду Польщу» поширилися в Австро-Угорській частині України.

Осібнo в Галичині стояла по-стать *Миколи Євшана (Миколи Йосиповича Федюшки)* (1890—1919). «Євшан був найбільш незалежною особистістю, що в конфлікті цих двох літературних груп знайшла своє, підкреслено індивідуальне місце» [38, 4]. Активно займаючись самоосвітою, М. Євшан прийшов до розуміння суті творчості як «живого духовного організму» [Там само, 5].

Під впливом Фіхте, Ніцше, Гюйо

він став розуміти творчість як розкриття внутрішніх потенцій особистості. Великі таланти як, наприклад, Ж. Ж. Руссо, — «се початок духовної революції, переоцінки всіх цінностей, упадку старих догм та ідей» [8, 355]. «Наші пристрасті, наші моральні інстинкти оправдовуються... в науці Руссо, духовне життя людини може поплисти вільно, не натрапляючи на перепони» [Там само, 359]. «Творець не може стояти тільки на становищі обсерватора життя, — зазначав Микола Євшан, вибудовуючи свої підходи до мистецтва. — Саме реалістичне його зображення, сама репродукція — отже, те становище, на якому стоїть і досі, за малими винятками, українська література, єсть тільки першим ступенем, першим моментом в творчості, єсть тільки пасивним відношенням до життя» [Там само, 17].

Митець повинен мати достатньо високий рівень культури, «щоб усвідомити собі ті великі завдання і те важке становище, яке займало й займає мистецтво в житті» [Там само]. Творчість, на думку науковця, не повинна обмежу-

ватися іменами кількох десятків людей, які пишуть. Для неї має бути створений потужний культурний ґрунт, інакше письменник відстане від потреб життя, у той час як природа відвела йому місце бути попереду, освітлюючи шлях.

Розмірковуючи над проблемою національного й загальнолюдського в літературі, М. Євшан вважав, що, шануючи традиції минулого, треба активно виходити у світ зарубіжної літератури, сприймати в ній усе нове, передове й трансформувати його з урахуванням національної ментальності. Класичним зразком такого письменника, на його думку, є Леся Українка, яка зуміла органічно поєднати у своїй творчості красні здобутки світової філософської, естетичної думки з традиціями та ментальними особливостями українського характеру: «Її переважно античні і чужі теми, особливо в останні роки, не відчували від України; вглиблюючись в душу старинного грека чи гебрея, вона думала про Україну, серцем була при нас» [8, 160]. М. Євшан високо оцінив художній доробок Лесі Українки. «Вона для нього була класичним типом у національному літературному процесі, бо змогла віднайти себе, виховати на складний артистичний організм, зуміла поєднати, на перший погляд, розбіжні сили — фантазію та етнос, попри естетичний формалізм, досягти краси і правди, внести в літературу творчу рівновагу, стати понад боротьбою поколінь» [3, 32].

Ніцшеанські захоплення Миколи Євшана дістали свій вияв у статтях «Гейнрих фон Кляйст і німецька література», «Проблеми творчості», низці інших праць. Зокрема, С. Павличко вбачає вплив Ніцше в такій характеристиці Тараса Шевченка, здійсненій українським літературознавцем: «...І тепер поет коли не зрозумів ясно, то бодай відчув це, що ідеал як такий — це власність не загальнолюдська, а вищих одиниць. Відчув це, що він мусить бути дуже самотнім у житті, коли не в житті щоденному, то в своїх поривах, у своїх злетах. Йому хотілося думкою сягати неба, піднятися понад прозаїчну дійсність, віддатися леліянню своїх мрій, хотілося такого льоту, який би на землю приніс об'єднання, красу» [33, 139]. М. Євшан в аналізі творчої особистості Тараса Шевченка бере не раціональне, інтелектуальне, що помітне в його доробку, а акцентує увагу на інстинктивно-

му, містичному, індивідуалістському, співзвучному ніщен-анському дискурсу.

М. Євшан розглядав модернізм як фактор, що сприяє переходу творчої особистості від наслідування творчості великих попередників до оригінальної творчості. Критерієм, що визначає вартість того чи іншого твору, він вважав художній талант: «Есть одна лише певна орієнтація в літературному житті: великий талант творчий, оснований на великій артистичній культурі» [8, 290]. Саме талант розпочинає нові шляхи в літературі, позначається на духовному житті цілого покоління письменників, накреслюючи магістральні шляхи розвитку літератури на роки й десятиліття. «Талант — це вісь, довкола якої обертається все» [Там само, 291]. М. Євшан стояв на позиціях естетичного вивчення літератури, продовживши, таким чином, ідеї О. Потебні, І. Франка, полемізуючи з С. Єфремовим, який схилився до соціологічних підходів у оцінці явищ літературного життя.

М. Євшан доклав чимало зусиль, щоб показати суспільству народження непересічних талантів в українській літературі кінця XIX — початку XX століття. Його перу належать оригінальні розвідки, присвячені творчості О. Кобилянської, М. Коцюбинського, В. Стефаника, А. Тесленка, В. Винниченка та інших письменників.

Критик шкодував, що таких талантів в Україні ще мало. С. Павличко зазначала, що «Євшан постійно говорить про „слабкість“ молодих українських поетів і в пошуках „сильного“ зразка доходить до захоплення Кіплінгом» [33, 142].

Провідним законом розвитку мистецтва для М. Євшана була боротьба різних літературних поколінь. Кожна нова генерація знищує традиції попередньої, розпочинаючи нове життя. Відсутність такої боротьби в українській літературі спричинила стагнацію, творчу задуху. Народництво не розвивало далі літературу, а множило зроблене попередниками. За таких умов нове покоління, що стоїть на модерних позиціях, здатне продовжити життя вітчизняної літератури, подолавши спротив попередників.

Важливе місце в літературознавчих студіях М. Євшана посідають такі категорії, як натхнення та інтуїція: «Щоб дати твір артистичний в повному того слова значінню, — на-

голошував він, — треба мати творчу інтуїцію, вихідну точку брати не від методу, а від натхнення» (цит. за: [38, 7]).

Виступаючи як критик (а в поле його бачення потрапляли твори українських, польських, російських, західноєвропейських письменників), М. Євшан дав блискучі зразки естетичного, психологічного підходів до оцінки складних художніх явищ у літературній класиці та сучасній авторові літературі початку XX століття.

Помітне місце в літературознавчій науці України XX століття посідав *Богдан Сильвестрович Лепкий* (1872—1941). Його перу належали такі літературознавчі праці, як «Василь Стефаник» (1903), «Маркіян Шашкевич» (1910), «Про життя великого поета Тараса Шевченка» (1911), а також «Начерк історії української літератури» (1909—1912), в якому автор пропагував естетичні підходи до оцінки творів українських письменників. Праця Б. Лепкого, на думку М. Наєнка, — «це своєрідний антипод виданого у Львові 1910 року „Нарису історії українсько-руської літератури до 1890 року” І. Франка, в якому той керувався переважно бібліографічним принципом організації матеріалу» [13, т. 1, 428—429].

Серед літературознавчих праць початку XX століття Івана Франка слід назвати нереалізований до кінця задум створити авторську історію української літератури. Вступ до неї надруковано 1909 року («Теорія і розвій історії літератури»). У ньому вчений виклав головні засади такої праці: історизм і психологізм.

Наступного року Іван Франко оприлюднив лише частину задуму — «Нарис українсько-руської літератури до 1890 року». Оцінюючи цю працю, С. Єфремов зазначав: «Історик не класифікує тут літературних фактів і подій, не робить оцінок з погляду їх ваги в розвитку літературних ідей, не розглядає їх в певній перспективі. Йому однаково цікаві і ті твори, що лишили по собі слід у письменстві, і ті, що мають самий тільки бібліографічний інтерес. Отже, коли в першому випадку, з естетичним методом, історія письменства занадто звужує свої рамки, вилучаючи твори, що мали історичну вагу, але не задовольняли естетичних поглядів історика, то в другому вона занадто їх розсовує, — розсовує

так безмежно, що од них і сліду не лишається в безкрайому морі бібліографічних вказівок і нотаток» [9, 26—27].

Початок ХХ століття збагатив українське літературознавство новим естетичним досвідом. Поряд із традиційними напрямками, що розвивалися в попередні десятиліття, з'явилися й нові, про що свідчать праці М. Грушевського, С. Єфремова, Б. Лепкого, М. Євшана, полеміка І. Франка з М. Вороним чи Лесі Українки з С. Єфремовим, експерименти «молодомузівців» тощо.

Українське літературознавство поповнили нові імена. З 1910 року друкується Микола Зеров. Його рецензії на книжки Андрія Чайковського, Миколи Аркаса, Архипа Тесленка, Михайла Грушевського, Михайля Семенка та інших засвідчили, що в науку прийшов енергійний ерудований фахівець. Серед його ранніх праць вирізняється некролог «Пам'яті М. Коцюбинського». М. Зеров пробує простежити в ньому витоки таланту класика української літератури: «Коцюбинський мало вчився в своїх українських попередників. Його наука проходила на стороні, в руській, польській, західноєвропейській школі. Зараз ми не маємо змоги простежити вплив поодиноких письменників, не можемо ілюструвати його силою подібних прикладів, але скажемо, що помітити цей неукраїнський вплив можна рано, ще в перших оповіданнях. Так, „На крилах пісні” нагадує нам Тургенєва, „Поєдинок”, безперечно, одбиває вплив Мопассана, а в двох-трьох картинах „Лялечки” можна відчуті сліди читання так званих „ліберальних” оповідань Чехова, як „Степ” або „Мужики”. Ці сліди не такі виразні, щоб можна було говорити про наслідування, — видно тільки, що ці письменники лежали повсякчас на письмовому столі нашого автора і його власна манера, стиль і художній смак вироблялись, головним чином, на них» [11, 141]. М. Зеров назвав М. Коцюбинського серед кращих українських стилістів, які добре відчували вагу рідного слова. Він пророче передрік, що «майбутній історик поставить його в перший ряд між тими, що збагатили українську культуру новими і великими цінностями» [Там само, 143].

Рецензуючи книжку Сергія Єфремова «Спроба літературної біографії і характеристики Франка», що вийшла друком 1913 року до 40-ліття творчої діяльності класика української

літератури, молодий М. Зеров уступив у полеміку з критиком з приводу окремих оцінок творчості письменника. Серед іншого він зазначив, що «боротьба з собою, недовір'я до себе, шемлячий біль серця — настрої, що дали психологічну основу для таких поем, як „Поєдинок“, „Похорон“, і єсть те нове, що вніс Франко в скарбницю світової лірики і що робить його великим поетом. І якраз ці мотиви лірики Франка д. Єфремов обминає; а коли й спиняється часом на них, то робить це побіжно і неухважно, не показуючи дійсної глибини автора, якого сам дуже цінить» [11, 159]. М. Зеров закидає С. Єфремову те, що той зовсім обійшов увагою «Зів'яле листя», «Дні журби» І. Франка, і представив його лише поетом боротьби та контрастів. «Можна провести повну паралель між Франком і його Мойсеєм. Франко не завше кликав до боротьби, до змагання за його ідеали; часами знав він хвилини хитання, коли до нього, як до його героя, приступав Азazel, „темний демон одчаю“» [Там само].

У перші десятиріччя ХХ століття продовжувалися компаративістські студії українських учених. Тут передусім варто назвати ім'я львівського науковця *Михайла Возняка* (1881—1954), який активно використовував синхроністичні таблиці, що давали змогу порівнювати окремі літературні явища в різних літературах у типологічному та контактено-генетичному аспектах. Зокрема це стосується його тритомної «Історії української літератури» (1920—1924).

2

Вітчизняна наука про літературу доби революції та перших десятиліть радянської влади

Удобу революційних потрясінь українське літературознавство вступило зі значним багажем здобутків, однак події 1917—1920 років суттєво змінили акценти в його поступальному розвитку.

14 листопада 1918 року за наказом гетьмана Павла Скоропадського було створено Українську академію наук, перші загальні збори якої відбулися 27 листопада того ж року. У її структурі за пропозицією першого президента УАН В. І. Вернадського було виокремлено чотири відділи. «Перший, а отже, головний, пріоритетний відділ — історико-філологічний (з українською класою). Перше його засідання відбулося 8 грудня 1918 р. На ньому головою обрали видатного українознавця, історика Слобідської України, професора Харківського університету Д. Багалія» [12, 2Л]. Уже через три дні, 11 грудня, академік М. Петров очолив кафедру історії українського письменства. Згодом кафедра ухвалила надрукувати в «Записках історико-філологічного відділу» працю М. Петрова «Київська академія (3 нагоди минулого 300-ліття її існування)», дві інші праці — про Григорія Сковороду та про скарби, — рекомендовані до друку, — не були надруковані. При академії утворилося Історично-літературне товариство на чолі з С. Єфремовим, його секретарями були О. Дорошкевич, пізніше — П. Филипович. У планах історико-філологічного відділу були також задуми надрукувати низку наукових розвідок М. Сумцова, що стосувалися розвитку давньої української літератури. Українська академія наук активно працювала, збираючи джерельну базу вітчизняної літератури, пропагуючи її досягнення, осмислюючи творчість національних письменників, їхню участь у громадському житті. Друкувалися твори Т. Шевченка, передмови до яких написали Д. Багалій та М. Сумцов.

Серед академіків було чимало визначних українських учених. Це — А. Кримський, Д. Багалій, М. Петров, з 1919 року — М. Біляшівський, С. Єфремов, В. Перетц, пізніше ряди Академії поповнили М. Сумцов, О. Новицький, В. Гнатюк, М. Грушевський, М. Возняк, В. Шурат та ін.

Із утвердженням радянської влади накреслився шлях ревізії досягнень учених попередніх поколінь, за основу методологічних підходів дедалі частіше брався ідеологічний чинник. Класовий підхід до оцінки літератури минулого став витісняти її естетичну та художню вартість. «Пореволюційні часи — часи розвалу, занепаду й занедбання всякої культурної роботи, разом з повною руїною технічних засобів —

ще менше сприяють творенню літературно-наукової продукції» [9, 53], — зауважував С. Єфремов.

Водночас у працях радянських літературознавців зазначалося, що тільки завдяки перемозі Жовтневої революції вдалося позбутися еклектичності й безсистемності дореволюційного буржуазного літературознавства. Стверджувалося, що, взявши на озброєння марксистську методологію, наука про літературу в Україні стала розвиватися по висхідній. «Становлення українського радянського літературознавства відбувалося в боротьбі із залишками буржуазно-націоналістичної ідеології, з формалістичними та вульгарно-соціологічними тенденціями» [13, кн. 2, 342].

Уже у 1920—1930-ті роки з'являється низка праць, у яких порушено питання методології літературознавства. Це «К. Маркс і Ф. Енгельс та історія літератури» О. Білецького (1934), «Проти еклектизму, за ленінізм у літературознавстві» Ф. Якубовського (1932), «Ленін та літературознавство» Ю. Йосипчука (1934).

Революційна доба породила значну кількість літературно-мистецьких угруповань, організацій, напрямів зі своїми літературно-естетичними платформами, уподобаннями, виданнями. У 1919 році з'являється товариство «Музагет», що об'єднувало символістів і футуристів. Програмні заяви «Музагету» були оприлюднені в статтях Ю. Меженка «Творчість індивідуума і колектив» та І. Майдана «Поезія як мистецтво». Обидва автори обстоювали національні пріоритети в літературі. Зокрема Ю. Меженко писав: «Народові нічого не можна нав'язати, бо все, що його національна психологія не зрозуміє, він або переробить, перетворить, або зовсім відкине й зречеться... Національність диктує свої умови індивідуумові, не дивно, що ми не знаємо безнаціональних культурних творців або міжнаціональних. То інше питання, оскільки легко вживатимуть той чи інший здобуток творчості інші національності, важно те, що творчий момент був збудований на ґрунті національного народного духу» [27, 16].

Товариство «Музагет» проіснувало менше року й випустило однойменний альманах.

Пізніші символісти і футуристи утворили самостійні літературні угруповання, а решта «музагетівців» приєдналася до АСПИСу (Асоціації письменників, 1923—1924), з якої виокремилися «неокласики» та «Ланка» (1924).

У Києві 1919 року утворилися «Льох мистецтва» та «Хлам». Пізніше виникли перші масові письменницькі організації «Гарт», «Плут», Комункульт.

Літературознавці та письменники лівого спрямування стояли на позиціях класової літератури, заперечували традиції минулого: «Старе, буржуазне мистецтво, зокрема поезія, було мистецтвом байдикування, неробства, мистецтвом святкової лінії» [28, 27]. Пролетарські письменники видавали журнал «Мистецтво» (з травня 1919 року).

У 1921 році до четвертої річниці жовтневих подій вийшов збірник «Жовтень», у якому було надруковано програмний документ «Наш універсал до робітничих і селянських письменників», підписаний М. Хвильовим, В. Сосюрою, М. Йогансенон та іншими.

На гегемонію в літературі претендував Пролеткульт, який накидав письменникам екстремістські погляди на мистецтво, приховані за ультрареволюційною фразою, за що був критикований навіть В. І. Леніним. У 1924 р. Пролеткульт припинив своє існування, але його духовною спадкоємицею в нігілістичному ставленні до традицій минулого стала Всеукраїнська федерація пролетарських письменників і митців, створена ще 1922 року, яку очолював М. Хвильовий. Вона проіснувала недовго, залишивши як пам'ять єдиний номер журналу «Арена».

З 1922 року на передній план виходять «Плут» і «Гарт». Організаційне оформлення «Плуга» тривало близько двох років і завершилося друкуванням у 1922 році «Платформи ідеологічної і художньої спілки селянських письменників „Плуг”», яку підписали І. Кириленко, А. Панів, П. Панч, С. Пилипенко, І. Шевченко: «Вільне слово мають тільки робітники й селяни, бо не про визиск і дурисвітство казатимуть вони, але про мирну працю на щастя всіх трудящих» [34, 3].

Декларація привертала увагу до сучасного життя, надавала перевагу змісту над формою, була агресивною до інших письменницьких угруповань: «„Плуг” обстоює примат змісту проти буржуазних тверджень про найбільшу цінність твору — його мистецьку витончену форму» [25, 76].

На початку 1923 року зароджується письменницька організація пролетарських письменників «Гарт» на чолі з

В. Елланом-Блакитним. «В основу своєї праці спілка «Гарт» кладе марксівську ідеологію й програмові постулати Комуністичної партії» (цит. за: [25, 82]), — зазначав керівник «Гарту». 1924 року спілка видала однойменний альманах.

Пізніше одна частина «гартівців» на чолі з М. Хвильовим утворила ВАПЛІТЕ (Вільну академію пролетарської літератури), інша — ВУСПП (Всеукраїнську спілку пролетарських письменників), засновану в січні 1927 року.

На листопадових (1926 р.) загальних зборах президентом ВАПЛІТЕ обрали М. Куліша, заступником — М. Ялового, секретарем — А. Любченка.

Позиції М. Хвильового та інших «ваплітян» у ході літературної дискусії 1925—1928 років були піддані різкій критиці з боку тодішнього партійного керівництва (Й. Сталін, Л. Каганович, А. Хвиля та ін.). Зазнавши гострого ідеологічного тиску, ВАПЛІТЕ 28 січня 1928 року саморозпустилася. Натомість було створено Пролітфронт. Футуристи 1927 року утворили організацію «Нова генерація», письменники-конструктивісти об'єдналися в групу «Авангард».

Із малочисельного письменницького угруповання «Ланка» в 1926 році утворився «Марс» («Майстерня революційного слова»). До цієї організації входили В. Підмогильний, М. Івченко, Б. Антоненко-Давидович, Г. Косинка, Т. Осьмачка, М. Галич, Є. Плужник та ін. Організація проіснувала до 1929 року.

У 1925—1933 роках функціонувала літературна організація «Західна Україна», що об'єднувала понад 50 авторів — вихідців із західноукраїнських територій (В. Бобинський, Д. Бедзик, Д. Загул, А. Турчинська, А. Шмигельський та ін.). Керували нею спершу Д. Загул, а з 1929 року — М. Ірчан.

У 1930 році було здійснено спробу об'єднання письменницьких організацій України у ФОРПУ (Федерацію об'єднань радянських письменників України), до якої ввійшли ВУСПП, «Плуг», Пролітфронт, «Нова генерація» та «Західна Україна». ФОРПУ мала навіть свій друкований орган — «Літературну газету». Однак ця спроба виявилася невдалою, оскільки представники ВУСППу прагнули домінувати в цьому об'єднанні, наліплюючи на всіх інших ідеологічні ярлики.

Посилення ідеологічного тиску на письменників, початок масових репресій ознаменувалися відомою постановою ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» (1932), згідно з якою всі письменницькі організації було розпущено, а замість них створено оргкомітет із підготовки Першого з'їзду радянських письменників.



Володимир Перетц

Серед досягнень українського літературознавства перших пореволюційних десятиліть слід відзначити роботу історико-філологічного відділу Всеукраїнської академії наук (ВУАН). Відділом з часу його заснування в 1919 році було видано 20 випусків «Записок», пізніше — «Збірників» та тримісячника «Україна», видання яких припинилося після утвердження в СРСР тоталітарних порядків наприкінці 1920-х — на початку 1930-х років. У виданнях ВУАН

друкувалися С. Єфремов, А. Кримський, Д. Багалій, В. Перетц, М. Возняк, П. Филипович, І. Айзеншток, М. Могиланський, В. Попов та ін.

У літературознавстві також плідно працювали письменники, які викладали в університетах (М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара). Усі вони пройшли добру школу «Семинария русской филологии» **Володимира Миколайовича Перетца** (1870—1935), дослідника й видавця численних пам'яток української літератури давньої доби, який з 1907 до 1914 року керував методологічним семінаром у Київському університеті Св. Володимира, а після переїзду на початку Першої світової війни до Петербурга переніс його роботу туди. Особливу увагу науковець приділяв формі художнього слова, що дає підстави зараховувати В. Перетца до формальної школи літературознавства, у межах якої він утверджував формальну методологію в україністиці. А оскільки в

радянську добу формальна методологія оголошувалася ворожою, то праці В. Перетца в цьому напрямі літературознавства замовчувалися, а пріоритет у створенні формальної школи віддавався ОПОЯЗу (рос. Общество изучения поэтического языка, до якого входили В. Шкловський, Ю. Тинянов, Б. Ейхенбаум, О. Брик та ін.), хоча насправді більшою чи меншою мірою формальна методологія присутня у працях М. Зерова, М. Драй-Хмари, П. Филиповича, О. Бургардта, Г. Майфета, Б. Якубського та ін., що дає підстави говорити про наявність формальної школи літературознавства у 1920-ті — на початку 1930-х років в українському літературному просторі.

Микола Костьович Зеров (1890—1937) по праву був лідером нового покоління літературознавців. Його творча спадщина «досі повністю не видана і не прокоментована, лише частково засвоєна нашим літературознавством і, як наслідок, достатньою мірою не осмислена» [30, 1235]. Ще в студентські роки з-під його пера вийшла ґрунтовна наукова праця «Літопис Грабянки як історичне джерело і літературна пам'ятка» (1913—1914). «Тоді ж, у студентську пору, — зазначав В. Брюховецький, — М. Зеров виформував свій науковий метод: детальне обстеження всіх обставин, що впливали на зміст і формальні особливості твору, визначення ідеологічних орієнтацій автора, з'ясування літературної традиції, в руслі якої він іде, тонке розуміння еволюції суспільних та особистих поглядів, що відбивається на різних рівнях тексту» [2, 55].

Працюючи в Київському університеті, М. Зеров вів у ньому літературознавчий семінар, у 1917—1920 роках був редактором «Книгаря» — літопису українського письменства, першого вітчизняного бібліографічного журналу. Пізніше,



Микола Зеров

після припинення видання «Книгаря», М. Зеров докладав чимало зусиль, щоб поновити його випуск. 1925 року він писав: «Справа широкого критико-бібліографічного журналу ніколи не стояла на Вкраїні так гостро, як тепер, після кількох літ невдалих бібліографічних спроб» [11, 426]. Науковець регулярно працював над оглядами вітчизняної літератури за роками («Українське письменство в 1918 році», «Українська література в 1922 році», «Українська література в 1923 році»). Йому належать літературно-критичні нариси «Леся Українка», «Нове українське письменство» (обидва — 1924), збірки статей «До джерел» (1926) і «Від Куліша до Винниченка» (1929), конспект лекцій «Українське письменство ХІХ ст.» (1928), а також чимало статей з проблем теорії художнього перекладу, студій про творчість низки відомих на той час письменників (П. Тичина, В. Еллан-Блакитний, М. Рильський, В. Сосюра, Ю. Яновський, О. Слісаренко), класиків (Я. Шоголев, А. Свидницький, В. Самійленко, О. Олесь, Ю. Федькович), рецензії на праці С. Єфремова, М. Грушевського, М. Могилянського, М. Плевака та ін. У літературній дискусії 1925—1928 років виступив на підтримку М. Хвильового (статті «Європа — Просвіта — Освіта — Лікнеп», «Євразійський ренесанс і пошехонські сосни» та «Зміщена позиція»). «Обстоювання європеїзму і приналежності України до європейського циклу, як і підтримка Зеровим позицій Хвильового у тому напрямку, стали приводом до безупинного цькування проти Зерова» [19, 163].

Критико-біографічний нарис «Леся Українка» став чи не першою синтетичною спробою оглянути написане поетесою за роки творчої діяльності. Високо оцінивши ліричну творчість письменниці, Микола Зеров проте вінцем її творчості вважав не лірику, а драматичні поеми. Звинувачення ж Лесі Українки в індивідуалізмі дослідник рішуче відкинув: «Її індивідуалізм — бурхливий протест проти квоності й дрімливості громадянства, проти невільницького духу й пасивності... Він „не тікає зовсім од життя та людей, подібно до героїв Байрона та його російських послідовників, не ховається в катакомбах, а шукає свого місця, як Неофіт, у таборі Спартака”. Її трагедія — то трагедія сівача, що вийшов занадто рано, „до зvezdy”, і в якому часто загоряється гнів

проти животіння суспільства („паситесь, мирные народы...”), проти непридатного для великих цілей зняряддя. А її самотність на верхів'ях, далеко „від пахошів облесливих долин”, то самотність творця, що в горах повинен, як Заратустра, передумати всю свою мудрість, щоб у належний час понести її в долини, віддати людям» [11, 416].

У «Новому українському письменстві» М. Зеров негативно оцінив періодизацію нової української літератури, здійснену його попередниками. Так, М. Петров «поділив весь розвиток українського письменства на шість періодів» [Там само, 12]. М. Зеров вважав такий поділ дріб'язковим, до того ж термінологія, яку використовував М. Петров, була незрозумілою та незграбною: «Що значить, наприклад, термін „література романтично-художня?», — ставить слушне запитання М. Зеров. — Виходить, що література інших напрямків не була художньою?» [11, 12]. Йому більше імпонувала «географічна» точка зору на вітчизняну літературу, про яку йшлося у вступній частині праці М. Петрова і яку поділяв О. Грушевський у праці «З нового українського письменства». Не сприйняв автор «Нового українського письменства» і періодизацію С. Єфремова через «механічний розподіл письменників по десятиліттях» [Там само, 14].

М. Зеров запропонував власну концепцію розвитку нової української літератури, яка під впливом зміни соціальної бази національного духовного розвитку в XIX столітті пройшла чотири періоди розвитку: класицистичних пережитків та сентименталізму (1798 — до 30-х років XIX ст.); панування романтизму (кінець 20-х — кінець 60-х років); переходу до наївного реалізму з тяжінням до натуралізму (кінець 60-х — середина 90-х років) і неореалізму та неоромантизму (середина 90-х років XIX століття — початок XX століття). Дослідник наголошував, що, подібно до російської та нової польської літератур, в українській спостерігається послідовне «панування п'яти літературних течій — класичної, сентиментальної, романтичної, реалістичної та новоромантичної» [Там само, 15]. Тобто для М. Зерова вже на початку 20-х років XX століття було зрозумілим, що реалізм в українській літературі залишився в минулому. Р. Мовчан зазначає, що в полі зору М. Зерова «постійно перебуває проблема формотворчого

новаторства ранніх українських модерністів, а зміст твору розглядається крізь призму вияву творчої індивідуальності» [29, 133].

Помітне місце в українському літературознавстві початку 30-х років ХХ століття посідає праця М. Зерова «Аполог в українській літературі ХІХ—ХХ вв.» (1931). У ній автор спробував зібрати найважливіші матеріали, які давали можливість простежити еволюцію української байки в ХІХ та на початку ХХ століття. З'ясовуючи жанровий зміст байки, Микола Зеров залучив до аналізу й різні її варіації — «байку-приказку, коротку, зведену дуже часто до приповідки, те, що звали: польський байкар Красіцький — *przypowieścią*, Гулак-Артемовський — приказкою, Боровиковський — „прибаюткою”, а російські теоретики ХІХ в. (Остолопов) — апологом, апологічною епіграмою, — і притчу (параболу), до якої зверталися найталановитіші наші поети, яким не чужа була нотка дидактизму, — Франко і Леся Українка» [11, 919]. За понад столітню історію українська байка, на думку М. Зерова, пройшла чотири етапи: перший із них він пов'язує з творчістю Білецького-Носенка, Гулака-Артемовського, другий — це творчість Гребінки та молодого Глібова, третій — з творчістю зрілого Глібова, а четвертий — «це нова, пореволюційна байка, спроба застосувати стару і, втім, дуже еластичну форму, до потреб революційної сатири» [Там само, 967]. «Як поет і перекладач і як літературознавець та критик Зеров відрізнявся на тлі збуреного і скаламученого до дна революцією літературного життя в Радянській Україні, як твердий і блискучий алмаз, — писав Юрій Лавріненко. — Високорозвинений естетичний смак, невпинно ростуча багата ерудиція, тонкий нещадний ум і культивоване серце позначились в його поезіях і в наукових та критичних працях» [20, 514].

Павлові Петровичу Филиповичу (1891—1937) належить низка праць, присвячених творчості класиків української літератури: «Шевченко і романтизм», «О. Олесь», «Шевченко і Гребінка», «До студіювання Шевченка і його доби», «Шляхи Франкової поезії», «Ольга Кобилянська в літературному оточенні» тощо. Досить ґрунтовними є його розвідки «Шевченко і декабристи» (1926), «Пушкін в українській літературі» (1928), «З новітнього українського письменства» (1929). В ос-

танніх виразно виявляється тенденція до порівняльно-історичного методу вивчення літературного процесу, що мав досить розвинену вітчизняну традицію (М. Драгоманов, І. Франко, М. Сумцов, Ф. Колесса та ін.).

Із теоретичних питань П. Філіповича найбільше цікавили проблеми сюжету та стилю.

Михайло Опанасович Драй-Хмара (1889—1939) заявив про себе в літературознавстві 1920-х років як тонкий знавець творчості Лесі Українки. «Монографія М. Драй-Хмари „Леся Українка. Життя і творчість” (1926) була не тільки найвагомішим на той час науковим словом про поетесу, а й мала свою яскраво виражену естетичну й компаративістську специфіку» [31, 176]. Йому ж належать дослідження «Поема Лесі Українки „Віла-посестра” на тлі



Михайло Драй-Хмара

сербського та українського епосу» (1929), а також статті «Іван Франко і Леся Українка (3 полеміки 90-х рр.)», «Нові матеріали до життєпису Василя Чумака», «Гене́за Шевченкової поезії „У тієї Катерини хата на помості”», «Любов Янівська (До 25-літнього ювілею літературної діяльності)», «Вінок. Життя і творчість М. Богдановича», «Проблеми сучасної славистики (3 приводу статті Р. Якобсона „Über die heutigen Voraussetzungen der russischen Slavistik”)» та ін.

Монографія М. Драй-Хмари «Леся Українка» була спробою популяризувати доробок поетеси, оскільки «широки верстви українського громадянства не розуміли Лесі Українки, не сприймали її творчості» [7, 36]. Причину цього науковець убачав у тому, що «Лесина творчість з неукраїнськими темами та побутом, творчість, що виводила геть поза межі нашого етнографічного життя, здавалась йому чужою й непотрібною. Суспільство не помітило її, обминуло» [Там само, 36]. Почавши з поезії, в якій, на думку М. Драй-Хмари,

позначилися впливи як вітчизняних, так і зарубіжних письменників (німецьких, французьких, польських), Леся Українка в останній період життя дала світові «цілком оригінальні й високохудожні твори» [7, 150]. Науковець називає передусім «Вілу-посестру», «Лісову пісню», «Адвоката Мартіана», «Камінного господаря» та «Оргію». «Творами цими, як і іншими, Леся Українка здобула собі безсмертне ім'я, бо через них ми прилучилися до європейського письменства, до культури всесвітньої» [Там само, 150—151].

М. Драй-Хмара одним із перших звернувся до аналізу замовчуваної в пізніші радянські часи поеми Лесі Українки «Бояриня». Більшість творів поетеси було написано на екзотичні сюжети. «Бояриня» ж базується на суто українському сюжеті. Аналізуючи причини звернення Лесі Українки до проблем національних, М. Драй-Хмара вважав, що тут стимулюючу роль відіграли не лише закиди критики у відірваності авторки від українського життя, а й «постійне її перебування поза межами України... Леся Українка розробила в „Боярині” історичну тему тому, що не знала гаразд українського побуту» [Там само, 208].

Полеміку між Іваном Франком і Лесею Українкою з приводу ідеологічної диференціації національної інтелігенції наприкінці ХІХ століття М. Драй-Хмара дослідив у статті «Іван Франко і Леся Українка (3 полеміки 90-х років)». На його думку, Франко в цій полеміці стояв на народницьких позиціях, тоді як Леся Українка поділяла більш радикальні погляди. «Ширшого громадянського значення ця полеміка між Франком та Л. Українкою не мала, але вона вже тоді ознаменувала ті два різні шляхи, що ними пішли ці письменники: Франко в кінці 90-х років міняє свій революційний світогляд, потроху одходить од громадського життя і, коли радикальна партія розкладається, не входить у склад української марксівської групи, а залишається в національно-демократичній партії. Леся Українка, що ще 1896 р. заклала вкупі з Стешенком та інш. Соціал-демократичний гурток, 1900 р. вступає до РУПу, а 1904 р. — до української соціал-демократичної Спільки» [Там само, 226].

Послідовником В. Перетца виявився ще один «неокласик» — *Освальд Бургардт* (Юрій Клен, 1891—1947), якому належать наукові праці «Нові горизонти в галузі досліджен-

ня поетичного стилю» (1915, передмову до якої написав сам його учитель), а також «Леся Українка і Гайне» (1927), «Гайне в українських перекладах» (1930).

Низку досліджень у дусі формалістичної методології здійснив **Григорій Йосипович Майфет** (1903—1975), автор таких праць, як «Матеріали до характеристики творчості П. Г. Тичини» (1926), «Природа новели» (у двох частинах, 1928—1929), «Із студій над поетичними варіантами» (1931). **Борис Володимирович Якубський** (1889—1944) у низці досліджень («Наука українського віршування», 1922; «До проблеми ритму Шевченкових поезій», 1925; «Лірика Лесі Українки», 1927) прагнув поєднати формальну методологію із соціологічним баченням художнього твору.



Микола Хвильовий

Суперечності у трактуванні традицій і новаторства у теоретичних працях пореволюційної доби, посилення вульгарно-соціологічних тенденцій у літературі вилилися в літературну дискусію (1925—1928), яка порушила глобальні питання літературного розвитку. У ній дістали вияв, з одного боку, прагнення до самобутності української літератури, урізноманітнення її форм, методів і стилів, боротьба з масовізмом і просвітянством, а з іншого, — наполегливе намагання уніфікувати художню творчість, звести її до обслуговування ідеологічних настанов під гаслами єдиної методології.

У дискусії взяли участь письменники, літературознавці та критики практично з усіх творчих об'єднань тієї доби: «Плугу» і «Гарту», футуристів і «неокласиків», ВУСППу і ВАПЛІТЕ тощо. В епіцентрі дискусії опинився **Микола Григорович Хвильовий** (**Фітільов**, 1893—1933), який у циклах памфлетів «Камо грядеши», «Думки проти течії», серії статей «Апологети писаризму», памфлеті «Україна чи Малоросія» порушив питання про прилучення української літератури до європейського мистецтва.

Дискусія почалася з публікації в «Культурі і побуті» (додатку до столичної газети «Вісті ВУЦВКУ») 30 квітня 1925 року памфлету «Про „сатану в бочці“, або Про графоманів, спекулянтів та інших „просвітян“». На думку В. Масненка, «побудову своєї системи поглядів Хвильовий починає зі з'ясування психологічних категорій „Європи“ й „просвіти“». Подані в протиставленні, вони являють собою різні шляхи культурного розвитку, різні орієнтири соціально-психологічного стану суспільства та нації» [26, 97]. Поняття «просвіта» М. Хвильовий ототожнює із поняттям «масовізму», тобто засиллям у літературі малограмотних графоманів, що удають із себе великих письменників, прикриваючись різними ідеологічними гаслами, відкидають здобутки культури минулого, демонструючи свою національну меншовартість. Європа в баченні М. Хвильового постає скарбницею світової цивілізації, а не передвісницею її загибелі, як це бачить Шпенглер. Тому він і виступав за духовну Європу, за своївши здобутки якої можна рухатися далі магістральними шляхами розвитку людської цивілізації.

Щодо природи мистецтва М. Хвильовий стояв на тих позиціях, що не можна догматизувати так звану пролетарську культуру, мовитися може лише про те, що в майбутньому суспільство стане безкласовим, а отже, пролетарська культура є лише перехідним етапом на цьому тривалому шляху, апогеєм якого мусить стати «азіатський ренесанс», коли провідне місце в розвитку світової цивілізації посяде Азія, що створить на противагу згасаючій Європі новий тип культури. Письменник вважав, що саме в Україні зародиться те нове мистецтво майбутнього, якого так бракує старій Європі. Важливу роль у творенні мистецтва майбутнього, а отже, й у національному відродженні України М. Хвильовий відводив молодій інтелігенції. І хоча при цьому він у дусі тогочасної ідеологічної риторики називав її пролетарською, все-таки йому здавалося, що така інтелігенція повинна бути урбанізованою, орієнтованою на Європу, позбавленою російського «хвоста», оскільки тяжіння саме до російської літератури примушує молоде покоління письменників по-рабському наслідувати її: «Ідеї пролетаріату нам і без московського мистецтва відомі, навпаки, ці ідеї ми, як

представники молодшої нації, скоріше відчуємо, скоріше вишлемо у відповідні образи» [37, 573].

Основні позиції памфлетів М. Хвильового можна визначити так: неприйняття письменником ідей масовізму в літературі; критика профанації мистецтва як джерела ідеологічного обслуговування влади; проголошення романтики вітаїзму; творення нового мистецтва, творцями якого можуть бути лише геніальні чи надзвичайно обдаровані особистості; орієнтація української літератури на власний шлях розвитку, оскільки досі «від Котляревського, Гулака, Метлинського, через „братчиків” до нашого часу включно українська інтелігенція, за винятком кількох бунтарів, страждала і страждає на культурне позадництво. Без російського диригента наш культурник не мислить себе. Він здібний тільки повторювати зади, мавпувати» [Там само, 677].

Позиція М. Хвильового здобулася на надійну підтримку авторитетних учених і письменників М. Зерова, П. Филиповича, М. Куліша, М. Могилянського та ін. Водночас чимало літераторів й опонували М. Хвильовому. Зокрема Сергій Пилипенко та очолювана ним письменницька організація «Плуг» засудили його погляди як ухил від марксизму, а сам С. Пилипенко опублікував у «Плужанині» низку полемічних статей з ідеологічними звинуваченнями, таких як «Про панича Пшестшельського і про марксизм навиворіт», «Голова без хвоста». Крім того, опонентами М. Хвильового були Володимир Гадзінський, автор книги «На безкровному фронті» (1926), Валер'ян Поліщук, автор брошури «Літературний авангард, перспективи розвитку української культури, полеміка і теорія поезії» (1926). До письменників долучилися партійні функціонери А. Хвиля, В. Затонський, М. Скрипник, Л. Каганович і навіть сам Й. Сталін. Літературна дискусія перетворилася на політичну.

На адресу М. Хвильового та його однодумців посипалися звинувачення в «націонал-ухильництві», а термін «хвильовізм» став набувати зловісного забарвлення як синонім фашизму. Тодішні ідеологи й численні їхні прибічники з письменницьких організацій ВУСПП, «Плуг» дедалі активніше вишуковували в літературознавстві прояв усіляких ворожих сил. «Микола Хвильовий, куди ти докотився! —

ставив риторичне запитання Володимир Гадзінський і сам же відповідав: — До бульварщини особистої лайки, до відірваності від дійсності життя, до ідеалістичних комбінацій... І ми тобі практично говоримо, не показуй на Європу, бо ти її не знаєш... Не показуй на Грецію і Рим, туди ми вже ніколи не вернемо і не грай словами „геніальних революцій”» [4, 26]. Й. Сталін у листі до Л. Кагановича та керівництва КП(б)У з гнівом писав, що в час, коли пролетаріат Заходу відкрито симпатизує Москві, «український комуніст Хвильовий не має сказати на користь „Москви” нічого, лише закликає українських діячів тікати від „Москви” „якнайшвидше”» [35, 153].

Дискусія, в ході якої було надруковано близько 50 книг і брошур, понад 600 статей, завершилася посиленням партійної лінії в літературі, що засвідчила низка партійних документів, прийнятих упродовж її проведення (Резолюція червневого (1926) Пленуму ЦК КП(б)У, Постанова ЦК КП(б)У від 19 квітня 1927 року «Про підсумки українізації» та Постанова Політбюро ЦК КП(б)У від 15 травня 1927 року). М. Хвильовому довелося двічі публічно засуджувати власні погляди на розвиток української літератури.

У теорії почався прискорений процес ревізії усталених поглядів на мистецтво. За основу методології літератури радянської доби брався класовий підхід. Старе літературознавство оголошувалося хибним, оскільки воно не враховувало впливу на мистецтво класової ідеології та політики. Відомі теоретики літератури П. Филипович, А. Шамрай, М. Зеров, Б. Навроцький, О. Дорошкевич були оголошені апологетами ворожих для радянського суспільства доктрин. З'явилися теоретичні дослідження, які розглядали літературу з вузько-соціологічних позицій, зводячи її роль до класової ілюстрації соціально-економічних формацій («Організація жовтневої літератури» В. Коряка, «Марксівська метода в літературознавстві» П. Петренка). Особистість письменника, його індивідуальний творчий стиль, поетика, мова аналізувалися тільки в соціально-політичному плані.

Із вульгарно-соціологічних позицій підійшов до періодизації розвитку української літератури *Володимир Дмитрович Коряк* (1889—1937). Він писав: «Історія української літерату-

ри, виложена систематично, повторює етапи історичного процесу з деякими незначними змінами заради зручності систематизації життя українського художнього слова, яко мистецького відбиття в сфері ідеології господарських відносин» [16, 13]. На думку цього дослідника, треба виокремити такі етапи розвитку літератури: доба родового побуту; доба раннього феодалізму; Середньовіччя; торговельний капіталізм; доба промислового капіталізму; доба фінансового капіталізму; доба пролетарської диктатури.

Прикметною у вульгаризації бачення літератури є досить велика праця В. Коряка «Українська література», що витримала кілька видань наприкінці 1920-х — на початку 1930-х років. Характеризуючи доробок своїх попередників — авторів історії української літератури, В. Коряк виходив із примітивних соціоло-



Володимир Коряк

гічних позицій в оцінці літературного процесу: «Єфреміщина останнім часом виявилася як ідеологія блоку куркульні і поміщицтва... Його [С. Єфремова] національна ідея є ідея безоглядної фашистської літератури» [17, 10]; «На назву соціологічної претендує історія літератури Грушевського» [Там само, 11]; «Історія літератури Лепкого була виявом модерністичної реакції, початком розкладу буржуазної літератури. Згодом Лепкий опинився на найправішому фланзі літературного фронту» [Там само, 9].

Сам же В. Коряк пропонує таку періодизацію, як «література феодальна» [Там само, 159], «література поміщицька» [Там само, 185], «література буржуазна» [Там само, 211]. І такі погляди були непоодинокі. Навіть деякі відомі пізніше діячі українського літературознавства стояли на подібних позиціях. Зокрема, в дискусії з проблем творчого методу, що велася на сторінках журналу «Критика», Григорій Костюк,

оцінюючи з вульгарно-соціологічних позицій стан розвитку національної літератури, зазначав: «Кожна клясова література не існує як щось іманентне, одірване, незалежне від клясового оточення тощо. Кожна клясова література має свою художню творчу методу, а вже звідси — свій стиль. Отже, й не може пролетарська література зреалізувати свою художню гегемонію без своєї творчої методи, без своєї художньої системи. І тому не дивно, що за це точиться неабияка боротьба... На сьогодні пролетарська література не може ще похвалитися жодним твором, де метода пролетарської літератури — діалектичний матеріалізм — знайшла б собі повну й всебічну конкретизацію, практичне застосування. Це, розуміється, не значить, що в нас нічого не зроблено в цьому напрямі. Зовсім ні. І твори Ів. Ле, і твори Епіка, і Микитенка, і Первомайського, і Коцюби, і Панча, і багатьох інших мають у собі елементи справжньої діалектики, справжнього матеріалістичного, клясового розуміння події, фактів тощо» [18, 86]. Г. Костюк творчість М. Хвильового відносив до «рупора ворожих пролетаріатові сил» [Там само, 90].

Щоправда, у перші десятиліття радянської влади часом виходили книжки, в яких вульгарно-соціологічні підходи не проявлялися так різко, як у В. Коряка чи Г. Костюка. Передусім це праці теоретичного плану, такі як «Теорія поезії» С. Гаєвського (1921), «Елементарні закони версифікації» М. Йогансена (1921), «Поетика» Д. Загула (1923).

З 1928 року став виходити перший український спеціалізований журнал «Критика» (з 1932 року — «За марксо-ленінську критику», з 1935-го — «Літературна критика»). Він припинив своє існування в 1940 році. Уже в першому числі журналу була проголошена його спрямованість: «Метода наша — метода Маркса, Енгельса, метода Леніна — історичний матеріалізм, матеріалістична діалектика. Завдання наше — стимулювати й організовувати розробку й застосування цієї методи в історії літератури, науковому літературознавстві, літературній та мистецькій критиці» [22, 5]. Про чітку ідеологічну заангажованість видання свідчить і той факт, що уже в грудні 1928 року діяльність журналу розглядалася на нараді при ЦК КП(б)У, в резолюції якої перед критикою ставилося завдання «бути усинтезованою функцією марксистського літерату-

рознавства та комуністичної партійної політики в галузі художньої літератури» [23, 118]. «Завдання пролетарської літератури в світлі промови тов. Сталіна» — так називалася редакційна стаття в № 11 журналу за 1931 рік. Серед іншого перед письменниками ставилися такі завдання: «У напруженій боротьбі фабрик і заводів за виконання промфінпланів, у розгортанні темпів нових будівництв, у боротьбі за суцільну колективізацію та ліквідацію куркульства як кляси, у зміцненні колгоспів, у боротьбі за радгоспи, на ділянці хлібозаготівлі, військової оборони, культурної революції письменник повинен бути першим серед перших, коли він справді є гідний член колективу пролетарських письменників, які під прапором партії борються за остаточну перемогу соціалізму» [10, 3].

Процес у справі так званої Спілки визволення України, а також масові репресії, що незабаром почалися в Україні, особливо жорстокі після вбивства 1 грудня 1934 року С. Кірова, загальмували природний розвиток вітчизняного літературознавства. Значна частина літературознавців (С. Єфремов, М. Зеров, М. Драй-Хмара, В. Коряк, Г. Костюк та багато інших) була репресована, більшість із них загинули в сталінських таборах. І тільки одиницям, як, наприклад, Г. Костюку, пощастило вижити, а потім ще плідно працювати в царині літературознавства.

Інша частина дослідників літератури (О. Білецький) спробувала (й небезуспішно) пристосуватися до системи.

І все ж слід констатувати, що в 1930-х роках в українську науку про літературу прийшли люди, світоглядні й наукові позиції яких сформувалися за умов сталінщини. Деякі з них також встигли побувати в таборах (П. Колесник, Є. Шабліовський). У дослідженнях кінця 1930—1940-х років дедалі більше місця посідають суто ідеологічні проблеми партійності, класовості, народності літератури. Соціалістичний реалізм, теорія якого стала інтенсивно розвиватися після закріплення цього методу радянської літератури в Статуті, прийнятому на Першому з'їзді письменників, що відбувся в Москві у 1934 році, було проголошено найвищим виявом реалізму. Саме ж реалістичне мистецтво як прогресивна форма протиставлялося іншим напрямом (романтичним, символічним, імпресіоністським) як буржуазним, ворожим, декадентським.

По-новому осмислювався й літературний процес в Україні. Репресовані письменники були вилучені з нього. Те саме сталося й з тими, хто опинився в еміграції (В. Винниченко) чи загинув у громадянську війну або помер невдовзі після неї, але належав колись до партії боротьбистів (Г. Михайличенко, В. Чумак, В. Еллан-Блакитний), чи покінчив життя самогубством, як М. Хвильовий. Негативну оцінку в літературознавстві та критиці дістали колишні члени ВАПЛІТЕ, «Марсу», більшість «неокласиків», членів об'єднання «Західна Україна», частина «плужан».

3

**Створення Інституту Тараса Шевченка
і його вплив на літературознавство
1920—1940-х років**

До позитивних моментів розвитку українського літературознавства слід віднести створення в листопаді 1926 року в Харкові Інституту Тараса Шевченка, який став провідною науково-дослідною установою в Україні. «Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України народжувався з потреби творити національну науку про літературу, з необхідності зібрати та опрацювати розпорошений і несистематизований масив рукописної спадщини української літератури від давнини до сучасності» [12, 13]. Спочатку він функціонував як базова науково-дослідна установа у системі Народного Комісаріату освіти УРСР, а потім — Академії наук України. Першим директором Інституту був академік *Дмитро Іванович Багалій* (1857—1932), відомий історик. Як літературознавцю йому належать праці про Григорія Сковороду («Український мандрований філософ Григорій Сковорода», 1926), П. Гулака-Артемовського, Г. Квітку-Основ'яненка, О. Потебню, І. Франка. Він досліджував проблеми шевченкознавства, зокрема опублікував наукові розвідки про пое-

ми «Сон» і «Кавказ», праці: «Т. Шевченко і селяни в переказах і історичній дійсності» (1928), «Т. Г. Шевченко — поет пригноблених мас» (1931).

Ученим секретарем Інституту став *Ієремія Якович Айзеншток* (1900—1980), дослідник творчості Г. Квітки-Основ'яненка, П. Гулака-Артемовського, І. Котляревського, Є. Гребінки. Йому ж належить перше повне видання щоденника Т. Шевченка з коментарями (1925).

«Згідно з положенням про Інститут Тараса Шевченка, переданим на затвердження Укрголовнауці 6 листопада 1926 р., науково-дослідна робота мала здійснюватися такими структурними підрозділами (кабінетами): “1. Кабінет дожовтневої літератури; 2. Кабінет для вивчення життя Шевченка; 3. Кабінет для дослідження творчості Шевченка; 4. Кабінет бібліографії Шевченка та нової української літератури; 5. Кабінет післяшевченкової літератури; 6. Кабінет жовтневої літератури”. У Харкові мали б працювати чотири кабінети, у Київському філіалі — два» [12, 23].

У складних матеріальних умовах перших років існування Інституту було створено наукову бібліотеку, зібрано автографи Т. Шевченка, П. Куліша, І. Нечуя-Левицького та інших класиків української літератури. І хоча зазначені фонди були малими, однак ішов постійний процес збирання матеріалів (листів, рукописів, фотографій), надходила нова наукова література.

На думку С. Гальченка, «саме І. Я. Айзенштоку належить першорядна роль у закладенні основ джерельної бази Інституту Тараса Шевченка» (цит. за: [12, 35]). Він розшукував листи, рукописи, інші документи, що належали українським письменникам, подарував Інституту листи І. Нечуя-Левицького, адресовані І. Манжурі, В. Самійленку, іншим вітчизняним письменникам. С. Пиlipенко поповнив фонди Інституту рукописами І. Галки, В. Сосюри, І. Сенченка. Фонди збагачувалися також за рахунок передачі матеріалів з інших державних установ Москви, Ленінграда, що дало можливість отримати унікальні автографи Т. Шевченка.

Проте на початку 30-х років, після реорганізації установи, зібрані фонди було передано до Харківської наукової

бібліотеки ім. В. Г. Короленка, Спілки радянських письменників України, і пізніше значну їх частину було втрачено.

Ученими Інституту Тараса Шевченка активно провадилися дослідження в галузі медієвістики. Тут слід вирізнити монографічне дослідження Д. Багалія «Український мандрований філософ Г. С. Сковорода» (1926), працю О. Білецького «Проблеми вивчення старовинної української літератури до кінця ХVІІІ ст.» (1936), щоправда, позначену різкими ідеологічними оцінками.

Серед досягнень у галузі нової української літератури варті уваги видання творів Марка Вовчка в чотирьох томах за редакцією О. Дорошкевича, творів Б. Грінченка (у 10 т.), М. Коцюбинського (у 6 т.), О. Кобилянської (у 9 т.), І. Карпенка-Карого (у 6 т.), М. Кропивницького (у 7 т.), О. Стороженка (у 4 т.), Лесі Українки (у 12 т.).

Ідеологічні перешкоди завадили видати 25-томне зібрання творів П. Куліша (побачили світ лише перший, другий та шостий томи).

Про розвиток українського літературознавства другої половини 1920-х — початку 1930-х років свідчать монографії І. Айзенштока «Котляревський і українська література» (1927), Б. Навроцького «„Гайдамаки“ Тараса Шевченка» (1928), його ж праці «Проблематика Шевченкових повістей» (1930), «Проблеми соціальної аналізи Шевченкової поетики» (1930), «Проблеми Шевченкової творчої методи» (1932), нарис Є. Кирилюка «Панас Мирний» (1930), монографія П. Петренка «Творча путь Марка Вовчка» (1932) та ін. «Науково-видавничу діяльність Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка розпочав виданням наукових записок під назвою „Радянське літературознавство“. Перша книжка вийшла в 1938 р. у видавництві Академії наук УРСР» [12, 433].

Монографічні дослідження кінця 30-х років С. Маслова, Є. Кирилюка, Л. Підгайного, М. Новицького, П. Попова та інших літературознавців більшою чи меншою мірою зазнали впливу вульгарного соціологізму, хоча в ході дискусії на розширеному засіданні президії Спілки письменників України в травні 1939 року вульгарно-соціологічні підходи в оцінці літературного процесу були піддані певній критиці.

Оскільки Інститут постійно співпрацював із Всеукраїнською академією наук, у 1933 році його було реорганізовано в Науково-дослідний інститут Тараса Шевченка й передано у її відання. 1936 року центральний склад Інституту було об'єднано з Київським філіалом та Комісією Всеукраїнської асоціації марксистсько-ленінських науково-дослідних інститутів, після чого новий науково-дослідний заклад дістав назву Інститут української літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР. Його директором став П. Тичина, попередником якого на цій посаді був Є. Шабліовський. Згодом Інститут очолював О. Білецький. З 1952 року Інститут має нинішню назву — Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР (з 1994 року — НАН України). Після смерті О. Білецького ним керували М. Шамота, І. Дзевєрін, а з 1991 року — М. Жулинський.

Серед наукових працівників довоєнного складу Інституту значна частина зазнала репресій, політичних переслідувань, був засуджений і один з його перших директорів Є. Шабліовський. У цей період в Інституті літератури працювали відомі науковці, такі як: В. Адріанова-Перетц, М. Гудзій, О. Дорошкевич, В. Коряк, А. Костенко, С. Маслов, Б. Навроцький, О. Назаревський, Л. Підгайний, П. Попов, П. Филипович, М. Яшек та ін. З Інститутом літератури довоєнних років пов'язана доля відомих літературознавців української діаспори (Ю. Лавріненко, Г. Костюк, І. Кошелівець, В. Державин).

Наприкінці 1930-х років постало питання про створення академічної історії української літератури. Було опубліковано проспект першого тому, над яким працювали О. Білецький, І. Ерьомін та С. Маслов, але через початок війни роботу над цим проектом було відкладено.

У роки Великої Вітчизняної війни (1941—1945) чимало літературознавців України перебували на фронті, частина з них загинула в боях із фашистськими загарбниками. Інститут літератури як наукову установу було евакуйовано до Уфі (тодішня Башкирська АРСР). У цей час він зазнав низки реорганізаційних перетворень: «...Там (в Уфі. — О. Г.) функціонував спочатку як відділ літератури утвореного Інституту суспільних наук АН УРСР, а потім як Інститут мови і літе-

ратури (з 1942 р. його знову очолював П. Тичина). Не-
обхідно було стоїчно робити свою справу, продовжувати на-
укову працю. Тож 1942 і особливо 1943 та 1944 рр. виходи-
ли інститутські збірники, книжки-брошури про Шевченка,
Франка, Котляревського, інших українських письменників,
проводилися наукові зібрання. У січні, березні, грудні 1942 р.
в Уфі пройшли сесії, присвячені темі батьківщини, Шевчен-
ковим роковинам, 220-річчю від дня народження Г. Сково-
роди, а в січні 1943 р. — пленум правління Спілки письмен-
ників України з нагоди 25-річчя УРСР. Серед доповідачів —
П. Тичина, М. Рильський, Л. Новиченко, П. Попов та ін.»
[12, 301].

У роки воєнного лихоліття було видано два томи «Нау-
кових записок Інституту мови та літератури», колективну
монографію «Слов'яни в їхній боротьбі з німецьким фашиз-
мом та його попередниками», статті наукового та літератур-
но-критичного змісту («Тема батьківщини в творчості
Пушкіна, Міцкевича, Шевченка» М. Рильського, «Сковоро-
да» П. Тичини та ін.). Окремі наукові студії друкувалися в
журналі «Українська література», газеті «Література і мис-
тецтво». В останній 30 вересня 1944 року було опубліковано
доповідь О. Білецького «25 років українського радянського
літературознавства», виголошену на урочистостях з нагоди
25-ліття Академії наук УРСР, де чимало моментів пов'язано
з вихвалянням Й. Сталіна, його ролі в розвитку літератури
й зовсім небагато йшлося власне про літературу, до того ж
препаровану, обмежену незначною кількістю імен офіційно
визнаних класиків.

У листопаді 1941 року в Уфі обговорювався план ство-
рення «Нарису історії української літератури», редакторами
якої були С. Маслов і Є. Кирилюк. Вона з'явилася друком
1945 року накладом 3200 примірників, серед її авторів були
М. Плісецький, С. Маслов, М. Ткаченко, Є. Кирилюк,
І. Пільгук, С. Шаховський. Однак ця праця зазнала ідео-
логічного шельмування в прийнятій під впливом постанови
ЦК ВКП(б) «Про журнали „Звезда” і „Ленинград”» поста-
нові ЦК КП(б)У «Про перекручення і помилки у висвітленні
літератури в „Нарисі історії української літератури”» (1946),
хоча, як свідчить В. Дончик, згадані автори «написали

найбільш об'єктивну для 30—40-х та, зрештою, і 50-х років (скільки було можливо в ті часи і за тих умов) історію української літератури» [12, 303]. Проте звинувачення авторів історії літератури в буржуазно-націоналістичних збоченнях, перекрученні марксистсько-ленінського вчення суттєво загальмувало розвиток вітчизняного літературознавства, примусило науковців щораз озиралися на партійні документи, стежити за тим, щоб їх не звинуватили в протягуванні ворожих поглядів, відступах від марксистської методології.

Кінець 1940-х років було ознаменовано й низкою інших партійних постанов: «Про репертуари драматичних театрів і заходи щодо їх поліпшення» (1946), «Про оперу „Велика дружба” В. Мураделі» (1948), прийнятих ЦК ВКП(б), і відповідних рішень ЦК КП(б)У («Про журнал „Вітчизна”», «Про репертуар драматичних і оперних театрів і заходи до його поліпшення» тощо).

Усе це гальмувало дослідження літератури, але не могло зупинити розвитку науки. На початку 1950-х років виходить двотомна «Історія української літератури». Перший том («Дожовтнева література») був підготовлений колективом учених, який очолював О. Білецький. «Не вільна від прямолінійно соціологічних оцінок і суджень, утверджуючи участь літератури у соціальній боротьбі та революції як найголовнішу функцію, ця книжка все ж окреслила неперервність літературного процесу ХІХ — початку ХХ століття, визначила в ньому місце того чи того письменника, в основному за значущістю його художнього доробку» [1, 42].

Другий том, над яким працювали С. Крижанівський, Л. Новиченко, А. Тростьянецький, Є. Старинкевич, О. Килимник та інші, був у вигляді макета надісланий у вищі навчальні заклади для обговорення, але до видання справа не дійшла. Замість нього було надруковано «Нарис історії української радянської літератури» (1954), а другий том (радянський період) з'явився у ґрунтовно переробленому вигляді у 1957 році (голова редколегії — О. Білецький). У ньому вперше від початку 1930-х років розглядалася творчість репресованих і забутих письменників (В. Чумак, Остап Вишня, М. Куліш, М. Ірчан та ін.). Однак окремих письменників

(М. Хвильового, Г. Косинку, В. Підмогильного) все ще називали ворогами радянського народу.

У 40—50-х роках XX ст. виходять друком монографічні дослідження «Драматургія Івана Кочерги» Є. Старинкевич (1947), «Микола Бажан» С. Крижанівського (1954), його ж «Максим Рильський» (1959), «Юрій Яновський» О. Бабишкіна (1957), «Поезія і революція. Творчість П. Тичини в перші післяжовтневі роки» Л. Новиченка (1956), «Історія створення роману „Хіба ревуть воли, як ясла повні?“: 3 творчої лабораторії Панаса Мирного та І. Білика» М. Сиваченка (1957), «Українська літературна критика 50—70-х років XIX ст.» М. Бернштейна (1959) та ін. Щоправда, в цей самий час друкувалися й праці відверто кон'юнктурні, такі як «Образ Сталіна в українській радянській літературі», 1947; «Завдання літератури в світлі праці Й. В. Сталіна „Економічні проблеми соціалізму в СРСР“», 1953 (обидві С. Крижанівського).

У 1950—1956 роках було випущено найповніше на той час видання творів Івана Франка у 20 томах. Від квітня 1952 року проводяться щорічні шевченківські наукові конференції. 1958 року виходить друком праця О. Білецького і О. Дейча «Тарас Григорович Шевченко. Літературний портрет».

І все ж досягнення, здобуті працею багатьох поколінь українських літературознавців, що найбільш повно виявилися в перші десятиліття XX століття, в середині 1920—1930-х років були певною мірою втрачені. Й. Сталіну вдалося поставити літературу й науку про неї під свій контроль, що позначилося на повноті та якості аналізу літературного процесу, об'єктивності оцінки його окремих явищ.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондар, М. Відділ нової літератури [Текст] / М. Бондар // Слово і час. — 1997. — № 1.
2. Брюховецький, В. Микола Зеров [Текст] / В. Брюховецький. — К., 1990.
3. Веретейченко, І. Леся Українка: неоромантична концепція слова [Текст] / І. Веретейченко, Т. Пінчук. — К., 2004.

4. Гадзінський, В. На безкровному фронті [Текст] / В. Гадзінський. — М. ; Х., 1926.
5. Грабович, Г. До історії української літератури [Текст] / Г. Грабович. — К., 1997.
6. Гром'як, Р. Давнє і сучасне [Текст] / Р. Гром'як. — Тернопіль, 1997.
7. Драй-Хмара, М. Літературно-наукова спадщина [Текст] / М. Драй-Хмара. — К., 2002.
8. Євшан, М. Критика. Літературознавство. Естетика [Текст] / М. Євшан. — К., 1998.
9. Єфремов, С. Історія українського письменства [Текст] / С. Єфремов. — К., 1995.
10. Завдання пролетарської літератури в світлі промови тов. Сталіна [Текст] // Критика. — 1931. — № 10.
11. Зеров, М. Українське письменство [Текст] / М. Зеров / упоряд. М. Сулима ; післямова М. Москаленка. — К., 2002.
12. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1926—2001 : Сторінки історії, 75 [Текст] / відп. ред. та упоряд. О. В. Мишанич. — К., 2003.
13. Історія української літератури ХХ століття [Текст] : у 2 кн. Кн. 2. — К., 1998.
14. Історія української літератури ХХ століття [Текст] : у 2 кн. Кн. 1. — К., 1994.
15. Кононенко, П. «Історія української літератури» Михайла Грушевського у розвитку наукового літературознавства [Текст] / П. Кононенко // Грушевський М. Історія української літератури : в 6 т., 9 кн. — К., 1993.
16. Коряк, В. Нарис історії української літератури: Література передбуржуазна [Текст] / В. Коряк. — Х., 1925.
17. Коряк, В. Українська література [Текст] / В. Коряк. — Х., 1931.
18. Костюк, Г. До проблеми творчої методи пролетарської літератури [Текст] / Г. Костюк // Критика. — 1931. — № 10.
19. Кравців, Б. Зібрані твори [Текст] / Б. Кравців. — Т. 3. — К., 1994.
20. Лавріненко, Ю. Микола Зеров [Текст] / Ю. Лавріненко // Українське слово. Кн. 1. — К., 1994.
21. Литературная энциклопедия терминов и понятий [Текст] / под ред. А. Н. Николюкина. — М., 2003.
22. Критика. — 1928. — № 1.
23. Критика. — 1929. — № 1.

РОЗДІЛ ВОСЬМИЙ

Українське літературознавство першої половини XX століття:
здобутки та втрати

24. Літературознавчий словник-довідник [Текст] / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. — К., 1997.

25. *Лейтес, А.* Десять років української літератури (1917—1927) [Текст] / А. Лейтес, М. Яшек. — Т. 2. — Х., 1928.

26. *Масненко, В.* Концепція нового відродження української культури Миколи Хвильового [Текст] / В. Масненко // Українське літературно-мистецьке відродження 20-х років XX століття: Питання стилю, проблематики, поетики, мови : зб. пр. всеукр. наук. конф. — Черкаси, 2005. — С. 96—102.

27. *Меженко, Ю.* Творчість індивідуума і колектив [Текст] / Ю. Меженко // Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917—1927). — Т. 2. — Х., 1928.

28. *Михайличенко, Г.* Пролетарське мистецтво [Текст] / Г. Михайличенко // Мистецтво. — 1919. — № 1.

29. *Мовчан, Р.* Ранній український модернізм крізь погляд Миколи Зерова [Текст] / Р. Мовчан // Укр. мова й л-ра в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. — 2005. — № 7—8.

30. *Москаленко, М.* Микола Зеров: доля і доробок [Текст] / М. Москаленко // Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима. — К., 2002.

31. *Наєнко, М.* Історія українського літературознавства [Текст] : підручник / М. Наєнко. — К., 2001.

32. *Николаев, П. А.* История русского литературоведения [Текст] / П. А. Николаев, А. С. Курилов, А. Л. Гришунин. — М., 1980.

33. *Павличко, С.* Теорія літератури [Текст] / С. Павличко. — К., 2002.

34. Платформа ідеологічної і художньої спілки селянських письменників «Плуг» [Текст] // Плуг. — 1922. — № 1.

35. *Сталин, И. В.* Сочинения [Текст] / И. В. Сталин. — Т. 8. — М., 1948.

36. 130 років праці для України [Текст]. — Л., 2003.

37. *Хвильовий, М.* Новели, оповідання. Повість про санаторійну зону. Вальдшнепи (роман). Поетичні твори. Памфлети [Текст] / М. Хвильовий. — К., 1995.

38. *Шумило, Н.* Микола Євшан [Текст] / Н. Шумило // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. — К., 1998.

ЗАПИТАННЯ Й ЗАВДАННЯ

1. Як розвивалося вітчизняне літературознавство в перші десятиріччя XX століття?
2. Поясніть специфіку літературознавчих поглядів М. Грушевського.
3. Проаналізуйте внесок С. Єфремова в науку про літературу.
4. Дайте характеристику історико-літературної та літературно-критичної діяльності М. Євшана.
5. Що нового внесли в літературознавство філологічні семінари В. Перетца?
6. Проаналізуйте специфіку розвитку літературознавства в роки революції та перше десятиліття радянської влади.
7. Схарактеризуйте літературознавчі погляди М. Зерова.
8. З'ясуйте сутність літературної дискусії середини 20-х років XX століття.
9. У чому виявилася вульгаризація бачення літератури у працях В. Коряка?
10. Підготуйте повідомлення про заснування Інституту Тараса Шевченка та його розвиток у довоєнну добу.
11. Схарактеризуйте діяльність Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка під час Великої вітчизняної війни та в перші повоєнні роки.

РОЗДІЛ ДЕВ'ЯТИЙ

ВІТЧИЗНЯНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: НА ШЛЯХУ ДО ОБ'ЄКТИВНОСТІ

1

Літературознавство 1950—1980-х років: припливи і відпливи

Смерть Й. Сталіна (1953), початок хрущовських реформ, послаблення ідеологічного тиску, особливо після виступу М. Хрущова на XX з'їзді КПРС (1956), породили надію на демократизацію суспільного життя, сприяли активізації розвитку літературного процесу, посиленню уваги до його національних відмінностей.

Розпочався процес реабілітації раніше репресованих письменників і літературознавців. Деякі з них звільнилися з таборів і повернулися до літературної праці. Стали виходити твори письменників, про яких не згадували кілька десятиліть. І хоча все це відбувалося непослідовно, мляво, суперечливо, результат був.

«У 50—60-х роках вивчення нової української літератури просувається практично по всьому її обширу (звичайно, з виключенням ідеологічно табуйованих імен). Об'єктом дослідження стають вузлові явища й постаті нової української літератури» [5, 42]. Видаються колективні праці, присвячені Марку Вовчку (1957), Лесі Українці (1960), М. Сиваченко друкує монографію «Історія створення роману „Хіба

ревуць воли, як ясла повні?»: з творчої лабораторії П. Мирного та І. Білика» (1957), Й. Куп'янський — «Літопис життя і творчості Михайла Коцюбинського» (1965), Н. Крутікова — «Творчість І. С. Нечуя-Левицького (статті і матеріали)» (1961). Н. Калениченко видає літературний портрет М. Коцюбинського, С. Зубков — Є. Гребінки, О. Кисельов — П. Грабовського, О. Бабишкін — Лесі Українки, М. Пивоваров — Панааса Мирного. В «Історії української літератури» (1964) з'явилися монографічні нариси про О. Довженка, М. Стельмаха, О. Гончара.

У середині 60-х років Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР розпочав створення фундаментальної праці, що охоплювала історію вітчизняної літератури з давніх часів і до наших днів.

Із учених старшого покоління найпомітнішою постаттю в радянську добу був **Олександр Іванович Білецький** (1884—1961). У ранній період його літературознавчої праці велике враження на нього справили ідеї О. Потебні та його учнів, які працювали в Харківському університеті, де вчився майбутній академік. У статті 1922 року «Потебня і наука історії літератури в Росії» він наголошував на провідній ролі Потебні в піднесенні літературознавчих студій в Україні та Росії. Предметом наукових пошуків О. Білецького в галузі теорії літератури були природа і функції літератури, психологія творчого процесу, розвиток методів і стилів, проблема читача. Певну данину формальному методові літературознавства вчений віддав у праці «Елементи поетики в школі соцвиху» (1927), у якій таємниці літературної творчості прагнув розкрити за допомогою формального аналізу тексту. Вагомими є теоретико-літературні праці О. Білецького:



Олександр Білецький

«В майстерні художника слова» (1923), «До побудови теорії літературних стилів» (1931), «Проблема синтезу в літературознавстві» (1940), «Поетика драми» (1950), «Про специфіку літературного мистецтва» (опублікована після смерті, 1984). «Не втратили значення його думки про природу і функції словесного мистецтва, про психологію художньої творчості, про основні закономірності образно-художнього поступу, про сприйняття художнього твору в нових соціально-історичних обставинах» [16, 17].

У 20—30-х роках минулого століття О. Білецький активно працював у галузі компаративістики («Українська література серед інших літератур світу»). Він був переконаний, що від вивчення літератур на контактено-генетичному рівні варто переходити на більш високий — типологічний рівень. Значну частину праць О. Білецького становлять його дослідження давньої української літератури. Він вивчав перекладну літературу XI—XIII століть, зародження драми в Україні, «Повчання дітям» Володимира Мономаха, «Слово о полку Ігоревім», творчість Івана Вишенського, Симеона Полоцького, Григорія Сковороди. В поле зору вченого потрапляє також творчість класиків української літератури XIX століття І. Котляревського, І. Нечуя-Левицького, Лесі Українки, Івана Франка. Особливе місце він відвів Тарасові Шевченку, про що свідчать праці «Тарас Шевченко» (1939), «Т. Г. Шевченко» (1948), «Світове значення творчості Шевченка» (1951), «Шевченко і слов'янство» (1952), «Завдання і перспективи вивчення Шевченка» (1962).

Значну увагу О. Білецький приділяв античній, російській та західноєвропейським літературам, про що свідчать його праці про Гомера, Есхіла, Овідія, Пушкіна, Достоевського, Толстого, Данте, Сервантеса, Шекспіра, Діккенса, Байрона, Гете, Гюго, Бехера та багатьох інших. Зі своїх сучасників О. Білецький оцінював доробок П. Тичини, М. Рильського, С. Скляренка, багатьох письменників ХХ століття.

Дослідження «Шляхи розвитку дожовтневого українського літературознавства» (1959), на думку М. Гнатюка, стало першою спробою «дати наукову історіографію українського літературознавства, не виходячи за межі радянської ідеологічної доктрини» [6, 15]. У цій праці О. Білецький проаналізував основні віхи еволюції вітчизняного літературо-

знавства до 1917 року. Продуктивною є думка вченого про те, що в XIX — на початку XX століття українська наука про літературу широко спиралася на зарубіжний досвід, зокрема праці науковців, які представляли провідні європейські наукові школи. І хоча ознаки вульгарно-соціологічного трактування (особливо в 1930-ті — 1940-ві роки) через історичні обставини мали місце в науковому доробку О. Білецького, він, як зазначив відомий представник української еміграції Григорій Костюк, «став одним із найвидатніших справжніх провідних учених в українському літературознавстві» [22, 166]. «Олександр Білецький, — писав його колишній аспірант І. Дзюба, — вчений з великою ерудицією, енергією думки і методологічною чутливістю, через відсутність у суспільстві наукової свободи так і не зміг реалізувати весь свій науковий потенціал, і, зокрема, здійснити свою невідступну мрію — бодай наблизитися до розв'язання проблеми літературознавчого синтезу» [11, 543].

Хрушовська «відлига» дала суспільству таке непересічне явище, як рух шістдесятників (І. Драч, В. Симоненко, Б. Олійник, В. Коротич, В. Дрозд, М. Вінграновський, Є. Гуцало та ін., в тому числі трохи старші письменники — Ліна Костенко і Д. Павличко). До поетів і прозаїків приєдналися літературознавці та критики, які відчули потребу у відході від заідеологізованих оцінок, внесли в науку нові підходи до осмислення подій і явищ літературного процесу, стали більше уваги приділяти національній специфіці художньої літератури. Тут передусім необхідно згадати Івана Дзюбу, Михайлину Коцюбинську, Євгена Сверстюка, Івана Світличного, Юрія Бадзя, Світлану Кириченко.

Одним з найвизначніших українських літературознавців другої половини XX — початку XXI століття є **Іван Михайлович Дзюба** (нар. 1932). Його праці залишили помітний слід на ниві шевченкознавства («Шевченко і Петефі», «Шевченко і Хомяков», «Шевченко і Шіллер: візія ідеального стану суспільства», «Шевченко і Гюго», «Шевченко і Словацький», «Застукали сердешну волю» та ін.). Кілька розвідок було присвячено дослідженню спадщини його колишнього вчителя академіка О. Білецького («Лицар літературної науки», «Олександр Білецький і проблема літературознавчого

синтезу», «Читач як естетична проблема у працях Олександра Білецького»).

Своєрідним шоком для офіційної ідеології стала праця І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?» (1966). У до-



Іван Дзюба

датку до таємної постанови ЦК КП України зазначалося, що «підготовлений Дзюбою матеріал „Інтернаціоналізм чи русифікація?“ є від початку й до кінця пасквілем на радянську дійсність, на національну політику КПРС і практику комуністичного будівництва в СРСР» [32, 4]. Це дослідження І. Дзюби засвідчило, що й в умовах шаленого ідеологічного тиску сміливе слово науковця працювало на майбутнє України, спонукаючи замислитися над становищем, в якому опинилися українська мова й література.

На окремі нестандартні оцінки, в яких проглядалися об'єктивніші підходи до явищ літературного життя, його національної самотності, можна натрапити в працях нового покоління українських учених, таких як Ю. Барабаш («Чисте золото правди». К., 1962), В. Дончик («Час і його обличчя». К., 1967), Г. Сивокінь («Друге прочитання». К., 1972), В. Фашенко («Із студій про новелу». К., 1971), критиків М. Малиновської, М. Ільницького, В. Брюггена, А. Макарова та ін.

Із реабілітацією невинно репресованих українських письменників і публікаціями творів замовчуваних авторів з'явилися праці про Б.-І. Антонича, В. Еллана-Блакитного, І. Дніпровського, М. Ірчана, Г. Косинку, І. Кулика, М. Куліша, Я. Мамонтова, Є. Плужника, В. Поліщука, М. Семенка та ін. До наукового обігу повернено окремі праці М. Вороного, М. Драгоманова, П. Куліша, О. Олесь.

Тогочасні літературно-критичні праці були перевантажені ідеологічними проблемами, посиланнями на рішення ХХ і

наступних партійних форумів, у них можна було знайти й роздуми про художню майстерність, індивідуальний стиль письменника, характер його героя. Навіть у теоретичних працях, присвячених літературному процесові минулого (М. Комишаченко «Літературна дискусія 1873—1878 рр. на Україні», 1958; П. Волинський «Теоретична боротьба в українській літературі: перша половина XIX століття», 1959; М. Бернштейн «Українська літературна критика 50—60-х років XIX століття», 1959), простежувалася жорстка підпорядкованість аналізу ідеологічним догмам, унаслідок чого Т. Шевченко виступав антиподом П. Куліша, засуджувалися й критикувалися теорії «єдиного потоку», «безбуржуазності» української нації, «відрубності» української літератури. П. Куліш, О. Кониський, В. Барвінський, М. Грушевський проголошувалися буржуазними націоналістами.

Водночас у літературознавстві з'явилися виступи, в яких порушувалося питання про неможливість вважати літературу лише ілюстрацією навколишньої соціальної дійсності. «Дослідник, — писав Л. Новиченко, — не може ні на хвилину забувати, що літературний процес твориться не за будь-якими диспозиціями — „Erste Kolonne marschieret, zweite Kolonne marschieret!“ — він твориться живими, неповторними письменницькими індивідуальностями, які можуть і не замислюватися над своєю належністю до тієї чи іншої художньої „рубрики“» [30, 28]. Ці думки цілком поділяв О. Довженко, який тривожився за майбутнє кінематографа. Видатний митець ще в 1954 році з трибуни Другого з'їзду радянських письменників у Москві ставив питання про необхідність повернення до кіно художньої атмосфери, яку повністю нівелювала ідеологічна заангажованість.

Обмеженість можливостей соціалістичного реалізму у відтворенні правди в художній літературі розуміли літературознавці радянської доби. Вони шукали теоретичні виходи з ідеологічного глухого кута. Одним із таких виходів було проголошення соціалістичного реалізму історично відкритою системою, про що відомий теоретик 70—80-х років XX століття російський учений Д. Марков писав так: «Для художника соціалістичного реалізму немає меж для об'єктивного пізнання реальної дійсності, яка безперервно

РОЗДІЛ ДЕВ'ЯТИЙ

Вітчизняне літературознавство другої половини ХХ століття:
на шляху до об'єктивності

розвивається, нема обмежень у виборі проблем, а отже, й у зображувальних засобах, здатних передати правду життя. Соціалістичний реалізм історично відкритий на всіх рівнях, і саме в цій відкритості закладені його якнайширші естетичні можливості» [24, 326].

І хоча проблема розширення можливостей в естетичному освоєнні дійсності широко декларувалася в радянській науці, в реальній практиці кожен письменник змушений був слідувати жорсткій самоцензурі, щоб не вийти за межі дозволеного, інакше він наражався на небезпеку потрапити до обоими неблагонадійних, від чого не могли вберегти ні посади, ні минулі заслуги, як це трапилося, наприклад, з Оле-сем Гончаром — автором роману «Собор».

У 1967—1971 роках було здійснене видання «Історії української літератури» у восьми томах. У ній значно більше місця приділялося аналізу творчості досі замовчуваних і репресованих письменників, хоча спадщина М. Хвильового, В. Підмогильного, М. Івченка й деяких інших продовжувала розглядатися як ворожа радянській дійсності. І все ж «цей восьми томник і до сьогодні залишається працею, в якій, за винятком окремих постатей і явищ, з найбільшою, хоча й не рівномірною, фактичною повнотою представлено літературний процес періоду нової (дожовтневої) літератури» [5, 45].

У 1970-ті роки ідеологічний тиск посилювався. В літературознавстві це виявилось у статті директора Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР М. Шамоти «За конкретно-історичне відображення дійсності в літературі» («Комуніст України». — 1975. — № 5). У ній йшлося про методологічні прорахунки в оцінці сучасної літератури, зокрема М. Шамота вбачав у низці літературних творів порушення принципу історизму. Зі Спілки письменників України було виключено І. Дзюбу, ряд учених звільнили з роботи в академічних інститутах. Розкритиковано було й шостий—восьмий томи «Історії української літератури» за «націоналістичні ухили» в оцінці літератури 20-х років, надмірну увагу до шістдесятників.

Однак ідеологічний тиск не зміг зупинити розвитку науки про літературу. У цей самий час було видано двотомний «Шевченківський словник», важливі монографічні дослідження про роман: В. Дончика «Грані сучасної прози» (1970);

Л. Новиченка «Український радянський роман» (1978); 3. Голубєвої «Нові грані жанру» (1978); Г. Штоня «Романи Михайла Стельмаха» (1985). Лірика стала об'єктом досліджень Є. Адельгейма, М. Ільницького, А. Макарова, Л. Новиченка, Є. Прісовського, К. Фролової. Про драматургію писали Л. Дем'янівська, Н. Кузякіна, Д. Вакуленко. Новелістику досліджували І. Денисюк, М. Наєнко, В. Фашенко, Ф. Білецький. Компаративістикою займалися Г. Вєрвєс («Максим Рильський в колі слов'янських літературних зв'язків», 1982; «Як література самоутверджується у світі», 1990); Д. Наливайко («Спільність і своєрідність: українська література в контексті європейського літературного процесу», 1988) та ін.

Різного роду теоретичні питання порушували Р. Гром'як, В. Брюховецький, Г. Сивокінь, А. Погрібний, Н. Чамата. Щоправда, і в цих працях більшою чи меншою мірою було віддано данину панівній ідеології. Наприклад, у згаданій монографії Л. Новиченка натрапляємо на такі оцінки класичної спадщини українського роману: «Носіями позитивного авторського ідеалу в українському романі виступали, з одного боку, революційно настроєні різночинці Панаса Мирного („Лихі люди”), які з немалими труднощами пробиwali собі шлях серед навколишнього реакційно-міщанського болота, демократичні діячі у повістях І. Франка („Лель і Полель”, „Перехресні стежки”), з другого — ідеалізовані ліберальні „українофіли” Нечуя-Левицького („Хмари”) та „культурники” Б. Грінченка, що сповідують філософію „малих справ”; пізніше, в період реакції 900-х років, з'явилися й такі одверті „антигерої”, як циніки-індивідуалісти й ренегати в романах декадента В. Винниченка» [31, 9].

Упродовж 1976—1986 років здійснювалося видання п'ятдесятитомного зібрання творів Івана Франка. Робота над ним, як і над випущеними раніше зібраннями творів І. Котляревського у 2 томах (1952—1953), Г. Квітки-Основ'яненка в 5 томах (1978—1980), Є. Гребінки в 3 томах (1980—1981), Марка Вовчка в 6 томах (1955—1956), Л. Глібова в 2 томах (1974), С. Руданського в 3 томах (1972—1973), І. Нечуя-Левицького в 10 томах (1965—1968), Панаса Мирного в 7 томах (1968—1971), П. Грабовського в 3 томах (1959—1960), М. Коцюбинського в 5 томах (1972—1974),

Лесі Українки у 12 томах (1975—1979), засвідчила високий професіоналізм українських літературознавців.

Друга половина 1980-х років ознаменувалася демократизацією суспільного життя, початком ліквідації білих плям у літературному процесі, активним залученням до нього постатей, які в попередні роки однозначно трактувалися як ворожі радянському способу життя. У цей час і далі виходили друком фундаментальні праці, які, незважаючи на залучення нового матеріалу, все ще містили соціологічні оцінки. Це — двотомна «Історія української літератури» (1987—1988; голова редколегії — І. Дзеверін), п'ятитомна «Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті» (1987—1994; голова редколегії — Г. Вервес). Те саме помітно й у перших томах «Української літературної енциклопедії» (досі вийшло три томи з п'яти). Зазначені праці «можна назвати підсумковими щодо всього соцреалістичного, радянського літературознавства» [19, кн. 2, 430].

Наприкінці 80-х років пожвавішали зв'язки українських учених з літературознавцями діаспори. В українських журналах стали друкуватися праці зарубіжних учених.

Серед важливих наукових праць кінця 1980-х — початку 1990-х років слід назвати колективні монографії «Діалектика художнього пошуку. Літературний процес 60—80-х років» (1989; відп. ред. В. Дончик); «20-ті роки: літературні полеміки, дискусії» (1991, відп. ред. В. Дончик); індивідуальні дослідження В. Дончика «Український радянський роман. Рух ідей і форм» (1987), М. Наєнка «Романтичний епос» (1988), Ю. Коваліва «Романтична стильова течія в українській поезії 20—30-х рр.» (1988), А. Ткаченка «Василь Симоненко» (1990), В. Моренця «Володимир Сосюра» (1990), Є. Нахліка «Українська романтична проза 20—60-х рр. ХІХ століття» (1988), Б. Деркача «П. П. Білецький-Носенко. Життя і творчість» (1988), М. Сиваченка «Текстологія поетичних творів П. А. Грабовського» (1988) та ін.

На момент проголошення незалежності України (1991) у вітчизняній науці про літературу вже вільно оперували не лише творами письменників і науковців, які жили в Радянській Україні, а й працями відомих учених зарубіжжя Ю. Шереха (Шевельова), Г. Костюка, І. Фізера, П. Одар-

ченка, Г. Грабовича, Ю. Луцького, Ю. Лавріненка, М. Павлишина та ін.

Помітне місце в українському літературознавстві повоєнних десятиліть посідав **Леонід Миколайович Новиченко** (1914—1996). Перша його наукова розвідка «Поет і народ. До характеристики художнього методу в ліриці Шевченка» з'явилася ще в 1938 році. Найбільше уваги у своїх літературознавчих працях він приділив дослідженню творчості Тараса Шевченка та видатних поетів ХХ століття Павла Тичини і Максима Рильського. Його книжку «Поезія і революція» (1956), присвячену творчості Тичини, М. Жулинський назвав «надзвичайно сміливою за порушеними проблемами» (цит. за: [28, 4]). Широкий розголос серед науковців мала монографія «Тарас Шевченко — поет, борець, людина» (1982), видана основними європейськими мовами. Л. Новиченко ґрунтовно досліджував творчість І. Франка, М. Коцюбинського, Лесі Українки, Панаса Мирного та багатьох своїх сучасників — М. Бажана, О. Довженка, О. Гончара, Л. Первомайського, П. Загребельного, Ю. Мушкетика. В. Панченко цілком слушно зазначав: «У своїй сукупності праці Л. Новиченка складають його індивідуальну історію української літератури» [Там само, 27]. Серед вершинних досягнень ученого В. Панченко називає також книжки Л. Новиченка «Про багатство літератури» (1959, «Не ілюстрація — відкриття!» (1967), «Український радянський роман. Стислий нарис історії жанру» (1976), «Поетичний світ Максима Рильського. 1910—1941» (1980) [Там само, 27].



Леонід Новиченко

Завдяки зусиллям Л. Новиченка під час хрущовської відлиги до літературного обігу були повернуті імена В. Еллана-Блакитного, М. Ірчана, Є. Плужника. Він допоміг дебютувати молодим І. Драчеві, Л. Талалаєві, В. Затулівітрові та ін.

Чутливий до майстерного художнього слова, Л. Новиченко, розквіт творчої діяльності якого припав на немилосердні часи ідеологічних обмежень і табу, досить часто демонстрував уміння глибоко проникати в тайни художнього тексту, розглядати вітчизняну літературу в контексті близьких і далеких зарубіжних літератур, хоча частина його праць зазнала кон'юнктурних впливів радянської доби.

Межа 1980—1990-х років завершила радянську добу в українському літературознавстві. Це був складний період, сповнений суперечностей. «Часом Убивць» назвав його івано-франківський критик Євген Баран, шоправда, скориставшись терміном, уперше вжитим А. Рембо ще 1873 року [див.: 4, 10]. «Не поспішаймо, — відповів йому М. Жулинський, — усіх, хто був у літературі у 30-ті — 40-ві — 50—60-ті роки, зараховувати до когорти бездумних творців Часу Вбивць» [14, 9]. І це стосується не лише письменників, а й літературознавців, критиків, які в складних умовах ідеологічного тиску вивчали історію української літератури, сучасний літературний процес, осмислювали місце в ньому десятків, сотень вітчизняних письменників, робили теоретичні узагальнення, прогнозували перспективи розвитку літератури на майбутнє.

2

**Літературознавство
української еміграції та діаспори**

На початку 20-х років ХХ століття в середовищі української еміграції, що опинилася за межами Батьківщини в результаті революційних подій 1917 року та громадянської війни і становила так звану другу хвилю, почали складатися літературознавчі центри, які об'єднували навколо себе науковців, письменників, критиків. Одним із таких центрів стала Прага, де утворилася *празька школа*, що згуртувала

навколо себе передусім поетів (О. Олесь, Ю. Дараган, Л. Мосендз, О. Стефанович, О. Лятуринська, О. Ольжич, Олена Теліга та ін.). До складу школи входив поет і літературознавець С. Масляк. Там же, у Празі, перебував *Леонід Тимофійович Білецький* (1882—1955), якому належить праця «Основи української літературно-наукової критики» (1925), що замислювалась як теоретичне дослідження досвіду до- і частково пореволюційних літературознавців, про що свідчить підзаголовок «Спроба літературно-наукової методології». Аналіз книги Л. Білецького переконує, що це історико-літературознавче дослідження, в центрі якого — літературний процес в Україні від XIV—XV століть до початку 20-х років XX століття. Літературознавець вирізняє наявні в ньому школи та напрями, такі як формально-поетикальну, або неокласичну, та історичну школи. Досить великої ваги він надає проблемам національної самобутності вітчизняного літературознавства, відкидає поширені ще й на початку XX століття думки про українську літературу як відгомін російської або польської.



Леонід Білецький

Л. Білецький планував написати другий том згаданої праці, де збирався проаналізувати психологічний напрям в українському літературознавстві, дослідити роль філологічної школи в її становленні. Однак цей задум так і не вдалося реалізувати.

За твердженням Миколи Ільницького, «естетична концепція Л. Білецького найповніше розроблена в його праці „Перспективи літературно-наукової критики“, яка вийшла дещо раніше, у 1924 році» [17, 37]. У ній дослідник показав своє бачення проблем художнього твору. На думку Л. Білецького, науковець під час аналізу повинен ураховувати такі моменти: попереднє вивчення тексту, біографію автора,

його світоглядні позиції, творчі симпатії та антипатії, саме ж поняття тексту виступає провідним у баченні українського вченого. Текст — це взаємодія різних його складових — внутрішньої і зовнішньої форм, сюжету, мотивів тощо.

Серед іншого в багатогранній науковій діяльності Л. Білецького слід згадати його ґрунтовні праці про Шевченка та Франка, багатьох письменників і літературознавців ХІХ — початку ХХ століття, монографію «„Руська правда” й історія її тексту».

Із Прагою пов'язані дві досить вдалі спроби створити історію української літератури. Одна з них належить *Миколі Гнатишаку* (1902—1940) — «Історія української літератури (книжка перша)», видана після смерті автора, в 1941 році. Йому належить також праця «Нова українська лірика в Галичині на тлі західноєвропейської модерної поезії» (1934). М. Наєнко стосовно першої зазначав: «Висхідними для розуміння художньої літератури мають бути, на думку М. Гнатишака, три методологічні принципи. По-перше, потєбнянський принцип про структуральний зв'язок літературного твору зі словом... По-друге, дослідження літературного твору треба починати з його формальних, мистецько-стильових чинників, які перебувають у найтісніших зв'язках із тими чинниками, що впливають із першого (потєбнянського) принципу... По-третє, формальні, естетичні первні в художньому творі мають значення лише тоді, коли зв'язані з „натуральними”, суспільними ідеями людського життя» [29, 227—228].

Ці методологічні принципи допомогли М. Гнатишаку з'ясувати низку проблем становлення української літератури, які не знаходили однозначного трактування. Зокрема, він, як і М. Грушевський, вбачав початки літератури в усній народній творчості. Цікавими є підходи М. Гнатишака до періодизації літератури. Замість літературно-історичних періодизацій він пропонує періодизувати літературу за домінантними художніми стилями, яких автор нараховує десять: 1) староукраїнський стиль; 2) візантійський стиль; 3) пізньовізантійський переходовий; 4) український ренесанс; 5) козацьке бароко; 6) псевдокласика; 7) бідермайєр; 8) романтика; 9) реалізм; 10) модерн. Оскільки така періодизація не пе-

редбачає приганяння матеріалу під певні роки, уникає впливу ідеологічних чинників, а ґрунтується на синтезі художньо-стильового та стильово-світоглядного принципів, вона є виправданою. М. Ільницький наголошував, що «М. Гнатишак належав до тієї елітарної частини українських учених, які розробляли нові принципи підходу до літератури, її періодизації, виходячи з тогочасного розвитку літературознавчої думки» [17, 208—209]. При цьому М. Ільницький зазначив, що, «декларуючи стильово-формальний підхід, автор не продемонстрував його конкретним аналізом текстів, викликавши закиди рецензентів, що в його праці немає «того, що „найважливіше“, чим вона повинна відрізнятися від усіх попередніх історій нашого письменства» [Там само, 209].

*Дмитро Чижевський*

Через передчасну смерть М. Гнатишак не завершив своєї праці. Видавець книжки Ю. Тищенко звернувся до відомого філософа та літературознавця *Дмитра Івановича Чижевського* (1894—1977), який поділяв з багатьох фундаментальних положень погляди свого попередника, із проханням продовжити дослідження М. Гнатишака. У 1942 році в Празі вийшла книга «Історія української літератури» Д. Чижевського, в якій розглядалися два періоди: «Ренесанс і реформація» і «Бароко» (у М. Гнатишака — «Український ренесанс» і «Козацьке бароко»). Пізніше (про це ще йтиметься) вийшла друком «Історія української літератури» Д. Чижевського (Нью-Йорк, 1956), що охопила еволюцію національної літератури від її зародження до XIX століття.

Помітну роль в емігрантському літературознавстві відігравав *Дмитро Іванович Донцов* (1883—1973), який є автором низки праць з українського літературознавства, зокрема: «Якою має бути література» (1949), «Туга за героїчним. Постаті та

ідеї літературної України» (1953), «Поетка вогнених меж» (1953), «Дві літератури нашої доби» (1958), «Незримі скрижалі. Містика лицарства запорозького» (1961) та ін. У статті «Два антагоніста» Д. Донцов порушує питання про наявність в українській літературі «двох різних психічних типів», які формують націю «культурно, релігійно, національно й політично» [12, 1/]. Найхарактернішими постатями протилежних типів дослідник називає Шевченка й Куліша.

Постать останнього, на думку літературознавця, є досить химерною: «Це була людина з тисячею масок» [Там само, 14]. Почав він від адорації Шевченка, думав «його роботу взяти докінчити», а завершив «пристрасною негачією свого колишнього кумира» [Там само, 1/].

«Куліш зривався, злітав, падав, в похід збирався й заламувався, — писав Д. Донцов. — Шевченко горів смолоскипом, світив світильником, в яким ніколи не brakло олії, який світить і досі» [Там само, 27].

У відповідності з цими двома типами митців і українська література, на думку Д. Донцова, розвивалася двома течіями. Шевченківська течія свої витoki мала в «Слові о полку Ігоревім», полемічній творчості І. Вишенського.

Традиції Шевченка продовжила Леся Українка, у пореволюційні роки — Г. Михайличенко, М. Хвильовий, М. Сєменко, В. Сосюра.

Кулішівська течія знайшла подальший розвиток у творчості М. Старицького, Б. Грінченка, О. Олєся, які пасивно ставилися до підневільного стану свого народу, виливаючи у словах печаль і тугу. З болем у серці Д. Донцов писав, що «культ енергії — в нас майже незнаний, що релігія краси — це одинока поширена в нас релігія» [Там само, 48].

Озираючись назад, в історію української літератури ХІХ століття, він виокремив такі домінантні в ній прикмети: «Погідну тишу, непорушну красу золотого українського полудня і срібної української ночі, незакаламучений спокій багатого, терпеливого й лінивого краю, примітивну ідилію щасливих гречкосіїв (Нечуй-Левицький), закрашену легким, незлобним гумором (Маковей, Гребінка), або знов меланхолійний сум, утинання під тягарем життя (Марко Вовчок, Ганна Барвінок), сентиментальний стоїцизм, що наділяв мрій-

ливими пестошами добро, як і зло, без різниці; для якого — мати була ненькою, батько — батеньком, вороги — воріженьками і навіть війна — війнонькою» [12, 48].

Особливий біль звучить у риторичному запитанні Д. Донцова, відповідь на яке для нього цілком очевидна: «Чи знайдемо в цій літературі патос протесту, відвагу Ікара, Прометей, великі пристрасті? Картаючу сатиру, прокляття тріумфуючій долі? — За всім тим даремне шукатимемо в нашій красній письменстві! Воно його не має і — *не може мати*» [Там само, 48—49].

Аналізуючи стан справ в українській літературі, Д. Донцов вважав, що такі прикметні риси західноєвропейського письменства, як драматизм, сарказм, протест, динамізм, практично не знані для неї, вона перейнята «скиглінням» [Там само, 55]. «*Квітка пише свою „Марусю“, щоби довести, „что от малороссийского языка можно растрогаться“*. *Грінченко* співає про „сму́тні країни“. Для *Самійленка* „найціннішою перлиною“ людської душі є „слезя святая, за нещасний люд пролита“. *М. Старицький* плаче на грудях ворогів, яких прагне „пригорнути до серця“ взамін на крихітку доброзичливості... *Кониський* бачить в Дніпрі не тую кров, яку в нім бачив Шевченко, а — знов-таки сльози» [Там само]. Аналогічні слізливі мотиви є характерними для творчості Куліша, Грабовського, Олеса, Чупринки, Лепкого, Коцюбинського, Вороного та ін.

У надрукованій у ЛНВ (1923, № 4) статті «Криза нашої літератури» Д. Донцов заявляє: «Наша література хвора. Одна з причин цієї хвороби лежить в ній самій в декадентськім розумінні краси, *виробленім віками рабства і занепадом всякої активності нації*. Друга причина — в характері нашої доби. Коли в старі часи, в часи чумаків і „старосвітських батюшок“ наша література, можливо, гармонізувала ще з духом своєї епохи, то тепер, в наші часи величезних потрясінь, у часи революцій не тільки в людській суспільності, але і в людській психіці і науці, музиці й філософії, в період наших шарпань і хворобливого кидання, в добу занепаду матеріалізму і зародження ірраціонального неспокійного стремління до нового, в добу розплутання усіх укритих досі енергій, — в такий момент носитися з ідеями пасивної гу-

манности і безоглядного мрійництва — це небезпечна хвороба» [12, 66—67].

Ця хвороба, на думку Д. Донцова, може повністю отруїти націю, зробити її нездалою на майбутнє. Щоб уникнути цього, слід поновити славні традиції минулого, закладені в пам'ятках Київської доби, «енергійній мові» І. Вишенського, поезії Лесі Українки: «Динаміку і порив, вино минулих віків, коли люди ще думали, що *toute la Vie est dans l'essor** — треба воскресити в собі нашої літературі» [Там само, 68]. І здатна це зробити молодша генерація українських письменників.

Роздумуючи над роллю мистецтва в духовному житті XX століття, Д. Донцов стверджував: «Мистецтво для мистців! Не для спекулянтів, плагіаторів, кльовнів і відпустових калік. Для мистців, що йдуть кроком в крок з своєю добою — тривожною і гарною! Ці мистці вже перегукуються як вартіві стійки між собою; їх єднає в одно спільність душевного напруження. Мистці, які дивляться на життя і на матерію не риб'ячими очима об'єктивних, але очима візонера і борця, який кохає долю, добру і злу, як повітря непевний завтра летун, як тигра непевний життя пловець, як роз'юшеного бика — людина арени, як різьбар глину, або як мислитель душу свого народу, з якого прагне вирізьбити націю, вдихнути в неї не євнуську, а горду і несмертельну душу» [Там само, 257].

Світоглядно близьким до Д. Донцова був *Юрій Луца* (1900—1944), автор збірки літературознавчих праць «Бій за українську літературу» (1935).

Чергова хвиля української еміграції, спричинена подіями Другої світової та Великої Вітчизняної воєн, активізувала розвиток літературознавства в країнах Західної Європи та Північної Америки. У перші повоєнні роки на території Західної Німеччини та Австрії в таборах для «переміщених осіб» (*displaced person*, ДіПі) утворилося кілька емігрантських літературних і мистецьких угруповань («Об'єднання мистецтв» (ОМ), «Світання», Мистецький Український рух).

Найсильнішим із них за своїм кадровим потенціалом, дієвістю та наполегливістю виявився Мистецький Український рух (МУР). До цього об'єднання входили Іван Багря-

* Усе життя — політ (франц.).

ний, Василь Барка, Григорій Костюк, Юрій Клен, Юрій Лавріненко, Євген Маланюк, Тодось Осьмачка, Віктор Петров, Улас Самчук, Юрій Шерех (Шевельов), Олекса Веретенченко, Докія Гуменна, Яр Славутич та інші письменники, літературознавці, критики.

Організаційно Мистецький Український рух оформився на зібранні, проведеному 25 вересня 1945 р. у м. Фюрті (поблизу Нюрнберга), а 21—22 грудня відбувся Перший з'їзд МУРу (м. Ашаффенбург). Головою об'єднання став Улас Самчук, його заступником — Юрій Шерех (Шевельов), членами правління — Ю. Косач, В. Петров, І. Костецький, кандидатами — І. Багрянний, Г. Костюк.

У програмному документі МУРу «Чого ми хочемо» було висловлено низку фундаментальних положень, на яких будувалася діяльність нової організації. Це і високий мистецький рівень авторів, і утвердження ними національних ідеалів, і свобода у сповіданні будь-яких ідей, і вільний творчий вияв авторської особистості.

М. Ільницький, аналізуючи цей документ, наголосив на суперечностях у ньому: «Кожен вичитував у цій програмі, що відповідало його власним поглядам на завдання літератури та шляхи її розвитку» [18, 3].

Одні автори, зокрема Остап Грицай та Іван Багрянний, надавали перевагу політичним функціям. Улас Самчук і Юрій Шерех вбачали в цьому примітивізм завдань літератури, «яка підлягає все-таки законам художнього творення, а не регламентації казармового режиму» [Там само].

Дискусія показала, що для успішного розвитку в умовах еміграції українська література мусить спиратися не тільки на усталені традиції вітчизняного письменства, що своїм корінням сягають сивої давнини, а й засвоювати і трансформувати все те нове, що існувало в європейських літературах.

Силами МУРу видавалися літературно-художні альманахи та журнали («Вежі» (Мюнхен), «Заграва» (Аугсбург), «Літературно-науковий вісник» (Регенсбург), «Орлик» (Берхгесгаден), «Арка» (Мюнхен), газети. Було проведено ще два з'їзди та три конференції, де порушувалися проблеми місця та ролі української літератури в Європі, ставилися теоретичні та методологічні питання її розвитку. У 1948 році МУР

припинив своє існування, оскільки більшість його членів залишили Німеччину.

Натомість у січні 1957 року в Нью-Йорку було засновано об'єднання українських письменників «Слово», серед організаторів якого були літературознавці Г. Костюк, Ю. Лавріненко, Ю. Шевельов, І. Качуровський. До 1975 року «Слово» очолював Г. Костюк.



Володимир Державин

Серед помітних теоретичних досягнень перших повоєнних років в еміграції слід звернути увагу на працю *Віктора Петрова (Домонтовича)* (1894—1969) «Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття (1920—1945)». Автор аргументовано доводив, що в українській науці про літературу велася боротьба двох шкіл — історичної та філологічної. На території Радянської України провідні позиції

посіла історична, або ідеологічна школа, коріння якої криється в народницькому літературознавстві Сергія Єфремова. В емігрантському літературознавстві домінувала філологічна школа, найвиразнішим представником якої є Д. Чижевський, який у своїх працях тяжів до аналізу національної літератури в контексті загальносвітової проблематики.

Крім того, В. Петров в еміграційний період своєї діяльності написав чимало інших літературознавчих праць, зокрема «Засади естетики» (1946), «Микола Зеров та Іван Франко», «Екскурси в мистецтво» (обидві — 1947), «Естетична доктрина Шевченка» (1948) та ін.

Важливе місце в середовищі української еміграції посіли літературознавчі розвідки *Володимира Миколайовича Державина* (1899—1964), перші теоретико-літературні праці якого друкувалися ще в довоєнні десятиліття: «До питання про ліричний жанр», «Про літературні засоби» (обидві — 1928),

«До питання про сучасну рецензію», «Античне вчення про тропи в світлі сучасної стилістики» (обидві — 1929). В еміграційний період він написав низку наукових розвідок, серед них: «Три роки літературного життя в еміграції 1945—1947» (1948), «Національна література як мистецтво» (1949), «Теорія літератури. Поетика» (1952) та ін.

У 1950-ті роки центр українського емігрантського літературознавства перемістився до Америки, куди перебралася значна частина МУРівців і виникли наукові та літературні осередки. До 1956 року в Гарварді (США) працював Д. Чижевський. Саме цього року в Нью-Йорку вийшла його фундаментальна праця «Історія української літератури». У «Вступі» до неї дослідник зазначав, що в історії української літератури спостерігалися різні підходи до її висвітлення: філологічний (О. Огоновський, М. Петров, М. Дашкевич), соціально-політичний (М. Драгоманов, С. Єфремов), духовно-історичний (Ф. Буслаєв), культурно-історичний (О. Веселовський), стилістичний (М. Євшан, В. Перетц), формальний (М. Зеров, П. Филипович, В. Петров, О. Дорошкевич, Б. Якубський, О. Білецький). Сам же Д. Чижевський робить «спробу використати досягнення всіх вищеподаних течій» [36, 22], схиляючись до акцентів на художню вартість твору та особливості стильової динаміки певної доби. Спираючись на своїх попередників, передусім М. Зерова і М. Гнатишака, Д. Чижевський виокремлює дев'ять періодів у розвитку вітчизняної літератури, кожен з яких базується на певному літературному стилі:

- «І. Доба монументального стилю — 11 ст.
- II. Доба орнаментального стилю — 12—13 ст.
- III. Переходова доба — 14—15 ст. (від цього часу залишилося надто мало пам'яток, які до того ж є великою мірою компілятивними творами або творами, що стоять на узбіччі літератури).
- IV. Ренесанс та реформація — кінець 16 ст.
- V. Бароко — 17—18 ст.
- VI. Класицизм — кінець 18 ст. — 40-ві роки 19 ст.
- VII. Романтика — кінець 20-х років — початок 60-х років.

VIII. Реалізм — від 60-х років 19 ст. Представники цієї течії працювали безперервно аж до революції 1917 р.

IX. Символізм — початок 20 ст.» [36, 29].

Д. Чижевський не виключав появи в літературі й нових стилів: «Вже безпосередньо перед революцією зародилися нові напрями, напр., футуризм. За революції, поруч панівних течій революційної літератури постає яскрава течія неокласицизму» [Там само]. Як зазначав Григорій Грабович, «Історія української літератури» Дмитра Чижевського — «це справді виняткова (не тільки в контексті українського літературознавства, а й узагалі в світовому масштабі) спроба охопити історію — розвиток, різновиди, внутрішню динаміку — літератури лише за, так би мовити, іманентними критеріями; не суспільних, громадських, політичних чинників, зв'язків тощо, а власне жанрів і стилів» [7, 24].

У 1960-ті роки Д. Чижевський розробив теорію наратології (теорія оповіді), використовуючи принципи структуралізму з погляду комунікативних уявлень про природу мистецтва. Дослідник відходить від уявлень структуралістів про замкненість, обмеженість літературного твору. Згідно з його уявленнями, текст — це система зв'язків, побудованих на своєрідності відношень між оповіддю, філософією, історією, етикою та релігією.

Як стверджує Н. Над'ярних, «літературознавчі праці Чижевського методологічно різнобічні. Вони поєднують у собі структурально-семіотичні підходи, компаративістику, герменевтику, культурно-історичний та історіософський аспекти» [27, 70]. Головним у його літературознавчій концепції є: 1) думка про неможливість чимось замінити індивідуальне людське буття, де особистісне «я» протиставляється середньостатистичному; 2) аналіз, здійснюваний Дмитром Чижевським, завжди відштовхується від онтологічного висвітлення певного явища, феномена, скажімо літературного героя чи письменницької особистості.

Р. Мних зазначав: «Чижевський був феноменальним ерудитом, котрий зумів поєднати у своїх дослідженнях і у своєму житті найновіші сучасні йому філософські ідеї (Едмунд Гуссерль, Мартін Гайдеггер, Ганс Георг Гадамер) з кла-

сичною європейською традицією (Платон і неоплатонізм, Кант, Гегель)» [26, 13].

Помітне місце в українському діаспорному літературознавстві повоєнних десятиліть посідав **Іван Максимович Кошелівець (Ярешко)** (1907—1998) (автор праць «Нариси з теорії літератури», 1954; «Сучасна література в УРСР», 1964; «Олександр Довженко», 1980; «Роман як жанр», 1981; «Літературний процес, або Дещо з віддалі», 1991). У довоєнний час він був аспірантом О. І. Білецького. «Пильно спостерігаючи за літературним процесом в Україні, „дещо з віддалі” Іван Кошелівець упродовж десятиліть, проте, чи не першим помічав негативні й позитивні тенденції в літературі, що їх не могла завважити обтяжена ідеологічними табу літературознавча свідомість материкової України, накликаючи на себе ярлик буржуазного націоналіста та ворога українського народу» [33, 53]. В упорядкуванні Івана Кошелівця виходили твори Василя Симоненка та Євгена Сверстюка. Усупереч існуючим у Радянському Союзі періодизаціям історії літератури, що мали виразну ідеологічну прив’язку, його періодизація будується на основі часу приходу в літературу різних письменницьких поколінь. Шістдесятників літературознавець із діаспори вважає четвертим поколінням українських письменників ХХ століття, і зараховує до них тих авторів, починаючи з Ліни Костенко та Івана Драча, які були народжені в 30-ті роки. Іван Кошелівець упорядкував і видав у Нью-Йорку першу антологію творів письменників-шістдесятників «Панорама найновішої літератури в УРСР. Поезія. Проза. Критика» (1963).



Іван Кошелівець

Варта на увагу також літературознавча творчість **Юрія Андріяновича Лавріненка** (1905—1987), який ще в радянський період свого життя надрукував низку наукових праць, зок-

рема «В. Еллан-Блакитний» (1929), «В. Чумак» (1930), «Творчість П. Тичини» (1930); у його доробку літературно-критичні праці про Г. Сковороду, П. Куліша, В. Винниченка, О. Довженка, В. Сосюру та ін. Під керівництвом ака-



Юрій Павріненко

деміка О. І. Білецького він підготував кандидатську дисертацію «Український епос козацьких дум», яка через політичні переслідування так і не була захищена. Найвідомішими працями цього дослідника періоду еміграції стали антологія «Розстріляне Відродження» (1959), есе «Література межової ситуації» (1957), збірка літературно-критичних праць «Зруб і парости» (1971).

Не можна не згадати й літературознавчих праць *Богдана Миколайовича Кравців* (1904—1975) «На багрянотому коні революції. До реабілітаційного процесу в

УРСР» (1960) та «Розгром українського літературознавства 1917—1937 рр.» (1962). У першій з них Б. Кравців наводить своєрідний реєстр із 207 письменників Радянської України, з яких «36 авторів перестало друкувати свої твори від 1924 до 1929 включно. 155 „замовкло” в роки 1930—1936, в час кривавих чисток... 6 перестало друкуватися в 1938 і 1939 рр., 10 замовкло в роки 1940—1941... В 1937 році „замовкли” всі автори, бо терор був такий, що мало хто з письменників відважувався думати про друкування своїх творів» [23, 36].

Чільні позиції в українському літературознавстві посідає *Григорій Олександрович Костюк* (1902—2002), який провів п'ять років у радянських і сім — в американських таборах. Перебравшись 1952 року з Німеччини до США, він отримує необхідні мінімальні умови для занять наукою, його наукова діяльність стає систематичною. Англійською мовою виходять його праці «The Fall of Postyshev» (1954), «Stalinist Rule in the Ukraine» (1960), українською — «Теорія і

дійсність», «3 літопису українського життя в діаспорі», «Володимир Винниченко та його останній роман» (усі — 1971).

З-поміж іншого слід звернути увагу на винниченкознавчі студії Григорія Костюка, який, урятувавши архів письменника, по суті, заклав підвалини справді наукового винниченкознавства, оскільки як у Радянській Україні, так і в емігрантському середовищі наукових досліджень у цій галузі було обмаль і головну роль у них відігравав не естетичний, а ідеологічний чинник.

Для радянських учених Володимир Винниченко був буржуазним націоналістом, якого критикував сам В. І. Ленін, а для більшості науковців еміграції та діаспори він був надто лівим, небезпечним комуністом та соціалістом.



Григорій Костюк

Григорій Костюк запропонував чотири аспекти вивчення спадщини Володимира Винниченка: біографічний, історико-літературний, філософсько-етичний, суспільно-політичний. На перший план він виносить біографічний аспект, і це не випадково, адже «біографія Винниченка зовсім мало розроблена... Точно не встановлено, де народився Винниченко? Хто за соціальним станом був його батько? Який склад родини був у старого Кирила Винниченка? Немилосердно плутається різними авторами дата народження Володимира Винниченка. Майже нічого не знаємо про гімназійні роки Винниченка: не знаємо його вчителів, не вивчено культурно-національне підсоння Єлисаветграду того часу, не знаємо, коли Винниченко вступив до Єлисаветградської гімназії, коли його виключили, коли він екстерном склав іспити в златопільській гімназії і коли вступив до Київського університету» [21, 87].

На деякі із цих запитань Григорій Костюк дав відповідь у низці своїх винниченкознавчих праць. Зокрема, в книзі

«Володимир Винниченко та його останній роман» (Нью-Йорк, 1971), що вийшла окремою відбиткою вступної статті до роману «Слово за тобою, Сталіне!», наводяться дані про батьків письменника, інших членів родини, навчання в гімназії та Київському університеті. Уточнено місце народження: «Володимир Кирилович Винниченко народився 27 липня 1880 року в селі Великий Кут, Витязівської волості, Єлисаветградського повіту Херсонської губернії» [20, 14]. Щоправда, в деяких своїх висновках Григорій Костюк не зовсім певен: «Я у своєму нарисі, що друкується як вступне слово до роману „Слово за тобою, Сталіне!“, вперше вказую на місце народження Винниченка село Великий Кут. Але я остаточно не певний у своєму твердженні. Потрібно б було пошукати ще нових документів» [21, 82].

В історико-літературному аспекті Григорій Костюк запропонував дослідити передусім такі проблеми, як «Винниченко і Горький», «Винниченко і Достоевський», «Винниченкова літературна спадщина як мистецтво слова»: «Що нового вніс Винниченко в українську літературу? На це можна було б об'єктивно відповісти, якби було опрацьовано бодай такі теми: Винниченко як новеліст, Винниченко як романіст, Винниченко — драматург, мова Винниченкових творів, Винниченкова метафора, образ, пейзаж, структура сюжету, характер типів тощо» [Там само, 84].

У філософсько-етичному плані Григорій Костюк закликав поглянути на спеціальні Винниченкові праці «Листи до юнака», «Щастя», «Конкордизм», а також художні твори останнього періоду творчості, які на момент постановки проблеми ще не були навіть надруковані — «Вічний імператив», «Лепрозорій», «Слово за тобою, Сталіне!», «Нова заповідь», а також щоденникові записи, які письменник вів упродовж останніх сорока років свого життя (1911—1951).

Без глибокого вивчення суспільно-політичної діяльності Володимира Винниченка (що становить четвертий аспект вивчення) Костюк не бачив перспективи з'ясування «проблем української політики і суспільного життя перших трьох десятиліть 20 сторіччя» [Там само, 87]. На особливу увагу, на його думку, заслуговують взаємини Винниченка і Петлюри: «Відомий конфлікт між цими політичними діячами на-

шої найновішої історії вже має таку давність, що його можна і треба в'яснити спокійно, без гніву й упередження» [21, 87].

Григорію Костюку належать також праці «Панас Мирний. Життя. Творчість», «Володимир Винниченко та його доба» (1980), «На магістралях доби», «У світлі ідей і образів» (1983). За редакцією Г. Костюка та з його вивіреними коментарями видавалися твори М. Хвильового в п'яти томах, М. Куліша, М. Плевака, П. Филиповича, М. Драй-Хмари та ін.

Літературно-критична спадщина **Юрія Володимировича Шевельова (Шереха)** (1908—2002) складається з низки збірників праць («Не для дітей», 1964; «Друга черга», 1978; «Поза книжками і з книжок», 1998 тощо). В поле зору дослідника потрапляють постаті Тараса Шевченка й Віктора Домонтовича, Григорія Сковороди й Леся Курбаса.



Юрій Шевельов

Особливу увагу Юрій Шерех приділив творчості репресованих і замовчуваних авторів, таких як М. Куліш, А. Любченко, В. Підмогильний, М. Хвильовий. «Стиль мислення в Ю. Шереха загалом полемічний, сказати б, від природи якийсь навіть аж неврівноважений, але за ним стояло широко об'єктивне прагнення розібратися в складних питаннях недалекій за часом літературної історії і дати їм безсторонню критичну оцінку» [29, 253].

Визначним теоретиком літератури й літературним критиком в українському зарубіжжі є **Ігор Качуровський** (нар. 1918 р.). У його діяльності, на думку О. Астаф'єва, «доволі чітко виражена орієнтація на неокласичні ідеї та принципи» [1, 146]. У поле зору дослідника потрапляють проблеми диференціації окремих стильових епох, що активно розроблялися його попередниками, зокрема Д. Чижевським та В. Державиним. Низка праць І. Качуровського («Метрика», «Фоніка»,

«Строфіка», «Основи аналізу мовних форм» та ін.) присвячена аналізу українського віршування, що у своєму розвитку мало успіхи й невдачі. Останні пов'язані з двома великими кризами кінця ХVІІІ — початку ХХ ст. і 30—70-х



Ігор Качуровський

років ХХ століття, «коли українська поезика не збагатилася жодною ґрунтовною працею, якщо не брати до уваги окремих розрізнених статей Г. Сидоренко, В. Ковалевського, Н. Тарасенко, Н. Костенко, Н. Чамати, М. Сулими та ін.» [1, 147]. Окремі праці вченого присвячені проблемам жанрології, архітектоніки, стильового розмаїття модернізму, творчості класиків української літератури, таких як Т. Шевченко, І. Франко та ін.

Молодше покоління літературознавців діаспори репрезентує професор Гарвардського університету *Григорій Грабович* (нар. 1943 р.). Його книжка вибраних

праць з історії та теорії літератури «До історії української літератури» (1997, друге видання — 2003 р.) є новаторською й дискусійною за своїм баченням проблем розвитку вітчизняної літератури. Зокрема Г. Грабович вважає, що літературний процес в Україні має ознаки перервності: «Навіть побіжне осмислення його історії переконує, що головні етапи української літератури (тобто давній, київський, середній — від кінця ХV до кінця ХVІІІ ст., і новітній — від Котляревського) виявляють дуже слабкі взаємозв'язки, а то й, здається, узагалі їх не мають» [7, 15]. Учений вважає за потрібне новітню літературу (до неї він зараховує твори, написані в ХІХ і ХХ століттях) поділити «на два фундаментально відмінні етапи», які «характеризуються саме перервністю традицій, тем, функцій і ролей читача. Цей перелом не так між літературою ХІХ і ХХ ст., як між літературою, умовно кажучи, народницькою та модерною» [Там само, 15—16].

Полемічними видаються думки дослідника про так звану котляревщину в українській літературі. Цим терміном Г. Грабович позначив «не лише (і навіть найменше) епігонів Котляревського, а й глибші структури та функції стилю, який він породив чи яким він запліднив українську літературу» [7, 316].

Дослідника непокоїть те, що в Україні надто рідко проводяться теоретичні дискусії, зокрема з проблем створення історії української літератури. Як на позитивний факт він звертає увагу на перевидання в незалежній Україні історій літератури Возняка, Зерова, Грушевського й Чижевського: «Для суспільства, яке так довго було позбавлене права на свою культурну, наукову (не кажучи вже про політичну) пам'ять, кожний момент і етап власного осмислення та самовиявлення стає об'єктивною цінністю, частиною відвойованої спадщини» [7, 8].

Григорію Грабовичу належить низка праць із шевченкознавства: «Поет-міфотворець. Дослідження символіки в Тараса Шевченка» (1982), «До питання про глибинні структури у творах Шевченка» (1981), «Три погляди на козацьке минуле: Гоголь, Шевченко, Куліш» (1980).

Нове покоління української діаспори, яке пише англійською мовою, в західному світі представляє *Аскольд Мельничук* (нар. 1954), автор фундаментальної праці «Очима Заходу: Україна в сучасній американській літературі». На думку Ірини Думчак, «його можна вважати засновником нового літературного явища — українського складника мультикультуралізму, що активно функціонує і розвивається в американській словесності останніх двох десятиріч» [13, 28].

У 1990-ті роки значно поживалися контакти зарубіжних українських учених із материковим літературознавством. Книжки Г. Костюка, Ю. Шевельова, Г. Грабовича, М. Павлишина, І. Качуровського та інших були опубліковані в Україні. На сторінках журналу «Слово і час», інших періодичних видань друкувалися праці учених із діаспори Ю. Бойка-Блохіна, М. Мушинки, Яра Славутича, Д. Нитченка, Л. Рудницького, С. Гординського, Л. Залеської-Онишкевич, М. Неврли, Г. Костюка та багатьох інших.

Усе це — позитивний процес, який дає можливість швидше відчувати єдність національної літератури, де б вона

не творилася — на материковій Україні чи в діаспорі. **Юрій Якович Барабаш** (нар. 1931) зазначав: «Усе залежить од того, про що саме йдеться, коли говоримо про єдність літератури. Якщо про тотальну ідеологічну та естетичну унормованість, повну то-



Юрій Барабаш

тожність поглядів, уподобань, манер, *то такої* єдності, на щастя, не було в нас і за сталінщини, бо це означало б смерть літератури, а вона ж все-таки жила й живою лишилася. Я кажу про єдність не цвинтарну і не казармову, а про закорінену у спільному етногенетичному й духовному ґрунті єдність вільних, індивідуально неповторних талантів, чия сукупна діяльність у кінцевому підсумку творить той нескінченно багатий, розмаїтий, варіативний (так, варіативний!), суперечливий (так, суперечливий!) та водночас і парадоксальний, цілісний феномен — національну літературу» [3, 56—57].

Єдність літератури дає підстави говорити про єдність українського літературознавства, ліквідацію його поділу на материкове й діаспорне (емігрантське).

3

**Українське літературознавство
добі незалежної України**

Перехідною добою у вітчизняному літературознавстві виявилися 90-ті роки ХХ століття. Це — час, коли активізувався процес переоцінки духовних цінностей, розпочатий наприкінці 80-х років. Перед науковцями постала можливість

очиститися від конформізму, пристосуванства, ідеологічного диктату. Хоча «переведення ідеологічного радянського „мінуса” на ідеологічний національний „плюс”, по суті, не змінює кардинально літературної атмосфери, в якій продовжують краяти темне небо блискавки боротьби „за”, осуду „проти”, гніву „з приводу”, захисту „від”, плачів „за”, возвеличень, оспівувань, таврувань...» [14, 7]. Не сприяла розвиткові літературознавчих досліджень й економічна криза в державі.

І все ж перші кроки зроблено. Свідченням цього є більш об'єктивні й повні «Історія української літератури ХХ століття» (за ред. В. Дончика) у двох книгах (1994—1995, 2-ге вид. — 1998), «Історія української літератури ХІХ століття» (за ред. М. Яценка) у трьох книгах (1995—1996). «Історія української літератури ХІХ століття» (за ред. акад. М. Жулинського) у двох книгах (2005—2006), «Історія української літератури. Кінець ХІХ — початок ХХ ст.» (за ред. О. Гнідан) у двох книгах (2005—2006), «Історія української літератури та літературно-критичної думки першої половини ХІХ століття» (за ред. О. Галича, 2006), «Історія української літератури та літературно-критичної думки кінця ХІХ — початку ХХ століття» (за ред. О. Галича, 2008). Ведеться робота над «Історією української літератури» в 12 томах, випущено третій том «Української літературної енциклопедії», «Літературознавчий словник-довідник» (за ред. Р. Гром'яка і Ю. Коваліва, 2-ге вид. — 2006), «Теорію літератури» О. Галича, В. Назарця, Є. Васильєва (за наук. ред. О. Галича, останнє вид. — 2008), численні монографічні дослідження, зокрема «Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст.» В. Мельника, «Поетичний світ Максима Рильського» (2-га частина) Л. Новиченка, «Сучасна українська лірика: особливості розвитку і логіка саморуку» В. Моренця, «Стильові моделі імпресіонізму в українській прозі першої половини ХХ ст.» В. Агеєвої, «Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ — початку ХХ ст.» Ю. Кузнецова, «Рух естетичної свідомості в українській поезії. Перша половина ХХ ст.» Ю. Коваліва, «Дискурс модернізму в українській літературі» С. Павличко, «Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація» Т. Гундорової, «Очима Заходу. Рецепція України в Західній

Європі ХІ—ХVІІІ ст.» Д. Наливайка, «Українська філософська лірика» Е. Соловей, «Духовний простір ліро-епічної прози» Г. Штоня, «Українська історична проза другої половини ХІХ — початку ХХ ст. і Орест Левицький» Є. Барана та ін. Уперше здійснено видання творів Василя Стуса (6 томів, 9 книг).

Подальший розвиток отримало шевченкознавство. Було видано такі помітні наукові праці, як «Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу» (1997) О. Забужко, «Структура і смисл: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка» (2000) В. Смілянської та Н. Чамати, «Екзод Тараса Шевченка: Навколо „Москалевої криниці”» (2001) Л. Плюща, «Доля — Los — Судьба: Шевченко і польські та російські романтики» (2004) Є. Нахліка. Український літературознавець із близького зарубіжжя Ю. Барабаш видав монографію «„Коли забуду тебе, Єрусалиме...” Гоголь і Шевченко. Порівняльні типологічні студії» (2001). 2004 року вийшла нова його праця «Тарас Шевченко: імператив України...». Ще один літературознавець з близького зарубіжжя П. Жур надрукував працю «Труди і дні Кобзаря: Літопис життя і творчості Т. Г. Шевченка» (2003). Триває робота над Шевченківською енциклопедією у 4 томах. Як зазначає директор Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України М. Жулинський, «предметом висвітлення в Шевченківській енциклопедії будуть велетенський внесок Шевченка у збагачення духовного потенціалу нації, його біографія та оточення, його ментальність, літературна й мистецька творчість, її резонанс у світовій літературі, мистецькі інтерпретації, вшанування його пам'яті, історія шевченкознавства та його діячів, серед яких чимало донедавна табуйованих постатей; рецепція його постаті й доробку критикою та широким читачем» [15, 11]. Крім цього, здійснюється найповніше досі Півне зібрання творів Т. Г. Шевченка у 12 томах (надруковано вже 7 томів цього видання), вийшло друком 10 томів академічного видання творів Олеса Гончара у 12 томах.

Окрім київських шкіл літературознавців, які традиційно гуртувалися навколо Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України (М. Жулинський, М. Сулима, В. Дончик, Г. Сивокін, В. Смілянська, Д. Наливайко, Г. Сиваченко, Т. Гундорова та ін.), Національного університету імені Тараса Шевченка (Г. Семенюк, Л. Грицик, Р. Радишевський,

М. Наєнко, А. Ткаченко, Н. Костенко, Ю. Ковалів та ін.), Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (В. Погребенник), а останнім часом — навколо Києво-Могилянської академії (В. Брюховецький, В. Моренець,

*Микола Жулинський**Дмитро Затонський*

Є. Панченко), склалися потужні літературознавчі осередки в Донецьку (М. Гіршман, В. Федоров, О. Корабльов, В. Просалова), Дніпропетровську (Н. Заверталюк, В. Нарівська, В. Гусев), Запоріжжі (О. Турган, В. Шевченко), Тернополі (Р. Гром'як, М. Ткачук), Луцьку (В. Удалов, Л. Оляндер, В. Давидюк), Львові (І. Денисюк, Т. Салига, М. Гнатюк), Кіровограді (В. Марко, Г. Клочек), Одесі (Н. Шляхова, М. Гуменний), Кривому Розі (А. Козлов), Луганську (О. Бровко, В. Дмитренко, О. Галич), є вони і в інших регіонах України.

Оглядаючи здобутки відділення літератури, мови та мистецтвознавства НАН України за 1999 р., академік І. Дзюба зазначав: «Упродовж 1999 року вчені установ Відділення спрямовували свої зусилля на розроблення фундаментальних і прикладних проблем розвитку літератури, мови, мистецтва, традиційно-побутової культури, комп'ютерної лінгвістики, на розв'язання головних завдань, зв'язаних із науковим за-

РОЗДІЛ ДЕВ'ЯТИЙ

Вітчизняне літературознавство другої половини ХХ століття:
на шляху до об'єктивності

безпеченням національно-культурного відродження України, об'єктивним і правдивим висвітленням різних етапів розвитку української духовної культури в минулому та її стану на порозі ХХІ століття» [10, 6].



Роман Гром'як



Дмитро Наливайко

Усього за рік було видано 40 монографій, 6 підручників і посібників для вищих навчальних закладів, 14 довідників і словників, близько 1000 статей і матеріалів у періодиці.

Іван Дзюба називає найвагомішими такі праці, як «Нарис історії української літератури ХХ ст.» (наук. керівник В. Дончик), «Філософічні шукання в українській літературі ХХ століття» (наук. керівник М. Жулинський), «Путівник по відділу рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України» (наук. керівник С. Гальченко).

Державну премію України за 1999 рік здобула монографія члена-кореспондента НАН України Д. Наливайка «Очима Заходу. Рецепція України в Західній Європі ХІ—ХVІІІ століття».

Серед помітних праць останнього часу слід назвати монографію «Самототожність письменника: До методології сучасного літературознавства» (за ред. Г. Сивоконя), «Вибрані

праці» В. Крекотня, «Дискурс модернізму в українській літературі» С. Павличко, «Українське літературознавство: школи, напрями, тенденції» М. Наєнка (2001 р. ця праця зі змінами та доповненнями вийшла під назвою «Історія українського літературознавства»), підручник «Мистецтво слова: Вступ до літературознавства» А. Ткаченка, «З останнього десятиліття Івана Франка» Я. Мельник, «Літопис Самійла Величка як явище українського бароко» В. Соболю, «„Зафіксоване і нетлінне”: роздуми про епістолярну творчість» М. Коцюбинської та ін.

Протягом 1998—1999 років із літературознавства в Україні захищено 22 докторські й 130 кандидатських дисертацій. Із 1997 року видається заснований групою українських інтелектуалів щомісячник «Критика», де друкуються праці відомих українських літературознавців, молодих авторів, проводяться дискусії з приводу окремих творів (наприклад, у № 2 і 10 за 1998 рік предметом ретельного аналізу став роман О. Забужко «Польові дослідження з українського сексу») чи проблем (зокрема фемінізму, 1999, № 4—5).

У 1990-ті роки зусиллями М. Наєнка було відроджено філологічний семінар у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка. Інтегральною темою його стали «Теоретичні й методологічні проблеми літературознавства». Засідання семінару відбуваються щороку в грудні. На кожне з таких засідань виноситься певна актуальна проблема науки про літературу. Наприклад, 2000 року обговорювалися «больові» точки сучасного літературознавства. З доповіддю «Методологічні візії, дискурси і перспективи на межі століть» виступив М. Наєнко. «Національні моделі порівняльного літературознавства» було розглянуто на семінарі 2005 року.

Важливе місце в українському літературознавстві років незалежності України посідають вибрані праці провідних українських учених. Однією з таких книжок є «Давнє і сучасне» Романа Гром'яка, автора численних праць з естетики, теорії та історії літератури, літературної критики. Серед інших праць літературознавця слід звернути увагу на франкознавчі студії («Проблеми естетичного сприймання в літературній критиці І. Я. Франка», «Повість І. Франка „Пере-

хресні стежки" у світлі його праці „Із секретів поетичної творчості”, «Грані і глибини Франкового трактату», «Роль Франка у зміцненні українсько-чесько-словацьких культурних взаємин», «Про визначення поезики в світлі естетичної концепції І. Я. Франка», «Іван Франко і проблема формування національної свідомості в процесі українсько-польських стосунків»), а також дослідження творчості Г. Сковороди, Т. Шевченка, М. Драгоманова, М. Грушевського, Б. Лепкого та ін. Відповідаючи на запитання журналу «Слово і час», Роман Гром'як зазначив: «Українське літературознавство поволі, але неухильно долає свою вторинність і вузьке соціологізаторство. Перевидавши праці М. Грушевського, С. Єфремова, Д. Чижевського, Б. Лепкого, Л. Білецького, М. Возняка, М. Зерова, дослідження сучасних літературознавців з української діаспори, Україна творить єдиний науковий простір з плюралістичною методологією, умови для змагальності обдарованих людей... оптимізм живлять не тільки праці таких літературознавців, як О. Пахльовська, Т. Гундорова, В. Агеєва, С. Павличко, С. Андрусів, Р. Харчук, І. Лучук, В. Неборак, а й таких тернопільських аспірантів, як І. Папуша чи студентів, як Р. Семків... Ще раз переконуємось: немає периферійної науки — є духовна периферія і лінощі думки» [8, 260]. Про те, що новітнє літературознавство твориться не тільки в столиці, свідчить поява цікавих досліджень українських науковців з периферії Р. Мниха, М. Гнатюка, М. Безхутрого, Л. Куценка, М. Гуменного, Я. Голобородька, А. Козлова, С. Ковнік, В. Просолової, О. Бистрової, В. Фоменко, В. Пустовіт та ін.

З цікавою монографією «Образ і знак» (2000), присвяченою вивченню української емігрантської поезії в структурно-семіотичній перспективі, виступив Олександр Астаф'єв. Спираючись на праці В. Державина та Ю. Лотмана, дослідник зводить «еволюцію стильових систем лірики української еміграції до трьох дискретних станів: 1) референтної, або ж іконічної (адресно-комунікативної) лірики; 2) немімесисної (творів з обмеженою референтністю); 3) нереферентної (безадресно-некомунікативної). У кожний із них літературні ансамблі безперервно перебудовуються, і їх об'єктивність набуває нової якості» [2, 256].

Серйозним літературознавчим дослідженням є монографія Миколи Ткачука «Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції)». Як і низка попередніх праць цього автора, виданих у незалежній Україні («Естетична концепція дійсності в бориславському циклі творів І. Франка», 1992; «Західноєвропейська романна традиція і жанрова матриця роману „Основи суспільності“ І. Франка», 1995; «Жанрова структура романів І. Франка», 1996; «Концепт натуралізму і художні шукання в „Бориславських оповіданнях“ І. Франка», «Парадигма світу збірки „Semper tiro“ І. Франка», «Художній світ збірки „З вершин і низин“ І. Франка», усі — 1997), вона продовжує його франкознавчі студії. Науковець зокрема вважає, що бориславський цикл прозових творів є особливим жанровим утворенням — метажанром, «що дає чітке уявлення про систему поглядів Франка на світ і людину, провідні лінії єдності циклу, особливості його наративу, хронотопу, концепт натуралізму й художні шукання у творах циклу, що об'єднує нарис, новелу, оповідання, повість і роман» [34, 7—8]. З'ясування специфіки жанру романів Івана Франка (а дослідник робить це з позицій здобутків французького структуралізму та постструктуралізму групи «Tel Quel», а також застосовуючи новітні досягнення семіотики культури, психоаналізу, рецептивної естетики, структурної антропології, наратології) дає йому можливість по-сучасному потрактувати Франкові твори «Не спитавши броду», «Лель і Полель», «Для домашнього огнища», «Основи суспільності», «Перехресні стежки».

Інша праця М. Ткачука, «Модерністський дискурс лірики й новел Богдана Лепкого» (Тернопіль, 2005), присвячена вивченню міфопоетики письменника в контексті міфомислення, позначеного модернізмом кінця XIX — початку XX століття. М. Ткачуку належить також монографія «Наративні моделі українського письменства» (Тернопіль, 2007).

Проблемам вивчення творчості українських письменників, яких зараховують до літературного авангарду, присвятила дослідження А. Біла («Український літературний авангард: пошуки, стильові напрями», Донецьк, 2004). Значну увагу дослідниця приділяє таким стильовим течіям авангар-

ду, як футуризм, динамічний конструктивізм, експресіонізм, сюрреалізм тощо.

У роки незалежності в українській науці про літературу зароджується такий потужний напрям, як винниченкознавство, представлений працями Лариси Мороз, Володимира Панченка, Віктора Гуменюка, Сергія Михиди, Галини Сиваченко. В. Хархун, оцінюючи монографію останньої, наголошувала: «Першорядну значущість монографії Г. Сиваченко визначають насамперед два фактори. По-перше, актуалізується літературна й публіцистична спадщина В. Винниченка періоду його останньої еміграції. Ця частина доробку письменника досі була малодослідженою, винниченкознавці в основному зосереджувалися на осмисленні творчості періоду 1902—1920 рр. По-друге, „сюжети” В. Винниченка осмислюються в поліморфному контексті світової літератури. Акцент саме на концептуальній парадигмі визначає жанрову природу монографії як компаративістського дослідження» [35, 71]. Рецензуючи монографію В. Панченка, С. Михида писав: «Крихти знайомого і вже усталеного в історії літератури (причому завдяки авторові — значною мірою) несе ця книжка, й цілі пласти незвіданого навіть для винниченкознавця зі стажем, не кажучи вже про „студентів, учителів і старшокласників” (це з анотації, а від себе додаю: істориків, культурологів, театрознавців та ін.), для яких особа Володимира Винниченка постає зі сторінок книги вперше як цілісність у сонмі сучасників: літераторів, критиків, політиків, просто знайомих і близьких людей, захоплених прихильників і безапеляційних противників; у неоднозначності характеристик, багатогранності поглядів, калейдоскопі географічних точок, політичних орієнтацій, утопій і антиутопій...» [25, 184].

Цікаві розвідки з'являються і в порівняльному літературознавстві. Тут варто вирізнити, окрім згаданої праці Д. Наливайка, ще й монографічні дослідження І. Арендаренко «По дорозі й назустріч (англійська та українська романтичні поезії: порівняльна типологія і поетика)» (К., 2004), В. Зарви «Дискурс просвітництва в російській та українській прозі 60—80-х рр. ХІХ ст.» (К.; Ніжин, 2005), навчальний посібник «Літературознавча компаративістика» (за ред. Р. Гром'яка; Тернопіль, 2002), збірник наукових праць «Літературна ком-

паративістика» (К., 2005), підручник В. Будного, М. Ільницького «Порівняльне літературознавство» (2008) та ін.

Також у монографіях, присвячених творчості класиків української літератури, досить часто наявний порівняльно-історичний підхід. Прикладом може бути праця М. Гуменного «Поетика романного жанру Олеся Гончара: проблеми типологій» (К., 2005), другий розділ якої «Романи Олеся Гончара в контексті світової літератури» містить порівняння творів українського письменника з Е. Гемінгвеєм та Е. М. Ремарком: «Це зумовлено багатьма факторами. По-перше, це антивоєнний пафос їхніх романів, що цілком закономірно обумовив орієнтацію на досить схожі екзистенційні сторони людського буття під час війни. По-друге, зазначені прозаїки яскраво національні, а це дозволяє простежити традиції і новаторство в романах кожного з них. По-третє, своєрідність архітектоніки їхніх романів сприяє глибшому дослідженню поетики прозаїків у компаративному аспекті» [9, 9]. Такий же розділ є й у згаданій праці Г. Сиваченко «Муженський цикл у контексті європейського політичного роману», де в порівняльному аспекті досліджуються твори В. Винниченка і Дж. Орвелла, А. Кестлера, Л. Троцького.

У роки незалежності України посилився інтерес науковців до студій у галузі документалістики, свідченням чого є праці автора цих рядків «Українська письменницька мемуаристика: природа, еволюція, поетика» (К., 1991), «Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи» (Луганськ, 2001), монографії Б. Мельничука «Випробування істиною. Проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі» (К., 1996), В. Кузьменка «Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20-х — 50-х років ХХ ст.» (К., 1998), М. Коцюбинської «Зафіксоване і нетлінне: Роздуми про епістолярну творчість» (К., 2001) тощо.

Помітний слід у науці про літературу в Україні залишили монографічні праці С. Андрусів «Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст.» (2000), С. Павличко «Орієнталізм, сексуальність, націоналізм: складний світ Агатангела Кримського» (2001), О. Ткаченко «Українська класична елегія» (2004), Н. Копистянської «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (2005).

Складніша справа з критикою: після ідеологічних втручань у літературний процес 20-х років ХХ століття, коли значна частина критиків відійшла від цього виду літературознавчої діяльності («Ю. Меженко в бібліографію, О. Білецький у академічне літературознавство» [4, 124]), протягом усього радянського періоду розвитку науки про літературу критикам важко було бути об'єктивними, а отже, незалежними від владних структур. Їм легше дихалося в академічному літературознавстві, недавном чимало відомих нині вчених, які починали саме на ниві літературно-критичній (І. Дзюба, В. Дончик, М. Льницький, В. Мельник та ін.), стали потім істориками чи теоретиками літератури і меншою мірою — літературними критиками. Як наслідок традиції літературної критики, започатковані ще П. Кулішем, І. Франком, М. Євшаном, М. Зеровим та іншими, на сьогодні є в багатьох моментах перерваними. Тому мав рацію Є. Баран, заявляючи, що «у сучасній українській літературній критиці можна по пальцях порахувати імена тих, хто займається поточним літературним процесом» [Там само], оскільки таких людей завжди можна звинуватити «в усіх можливих і неможливих літературних гріхах, їх виступи ігноруються або ж гостро, інколи дошкульно, а то й образливо критикуються» [Там само]. Літературознавець називає причини цих явищ: «Письменнику не вигідний розгляд його літературної практики в історико-проблемному зрізі. Насамперед не вигідно літературній невиразності, посередності, бо надто помітними при такому розгляді є їхні прорахунки формального і змістового планів. Письменникам-формалістам дошкульють закиди етичного плану» [Там само]. Отож і в цій сфері українського літературознавства потрібні суттєві зміни.

Попереду тяжкий і тривалий шлях європеїзації національного літературознавства, збагачення його досвідом світової науки про літературу. І на ньому за два десятиліття незалежності зроблено лише перші, хоча й вагомі на окремих напрямках, кроки.

Теоретичні, історико-літературні та літературно-критичні здобутки останніх років, а ще більше — потенційні можливості українського літературознавства переконують, що воно не зупинилося у своєму розвитку: як і раніше активно осмислює літературний процес, накреслюючи магістральні шляхи розвитку науки про літературу на найближчі десятиліття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Астаф'єв, О. Ігор Качуровський — теоретик літератури і критик [Текст] / О. Астаф'єв // Сучасність. — 2005. — № 10. — С. 146—151.

2. Астаф'єв, О. Образ і знак: Українська емігрантська поезія у структурно-семіотичній перспективі [Текст] : монографія / О. Астаф'єв. — К., 2000.

3. Барабаш, Ю. Скільки українських літератур у світі? [Текст] / Ю. Барабаш // Слово і час. — 2000. — № 1.

4. Баран, Є. Звичайний читач [Текст] / Є. Баран. — Тернопіль, 2002.

5. Бондар, М. Відділ нової літератури [Текст] / М. Бондар // Слово і час. — 1997. — № 1.

6. Гнатюк, М. Літературознавчі концепції в Україні другої половини ХІХ — початку ХХ сторіч [Текст] / М. Гнатюк. — Л., 2002.

7. Грабович, Г. До історії української літератури [Текст] / Г. Грабович. — К., 1997.

8. Гром'як, Р. Давнє і сучасне [Текст] / Р. Гром'як. — Тернопіль, 1997.

9. Гуменний, М. Х. Поетика романного жанру Олеса Гончара: проблеми типологій [Текст] : монографія / М. Х. Гуменний. — К., 2005.

10. Дзюба, І. Відділення літератури, мови та мистецтвознавства НАН України [Текст] / І. Дзюба // Слово і час. — 2000. — № 5.

11. Дзюба, І. З криниці літ [Текст] : у 3 т. Т. 2. / І. Дзюба. — К., 2001.

12. Донцов, Д. Дві літератури нашої доби [Текст] / Д. Донцов. — Торонто, 1958.

13. Думчак, І. Критична спадщина Аскольда Мельничука [Текст] / І. Думчак // Слово і час. — 2005. — № 11. — С. 28—31.

14. Жулинський, М. Українська література на межі тисячоліть [Текст] / М. Жулинський // Укр. мова і л-ра в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. — 2000. — № 4.

15. Жулинський, М. Шевченкознавство: стан і перспективи [Текст] / М. Жулинський // Тарас Шевченко і народна культура : зб. пр. міжнар. 35-ї наук. шевченківської конф. — Черкаси, 2004.

16. Заславський, І. І вчений, і педагог (До 115-ліття від дня народження О. І. Білецького) [Текст] / І. Заславський // Дивослово. — 1999. — № 11.

17. Ільницький, М. Критики і критерії [Текст] / М. Ільницький. — Л., 1998.

18. Ільницький, М. Мале літературне відродження [Текст] / М. Ільницький // Дивослово. — 2000. — № 4.

19. Історія української літератури ХХ століття [Текст] : у 2 кн. — К., 1998.
20. Костюк, Г. Володимир Винниченко та його останній роман [Текст] / Г. Костюк. — Нью-Йорк, 1971.
21. Костюк, Г. Деякі проблеми наукового вивчення В. Винниченка [Текст] / Г. Костюк // Сучасність. — 1971. — № 11.
22. Костюк, Г. Зустрічі і прощання [Текст] / Г. Костюк // Хроніка-2000. — К., 1993. — № 5(7).
23. Кравців, Б. Зібрані твори [Текст] / Б. Кравців. — К., 1994. — Т. 3.
24. Марков, Д. Проблемы теории социалистического реализма [Текст] / Д. Марков. — М., 1978.
25. Михида, С. «Яке було б твоє щастя, коли б не було тих, кому ти світиш» [Текст] / С. Михида // Укр. мова й л-ра в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. — 2005. — № 7—8.
26. Мних, Р. PRO ET CONTRA, або Три парадокси Дмитра Чижевського [Текст] / Р. Мних // Славістика. Т. 1 : Дмитро Чижевський і світова славістика : зб. наук. пр. — Дрогобич, 2003.
27. Надъярных, Н. Возможность, равнозначная необходимости (к изучению литературоведческого наследия Д. Чижевского) [Текст] / Н. Надъярных // Вопр. литературы. — 1999. — № 6.
28. «Найголовніше... момент істини» : Пам'яті академіка Леоніда Новиченка [Текст]. — К., 2004.
29. Наєнко, М. Історія українського літературознавства [Текст] : підручник / М. Наєнко. — К., 2001.
30. Новиченко, Л. Життя як діяння [Текст] / Л. Новиченко. — К., 1974.
31. Новиченко, Л. Український радянський роман [Текст] / Л. Новиченко. — К., 1976.
32. Постанова Політбюро ЦК Компартії України «Про висновок на лист І. Дзюби та доданий до нього матеріал, надісланий до ЦК КП України» [Текст] // ЦДАГО України, ф. 1, оп. 16а, спр. 9.
33. Тарнашинська, Л. Іван Кошелівець: погляд на літературний процес із віддалі та перспективи [Текст] / Л. Тарнашинська // Філологічні семінари. Наука про літературу на межі століть: тема вільна. — К., 2000. — Вип. 3.
34. Ткачук, М. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції) [Текст] / М. Ткачук. — Тернопіль, 2003.
35. Хархун, В. Метароман Володимира Винниченка як предмет естетико-філософської рецепції [Текст] / В. Хархун // Слово і час. — 2005. — № 7. — С. 71—73.
36. Чижевський, Д. Історія української літератури [Текст] / Д. Чижевський. — Тернопіль, 1994.

ЗАПИТАННЯ Й ЗАВДАННЯ

1. Схарактеризуйте розвиток літературознавства в Україні за постсталінської доби.
2. Поясніть специфіку розвитку літературознавства в часи хрущовської відлиги.
3. Проаналізуйте роль І. Дзюби в розвитку руху шістдесятників.
4. Що нового вніс у літературознавство О. Білецький?
5. Дайте характеристику історико-літературної та літературно-критичної діяльності Л. Новиченка.
6. Проаналізуйте специфіку розвитку літературознавства в еміграції та діаспорі.
7. Схарактеризуйте літературознавчі погляди Л. Білецького.
8. У чому полягає сутність літературознавчої концепції М. Гнатишака?
9. Підготуйте повідомлення про літературознавчі погляди Д. Чижевського.
10. Дайте характеристику діяльності Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка в останні десятиліття радянської влади.
11. Назвіть найвагоміші досягнення літературознавства доби незалежної України.

РОЗДІЛ ДЕСЯТИЙ

РОЗВИТОК СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ ДУМКИ У XX СТОЛІТТІ

1

Зарубіжне літературознавство кінця XIX — початку XX століття

Великий вплив на розвиток літературознавства кінця XIX — початку XX століття справили філософські теорії А. Шопенгауера, К. Маркса, Ф. Енгельса, Ф. Ніцше, А. Бергсона, Б. Кроче.

Німецький філософ-ідеаліст *Артур Шопенгауер* (1788—1860) ще 1819 року видав працю «Світ як воля і уявлення», яка особливої популярності набула наприкінці XIX століття. У ній він розглядав світ як невгамовний і непоправний хаос, в якому владарює світова несвідома воля, що завжди є невблаганною та ворожою. Ця воля може бути об'єктивованою або у світі ідей, або в матеріальному світі. Ворожа воля спричиняє всесвітній абсурд і катастрофи. Вона не підлягає жодним законам розвитку природи чи суспільства, а тому досягнути її й подолати за допомогою закономірностей всесвітнього порядку неможливо. Вийти ж за межі світової волі можна, лише заглибившись в інтелект. Уявлення про волю такого інтелекту (а Шопенгауер бачив у ньому особистість окремого індивіда, а то й ціле людство) мають естетичне значення, що безпосередньо пов'язане з літературою та іншими видами мистецтва. Наука не здатна пізнати їх, тут важлива роль нале-

жить інтуїції. Відмова від дійсності, самозаглиблення інтелекту стали для Шопенгауера самостійними цінностями.

Учень Шопенгауера **Фрідріх Ніцше** (1844—1900) у низці питань, що стосуються літературознавства, пішов далі свого вчителя. Як представник ірраціоналістичної, волюнтаристської течії в німецькій філософії він став родоначальником так званої філософії життя. Життя є провідною категорією його вчення. «Поняття „Бог” вигадане як протилежність поняттю життя. Поняття „по той бік”, „істинний світ” вигадані, щоб знецінити єдиний світ, який існує, щоб не залишити жодної мети, жодного розуму, жодного завдання для нашої земної реальності!.. Поняття людського „самозречення” є ознакою декадансу, невміння знайти свою користь. Саморуйнування проголошено „святістю” й „божественністю” людини, а в поняття доброї людини вміщено все найбільш слабке, хворе, невдале, все, що має загинути» [28, 52].

Відкинувши Бога, Ніцше надав перевагу сильній, гордій людській особистості, свого роду надлюдині, яка єдина здатна поставити під свій контроль весь хаос навколишнього буття. Слабкі, хворобливі, занурені в саморефлексії герої творів модерністів кінця XIX століття не могли конкурувати з його «філософією життя».

Ще в ранній праці Фрідріха Ніцше «Народження трагедії, або Еллінівство й песимізм» (1871) подано нове бачення суті трагедії, що полягає в суперечності між музичним діонісійським началом й аполлонівською ілюзією бачень, породжених музикою. «Антична трагедія є найвищим синтезом аполлонівського та діонісійського начал. Діоніс не може існувати без Аполлона, тому оргіальне безумство є плідним ґрунтом для аполлонівського оформлення образності, перетворюючи носія такої образності на трагічного героя. Діонісійський безумець у аполлонівському вимірі є титаном, приреченим до трагічної вини. Діонісійський герой є драматичним у силу своєї зачарованості, свого злиття з оточенням, перетворенням в нього, в чому він, по суті, є лицедієм» [5, 102].

Ф. Ніцше виходить з ідей В. Гумбольдта про спорідненість трагедії з лірикою. На прикладі народної пісні німецький учений показує процес зародження лірики: «Народна пісня має для нас значення музичного дзеркала світу, пер-

вісної мелодії, що шукала собі паралельного з'явлення в мрії і поезії. Мелодія, таким чином, є перше й загальне, від чого вона й може зазнати кілька об'єктивацій, у декількох текстах... Мелодія народжує поетичний твір із себе, і до того ж знову й знову; про це ж говорить нам і поділ народної пісні на строфи: ...мелодія, що безперервно народжується, розкидає навколо себе іскри образів; їхня строкатість, їхня періодична зміна, часом шалена швидкість являє силу, що до крайнощів чужа епічній ілюзії та її спокійній течії» [28, 76].

Він категорично заперечує бачення трагедії як синтезу лірики й епосу, що побутували у філософських і літературознавчих концепціях попередників, зокрема Шеллінга і Гегеля. Сутність трагедії в інтерпретації Ф. Ніцше полягає в тому, що «процес трагічного хору є драматичний першофеномен: бачити себе самого перетвореним і потім діяти, ніби ти справді вступив в інше тіло й прийняв інший характер. Цей процес — на чолі розвитку драми, тут відбувається щось інше, ніж із рапсодом, який не зливається зі своїми образами, але, подібно до живописця, бачить їх поза собою оком, що спостерігає; тут наявна відмова від своєї індивідуальності через занурення в чужу природу... Вся інша хорова лірика є тільки велике посилення ролі одиничного аполлонівського співця; тоді як у дифірамбі ми маємо перед собою спільність несвідомих акторів, які дивляться й на себе, і один на одного як на перетворених.

Зачарованість є передумова будь-якого драматичного мистецтва. Захоплений цими чарами, діонісійський мрійник бачить себе сатиром і потім, як сатир, бачить Бога, тобто в своєму перетворенні бачить нове видіння поза собою, як аполлонівське поповнення свого змісту. З цим новим видінням драма досягає свого завершення» [Там само, 86].

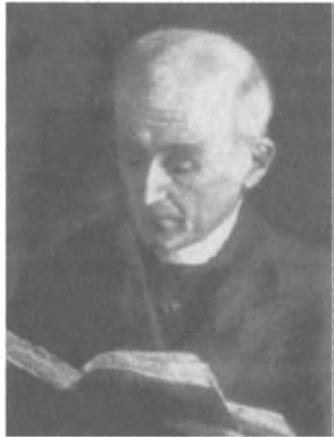
Ф. Ніцше вважав, що хор у давньогрецькій трагедії є старішим за саму дію: «Цей хор спостерігає у видінні свого пана й учителя — Діоніса, і тому він споконвіку — хор слуг: він бачить, як Бог страждає і звеличується, а тому сам не бере участі в дії» [Там само, 87].

Швидку смерть жанру трагедії в Стародавній Греції, на думку Ніцше, спричинила втрата хором свого значення: дух музики, який супроводжував трагедію ще від часів її зародження, зник.

Трагедія нових часів — це вже не та трагедія.

Ідеї Ф. Ніцше суттєво вплинули на західноєвропейських культурологів першої половини XX століття (О. Шпенглер, К. Ясперс), соціологів (М. Горькаймер, Т. Адорно), письменників (Р. Музіль, Г. Гессе, А. Жид). Під впливом Ніцше перебували українські літературознавці й письменники (О. Кобилянська, М. Євшан та ін.). Пізніше його ідеї розробляли П. Рікер, М. Гайдеггер, П. де Ман, Ж. Дерріда та ін.

На межі XIX—XX століть у західноєвропейському літературознавстві формується потужний напрям, який дістав назву **інтуїтивізму** (від лат. *intuitio* — уява, споглядання). Його витоки криються в ідеях харківського вченого О. Потебні, а родоначальником вважають француза **Анрі Бергсона** (1859—1941), який у дослідженнях «Пам'ять і матерія» (1906), «Творча еволюція» (1907), «Сміх» (1900) виклав свої погляди на творчий процес.



Анрі Бергсон

«Трактуючи життя як порив, що має чисто психологічний зміст, вважаючи його ірраціональним, не пізнаваним через поняття чи уяву, він розвивав положення, що людський розум, діяльність якого визначається завданням користі, дає людині знання про світ нижчого порядку, ніж інтуїція» [21, 319].

Розум, на думку А. Бергсона, може слугувати людині лише в практичній діяльності, оскільки він здатний ідентифікувати окремі предмети з метою виявлення користі від їх подальшого застосування. Естетичну функцію світу можна пізнати лише за допомогою інтуїції, яку А. Бергсон розумів як повне прозріння, де «акт пізнання збігається з актом, що породжує нову дійсність у свідомості людини» [34, 52]. Творча робота як ірраціональний процес під силу лише людині, котра не має жодного утилітарного інтересу. Тільки такий особистості відкривається краса життя, що є неповторною.

А. Бергсону належить думка про гіпнотизм поезії, в якій поєднуються душа цілого світу й серце письменника. Не тільки зміст твору, а навіть його ритмічна будова віддзеркалює внутрішній світ автора й примушує його робити



Бенедетто Кроче

відкриття у власній душі та навколишній дійсності, і допомагає йому в цьому тільки інтуїція. Особливо благодатний ґрунт ідеї А. Бергсона знайшли в поезії модерністів, зокрема на початковій стадії розвитку цього напрямку в літературі (імпресіонізм, символізм, неоромантизм).

Думки А. Бергсона розвинув італійський учений *Бенедетто Кроче* (1866—1952), головна праця якого «Естетика як наука про вираження і як загальна лінгвістика» (1902) свідчить, що дослідник вважав інтуїцію тією рушійною силою, яка може, пізнавши конкретні, індивідуально неповторні ознаки

зображуваних явищ дійсності, перетворити їх у художні образи. Б. Кроче розумів художній твір як особливу форму інтуїції, яка не поділяється на структурні компоненти, а виявляє себе єдиною та цілісною. Італійський учений не визнавав спроб аналізувати мистецькі твори за допомогою систематизації, заперечував позитивістські погляди на літературу. Інтуїція, а не техніка визначає вартість художнього твору.

Важливе місце в поглядах Б. Кроче на художню літературу посідає мова. Дві якості — образність та інтуїція — відрізняють художню мову від мови логічної.

У Росії ідеї інтуїтивізму знайшли подальший розвиток у працях М. Лосського, С. Франка, Є. Трубецького, М. Бердяєва, В. Кандинського, К. Малевича. Українські літературознавці Г. В'язовський, А. Макаров, Р. Піхманець, А. Войтюк використовували окремі положення інтуїтивізму, який став помітним напрямом європейської науки початку XX століття.

У цей самий час, на межі XIX—XX століть, у Німеччині склалася *духовно-історична школа літературознавства*. Її назва пов'язана з ідеями Ф. Шлегеля, який ще на початку XIX століття увів до науки поняття «історія Духу». Пізніше, у 1883 році, це поняття використав *Вільгельм Дільтей* (1833—1911), полемізуючи з Гегелем та Шерером, обстоюючи незалежність суспільних дисциплін від природничих, що було притаманним для праць представників культурно-історичної школи. Дільтей розглядав людину в історії як вольову істоту, що прикрашає власні уявлення про дійсність, а не говорить про них. Свідомість відтворює не лише окремі звуки, слова, а й відображує певні детерміновані державними інституціями, церквою, наукою та мистецтвом зв'язки, єдині, як є єдиною, цілісною сама людська особистість, на яку спрямовані різноманітні переживання. Оскільки в природі не існує двох однакових людських особистостей, то, на погляд В. Дільтея, не може бути й двох абсолютно ідентичних культурних систем. Кожна з них має свій «дух». Дух античності зовсім не схожий на дух Середньовіччя, дух класицизму суттєво різниться від духу романтизму тощо.

Найбільшого розквіту духовно-історична школа набула у 20-ті роки XX століття. Послідовниками В. Дільтея стали Ф. Штріх, Г. Корфф, П. Глукхон, О. Вальцель, Г. Цізарц, Ф. Гундольф.

2

Модернізм як провідний літературний напрямок XX століття

Наприкінці XIX — на початку XX століття у багатьох європейських літературах утвердився новий літературний напрям, який дістав назву **модернізму** (від фр. *moderne* — новітній, сучасний). Це було набагато складніше явище, ніж

попередні літературні напрями. Уже в самому визначенні поняття «модернізм» закладена його головна особливість — тяжіння до новизни змісту й форми літературного твору, спрямованість на експеримент, широке залучення знань із різних сфер людської діяльності, часто далеких від літератури і мистецтва, орієнтація на ірраціоналізм, інтуїцію. Сам термін «модернізм» було запозичено в теологів, які пов'язували його з оновленням католицької гілки християнства.

Модернізм не був монолітним напрямом, як у випадку з романтизмом чи реалізмом. Він став скоріше об'єднавчою назвою багатьох, часто зовсім не схожих течій і шкіл у літературі, таких як імпресіонізм, неоромантизм, символізм, імажинізм, футуризм, експресіонізм, акмеїзм, авангардизм, дадаїзм та ін.

Модернізму притаманні нетрадиційні підходи до з'ясування сутності мистецтва, його призначення. Модерністів не задовольняли погляди Арістотеля та його послідовників, які вбачали у природі мистецтва лише наслідування. Негативно ставилися вони також до принципів реалістичного мистецтва, оскільки вважали головним своїм завданням не подвоєння дійсності, а творення нової реальності, що залежить від суб'єктивних поглядів автора й реалізується у своєрідному міфі, який часто є умовним, деформованим і абсурдизованим зліпком дійсності.

Основними рисами модерністської літератури є художня суб'єктивність, антиреалістична спрямованість, орієнтація на потік свідомості, монтаж, умовність, руйнування традиційних уявлень про сюжет і композицію твору, відтворення в ньому часово-просторових характеристик, схильність до іронії та пародіювання, спрямування на гру тощо. Нерідко модернізм виходив за межі літератури й ставав явищем, що охоплює різні види мистецтва.

Як літературний напрям модернізм зароджується в 70-ті роки XIX століття у Франції, а згодом проникає й в інші європейські літератури («Молода Бельгія», «Молода Польща» тощо), у творчість провідних письменників континенту (Ш. Бодлер, А. Рембо, П. Верлен, Е. Верхарн, О. Вайльд, С. Пшибишевський, М. Метерлінк, Р. М. Рільке, В. Брюсов, О. Блок). Протягом XX століття він стає дуже пошире-

ним у світі. Його впливу зазнали Дж. Джойс, М. Пруст, Г. Аполлінер, Ф. Кафка, В. Вулф, Х. Кортасар, Х. Л. Борхес, Н. Саррот, М. Бютор та ін.

В українській літературі зародження модернізму пов'язують зі збіркою Івана Франка «Зів'яле листя», творчістю М. Коцюбинського, М. Чернявського, М. Вороного, О. Кобилянської, Г. Хоткевича, «Молодою музою» (П. Карманський, В. Пачовський, С. Твердохліб, О. Луцький та ін.), «Українською хатою» (М. Євшан, М. Сріблянський, Г. Чупринка, А. Товкачевський, М. Жук, О. Олесь та ін.), альманахом М. Вороного «З-над хмар і долин». Сам же термін «модернізм», за свідченням С. Павличко, вперше «у значенні художнього напрямку досить упевнено вжила Леся Українка в доповіді, виголошеній наприкінці 1899 р. в Київському науковому товаристві, під назвою „Малорусские писатели на Буковине”» [30, 49]. Протягом XX століття модернізм у різних модифікаціях виявляв себе у творчості М. Хвильового, В. Петрова, В. Поліщука, поетів нью-йоркської школи, І. Калинця, В. Голобородька, Г. Чубая та багатьох інших. Серед літературознавців, що досліджували проблеми модернізму, варто також назвати Д. Затонського, Т. Гундорову, В. Агеєву, Т. Денисову.

Найбільш ранньою течією модернізму став **імпресіонізм** (від фр. *impression* — враження). Ця течія базувалася на відтворенні особистісних вражень, спостережень, співпереживань і сформувалася спершу в малярстві. Назва походить від картини Клода Моне «*Impression. Soleil levant*» («Враження. Схід сонця»), що демонструвалася на паризькій виставці 1874 року. Через три роки група французьких художників (К. Моне, О. Ренуар, Е. Дега та ін.) стала називати себе імпресіоністами. Згодом імпресіонізм поширився на музику (М. Равель, К. Дебюссі, І. Стравінський, О. Скрибін), скульптуру (О. Роден, М. Россо, П. Трубецькой), літературу (П. Верлен, С. Малларме, М. Пруст, К. Гамсун, О. Вайльд, А. Чехов, І. Бунін, К. Бальмонт).

В українському мистецтві імпресіоністична манера притаманна творчості художників А. Маневича, О. Мурашка, М. Бурачека, прозаїків М. Коцюбинського, Х. Алчевської, С. Васильченка, О. Кобилянської, поетів В. Чумака, Є. Плуж-

ника, раннього П. Тичини, М. Йогансена, драматурга С. Черкасенка та ін.

Неоромантизм як стильова течія модернізму зароджується в західноєвропейських літературах наприкінці XIX століття під впливом ідей Ф. Ніцше, З. Фрейда. Ю. Попов вважає, що неоромантизм «генетично пов'язаний з романтизмом, але містить у собі також елементи реалістичної естетики та деякі риси декадансу» [32, 372]. Чуттєва сфера людського буття, емоційно-інтуїтивне, експресивне пізнання світу, позначене волютаризмом та естетизмом, стали естетичними засадами течії. Герої неоромантиків — це самітні яскраві особистості, часто сповнені внутрішнього аристократизму, що прагнуть здолати буденність життя заради високої мети.

Неоромантиками в західноєвропейських літературах були Дж. Конрад, А. Конан-Дойл, Е. Л. Войнич, Р. Кіплінг, Г. Гауптман, Г. Ібсен та ін., у російській літературі — О. Грін, О. Купрін, Л. Андреев, в українській — частково І. Франко, О. Кобилянська, Леся Українка, О. Олесь, М. Вороний та ін.

Символізм (від гр. σύμβολον — знак, прикмета, ознака) — модерністська течія, що сформувалася в європейських літературах наприкінці XIX — на початку XX століття, спершу у Франції, а згодом в Англії, Німеччині, Австрії, Норвегії, Бельгії, Росії. Предтечею символізму є поезія Ш. Бодлера. Власне символізм розпочинається з літературного салону С. Малларме, який з 1880 року відвідували Р. Гіль, Г. Кан, А. де Реньє, П. Кіяр, Е. Мікаель, Ф. В'єле-Гріффен. Пізніше салон розширився, його відвідували А. Жід, П. Клодель, П. Валері. Маніфестом течії стала стаття Ж. Мореаса «Літературний маніфест. Символізм» (1886). Появу символізму пов'язують із кризовими явищами в духовному житті Європи.

Виходячи з учення Платона, який надавав перевагу ідеальному над реальним, письменники-символісти прагнули досягнути вищий світ ідей. Їхні твори призначалися не для раціонального сприйняття, а для почуттєвого, емоційного, настроєвого. Символізм протистоїть одночасно натуралізові й реалізові. Для нього характерний відрив від конкре-

тики реальної дійсності, орієнтація на багатозначність, неясність, нечіткість, інтуїтивність осягнення світу.

У Бельгії ця течія представлена творчістю Е. Верхарна, М. Метерлінка, в Австро-Угорщині — Гуто фон Гофманшталя та Р. М. Рільке, у Німеччині — Г. Гауптмана, Г. Георге, в Англії — О. Вайльда, Італії — Г. Д'Аннунціо, Польщі — С. Пшибишевського. Російський символізм репрезентували твори Д. Мережковського, З. Гіппіус, Ф. Сологуба, В. Брюсова, О. Блока, А. Белого та ін.

В українській літературі символізм пов'язують з письменниками, що входили до «Молодої музи», гуртувалися навколо «Української хати», пізніше належали до творчого об'єднання «Митуса». Найяскравішими представниками символізму в поезії були М. Філянський, Г. Чупринка, В. Чумак, В. Еллан-Блакитний, брати П. та Я. Савченки, у прозі — Г. Михайличенко, А. Заливчий, О. Кобилянська, М. Хвильовий, А. Головка (в ранній творчості), у драматургії — С. Черкасенко, О. Олесь та ін. Символізмом позначена рання творчість П. Тичини, М. Рильського.

Імажинізм — літературна течія модернізму, що виникла в Росії як реакція на кризові явища в символізмі. Точкою відліку цього напрямку є 1919 рік, коли з'явилася «Декларація імажиністів», авторами якої були поети С. Єсенін, Р. Івнев, А. Марієнгоф, В. Шершеневич, художники Б. Ердман та Г. Якулов. В. Шершеневич як теоретик і практик течії розглядав художній образ як такий, що може бути вилучений і замінений іншими без втрат для тексту. Вірші імажиністів можна читати як з початку, так і з кінця. Для імажиністів характерними є спроби витіснити з творів дієслова, уникнення вживання прийменників, несподівані експерименти з комбінуванням коренів лексем.

Російські імажиністи заперечували свій зв'язок з англійськими та американськими **імажистами** — школою, що утворилася в англійській та американській поезії на початку XX століття. Фундатором школи став учень А. Бергсона *Т. Е. Г'юм* (1886—1917), який у своїх філософських працях обґрунтував провідний принцип школи — принцип «чистої образності». Головне в поетичному творі — ланцюг образів, натомість тематика особливого значення не має. Вільний

вірш допомагає імажистам відтворити хаотичність світобудови. Імажистами нетривалий час (школа проіснувала менше десяти років) були англійці Т. С. Еліот, Ф. М. Форд, Д. Г. Лоуренс, Р. Олдінгтон, американці Е. Паунд, Е. Лоуелл.

В українській літературі ідеологія імажинізму знайшла відображення у творчості окремих поетів уже у 1920—1930-ті роки (В. Сосюра, Б.-І. Антонич та ін.).

Футуризм (іт. futurismo, від лат. futurum — майбутнє) — течія в європейській літературі радикального спрямування, що виникла 1909 року в Італії. Її фундатором став *Філіппо Томмазо Марінетті* (1876—1944), автор праць «Маніфест футуризму» (1909), «Технічний маніфест футуристичної літератури» (1912). Ці праці були спрямовані на критику старої літератури, пройнятої лінощами думки й бездіяльністю, вони орієнтували письменників на війну з консерватизмом, оспівували силу й бунтарство, вимагали нового змісту поезії й нових її ритмів. До віршових текстів стала активно проникати проза, утверджувалася стенографізація настроїв і переживань, схвалювався пошук нових, часто штучних слів і їхніх значень, проголошувався культ надлюдини, відбувався процес своєрідної мілітаризації творчості.

Естетика футуризму орієнтувала письменників на перспективу глобальних перетворень Всесвіту. Відмова від традицій старої культури стимулювала розвиток антикультури, що пов'язувалася зі швидкістю, ревом двигунів гоночних автомобілів, фетишизацією руху. Війна проголошувалася гігієною світу. Митців закликали до синтезу різних видів мистецтва.

В Італії на позиціях футуризму стояли Дж. П. Лучіні, К. Говоні, П. Буцці, А. Палацескі, А. Д'Альба, в Польщі — Б. Ясенський, А. Штерн, Т. Кшишевський.

У Росії існувало чотири групи футуристів: «Гілея» (В. Хлебников, брати Д. і М. Бурлюки, В. Маяковський, О. Кручених та ін.); «Асоціація егофутуристів» (І. Сєверянин, І. Ігнат'єв, К. Олімпов, В. Гнедов); «Мезонін поезії» (В. Шершеневич, Р. Івлєв, С. Третьяков, Б. Лаврен'єв); «Центрифуга» (С. Бобров, Б. Пастернак, М. Асєєв, Божидар).

Фундатором українського футуризму став М. Семенко, який іще 1914 року видав збірку поезій «Кверо-футуризм»,

утворив кілька футуристичних угруповань: «Кверо» (1914), «Фламінго» (1919), «Ударна група поетів футуристів» (1921), «Аспанфут» (1921). До лав футуристів входили також Я. Савченко, О. Слісаренко, О. Влизько, С. Бен, М. Терещенко, Г. Шкурупій, М. Шербак, О. Корж та ін. Схожі позиції посідала група «Авангард» на чолі з В. Поліщуком. Футуристів підтримував критик Ф. Якубовський. Друкованими органами українських футуристів на початку 1920-х років були «Семафор у майбутнє» та «Катафалк искусства». Посідаючи лівацькі позиції в розвитку літератури та мистецтва, українські футуристи за значенням прирівнювали цю течію модернізму до соціалістичної революції. «Футуристичні твори українських авторів вирізняються надміром деталей, суцільними ланцюжками складених слів, частковою або повною відсутністю розділових знаків, порушеннями логічних зв'язків, „непричесаним” вільним віршем» [25, 105]. Український футуризм протримався до початку 1930-х років, коли під тиском ідеологічних звинувачень більшість письменників, які поділяли ці позиції, стала виправдовуватися публічно (М. Семенко, Г. Шкурупій), відійшла від естетичних засад течії, а невдовзі була репресована. На початку XXI століття з цікавим дослідженням українського футуризму виступив О. Ільницький (див. [17]).

Експресіонізм (фр. expressionisme від expression — вираження, виразність) — течія в європейській літературі та мистецтві (музика, кіно, театр, малярство), що була популярною в перші десятиріччя минулого століття. Сам термін «експресіонізм» належить німцеві Х. Вальдену (1911). Теоретичним підґрунтям течії стали погляди німецьких учених *Конрада Фідлера* (1841—1895) та В. Воррінгера, які вбачали в мистецтві можливості порятунку людини від самотності, зближення її зі світом природи. Інтуїція допомагає людині глибше осягнути сутність буття, ніж за сприймання його за допомогою почуттів. Німецький письменник Казимир Едшмід, автор праці «Експресіонізм у поезії» (1917), вважав найважливішим завданням мистецтва відтворення найсправжнішої сутності світу. Для цього митець повинен стати не простим фотографом побаченого, а людиною, яка здатна емоційно виразити власне суб'єктивне ставлення до нього.

Філософським підґрунтям течії стали праці Ф. Шеллінга, А. Шопенгауера, З. Фрейда, А. Бергсона та інших науковців XIX — початку XX ст. «Експресіонізм, який прийшов на зміну імпресіонізму на початку XX століття, був свого роду бунтом молодого покоління проти раціоналізму та позитивізму XIX століття» [29, 7]. Для експресіонізму характерними є свідомо деформація реального світу, тяжіння до абстрактних узагальнень, застосування фантастичних образів і картин, ірраціоналізм, гротеск, умовність. Людство живе у світі, який є ворожим. А тому відчувається ймовірність апокаліпсису, що потребує особливо дбайливого підходу до окремої людини з її муками, стражданнями та переживаннями.

Найбільшого поширення експресіонізм зазнав у німецькомовному світі: його батьком називають драматурга А. Стріндберга, чий твір «Соната примар» (1907) став «знаковою для експресіонізму п'єсою» [33, 10]. Важливу роль в утвердженні цієї течії модернізму відіграли передусім утворене 1905 року об'єднання німецьких художників «Міст» (Е. Л. Кірхнер, Ф. Брейль, Е. Геккель, Е. Нольде та ін.) та започатковане 1911 року об'єднання «Блакитний вершник» (Ф. Марк, А. Макке, В. Кандінський), творчість поетів (Г. Траль, Й. Бехер, Ф. Верфель та ін.), прозаїків (Л. Франк, Г. Мейрінк, молодий Г. Гессе), драматургів (Г. Кайзер, Е. Толлер, В. Газенклевер, Л. Рубінер). В Італії експресіонізм притаманний творчості Л. Піранделло, в Угорщині — Л. Кашшака, Бельгії — П. ван Остаєна, Росії — Л. Андреєва.

У вітчизняній літературі найвиразніше експресіонізм виявив себе в новелістиці В. Стефаника, який став фундатором цієї течії в Україні. Помітний слід експресіонізм залишив у творчості В. Винниченка, М. Хвильового, М. Куліша, М. Бажана, В. Підмогильного, Т. Осьмачки, Б.-І. Антонича. Естетику експресіонізму в багатьох моментах поділяв і режисер театру «Березіль» Лесь Курбас, до неї тяжіла малярська школа О. Новаківського. Пізній експресіонізм кінця 20—30-х років дістав назву *постекспресіонізму*. Експресіонізм 1940—1950-х років в американському мистецтвознавстві стали називати *абстрактним експресіонізмом*, євро-

пейський експресіонізм 60—70-х років XX століття — *нео-експресіонізмом*.

Акмеїзм (від гр. ἀκμή — вищий ступінь чогось, вершина) — модерністська течія, що зародилася в російській літературі в другому десятилітті XX ст. Її представляли М. Гумільов, А. Ахматова, О. Мандельштам, С. Городецький, Г. Іванов, М. Зенкевич, В. Нарбут, М. Лозинський, В. Рождественський та ін. Маніфестом течії стала стаття М. Гумільова та С. Городецького, опублікована в журналі «Аполлон» (1910). Відштовхуючись від естетичної системи символізму з її містичністю, езотеричністю, окультизмом, недомовленістю, ірраціональністю, акмеїзм пропагував предметність, конкретику, оречевленість земного світу. Для акмеїзму важливими рисами є чіткі, рельєфні форми, стрункість ліній, гармонія барв, увага до слова (Логосу), рівноправність з іншими складовими поетичного тексту, такими як ритм, інструментування. Твори представників цієї течії насичені численними асоціаціями з творами попередників, фольклором, міфологією, побутом античності, Відродження, слов'янського світу, екзотикою Африки й Азії. Акмеїсти перекладали світову класику, писали історико-літературні та літературно-критичні праці.

В українській літературі схожі з акмеїстами позиції посідали М. Зеров, М. Драй-Хмара, М. Рильський, М. Вороний, Є. Маланюк, О. Ольжич та ін.

Авангардизм (від фр. avant-garde — передовий загін) — «комплекс явищ у мистецтві першої третини XX століття, якому притаманне прагнення до радикального оновлення змістовних та формальних принципів творчості, і, як наслідок, відмова від канонів мистецтва епох, що передували йому» [26, 9]. Цей комплекс явищ має безумовно модерністський характер, він охоплює собою не лише літературу, а й інші види мистецтва, зокрема музику, малярство, архітектуру, скульптуру, кіно тощо. Його появу пов'язують із кризовими станами мистецтва, коли старі форми виявляються вичерпаними, а нові лише зароджуються, а також із зрушеннями політичного, соціального, філософського характеру, поширенням лівих ідей, що під впливом революції

1917 року на теренах колишньої Російської імперії стрімко популяризувалися на різних континентах, створюючи передумови для мистецтва, побудованого на абсурдності, гротескності, запереченні традицій минулого, епатажності, нав'язуванні нових ідеологем і міфів, адресованості вузькій еліті.

Перебуваючи під впливом таких різних філософів, як А. Шопенгауер, К. Маркс, Ф. Ніцше, А. Бергсон, З. Фройд, представники авангардного мистецтва досить часто посідали деструктивні позиції, демонструючи антибуржуазні погляди, часом схилиючись до анархізму, висловлюючи крайні точки зору. М. Нефьодов та Ю. Попов наводять як одну з неймовірних думку «про спорідненість, точніше, типологічну подібність авангардизму і т. зв. соціалістичного реалізму, бо його представники... не відтворювали існуючу реальність, а створювали нові міфи» [26, 10]. Гадаємо, що в цьому нічого неймовірного немає, оскільки соціалістичний реалізм у Радянському Союзі творили митці, які вийшли з різних модерністських течій, у тому числі й авангардисти. До того ж окремі дослідники прямо кажуть про зв'язок соціалістичного реалізму з модернізмом.

На Заході Європи авангардне мистецтво яскраво заявило про себе в літературній творчості Г. Апполінера, Л. Арагона, П. Елюара, малярстві П. Пікассо, С. Далі, музиці І. Стравінського, А. Шенберга, на Сході — у поезії В. Брюсова, К. Бальмонта, В. Іванова, О. Блока, М. Гумільова, малярських працях К. Малевича. За межами Європи авангардне мистецтво було представлене літературною творчістю Е. Гемінгвея, В. Фолкнера, Х. Л. Борхеса, П. Неруди, монументальними малярськими працями Д. Сікейроса та Д. Рівери.

В українській літературі авангардистські домінанти виявили себе в письменницьких угрупованнях 20-х років XX століття «Аспанфут» та «Авангард». «Аспанфут» — Асоціація панфутуристів — існувала в Києві й була утворена на базі літературних угруповань «Фламінго», «Ударна група поетів-футуристів» та науково-мистецької групи «Комкосмос» 1921 року. До її складу входили М. Семенко, Г. Шкурупій, Ю. Шпол, М. Ірчан, дещо пізніше приєдналися М. Бажан, Ю. Яновський та ін. Група «Авангард» діяла в другій половині 1920-х років у тогочасній столиці України Харкові. До

складу цього мистецького об'єднання входили письменники В. Полішук, О. Левада, Г. Чернов, В. Ярина, художники В. Єрмилов, Г. Цапок та ін.

Дадаїзм — модерністська течія в європейських та північноамериканських літературах першої третини XIX століття. Термін походить від фр. *dadaïsme*, похідного від *dada* — іграшковий коник у мовленні дитини. Назву течії дав румунський поет Трістан Тцара: «Мовою негритянського племені Кру вона означає хвіст священної корови, в деяких регіонах Італії так називають матір, це може бути позначенням дитячого дерев'яного коника, подвійним ствердженням у російській та румунській мовах. Це може бути й відтворенням незв'язного дитячого белькотіння. В усякому разі — щось абсолютно безглузде...» (цит. за: [8, 419]).

Сюрреалізм (від фр. *surrealisme* — надреалізм) — модерністська течія, що виникла у Франції в 10–20-ті роки XX ст. спершу в літературній творчості, а згодом охопила інші види мистецтва і поширилася в країнах Європи, Азії, Америки. Автором терміна «сюрреалізм» називають французького поета *Гійома Аполлінера* (1880–1918). «Маніфест сюрреалізму» був розроблений іншим французом *Андре Бретоном* (1896–1966) у 1924 році. У цьому маніфесті сюрреалізм проголошувався новим способом чистого вираження у творчому процесі. На естетику цієї течії вплинули ідеї А. Бергсона, В. Дільтея, З. Фрейда. Сюрреалістами були Л. Арагон, А. Бретон, Р. Вітрак, Р. Деснос, П. Елюар та ін. (Франція), П. Нуже, Н. Леконт (Бельгія), А. Вучо, О. Давічо, Д. Матич (Югославія), В. Незвал, І. Марен, К. Бібл (Чехословаччина), А. Карпентьер (Куба), А. Пелегріні (Аргентина), П. Неруда (Чилі). Письменники, що стояли на засадах сюрреалізму, прагнули вивільнити внутрішню енергію особистості, виявити її безпосередність. У творчому процесі вони надавали перевагу інтуїції, не сприймали раціонального начала, послідовної логіки пізнання світу, заперечували реалізм. У малярському мистецтві під впливом сюрреалізму перебували С. Далі, І. Тангі, Р. Магрітт, П. Дельво та ін.

В українській літературі впливу сюрреалізму зазнали рання творчість П. Тичини, М. Хвильового, Ю. Яновського,

пізніше — Б.-І. Антонича, В. Голобородька, М. Воробйова, В. Кордуна, діячів МУРу (В. Петров, Ю. Косач у літературознавчих працях), письменників-емігрантів (Е. Андіївська, В. Барка, Б. Бойко, Ю. Тарнавський та ін.).

3

**Фройдизм
як напрям літературознавства
першої половини XX століття**

Фройдизм, або психоаналіз, як досить популярний напрям зарубіжного літературознавства сформувався ще на початку XX століття. Його фундатором є австрійський лікар-психіатр *Зигмунд Фройд* (1856—1939), який у працях «Глумачення снів» (1900), «Вступ до психоаналізу» (1917), «Тотем і табу» (1913), «Я і Воно» (1923) висунув ідею, сутність якої полягає в тому, що людина є носієм не лише свідомого, а й підсвідомого. Вона постійно перебуває в полоні інстинктів, які впливають на все, зокрема й на її творчу діяльність. Провідним стимулом людської діяльності є не раціональне начало, а сфера підсвідомих потягів, часом алогічних й аморальних, які Зигмунд Фройд позначає німецьким займенником *Es* — Воно. Його увагу як лікаря привертали факти психічної патології. Досліджуючи їх, він дійшов висновку, що раціональне, тобто свідоме (його він позначає терміном *Ich* — Я) є зовнішнім, другорядним у людських бажаннях і потягах, провідна ж роль належить підсвідомому. Особливого значення Фройд надавав сексуальним потягам. Ключовим поняттям його теорії є *лібідо*, яке у вузькому значенні він розумів як статевий потяг, а в більш широкому — як сукупність життєствердних інстинктів, щось на зразок Ероса у Платона чи життєвого пориву — у Бергсона (див. [38, 357]). На думку Фройда, надлишки сексуальної енергії породжують мистецтво, яке виростає на суто біологічному ґрунті. Аналізуючи будь-

який художній твір, передусім слід відшукати сексуальне джерело. Зокрема твори Шекспіра, Гете, Гофмана та Достоевського є продуктами переробки емоційних конфліктів, породжених дитячими сексуальними переживаннями. Давньогрецька міфологія трактується З. Фройдом як реальність, яку, переживаючи в індивідуальному розвитку, кожна людина символічно відтворює, що знаходить відображення в художній творчості, оскільки в ній завжди проглядається так званий едіпів комплекс. Назва цього поняття в З. Фройда з'явилася під впливом прочитання трагедії давньогрецького драматурга Софокла «Едіп-цар», в основу якої покладено міф про царя Едіпа. Суть цього міфу полягає в тому, що Едіп відповідно до пророцтва оракула повинен неодмінно вбити власного батька й одружитися з матір'ю. Батьковбивство та кровозмішання (інцестний зв'язок, від лат. *incestum* — кровозмішання, статева близькість між родичами) як найтяжчі людські злочини й стали основою введеного австрійським ученим поняття «едіпів комплекс», що, на думку Н. Зборовської, «саме завдяки своїй універсальній природі й культурній функції... відчутно впливає на літературну творчість» [15, 42].

Зигмунд Фройд дав блискучі зразки інтерпретації психології письменників та їхніх художніх творів. Прикладом може слугувати його посилений інтерес до долі й творчості класика російської літератури Федора Достоевського, про що свідчить праця «Достоевський і батьковбивство». Відштовхуючись від того, що напади епілепсії в цього письменника розпочалися ще в юнацькі роки, невдовзі після вбивства селянами його батька-поміщика, який був особливо жорстоким, і цілком зникли в роки перебування молодого Достоевського в ув'язненні, а після повернення з каторги знову відновилися, З. Фройд зробив висновок, що жорстокі напади хвороби були карою за підсвідоме, а то й (цілком можливо) свідоме бажання смерті свого батька-деспота, яке знайшло матеріальне втілення в його вбивстві доведеними до відчаю кріпаками. Перебуваючи на каторзі, Достоевський цього покарання не потребував. Щоправда, тут Фройд робить уточнення, що абсолютно впевнено цей факт довести не вдасться. Мабуть, тому, на його думку, Достоевський стійко

витримав тяжкі випробовування Сибіром, бо відчував потребу в карі. Вирок письменнику як політичному злочинцеві Фройд видається несправедливим. Достоевський, вважав дослідник, це знав, але сприйняв незаслужену кару від монарха як заміну покарання, яке він заслужив за свої думки про батька. Замість самокари молодий письменник дав себе покарати царю, який виступив заступником батька. Саме так траплялося, на думку Фройда, з багатьма злочинцями, які самі бажали бути скоріше покараними, щоб пришвидшити спокуту гріхів. Увесь тягар, який мучив сумління Достоевського, визначив його погляд на інші речі, де все ґрунтувалося на ставленні до батька, зокрема на державний авторитет і релігію.

Звернувшись до роману Достоевського «Брати Карамазови», Фройд довів, що кожен із братів — героїв цього твору — бажає смерті батька, навіть лагідний Альоша, а старець Зосима стає навколішки перед Дмитром, підсвідомо відчуваючи, що це потенційний батьковбивця. На переконання австрійського психіатра, симпатії Достоевського до злочинців нагадують запобігання, з яким в античні часи ставилися до хворих на епілепсію або душевні хвороби. Злочинець — це той, хто рятує світ, оскільки він бере на себе провину, яку інакше довелося б спокутувати іншим людям.

Методологія психоаналізу в літературознавстві XX століття активно використовувалася під час вивчення життєвого шляху письменника, з'ясування причин, що зумовили його творчу еволюцію.

Теорія психоаналізу З. Фройда знайшла свій розвиток у працях «Поезія і невроз» В. Штекеля, «Мотив кровозмішування в поезії та сазі» *Отто Ранка* (1884—1939). Його послідовниками були *Альфред Адлер* (1870—1937), автор статті «Достоевський» (1918), *Еріх Фромм* (1900—1980), Г. Зарс та ін. Суто літературним психоаналізом займалися М. Бонапарт, Ш. Бодуен, М. Боткін. Серед учнів і послідовників З. Фройда слід назвати також англійського психоаналітика *Е. Джонса* (1879—1958), американців Ф. Прескота, А. Тріодна, К. Ейкена.

Психоаналітичну теорію еволюції, що ґрунтується на міжособистісних стосунках між різними письменницькими поколіннями, розробив *Гарольд Блум* (нар. 1930).

Талановитий учень З. Фрейда *Карл Густав Юнг* (1875—1961), автор книг «Архетипи і колективне несвідоме» (1919), «Про ставлення аналітичної психології до поетико-художньої творчості» (1922), «Проблеми душі сучасної людини» (1928), «Психологія і література» (1930), «Монолог „Улліса“» (1932), «Феноменологія духу в казці» (1945), «Пікассо», помітив у підходах З. Фрейда до мистецтва неминучий його кінець: «Варто проступити в будь-якій людині чи художньому творі відбитку духовності, як Фройд ставив його під сумнів і вбачав у ньому витіснену сексуальність... Я сказав йому, що якщо продумати логічно його гіпотезу до кінця, то це буде нищівним вироком культури. Культура виявиться порожнім фарсом, болісним результатом витісненої сексуальності» [41, 152]. „Звичайно, — погодився вчитель, — так воно і є, це прокляття долі, проти якого ми безсилі”» [Там само].



Карл Густав Юнг

Творчий процес К. Г. Юнг розглядав як діяльність, спрямовану на одухотворення архетипів, специфічних носіїв колективної підсвідомості, в яких є всі «ознаки розвитку попередніх поколінь предків» [34, 102]. Архетипи у процесі творчої діяльності розгортаються й набувають певного пластичного оформлення, що дає змогу схарактеризувати добу, до якої належить твір мистецтва, і дух того часу, що зазнає потужного впливу мистецтва. «Архетип сам по собі не є ані добрим, ані поганим. Він — це морально індіферентний „ноумен” (лат. — божественний першопочаток), що тільки через удар зі свідомістю стає одним або іншим чи якоюсь суперечливою двоїстістю. Таке рішення приймається,

свідомо чи несвідомо, з людської точки зору. Існує багато таких праобразів, проте всі вони так довго не з'являються у снах окремих людей і у творах мистецтва, аж поки не будуть збуджені відхиленням свідомості від якогось середнього шляху. Проте, якщо свідомість забреде на манівці, зайнявши односторонню та фальшиву точку зору, то „інстинкти” оживають і посилають свої образи у сни окремих людей та на вирази обличчя митців та ясновидців, аби відновити тим самим духовну рівновагу» [34, 106].

Душевна потреба народу, на думку К. Г. Юнга, реалізується в конкретному творі поета, і твір цей важить для нього набагато більше, ніж його власна доля. «Найвище, чого поет досягає, — це надання творові форми. Тлумачення він повинен залишити іншим та майбутньому» [Там само].

Великі твори, як і сни, є неоднозначними. Біографія творця є несуттєвою для його творіння: «Вона може бути цікавою та неминучою, але стосовно поета вона є несуттєвою» [Там само, 107].

Відомий канадський літературознавець *Нортрон Фрай* (1912—1991), автор праць «Анатомія критики» (1957), «Притчі про тотожність» (1963), продовжив розвиток теорії архетипів. На його погляд, взаємопов'язаність різних творів на рівні архетипів дає матеріал для з'ясування оригінальності їхнього автора. Кожен архетип є значеннєвим зразком, що завжди наявний у міфах, народній творчості, ритуалах певного народу й чинить вплив на психологію письменника, а через нього — на художній твір і психологію реципієнта. У сучасній літературознавчій науці підходить К. Г. Юнга та Н. Фрая зазнали критики, оскільки аналіз архетипів зводився до кількох обмежених моделей, в яких поняття мистецтва та міфу, релігії, філософії розмивалися.

Шарль Морон (1899—1966) заснував окремий напрям психоаналізу, що дістав назву *психокритики*. На думку цього вченого, художній текст має дворівневу організацію. Перший рівень пов'язаний зі свідомою діяльністю письменника. Це передусім розміщені в певному синтаксичному порядку одиниці. Другий рівень, набагато складніший, Морон пов'язує з порядком семантичних взаємин, котрі з'являються в розташуванні слів, де набагато більшу вагу мають

асоціації, ніж свідомо їх поєднуваність. Повтори в словах, образах, використаних художніх засобах творять індивідуальний міф письменника, що допомагає пояснювати окремі епізоди його життя.

Останні десятиліття позначені тенденціями до перегляду усталених поглядів, розвінчання авторитетів. Один із найпопулярніших сучасних філософів Жак Дерріда в книжці «Про поштову листівку від Сократа до Фрейда й не тільки» називає фрейдівський психоаналіз спекуляцією, яка «перевищує всі межі... не дотримується жодної міри» [13, 597]. Російський учений, який проживає в Німеччині, І. Смирнов усе ще вважає підходи психоаналізу продуктивними у вивченні класичної літератури, про що свідчить його праця «Кастраційний комплекс у ліриці Пушкіна» (1991).

І все ж слід зазначити, що ірраціональне уявлення Фрейда та його послідовників про підсвідоме вплинуло на розвиток деяких модерністських течій у літературі. Так, «автоматичне письмо» сюрреалістів пов'язувалося з «вільними асоціаціями» австрійського психіатра, який у такий спосіб радив позбуватися прихованих і заборонених потягів.

В українське літературознавство фрейдизм проникає вже на початку XX століття. 1916 року виходить книга Степана Балея «3 психології творчості Шевченка». В перші радянські роки низка праць із психоаналізу друкується в періодиці («Червоний шлях», «Життя і революція»). Найпомітнішими були статті Миколи Перліна «Фрейдизм і марксизм», Степана Гаєвського «Фрейдизм у літературознавстві», Валер'яна Підмогильного «Іван Левицький (спроба психоаналізу творчості)». Потім настала тривала перерва, зумовлена утвердженням марксистської ідеології, а тому праці, що популяризували або розробляли окремі проблеми фрейдизму, з'явилися лише в 90-ті роки XX століття після зміни політичної системи в Україні. На увагу заслуговують розвідки Соломії Павличко «Сто років без Фрейда» (див. [30, 565—582]), Ніли Зборовської «Психоаналіз і літературознавство» [15], Л. Левчук «Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика» [20], а також праця харківських науковців «История психоанализа в Украине» [18].

«Нова критика»

«**Нова критика**» (від англ. *new criticism*) — це впливова школа в англomовному літературознавстві минулого століття. Вона виникла в роки Першої світової війни як реакція на занепад класичного вікторіанського літературознавства кінця XIX — початку XX століття. Становлення «нової критики» відбувалося шляхом подолання негативів позитивізму та культурно-історичної школи. Предтечами створення школи стали американець *Джозел Еліас Спінгарн* (1875—1939) та англієць *Томас Ернст Гюм* (1883—1917). Безпосередніми фундаторами школи були англійські вчені *Томас Стірнс Еліот* (1888—1965), *Айвор Армстронг Річардс* (1893—1979), *Вільям Емпсон* (1906—1984), американці *Джон Кроу Ренсом* (1888—1974), *Ален Джон Орлі Тейт* (1899—1979).

Сутність «нової критики» полягала в запереченні ідеї, нібито твір художньої літератури може бути пояснений фактами життя автора, а також його психологією. Літературний твір не може бути плодом колективної творчості.

Література розглядалася як суто естетичне явище. Твір ставав автономною структурою, самоцінною й самодостатньою, він не відображав дійсність, а був засобом та метою естетичного експерименту його автора.

«Нова критика» стояла на позиціях заперечення пояснення мистецьких явищ методологією природничих наук. Мотивація до літературної творчості криється в соціально-економічних і політичних умовах життя. А це означає, що для пояснення окремих творів недостатньо знати біографію письменника та його психологію. Літературний твір є явищем естетичним. Перед літературознавством ставилася мета — розробити методику аналітичного читання, щоб уміти тлумачити текст будь-якого твору. При цьому наголошувалося, що зміст твору буде зрозумілим лише після аналізу його внутрішньої структури. Художній твір набував автономної самодостатності, його цінність випливала вже із самого фак-

ту наявності. Заперечувалася думка про відображувальну природу мистецтва, воно трактувалося тільки як засіб і мета естетичного експерименту.

Найвагоміші праці школи з'явилися в 30—40-х роках ХХ століття («Нова критика», «Субстанція світу» Дж. К. Ренсома, «Реакційні нариси» А. Тейта, «Розуміння поезії» й «Розуміння прози» К. Брукса та Р. П. Воррена). Школа поповнилася новими представниками (Р. П. Блекмур, Р. Веллек, В. К. Вімсет та ін.). Важливою теоретичною працею школи стала «Теорія літератури» Р. Веллека та О. Воррена (1949).

1950—1960-ті роки — це криза школи, а 1970-ті — її занепад, хоча й досі вивчення методології «нової критики» є обов'язковим для всіх американських університетів. Попри кризу, праці окремих її представників (М. Крігер) з'являлися й у 1980-ті роки.

Крім США та Англії, ідеї школи мали вплив на науковців Італії і Франції. Зокрема, ними захоплювався французький літературознавець *Цветан Тодоров* (нар. 1939), що пізніше став одним із видатних представників структуралізму.

5

Феноменологія

У 20-ті роки ХХ століття сформувалася **феноменологічна школа** літературознавства. Її засновником був німецький філософ *Едмунд Гуссерль* (1859—1938), а безпосередніми предтечами — Н. Гартман, М. Мерло-Понті та інші науковці, близькі до психологічної школи та структуралізму. У феноменології Е. Гуссерль убачав «загальну теорію науки, новий філософський описовий метод, який може стати знаряддям перегляду методології будь-якої конкретної науки» [12, 637].

Ключовим моментом у теорії Е. Гуссерля є вчення про «ейдоси», тобто наочні образи вищих розумових абстракцій,

що набувають ознак, подібних до способу символізації та зображення в мистецтві. Е. Гуссерль закликав учених повертатися до «саме предметів», до первісного людського досвіду, враховуючи інтуїтивне бачення світу. На думку Івана Фізера, основні ідеї феноменології виглядають так: «а) свідомість людини у відношенні до предметів є інтенційною; б) шлях до пізнання предметів емпіричного і уявного світу йде від абсолютної суб'єктивності до абсолютної об'єктивності; в) знання про ці предмети, остаточна та інтуїтивно встановлена правда про сутність їхнього буття досягається за допомогою так званої епохе — потрібної редукції (феноменологічної, ейдетичної, трансцендентної). Перша редукція звільняє нашу свідомість від суспільних, історичних та культурних навантажень і зводить предмет нашої перцепції до його тотожності; друга — редукує цю тотожність до її сутності (Wesen), а третя усуває зі свідомості все те, що їй як суб'єкту невластиве» (цит. за: [34, 136]).

Інтенційність є природною характеристикою або фундаментальною структурою людської свідомості, «оскільки свідомість є завжди свідомістю чогось; будь-який акт свідомості має інтенційний об'єкт, до якого свідомість спрямована» [Там само, 608].

Піонером у застосуванні ідей Е. Гуссерля в літературознавстві був В. Конрад. Він вважав предметом феноменологічних студій естетичний об'єкт, відокремлений від решти фізичних об'єктів. Пізніше феноменологічні дослідження продовжили у своїх працях Р. Одебрехт та М. Гейзер.

Ідеї Едмунда Гуссерля знайшли подальший розвиток у працях його учня, польського філософа і теоретика літератури *Романа Інгардена* (1893—1970), згідно з ученням якого є чотири форми буття: абсолютне, ідеальне, реальне, інтенційне. Літературні твори, як і взагалі творіння будь-якого виду мистецтва, належать до інтенційної форми буття. Інтенційність є первинною, такою, що має певний смисл, спрямовує свідомість людини на навколишній світ. Літературний твір первинно не є естетичним. Таким він стає тільки в процесі рецепції, реалізуючи в такий спосіб свою семантичну потенцію. «Твір літератури володіє „двома вимірами”.

Одним, у якому триває цілість планів, і другим, у якому частини змінюють одна одну» [34, 142].

Кожен літературний твір має чотири шари. Це, передусім, звуковий шар, потім — значеннєвий шар, далі — шар відтвореного світу, тобто «вигляд», і шар схематизованих образів. З. Мітосек наголошує, що «поняття шару має істотну вагу в інгарденівській онтології літератури, але філософ не визначає цієї категорії. Тракує літературний твір як певну вивершену структуру, в якій можна виокремити рівні елементів та їх взаємовідношення. Перший з них, звуковий шар, складається з типових фігур (у тексті — написів), яким при конкретизації відповідають матеріальні вислови. На ньому ґрунтується шар значень. Наявні у звуках словесні значення творять сенси фраз, яким відповідають стани речей, не реальні, а інтенційні. Вони становлять шар відтвореного світу. Предмети й події подаються у відтворенні схематично, насамперед з огляду на спосіб літературної експресії. Мова „роздрібнює” динамічну плинну дійсність і надає мозаїчного характеру опредмеченій у творі інтенції. Тому літературному твору притаманні „місця недоокресленості”, які мають бути виповнені в процесі читацької конкретизації. У зв’язку з цим Інгарден виділяє четвертий шар, схематизовані образи, найбільш піддатні на різноманітні трактування при сприйнятті» [24, 133—134]. Будова літературного твору, окрім шарової конструкції, передбачає ще фазовий характер, який визначає послідовність окремих слів, речень, епізодів, розділів. Літературному творові притаманні також трагічність, демонічність, гротесковість, патетичність, підступність як певні метафізичні властивості, що відображують самотність людського існування.

Певні зміни у феноменологію вніс М. Дюрфен, «вміщуючи центральне поняття феноменології — смислотворчий акт свідомості — в широкий контекст людського» (цит. за: [12, 638]). На його погляд, «свідомість пробуджується в уже впорядкованому світі, де вона виявляється спадкоємцем традицій, який користується вигодами, що їх дає історія, і де сама свідомість починає свою історію» [Там само].

У 1940—1950-х роках феноменологія породила морфологічне літературознавство, поширене в Німеччині та США

(Е. Курціус). У Франції успіхи цього напрямку пов'язані з працями *Гастона Башлара* (1884—1962), П. Гіро, М. Мансюї, Ж. Старобинського. Наприкінці XX століття у США були три феноменологічні школи: критика свідомості, школа критиків Буффало, рецептивна критика.

Ідеї феноменологічної школи дали поштовх розвитку інших напрямів літературознавства, зокрема фрейдизму, екзистенціалізму. Пізніше інгарденівські ідеї знайшли благодатний ґрунт у представників рецептивної естетики.

6

Герменевтика

Герменевтика (від гр. ἑρμηνευτική — тлумачення, пояснення) є одним із провідних напрямів літературознавства XX століття, хоча сфера її застосування виходить далеко за межі науки та літератури. «Герменевтика, — зазначає І. Штерн, — філософсько-методологічне вчення про інтерпретацію та розуміння тексту» [39, 60]. «Герменевтика нині є методологічною основою гуманітарного знання (наук про дух), в тому числі мистецтвознавства і літературознавства» [38, 106], — наголошує В. Халізов.

Герменевтика свої витоки має в античності та християнському Середньовіччі. Етимологію слова виводять ще з імені давньогрецького посланця богів Гермеса, що мав доносити до смертних повідомлення олімпійських богів і тлумачити їх людям. Спершу герменевтика тлумачила античні міфи і сакральні тексти, зокрема Біблію. В добу Відродження вона сприймалася як певне універсальне вчення про текстуально-історичне пояснення. Самостійного характеру герменевтика набула в XIX столітті в Німеччині. Родоначалником новітньої герменевтики був *Фрідріх Даніель Ернст Шлейєрмахер* (1768—1834), автор праці «Герменевтика» (1838), та його послідовники *Вільгельм Дільтей* (1833—

1911), Поль Рікер. Зокрема, В. Дільтею належить праця «Походження герменевтики» (1908). Важливу роль у становленні сучасної герменевтики відіграла книжка *Ганса Георга Гадамера* (1900—2002) «Истина і метод. Головні риси філософської герменевтики» (1960). У радянські часи найяскравішою постаттю, що досліджувала проблеми герменевтики, був М. Бахтін. Кінець ХХ століття ознаменувався залученням до герменевтичних досліджень кібернетичного моделювання, зокрема процесів сприйняття, розуміння та інтерпретації тексту.

Центральним поняттям новітньої герменевтики є *розуміння*. «Завдання герменевтики з незапам'ятних часів — досягати злагоди, відновлювати її» (цит. за: [38, 107]). Стосовно художніх творів у статті «Естетика та герменевтика» (1964) М. Бахтін наголошував: «Що справедливо відносно будь-якої мови, то більше справедливо стосовно сприйняття мистецтва. Тут мало чекання на смисл, тут треба того, що мені хочеться назвати нашою зачепленістю смислом сказаного... Розуміючи, що говорить мистецтво, людина недвозначно зустрічається сама із собою... Мова мистецтва... звернена до інтимного саморозуміння всіх і кожного» [Там само].



Ганс Георг Гадамер

Суттєвий внесок у розвиток літературної герменевтики зробив *Мартін Гайдеггер* (1889—1976), німецький філософ і літературознавець. Він продовжив розроблення ідеї «герменевтичного кола», вперше висунутої Ф. Шлейєрмахером, суть якої «полягає в неможливості збагнути ціле без розуміння його складників і водночас — у неможливості збагнути значення складників іншим способом, окрім розуміння цілого, яке вони утворюють» [Там само].

Інший німецький філософ, Ганс Георг Гадамер, розвиваючи ідеї попередників, твердив, що «літературний текст

РОЗДІЛ ДЕСЯТИЙ

Розвиток світової літературознавчої думки у XX столітті

як лінгвістичний твір мистецтва не тільки запалює нас і надихає, але також припускає його сприйняття, що і є початком довгого й часто повторюваного зусилля порозуміння. Кожне читання, що шукає розуміння, це тільки крок до то-



Мартін Гайдеггер



Поль Рікер

го шляху, який ніколи не закінчується» [34, 226]. Другий момент, на якому наголошував Гадамер, полягає в тому, що розуміння художнього тексту не можна відокремлювати від саморозуміння самого інтерпретатора. Зміст твору завжди виходить за межі того, що хотів сказати його автор.

Щоб зрозуміти закодований смисл, треба повернутися до традицій і спробувати вслухатися в давно змовклі голоси історії, час не є перешкодою для цього. Розуміння, за Гадамером, стосується не лише раціонального, логічних операцій чи аналізу, воно наближається до власне художньої творчості і охоплює два моменти: перший — інтуїтивне осягнення предмета і другий — його тлумачення. Останнє поняття дістало назву *інтерпретації* (від лат. *interpretatio* — пояснення). У процесі інтерпретації інтуїтивний підхід поступово раціоналізується. На думку В. Халізева, «інтерпретація... — це чи не найважливіше поняття герменевтики, досить суттєве для мистецтвознавства та літературознавства» [38, 108].

Відомий французький учений *Поль Рікер* (1913—2005) вважає герменевтику наукою, яка осмислюється людиною через безліч знаків.

Найвідомішим представником новітньої герменевтики є американський учений *Ерік Дональд Хірш* (нар. 1928), автор фундаментальних праць «Достовірність інтерпретації» (1967), «Три виміри герменевтики» (1972), «Мета інтерпретації» (1976). Йому належить розробка методологічних проблем цієї науки, оскільки в останні десятиліття різні напрями та школи ведуть гострі суперечки щодо інтерпретації тексту (нова критика, структуралізм, деконструктивізм тощо).

Хірш виходить із того, що будь-яка інтерпретація тексту завжди має враховувати точку зору автора, бути зумовленою його світоглядними позиціями.

Герменевтика великою мірою сприяла розвитку рецептивної естетики.

7

Стилістична критика

Стилістична критика як напрям переважно романського літературознавства виникла на початку XX століття. У її основі є вивчення літературного тексту з позицій стилю через з'ясування специфіки використання художніх засобів у контексті мовної культури.

Витоки стилістичної критики пов'язані з працями вже згаданого італійського вченого Бенедетто Кроче, який вважав за потрібне вивчати форму літературного твору зсередини, враховуючи передусім закладені в ньому почуття. У мові та стилі науковець убачав вираження духовності. Його ідеї дістали подальший розвиток у дослідженнях німецького романіста *Карла Фосслера* (1872—1949), який, відштовхуючись від поглядів Б. Кроче, на протигагу

лінгвістичному позитивізму створив «ідеалістичну неоміфологію». Закладений у мові творчий потенціал обов'язково має знайти свій вихід у стилі. Щоб здійснити стилістичний аналіз тексту, треба з'ясувати етимологію експресії в ньому, причини появи якої в художньому творі слід шукати в менталітеті народу чи особистості письменника.

Як цілісна методологія стилістична критика постала з праць австрійського філолога *Лео Шпітцера* (1887—1960), автора монографічних досліджень «Стилістичні студії» (1928), «Фактор індивідуальності в лінгвістичній інновації» (1956), «Мова поезії» (1957). У кожному конкретному мовному виразі вчений вбачав відтворення стану духу письменника. Літературний твір для нього — це цілісна будова, в якій найдрібніша деталь посідає власну нішу, а засоби мовної виразності перебувають у гармонійних зв'язках з усією цією цілісністю. Літературознавець у процесі аналізу повинен більше спиратися на інтуїцію, аніж на раціональне начало. Методології герменевтики необхідно надавати перевагу. Щоб здійснити саме стилістичний аналіз тексту, спершу його слід уважно прочитати, звернувши увагу на всі моменти, де автор відхиляється від усталених мовних нормативів. Саме там треба шукати шляхи доступу до внутрішнього світу письменника. Система подібних відхилень від норми у процесі подальшого аналізу дасть можливість з'ясувати й інші специфічні стильові особливості. Л. Шпітцер розмежував стиль на дві категорії — індивідуальний стиль автора (*Stil-sprache*) та мовні особливості, характерні для певних історичних періодів або ж соціальних груп у них (*Sprachstil*).

Німецький учений *Еріх Ауербах* (1892—1957), автор відомої праці «Мімесис» (1946), з'ясував залежність стилю твору від низки чинників, таких як культурні традиції, поетичні школи, соціальне середовище, аудиторія тощо. Інший німецький філолог, *Ернст Роберт Курціус* (1886—1956) важливе місце в аналізі стильових домінант твору відводив *топосам* (від гр. τόπος — місце), які він розумів як стійкі кліше, схеми вираження, що свої витоки мають в античній риторичі. Як стильові елементи топоси є виявами певних духовних усталених одиниць, властивих культурі Європи.

В Італії проблеми стилістичної критики досліджували А. Ск'яффіні, Б. Террачіні, Г. Девото, в Іспанії — Д. Алонсо, К. Боусоньо, в Англії — С. Ульман, Р. А. Сейс, М. Ріффатерр.

Починаючи з 60-х років ХХ століття на зміну стилістичній критиці приходять інші методології вивчення художньої літератури.

8

Герметична критика

Цей напрям літературознавства утвердився в 30-ті роки ХХ століття в Італії. Він тісно пов'язаний зі школою поетів, що мала назву «герметична» й свої витоки вбачала в езотеричних філософських течіях еллінської доби та Ренесансу. До напрямку належали такі критики, як К. Бо, О. Макрі, Дж. Вігореллі, Л. Анческі та інші вчені, чії праці друкувалися поруч із віршами «герметистів» у флорентійських журналах «Solaria», «Letteratura», «Frontespizio», «Campo di Marte».

Герметична критика полягала в інтерпретації літературного твору поза соціологічним, історичним, психологічним контекстами. Саме слово ставало пізнавальним засобом, розкодовуючи який можна досягнути сутності буття. За таких умов дослідження літератури ставало справою творчою, такою, що випадала з регламентованої логіки наукових пошуків. Таким чином, напрям став у опозицію до академічного літературознавства. В окремих моментах він має точки дотику до символізму, сюрреалізму, феноменології, екзистенціалізму, фрейдизму, інтегрального християнського гуманізму.

Програмним документом герметичної критики стала доповідь *Карло Бо* (1911—2001) «Література як життя», оприлюднена на з'їзді католицьких письменників 1938 року. Основні її положення такі: 1) література не є зображенням особливостей суспільного життя певного часу; 2) життя й

література єдині (спрямоване проти поглядів Б. Кроче, який вважав мистецтво автономною сферою буття); 3) життя й література рівноправні в досягненні істини, в розумінні місця людини в світі; 4) читання — це постійний діалог, де на рівних представлені читач і автор.

Розвиток герметичної критики в повоєнний час довів еkleктичність підходів різних представників цього напрямку. У результаті окреслилося кілька течій: католицька, яку очолив К. Бо, феноменологічна на чолі з О. Макрі та деякі інші.

9

Структуралізм

Структуралізм як напрям літературознавчих досліджень виник у середині XX століття. Термін походить від французького слова *structuralisme* (від лат. *structura* — порядок). Засновником цього напрямку називають французького етнолога *Клода Леві-Строса* (1908—1990). Однак передумови його виникнення закладені в ученні швейцарського лінгвіста *Фердинанда де Соссюра* (1857—1913), чий «Курс загальної лінгвістики» (1916), а також пізніші, 20-х років XX століття, праці ОПОРЯЗу та Московського лінгвістичного гуртка стали базою цього напрямку літературознавства.

Праці К. Леві-Строса «Структурна антропологія», «Первісне мислення» пройняті ідеєю перенести аналітичний апарат лінгвістики у сферу культурології, структурно-семантичні методи досліджень — у гуманітарну сферу, зокрема в літературознавство.

Структуралісти пропонують під час аналізу художніх творів використовувати методологію семіотики (від гр. *σημειον* — знак) — філософської науки, що вивчає знаки та знакові інформаційні системи.

«До сфери літературознавчої семіотики входять передовсім дослідження художніх творів як цілісних явищ у сукупності змістових (зміст та смисл твору, його тематики, характери персонажів тощо) та формальних (фабула, сюжет, композиція, звукова архітектоніка і т. п.) характеристик стосовно реальної чи уявної дійсності. При цьому подібне дослідження може мати на меті як виявлення окремих елементів та одиниць тексту й виділення їх структурних (місце у творі) і функціональних (роль, відношення до інших елементів та одиниць) властивостей, так і виявлення власне художньо-мистецьких семіотичних ознак та рис художнього твору як явища культури, визначення його місця й ролі в культурно-історичному і творчому процесі» [21, 629].

ОПОЯЗівці (*Юрій Тинянов*, 1894—1943, *Віктор Шкловський*, 1893—1984, *Борис Ейхенбаум*, 1886—1959, *Борис Томашевський*, 1890—1957 та ін.) розглядали художній твір як прийом. У другій половині XX століття структуралісти стали підходити до літературних творів як до іманентних, узятих поза життям, структур.

Літературознавчий структуралізм на Заході пов'язують із паризькою семіологічною школою, до якої належали *Альгірдас-Жюльєн Греймас* (1917—1976), *Клод Бремон* (нар. 1929), *Жерар Женетт* (нар. 1930), *Цанко Тодоров* (нар. 1939), ранній Р. Барт, і Бельгійською школою соціології літератури (Л. Гольдман та ін.). У США структуралізм розвивали *Джонатан Каллер* (нар. 1944), *Майкл Ріффатерр* (1924—2006), К. Гільєн, Дж. Прінс, Р. Скоулз. Наприкінці 70-х років XX століття переважна більшість структуралістів стала поділяти погляди постструктуралістів та деконструктивістів, менша частина — цікавилася наратологією (від лат. *narrare* — розповідати), тобто наукою, що вивчає комунікативну природу літератури.

Один із найпомітніших структуралістів, засновник таргуської семіотичної школи, *Юрій Михайлович Лотман* (1922—1993), автор праць «Про проблему значень у вторинних моделюючих системах» (1965), «Структура художнього тексту» (1970), «Аналіз поетичного тексту. Структура вірша» (1972), «Культура і вибух» (1992), «Вибрані статті: в 3 томах» (1993), писав: «Структурний аналіз виходить із того, що

художній прийом — не магістральний елемент тексту, а відношення» [22, 21].

Акцентуючи увагу на тексті, Ю. Лотман розглядав дві його функції: з одного боку, передавання повідомлення, а з іншого —



Юрій Лотман

породження нових смислів. Текст є внутрішньо неоднорідним, він містить різноманітні семіотичні простори. Текст значно багатший за мову, оскільки завжди є перехрестям взаємодії, інтеграції та ієрархічної самоорганізації несхожих мов. Як зазначала О. Волкова, «потенційні можливості генерування нових смислів реалізуються тоді, коли текст „занурюється” в прагматику, і тим самим у нього щось уводиться „іззовні” — інший текст (читацький текст) і культурний контекст. Лише в ситуації культурної „роботи” текст виводиться з рівноваги й виявляється здатним до смислопоро-

дження й заострення ігрового моменту в естетичному аспекті іронізування, пародійності і „театралізації” смислів» [7, 124].

Найбільше уваги структуралісти приділяють аналізу поетики, але підходять до неї формально, що дало їхнім опонентам привід для звинувачень представників цього напрямку в ігноруванні змісту. Чимало місця в дослідженнях структуралістів посідають статистичні підрахунки. Деякі плідні результати були одержані у віршуванні: залучаючи математику, кібернетику, семіотику, академік А. Колмогоров (Росія) розробив концепцію віршованої мови.

У світі склалося три напрями структуралізму: семіологічно-структурний, граматики тексту, семіотично-комунікативний. Перший пов'язують із надбаннями паризької семіологічної школи (Щ. Тодоров, Р. Барт та ін.), другий — із працями П. Хартманна, Т. А. ван Дейка, Х. Різера, Я. Петефі, І. Іве, третій розробляли З. Шмідт, Г. Вінольд, Е. Моргенталлер.

Найпліднішими в структуралізмі стали спроби детальної інтерпретації внутрішньотекстових відношень, бінарності різних структурних рівнів літературних текстів, сюжету й композиції. Однак праці структуралістів засвідчують, що активне залучення семіотики до літературознавчих досліджень саме собою ще не забезпечує глибини проникнення в естетичну тканину твору. «Свідченням того, що він [структуралізм] не міг стати універсальним методом дослідження художніх явищ, є його власна еволюція, поява вже на початку 70-х років ХХ століття так званого постструктуралізму, започаткованого працями Ж. Дерріди та Юлії Крістєвої у Франції, популярність культурної антропології, металінгвістики тощо» [34, 660].

В Україні проблеми структури художнього твору, його цілісності активно розробляли із 70-х років ХХ століття представники Донецької літературознавчої школи (М. Гіршман, В. Федоров та ін.), а в пострадянський період — Л. Плюш (див. [31]), Г. Грабович (див. [10]), Т. Гундорова (див. [11]).

10

Екзистенціалізм

Екзистенціалізм є досить поширеною в другій половині ХХ століття течією у філософії та літературознавстві, яку називають головною формою сучасного філософського гуманізму. Свого часу датський філософ *Серен К'єркегор* (1813—1855), полемізуючи з представниками раціоналістичного тлумачення істини, висунув концепцію особистісної (екзистенціальної) істини. Його ідеї були розвинуті *Миколою Олександровичем Бердяєвим* (1874—1948) і *Львом Ісааковичем Шварцманом* (1866—1938), який підписувався псевдонімом Шестов. І все ж фундаторами екзистенціалізму вважаються Мартін Гайдеггер і *Карл Ясперс* (1883—1969). Книга Гайдеггера «Буття і час» (1927) являє собою розробку

РОЗДІЛ ДЕСЯТИЙ

Розвиток світової літературознавчої думки у XX столітті

головного поняття цієї філософії, вчення про екзистенцію — людське існування (лат. *existentia* — існування).

Грунтовну розробку екзистенціалізму пов'язують з іменами французьких мислителів *Жана Поля Сартра* (1905—



Микола Бердяєв



Хосе Ортега-і-Гасет

1980), *Альбера Камю* (1913—1960), *Габріеля Марселя* (1889—1973), *Моріса Мерло-Понті* (1908—1961), *Сімони де Бовуар* (1908—1986), італійця *Нікколо Аббаньяна* (1901—1977), іспанця *Хосе Ортеги-і-Гасета* (1883—1955). Учення екзистенціалізму швидко поширилося у світі. Його послідовників знаходимо в США (В. Баррет), Японії (Нісіда, Васудзі), Ізраїлі (М. Бубер), Сенегалі (Л. Сенгор), країнах арабського Сходу (Абд-аль-Рахман Бадані, Таїб Тізіні, Камаль Юсеф-аль-Хадж).

Екзистенціалізм як філософський і літературознавчий напрям не є монолітом, існує кілька течій, що відрізняються насамперед світоглядними позиціями: з одного боку — це релігійний екзистенціалізм, з іншого — атеїстичний. Останню течію зокрема репрезентує Ж. П. Сартр.

Філософія екзистенціалізму в його інтерпретації («Буття і ніщо» (1943), «Екзистенціалізм — це гуманізм» (1946), «Що таке література» (1947), «Критика діалектичного розуму» (1960) зводиться до того, що сутністю людського буття є свобода,

передусім у політичній сфері. Навколишній матеріальний світ становить постійну загрозу людству. В хаосі навколишньої дійсності нікого не цікавить існування окремого індивіда. Через це люди прагнуть подолати ворожість матеріальної дійсності, злитися зі світом у нерозривну гармонійну цілісність. Проте такі спроби призводять до трагедії, оскільки люди втрачають свою родову відмінність, перетворюючись на звичайну річ серед багатьох інших речей. Вихід із подібного становища в праці «Екзистенціалізм — це гуманізм» Сартр бачить у гуманізації людської ситуації у світі. Людська особистість, на думку французького вченого, може розкрити свою неповторність у меті, задумах, проектах, спрямованих у майбутнє. Це майбутнє завжди постає багатозначним, що примушує людину робити вибір. Людина вибирає, навіть відмовляючись від свого вибору. Така логіка Сартра наштовхнула його на думку про свободу як універсальну характеристику буття особистості у світі. Теоретичні постулати екзистенціальної естетики Ж. П. Сартр проілюстрував на прикладах із творчості Ш. Бодлера, Г. Флобера, Ж. Жене.

Окремі положення екзистенціалізму в повоєнні десятиліття стали основою таких літературознавчих течій, як «новий роман», «драма абсурду», або «драма парадоксу».

II

Діалогізм М. Бахтіна

Цей напрям літературознавчої думки виник у колишньому Радянському Союзі й пов'язаний з ім'ям відомого російського теоретика літератури *Михайла Михайловича Бахтіна* (1895—1975), автора монографічних досліджень «Формальний метод у літературознавстві» (1927), «Проблеми творчості Достоевського» (1929), «Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя й Ренесансу» (1965), «Естети-

ка словесної творчості» (1979), семитомне зібрання творів (1996). «Бахтіна важко зарахувати до якогось окремого напрямку чи теоретичної школи, — зазначала Марія Зубрицька. — Він розпочинав свою інтелектуальну біографію в колі російських



Михайло Бахтін

формалістів. На формування світогляду Бахтіна особливий вплив мали феноменологічні та марксистські ідеї, а в пізніших працях віднаходимо елементи семіотики, структуралізму тощо» (цит. за: [34, 308]). «З ім'ям Бахтіна... пов'язано головним чином три поняття: діалог (поліфонічний), роман і карнавал» [36, 154], — наголошував В. Федоров. «Звернення сьогодні... через багато років після буму 60-х, до творчості М. Бахтіна видається даниною західній моді (а там він тільки тепер став популярним). Однак причина далеко не лише в цьому. Вона глибша: саме

нині в розколотому й перехідному (звідки й куди?) російському (і не тільки російському. — О. Г.) суспільстві стали як ніколи актуальними ключові проблеми, порушені Бахтіним, — це філософія Діалогу, Карнавалу та філософія Вчинку» [6, 119].

Іще молодим ученим М. Бахтін висунув тезу про *поліфонічність* великої прози. Для роману як жанру великої прози притаманним є мовленнєве багатоголосся різних соціальних груп, представлених у ньому. Мовленнєве багатоголосся часом переходить у мовне розмаїття, відмінності різних форм вираження авторської свідомості в тексті.

Пізніше з'явилася бахтінська теорія *діалогізму*. На думку дослідника, будь-яке мовлення має ознаки двоголосся, бо «мова є суспільним феноменом і не може бути нейтральною і позбавленою інтенційного характеру. По-друге, двоголосся — це важливий елемент будь-якого прозового твору і дискурсу, бо в кожному слові залишаються сліди, „маркери“ чиеїсь сказаності» [34, 308]. Діалогічність постає як

наскрізний діалектичний зв'язок суб'єктів. «У діалог може вступати тільки Суб'єкт. А це значить — особистість, яка (1) не є об'єктом відчуження (об'єкт, наприклад, товарного, грошового, капіталістичного відчуження уже не особистість, не Людина; це функція: Федр, Мак-Доналд, Сіменс — це не люди; це функція автомобілів — закусочних — холодильників — корпорацій — капіталів); (2) здатна до сприйняття Іншого як особистості, а тому передбачає можливість і здатність відносин з Іншим через самоодивлення (від слова «дивний»). Якщо хочете — самоіронію, самокритику (згадаймо: сміх є початок карнавального світу антивідчуження); (3) вступає в діалог як процес співтворчості — спільного творення нового світу спілкування, самих себе, такий діалог є по суті своїй вільною невідчуженою дією» [6, 122].

Якщо в тексті відсутнє цитування когось, то такий текст М. Бахтін називає монологічним, або одноголосим. У двоголосому слові завжди проглядається наявність іншого голосу. Багато місця у працях М. Бахтіна посідає проблема автора. «Автора ми знаходимо (сприймаємо, розуміємо, відчуваємо) у кожному творі мистецтва. Наприклад, у творі живопису ми завжди відчуваємо його автора (художника), але ми ніколи його не бачимо так, як бачимо створені ним образи. Ми відчуваємо його у всьому як суто зображувальне начало (зображувальний суб'єкт), а не зображений (видимий) образ. І в автопортреті ми не бачимо, звичайно, автора, який створив його, а тільки зображення художника. Строго кажучи, образ автора — це *contradictio in adjecto*» (цит. за: [34, 319]). Образ автора для М. Бахтіна є специфічним образом, що не схожий на інші у творі, адже «це образ, і він має автора, який створив його» [Там само].

Автор у тексті може погоджуватися з голосами своїх героїв, і тоді ми маємо справу зі стилізацією, якщо ж такої згоди немає, то це вже пародія чи іронія. Світ Карнавалу для М. Бахтіна — це вияв найпростішої форми Діалогу, який виникає ніби стихійно, знизу й набуває характеру масовості. «Це висміювання приниження, перевертання, пародіювання і шаржування офіційного світу відчуження» [6, 125].

Значне місце в теоретико-літературній концепції М. Бахтіна посідає категорія хронотопу, в координатах якого роз-

кривається художня модель світу. Хронотоп — це суттєвий «взаємозв'язок часових і просторових відношень, що художньо засвоєні в літературі» [1, 234]. Для того щоб досягти такого взаємозв'язку часових і просторових відношень, необхідно віднайти «ціле героя» [3, 90], джерелом творення якого є, на думку М. Бахтіна, естетична любов. «Хронотоп у М. Бахтіна є рухомим, живим об'ємом звершення, подієвості й людської цілісності. У хронотопі людина реалізує всі плани свого цілого (життєвий і наджиттєвий)» [19, 26].

Логічно обґрунтованою є теорія жанрів М. Бахтіна як важливого ланцюга, що пов'язує письменників різних епох і народів, без чого літературний процес неможливий. На думку вченого, «літературний жанр за своєю природою відбиває найбільш стійкі, „віковічні“ тенденції розвитку літератури. У жанрі завжди зберігаються невмирущі елементи архаїки. Щоправда, архаїка зберігається в ньому лише завдяки постійному її оновленню... осучасненню... Жанр відроджується та оновлюється на кожному новому етапі розвитку літератури й у кожному індивідуальному творі цього жанру... Жанр — представник творчої пам'яті у процесі літературного розвитку... Що вище та складніше розвинувся жанр, то він краще й повніше пам'ятає своє минуле» [2, 178–179, 205].

Погляди М. Бахтіна знайшли прихильників у різних державах світу, а особливо в Росії. Його ідеї втілені у працях В. Кожінова, В. Халізева, Н. Тамарченка, С. Кормілова та ін.

В Україні теоретико-літературна спадщина М. Бахтіна дістала подальший розвиток у працях представників донецької школи літературознавства. Зокрема, такими є дослідження *Володимира Вікторовича Федорова* (нар. 1942) «Про природу поетичної реальності» (1984), «Поетичний світ і творче буття», «М. М. Бахтін і проблеми мови» (обидві — 1994), «Статті різних років» (2000), «Три лекції про автора» (2002); праці *Михайла Мойсейовича Гіршмана* (нар. 1937) «Ритм художньої прози» (1982), «Літературний твір. Теорія і практика аналізу» (1991), «Вибрані статті» (1996); а також спільне дослідження М. Гіршмана, Р. Гром'яка «Цілісний аналіз літературного твору» (1970).

М. Гіршману належить пріоритет у розробленні проблем цілісності літературно-художнього твору, про яку він писав

так: «Розвиток поняття „художня цілісність” тісно пов’язаний із осмисленням суті творів мистецтва й розкриттям їхнього змістового зв’язку з повнотою буття, що не вкладається в жоден реально-історичний масштаб» [9, 7]. При цьому М. Гіршман виходив із думки М. Бахтіна про те, що в основі будь-якого твору мистецтва лежить «модель останнього цілого, модель світу... Ця модель перебудовується протягом століть (а радикально — тисячоліть)» [4, 367].

12

Наративна типологія

Наративна типологія (від лат. *narrativus* — розповідний) — напрям літературознавчих досліджень, що склався в англійському літературознавстві в перші десятиріччя ХХ століття. Основні його засади були розроблені *Персі Лаббоком* (1879—1965). Аналізуючи творчість класиків європейської літератури (Толстой, Флобер, Теккереї, Діккенс та ін.), англійський літературознавець виявив незначну кількість оповідних форм, що могли поєднуватися в необмеженій кількості комбінацій. Головними наративними категоріями напряму є дихотомія «показ/оповідь», голос, позиція «картинна/драматична» оповіді. Історія, на його погляд, в художньому творі може постати або як сцена, або як панорама.

П. Лаббок виокремлює чотири можливі оповідні форми: панорамний огляд, драматизований оповідач, драматизована свідомість і чиста драма.

Особливості *панорамного огляду* дають змогу письменникові досягти ілюзії присутності в тексті всевідаючого автора, що ніби стоїть за своїми героями і не бере безпосередньої участі в подіях. Однак саме він передає панорамне бачення подій, і його позиція є в тексті визначальною.

Драматизований оповідач виступає частково включеним у дію твору. Автор ніби перекладає на нього частину своїх функцій. Наратор при цьому не має того всезнання й всюдисущості, як за панорамної оповіді. Оповідь ведеться переважно від першої особи, що має слабкі місця, бо в такий спосіб наратор не може відтворювати внутрішнього світу кожного окремого персонажа. Описовість та репортажність заважають у разі звернень до минулого героїв.

Драматизована свідомість частково компенсує недоліки попередньої оповідної форми. Вона дає змогу відтворювати внутрішній світ героїв, а в читача створюється враження безпосередньої участі в розкритті психічних процесів, ніби на сцені.

Форма *чистої драми* ще більше зближує художній твір з театральною виставою. За такої форми сюжет будується у вигляді окремих сцен, де переважають зовнішній опис персонажів та їхні розмови. Внутрішній світ передається лише опосередковано.

П. Лаббок стоїть на позиціях деперсоналізації, надаючи перевагу показові, а не розповіді. Сцена для нього є важливішою за описи, автор мусить самоусунутися.

Продовжувачами ідей П. Лаббока стали американський літературознавець **Норман Фрідман** (нар. 1925), німецькомовні вчені Е. Лайбфрід, В. Фюгер, Ф. К. Штанцель, В. Шмід, голландець Я. Лінтвельт. Зокрема Норман Фрідман запропонував вісім наративних форм (редакторське всезнання, нейтральне всезнання, «Я» як свідок, «Я» як протагоніст, множинне часткове всезнання, часткове всезнання, драматичний модус та камера), пізніше він скоротив їх до семи, вилучивши останню форму. Австрійському науковцю **Францеві Карлу Штанцелю** (нар. 1923) належить з'ясування трьох категорій наратології, що їх покладено в основу його типології: обличчя, перспективи, модусу. Взаємодіючи між собою, ці категорії можуть дати три домінантні оповідні ситуації: перша — персональна, друга — «Я»-оповідна (оповідь ведеться від першої особи), третя являє собою фактично безмежне поле наративних форм.

Марксистське літературознавство

Під впливом ідей К. Маркса, Ф. Енгельса, В. Леніна та їхніх послідовників, а також офіційного радянського літературознавства передусім у країнах Західної Європи впродовж ХХ століття розвивається **марксистська наука про літературу**. Вона пов'язана з модернізмом. Сильною її стороною було прагнення оцінювати мистецькі явища з позицій діалектики та історизму. Слабкою — надмірна увага до економічних чинників, які нібито і є домінантними при зародженні літератури, а потім у процесі її еволюції вони постійно відображуються в ній. Початок ХХ століття породив у марксистському літературознавстві вульгарний соціологізм — догматичну систему поглядів на літературний процес і місце в ньому письменника як творчої особистості, де перебільшення класових чинників призводило до спрощення та схематизації розвитку літератури, а класове походження автора абсолютизувалося.

Основним поняттям марксистського літературознавства радянських часів став *соціалістичний реалізм* — творчий метод, пізнавальна сила якого регламентувалася завданнями комуністичної партії: відтворювати процес революційної перебудови світу на засадах марксистсько-ленінської ідеології. Естетичні принципи цього методу, такі як партійність, народність, історичний оптимізм, соціалістичний гуманізм, інтернаціоналізм, протиставлялися іншим. Сам термін «соціалістичний реалізм» уперше вжив І. Гронський у передовій статті «Літературной газеты» (1932, 23 травня). Цього ж року ним скористався Й. Сталін під час відомої зустрічі з митцями на квартирі М. Горького. На Першому Всесоюзному з'їзді письменників СРСР (1934) положення про соціалістичний реалізм як провідний метод радянської літератури внесли до Статуту Спілки радянських письменників. Після смерті Й. Сталіна неодноразово робилися спроби розширити межі цього поняття. Зокрема, одну з таких спроб було здійснено 1966 року під час конференції «Актуальні проб-

леми соціалістичного реалізму», яка відбулася в Інституті світової літератури імені М. Горького в радянській столиці. Пізніше зусиллями академіка Д. Ф. Маркова було знайдено формулу, згідно з якою соціалістичний реалізм є історично відкритою системою. Така формула вможлиблювала широке тлумачення суті цього творчого методу в радянських і деяких інших зарубіжних літературах. Однак вона проіснувала недовго: з розпадом СРСР соціалістичний реалізм як офіційна державна доктрина припинив своє існування, хоча суперечки з приводу його природи та наповнення точаться досі, про що свідчать праці Є. Добренка, М. Окутюрьє (див. [35, 40; 23, 16]).

У 20-ті роки минулого століття помітними працями марксистського літературознавства були дослідження угорського вченого, який упродовж тривалого часу проживав у Радянському Союзі, *Дьйордя Лукача* (1885—1971) «Історія і класова свідомість», К. Корша «Марксизм і філософія», у 1930-ті роки — книжка Д. Лукача «Літературні теорії XIX століття і марксизм».

Д. Лукач підходив до вивчення літературного твору як до явища, що має значення тільки в співвіднесенні з розвитком історичного процесу, де йому відведена певна роль. Щоправда, він не поділяв думки про пряму залежність мистецтва від економічного укладу доби, в яку з'являється твір. Прогрес у літературі угорський дослідник пов'язує із суспільною роллю митця. Як індивід автор завдяки написаному завжди стає безпосередньо причетним до своєї епохи. Свідомість письменника при цьому поєднує чисту суб'єктивність і форми мислення, що характерні для того суспільного прошарку, до якого митець належить. Д. Лукач прямо пише про залежність індивідуальної свідомості письменника від його класового походження. Аналізуючи творчість Флобера, Золя, Джойса, Кафки, Дос Пассоса, він виходить із того, що названі письменники не зуміли досягнути прогресивні процеси свого часу, залишилися за бортом класової боротьби, оскільки їхнє класове коріння не давало змоги це зробити.

Чимало місця в працях Д. Лукача відведено теорії реалізму в літературі. Поклавши в основу своїх роздумів критичну практику просвітників, естетичні погляди Гегеля та

висловлювання класиків марксизму про літературу й мистецтво, угорський науковець пов'язує реалізм з життєвою позицією митця. Цей напрям розвивається у світовій літературі, починаючи з Бальзака, який, активно споглядаючи дійсність як журналіст, фінансист, через набутий досвід життя зумів створити повнокровний портрет свого часу. Однак Флоберу цього не вдалося зробити, бо він прагнув максимально усунутися від активного життя, надаючи перевагу красі форми й неупередженості споглядання навколишньої дійсності. Провідний принцип реалізму Д. Лукач убачає в типізації. Типовий образ у художньому творі не той, що відображує середньостатистичні показники індивідуальних рис багатьох індивідів, а той, у характері й індивідуальній долі якого закладено об'єктивні, історичні й типові особливості класу, що його репрезентує герой.

Д. Лукач активно протидіяв пошукам авангардного мистецтва, з чим категорично був не згоден німецький письменник і теоретик мистецтва *Бертольд Брехт* (1898—1956), який не сприймав концепції реалізму угорського вченого, оскільки вона позбавляла митця права на експеримент, умовність і свідчила про консервативність його поглядів.

З 1930-х років у західноєвропейському марксистському літературознавстві починає складатися *франкфуртська школа соціальної історії*, яка зазнала впливу також ідей А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, А. Бергсона, В. Дільтея, Г. Зіммеля і особливо Г. В. Ф. Гегеля. У різні періоди її розвитку основне ядро становили *Макс Горькаймер* (1895—1973), *Теодор Візенгрунд-Адорно* (1903—1969), *Еріх Фромм* (1900—1980), *Герберт Маркузе* (1898—1979), *Юрген Хабермас* (нар. 1929), *Альфред Шмітт* (1931—2012), *Петер Бюргер* (нар. 1936) та ін.

«Франкфуртців» (за всіх відмінностей індивідуальних теоретичних позицій) об'єднував яскраво виражений антицивілізаторський, антисцієнтистський, ліворадикальний утоністський, непримиренно опозиційний «статус-кво» «пізньобуржуазній» реальності [14, 1153]. Найяскравішим виявом бачення представниками цієї школи ролі літератури та мистецтва є праці Т. Адорно «Нотатки про літературу» (1966—1969) та «Естетична теорія» (1970). Мистецтво, яке базується на засадах життєподібності, зокрема й реалістичне, на погляд

цього вченого, об'єктивно служить буржуазії, оскільки, дублюючи у творчості капіталістичну дійсність, цим самим працює на її самоутвердження у свідомості реципієнтів. Панацеєю від цього Адорно вважав авангардистське мистецтво, у творах якого життя постає деформованим. Таке мистецтво, розважаючи та заспокоюючи свого споживача, нібито відкидає наявні капіталістичні відносини в суспільному житті. Зразком авангардистського мистецтва, який найбільше відповідав його баченню, для Адорно слугує творчість французького письменника С. Беккета.

Герберт Маркузе прагнув розв'язати одвічну проблему співвідношення мистецтва та дійсності через злиття їх у процесі сексуально-політичної революції, що спостерігалася на Заході наприкінці 60-х років XX століття під впливом так званих *нових лівих*. Петер Бюргер у працях «Теорія авангарду» (1974), «Повідомлення — сприйняття — функція» (1979), «До критики ідеалістичної естетики» (1983), «Проза модернізму» (1988), «Зникнення суб'єкта» (1998) прагне пристосовувати літературознавчу теорію до нових історичних умов, стверджуючи відносність у них принципу заперечення стосовно літератури та мистецтва.

XX століття переконливо довело, що літературознавча теорія є невичерпною, а перераховані тут напрями і течії лише окреслюють певні її віхи. Докладний аналіз здобутків і втрат у літературній теорії минулого століття — це справа майбутнього.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бахтин, М. М.* Вопросы литературы и эстетики [Текст] / М. М. Бахтин. — М., 1975.
2. *Бахтин, М. М.* Проблемы поэтики Достоевского [Текст] / М. М. Бахтин. — М., 1972.
3. *Бахтин, М. М.* Работы 20-х годов [Текст] / М. М. Бахтин. — К., 1994.
4. *Бахтин, М. М.* Эстетика словесного творчества [Текст] / М. М. Бахтин. — М., 1979.

5. *Блашків, О.* Дві концепції античності: Йоганн Йоахім Вінкельман vs Фрідріх Ніцше [Текст] / О. Блашків // *Studia philologica* : зб. наук. пр. — Дрогобич, 2005.

6. *Булавка, Л. А.* Бахтин: диалектика диалога versus метафізика постмодернізму [Текст] / Л. А. Булавка, А. В. Бузгалін // *Вопр. философии*. — 2000. — № 1.

7. *Волкова, Е. В.* Эстетико-семиотический мир Ю. М. Лотмана [Текст] / Е. В. Волкова // *Вопр. философии*. — 2004. — № 1.

8. *Галич, О.* Теорія літератури [Текст] : підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. — 2-ге вид., стер. — К., 2005.

9. *Гиршман, М. М.* Избранные статьи [Текст] / М. М. Гиршман. — Донецк, 1996.

10. *Грабович, Г.* Шевченко як міфотворець [Текст] / Г. Грабович. — К., 1991.

11. *Гундорова, Т.* Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація [Текст] / Т. Гундорова. — Л., 1997.

12. *Дзюба, І.* З криниці літ [Текст] : у 3 т. Т. 2. / І. Дзюба. — К., 2001.

13. *Деррида, Ж.* О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только [Текст] / Ж. Деррида. — Минск, 1999.

14. *Дранов, А. В.* Франкфуртская школа [Текст] / А. В. Дранов // *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. — М., 2002.

15. *Зборовська, Н. В.* Психологія і літературознавство [Текст] : посібник / Н. В. Зборовська. — К., 2003.

16. Знакомый незнакомец: Социалистический реализм как историко-культурная проблема [Текст]. — М., 1995.

17. *Ільницький, О.* Український футуризм (1914—1930) [Текст] / О. Ільницький. — Л., 2003.

18. История психоанализа в Украине [Текст]. — Х., 1996.

19. *Кноблех, Н. В.* Эстетический объект и хронотоп в событии литературного произведения М. М. Бахтина [Текст] / Н. В. Кноблех // *Литературоведческий сб.* — Вып. 1. — Донецк, 1999.

20. *Левчук, Л. Т.* Психологія: історія, теорія, мистецька практика [Текст] / Л. Т. Левчук. — К., 2002.

21. Літературознавчий словник-довідник [Текст] / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. — К., 1997.

22. *Лотман, Ю. М.* Анализ поэтического текста [Текст] / Ю. М. Лотман. — М., 1972.

23. Метафора влади: Література сталінської епохи в історическому освітленні [Текст]. — Мюнхен, 1993.

РОЗДІЛ ДЕСЯТИЙ

Розвиток світової літературознавчої думки
у XX столітті

24. *Мітосек, З.* Теорії літературних досліджень [Текст] / З. Мітосек. — Сімферополь, 2003.

25. *Науменко, Н.* Поетика українського верлібру 20-х років XX століття [Текст] / Н. Науменко // Українське літературно-мистецьке Відродження 20-х років XX століття : Питання стилю, проблематики, поетики, мови : зб. пр. всеукр. наук. конф. — Черкаси, 2005.

26. *Нефьодов, М.* Авангардизм [Текст] / М. Нефьодов, Ю. Попов // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці, 2001.

27. *Ніколенко, О. М.* Межа XIX—XX століть: основні тенденції та напрямки розвитку літератури [Текст] / О. М. Ніколенко // За-рубіжна л-ра в навч. закл. — 1999. — № 9.

28. *Ницше, Ф.* Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм [Текст] / Ф. Ницше // Сочинения : в 2 т. Т. 1. — М., 1990.

29. *Островська, А.* Експресіонізм у творчості Василя Стефаника [Текст] / А. Островська. — Донецьк, 2004.

30. *Павличко, С.* Теорія літератури [Текст] / С. Павличко. — К., 2002.

31. *Плющ, Л.* Екзод Тараса Шевченка: Навколо «Москалевої криниці» [Текст] / Л. Плющ. — К., 2001.

32. *Попов, Ю.* Неоромантизм [Текст] / Ю. Попов // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці, 2001.

33. *Свербілова, Т.* Пророк та самогубство (п'єса Володимира Винниченка в контексті драматургії експресіонізму та постекспресіонізму) [Текст] / Т. Свербілова // Слово і час. — 2005. — № 10.

34. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. [Текст]. — Л., 1996.

35. Соцреалистический канон [Текст] : сб. ст. / ред. Х. Гюнтер, Е. Добренко. — СПб., 2000.

36. *Федоров, В. В.* Статьи разных лет [Текст] / В. В. Федоров. — Донецк, 2000.

37. *Фрейд, З.* Толкование сновидений [Текст] / З. Фрейд. — М., 1991.

38. *Хализев, В. Е.* Теория литературы [Текст] / В. Е. Хализев. — М., 1999.

39. *Штерн, І. Б.* Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики : енциклопед. словник / І. Б. Штерн. — К., 1998.

40. *Aucouturier, M.* Le réalisme socialiste [Text] / M. Aucouturier. — Paris, 1998.

41. *Jung, K. G.* Erinnerungen Traume. Gedanken [Text] / K. G. Jung. — Zürich, 1963.

ЗАПИТАННЯ Й ЗАВДАННЯ

1. Проаналізуйте розвиток зарубіжного літературознавства у XX столітті.
2. Розкрийте сутність інтуїтивізму.
3. Проаналізуйте роль З. Фрейда в розвитку зарубіжного та українського літературознавства.
4. Що нового вніс у літературознавство К. Г. Юнг?
5. Дайте характеристику основних модерністських напрямів і течій у світовій літературі XX століття.
6. Проаналізуйте специфіку розвитку структуралізму.
7. Схарактеризуйте сутність герменевтики як напряму літературознавчих досліджень.
8. З'ясуйте сутність феноменології як літературознавчого напрямку.
9. Підготуйте повідомлення про літературознавчі погляди Ж. П. Сартра.
10. Дайте характеристику наративної типології.
11. Проаналізуйте особливості підходів до дослідження літератури представників «нової критики».
12. Обґрунтуйте основні засади стилістичної критики.
13. Підготуйте повідомлення про літературознавчі погляди М. Бахтіна.
14. З'ясуйте особливості марксистського літературознавства XX століття.

РОЗДІЛ ОДИНАДЦЯТИЙ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО КІНЦЯ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: НАПРЯМИ, ТЕЧІЇ, ШКОЛИ

1

Постструктуралізм

Термін «постструктуралізм» увійшов у активний теоретико-літературний обіг в 70-ті роки ХХ століття. Як напрям світового літературознавства постструктуралізм є своєрідною реакцією науковців на теоретичні здобутки структуралізму. Одним із перших проти концепції знака, що домінувала в структуралізмі, виступив французький культуролог *Мішель Фуко* (1926—1984), автор відомих праць «Божевільня і культура: історія божевільня в епоху класицизму» (1961); «Народження клініки» (1963); «Слова і речі» (1966); «Археологія знання» (1969); «Нагляд і кара: народження в'язниці» (1975); «Історія сексуальності» (1975—1984). На його думку, письменник не виражає себе у творі. Розвиваючи ідеї *Ролана Барта* (1915—1980), М. Фуко в праці «Що таке автор?» трактує письменника як мертву особистість: для нього автор — це «що», а не «хто». Автора вбиває власний твір, в якому розчиняється письменницька індивідуальність. Сучасний англійський письменник Джон Фаулз вкладає у уста свого героя такі слова: «Роль автора суто випадкова, він — посередник, його статус має не більше значення, ніж статус помічника бібліотекаря, котрий передає читачеві текст» [33, 97]. Автор — це своєрідна функція, а не творець.

Центральним поняттям у вченні М. Фуко є *епістема*, що в перекладі з грецької означає знання. «Під епістемою ми розуміємо сукупність відношень, які можуть об'єднувати певну епоху, дискурсивні методи, які породжують епістемологічні образи, науки, іноді — формалізовані системи, це спосіб, за яким у кожному з таких дискурсивних утворень формуються і здійснюються переходи до епістемологізації, науковості, формалізації; це — розподіл тих порогів, які можуть збігатися, підпорядковуватися одні одним або змішуватися в часі; це — матеріальні відношення, які можуть існувати між епістемологічними образами або науками тією мірою, в якій вони залежать від суміжних, але чітко означених дискурсивних методів» (цит. за: [28, 496]). У пошуках фундаментальних структур мислення М. Фуко дійшов розуміння поняття *дискурс*



Ролан Барт

(від лат. *discursus* — букв. рух, біганина, тут — міркування), яке він уважав системою висловлювань, обширом того, що в будь-яку добу може стати зрозумілим, а отже, сказаним. Дискурс — вертикаль, навколо якої обертаються різні культурні коди; скупчення цих кодів з окремих висловлювань і є дискурсом. Суб'єкт висловлювання не дорівнює поняттю «автор». Щоправда, саме поняття «дискурс» з'явилося дещо раніше в працях З. Харріса, автора дистрибутивного методу, який іще в 1950-х роках застосував його для дистрибутивного аналізу текстів, розглядаючи їх у взаємозв'язках з реаліями оточення.

Постструктуралісти не визнають цілісності художнього твору, та й твору загалом, уживаючи замість цього слова термін «текст». Зокрема, Р. Барт у книзі «S/Z» з іронією пише про цілісність як результат суто західних уявлень про центр як «святилище, прихисток, світло істини» [2, 293].

Погляди М. Фуко суттєво вплинули на розвиток постструктуралізму передусім у Франції та США. Французький

постструктуралізм виходить з ідеї декомпозиції тексту, тобто розкладення його на елементи, з яких він «витканий».

Французький постструктуралізм породив і таку течію, як *шизоаналіз*, що, за визначенням Н. Зборовської, є «лібідо-політичний аналіз, який критикує капіталістичне суспільство з його неприйняттям „шизофренічного” і шукає такі форми декодування, які протистоять жорстко структурованій моделі» [14, 269]. Фундаторами течії стали французькі вчені *Жіль Делез* (1925—1995) і *Фелікс Гваттарі* (1930—1992). Їхня спільна праця «Анти-Едіп» (1972) стала відправною точкою її формування. Головне завдання французькі науковці вбачали в тому, щоб зробити мистецтво головним об'єктом шизоаналізу, адже воно має потужний шизофренічний заряд. В основі справжньої творчості завжди є елементи божевілля. Об'єктом дослідження Ж. Делеза та Ф. Гваттарі стали твори Ф. Кафки, М. Пруста, А. Арто, В. Вулф та ін. У результаті з'явилася концепція постмодерністського тексту, що нібито являє собою безкінечний шизопотік, який, не маючи жодного сенсу, шизофренізує дійсність.

Загалом же постструктуралізм став методологічним підґрунтям деконструктивізму та постмодернізму.

2

Деконструктивізм

Напря́м літературознавства, що дістав назву **деконструктивізму**, виник у Франції наприкінці 60-х років ХХ століття як реакція на новітні філософські та філологічні доктрини, передусім феноменологію Е. Гуссерля, лінгвістичну теорію Ф. де Соссюра, дослідження структуралістів та психоаналітиків. Найвидатнішим представником деконструктивізму був філософ, літературознавець і культуролог *Жак Дерріда* (1930—2004), автор відомих праць «Про граматологію» (1967); «Письмо і різниця» (1967); «Розсіювання»,

«Маргінеси філософії» (обидві — 1972); «Поштова картка: від Сократа до Фрейда і не тільки» (1980); «Психея: відкриття іншого» (1987); «Жак Дерріда» (1991). Головним у його концепції є децентрування структури, тобто вчення про відсутність центру. Будь-який текст, зокрема й художній, можна не тільки написати, а й конструювати та деконструювати, складати й розкладати, дописувати й переписувати, розписувати й описувати. Стверджуючи, що поза текстом нічого не існує, Ж. Дерріда обстоює ідею тексту, цілком позбавленого контексту.

Термін «деконструктивізм» (від лат. de — префікс, що позначає відділення, відміну, і constructio — побудова) Жак Дерріда запозичив у граматиків. У його розумінні це руйнування структури, щоб дістатися її кістяка. Деконструювати — передусім розібрати. «Деконструювати — це процес водночас структуралістський і антиструктуралістський: розбирають споруду, артефакт, щоб вивести назовні їхні структури, нервову систему або скелет <...> але також водночас ненадійні, схильні до руйнації зчеплення формальної структури» (цит. за: [29, 238]).

Погляди французького вченого істотно вплинули на розвиток деконструктивізму в США, де утворилася *Ельська школа* (П. де Манн, Дж. Міллер, Б. Джонсон). Крім того, в американському деконструктивізмі виокремлюють герменевтичний (Д. В. Спейнос) та неомарксистський напрями (Дж. Бренкман, М. Р'ян, Ф. Лентриккія), що є близькими до англійського постструктуралізму (Т. Іглтон, С. Хіт, К. Маккейн, Е. Істхун). *Пол де Манн* (1932—1983) «виходить із тези про риторичний характер літературної мови, що ніби неодмінно репрезентує алегоричну форму будь-якого „белетризованого висловлювання”». При цьому літературній мові надається статус ледве не самостійної живої істоти, звідси й буквалістське розуміння художнього твору як «життя тексту» [30, 34]. У Франції ідеї Ж. Дерріди значною мірою поділяли М. Фуко, Р. Барт, Ю. Крістева. Ці ідеї дали поштовх розвитку таких новітніх напрямів літературознавства, як феміністична критика (С. де Бовуар, Л. Ірігірей, Г. Сіксу, К. Міллет, Е. Шовалтер) та постколоніалізм (Е. Саїд, Г. Ч. Співак, Х. Баба).

Провідним поняттям у постструктуралізмі та деконструктивізмі є *деконструкція*. Воно пов'язане з аналізом тексту. Англійський літературознавець Е. Істхоуп виокрем-

лює п'ять типів деконструкції: «1) Критика, що ставить перед собою завдання кинути виклик реалістичному модусу, в якому текст прагне натуралізуватися; вона демонструє актуальну сконструйованість тексту, а також виявляє ті засоби репрезентації, за допомогою яких відбувається породження репрезентованого; 2) деконструкція в розумінні М. Фуко — процедура для виявлення інтердискурсивних залежностей дискурсу.; 3) деконструкція „лівого деконструктивізму” як проект знищення категорії „література” шляхом виявлення дискурсивних та інституційних практик, котрі її підтримують; 4) американська деконструкція як набір аналітичних прийомів та критичних практик, що сходять до прочитання Дерріди Полом де Манном, який показує, що текст завжди відрізняється від самого себе в ході його прочитання критиком, чий власний текст, завдяки саморефлексивній іронії, приводить до тієї ж нерозв'язаності й апорії; 5) деррідеанська деконструкція, що являє собою критичний аналіз традиційних бінарних опозицій, у яких лівосторонній термін претендує на привілейоване становище, відкидаючи претензію на нього з боку правостороннього терміна, від якого він залежить» [15, 124—125]. Бінаризм у цьому випадку — це основний принцип структуралізму, в якому всі стосунки між знаками будуються на бінарній опозиції.

Окремі вчені вважають, що час деконструктивізму минув. Зокрема російський літературознавець Ю. Ковальов зазначав: «Сьогодні зійшов зі сцени деконструктивізм, поступившись місцем рецептивній естетиці» [18, 57].

3**Феміністична критика**

Сучасна феміністична критика (англ. *feminist criticism*, фр. *critique feminisne*) розвивається двома потоками: один із них зародився у Франції (Ю. Крістева, Л. Ірігірей, Г. Сіксу,

Ш. Готьє), інший — у Сполучених Штатах Америки (В. Вулф, К. Міллет). Фундатор французької феміністичної теорії та критики — *Юлія Крістева* (нар. 1941), учениця Р. Барта, автор низки фундаментальних праць, таких як «Есе із семіотики» (1971); «Про китайських жінок» (1974); «Влада страху: есе про приниження» (1980); «Історія любові» (1983); «Спочатку була любов: психоаналіз і віра», «Чорне сонце: депресія і меланхолія» (обидві — 1987); «Чужинці щодо себе» (1988). На формування літературознавчих поглядів Ю. Крістєвої значний вплив мали ідеї відомих літературознавців радянської доби М. Бахтіна і Ю. Лотмана, а також Ж. Лякана, Ж. Дерріди та інших французьких мислителів ХХ століття.



Юлія Крістева

У збірці есе «Полігон» (1977) дослідниця вперше порушує проблему «жіночої ідентичності», намагається простежити в історичному аспекті систему оцінювання категорії «жіночності». В інших працях Ю. Крістева докладно розглядає процес приниження жінки в суспільстві, переосмислює міфічні уявлення про кохання, порівнює психоаналітичне й релігійне розуміння цієї категорії; аналізує образ «чужинця» у філософії та літературі, проблему інакшості як органічного елемента структури людської особистості. В есе «*Stabat Mater*» (1974) Ю. Крістева писала: «Якщо говоримо про жінку і не можемо сказати, ким вона є... то чи інакше буде із матір'ю, оскільки материнство — це тільки функція „другої статі“, якій чітко можна приписати існування. Але тут ми знов наштовхуємося на парадокс. По-перше, ми живемо в цивілізації, в якій освячене (релігійне чи світське) уявлення про жіночність поглинає материнство. Однак, коли приглянутись ближче, то це материнство виявиться фантазією втраченої території, яку виношують дорослі, чоловіки чи жінки; і щобільше, воно менше викли-

кає ідеалізований архаїчний образ матері, ніж ідеалізацію стосунків, які пов'язують нас із нею, ідеалізацію, яку не можна злокалізувати, — ідеалізацію первинного нарцисизму. Тепер, коли фемінізм домагається нового трактування



Сімона де Бовуар

жіночності, тобто ідентифікації материнства із цим ідеалізованим непорозумінням, і відкидає цей образ та надуживання ним, він обминає правдивий досвід, який ця фантазія приховує. І який результат? Деякі авангардні феміністичні групи заперечують і відкидають материнство. Або схвалення — свідоме чи ні — традиційних уявлень про нього багатьма чоловіками і жінками» [29, 497]. Предтечею американського фемінізму була англійська письменниця та критик *Вірджинія Вулф* (1882—1941), яка зазначала, що «колись особливість жіночого письма часто по-

лягала у незрівнянній спонтанності — жінки писали так, як співають дрозди» [5, 85]. Однак у майбутньому жінка може оволодіти мистецтвом слова настільки, що зрівняється з чоловіком. Талант жінки-письменниці зростатиме. В поле зору жінки потраплять «есеїстика, критика, історія та біографія» [Там само, 86].

Французький психоаналітик *Жак Лякан* (1901—1981) у праці «Жіноча сексуальність» (1982) порушив проблеми душі і бажання жінки.

На американський фемінізм значною мірою вплинула праця *Сімони де Бовуар* (1908—1986) «Друга стаття» (1949), в якій французька письменниця розуміє стаття не в біологічному, а в культурному плані, зосереджуючись на фундаментальних відмінностях жінки від чоловіка. «Жіноча література, — на думку Сімони де Бовуар, — це, по суті, релігія. В чоловічих автобіографіях дитинство посідає загалом лише другорядне місце. Жінки, навпаки, обмежуються часто роз-

повіддю про свої дитячі роки, котрі є особливим матеріалом їхніх романів та оповідань. Жінка, яка розповідає про себе подрузі, коханцеві, майже всі історії починає такими словами: „Коли я була дівчинкою...”» Вони мають у собі постійну ностальгію за цими роками, коли відчували на своїй голові добру й велику руку батька, насолоджуючись radoшaми незалежності. Захищені й виправдані дорослими, вони були автономними індивідами, перед котрими відкривалося вільне майбутнє. Тимчасом нині вони недостатньо захищені шлюбом і коханням і стали служницями або об'єктами, заточеними в сьогодення. Жінки панували над світом, день при дні підкоряючи його, і ось тепер вони відділені від світу, приречені на іманентність і вторинність. Вони почуваються занедбаними. Але понад усе вони страждають від того, що здебільшого змушені залишатися тільки дружиною, матір'ю, домогосподаркою, жінкою серед мільйонів інших таких, як вона» [4, 284].

Ідеї Сімони де Бовуар дістали продовження й розвиток у книзі американки Кейт Міллет «Сексуальна політика» (1969), де розмежовано поняття «стать» і «рід»: перше з них є суто біологічним, а друге — психологічним. Кейт Міллет, аналізуючи творчість Лоуренса, Міллера, Жана Жене, доводить, що всі вони підходять у творчості до жінки як до безправної, підвладної і безликої істоти, яка є своєрідним символом сексуальних уявлень чоловіків, правителів і ревних поціновувачів патріархату, де сильний підпорядковує собі слабкого, старший — молодшого, чоловік — жінку.

Фемінізм заперечує фаллоцентризм у всіх сферах людської діяльності, зосереджуючись на своєрідності і функціях роду в написанні й інтерпретації літературних текстів.

Рівність жінки в суспільстві обстоює феміністична критика, головним критерієм якої в оцінці мистецьких явищ є гендер (від лат. gender — рід), що означає стать як соціальне явище. Гендерні ролі чоловіка та жінки не є поняттям суто біологічним, вони пов'язані із соціокультурними запитамі на прийняті в суспільстві еталони поведінки та із зовнішнім виглядом обох статей. Кейт Міллет вважає: феміністична критика «враховує широкий культурний контекст, що в ньому зароджується і зростає література» [24, 14].

Елейн Шовалтер (нар. 1941) запроваджує поняття *іно-критики*, що є різновидом феміністичної критики, яка концентрує на собі увагу жінки-письменниці, шукає нові шляхи для інтерпретації жіночої літератури. По суті, «феміністи обстоюють тезу про „інтуїтивну“, „жіночу“ природу письма (тобто літератури), що не підкоряється законам „чоловічої логіки“, критикують стереотипи „чоловічого менталітету“, що панував і продовжує панувати в літературі, утверджують особливу привілейовану роль жінки у формуванні структури свідомості людини» [30, 38].

На Заході феміністичні праці друкуються в таких періодичних виданнях, як «Feminist studies», «Women's studies International Forum» (США), «Canadian Woman's studies» (Канада), «Nouvelles Questions Feministes» (Франція), «Pelnum Glosem» (Польща). К. Рутвен виокремлює сім різновидів сучасної феміністичної критики (соціофеміністика, семіофеміністика, психофеміністика, марксистська феміністика, соціосеміомаксистська феміністика, лесбійська феміністика, чорна феміністика), що свідчить про багатолікість цього явища.

В Україні створено Київський, Харківський, Одеський, Львівський гендерні центри, які досліджують фемінізм. До проблем фемінізму зверталися Соломія Павличко, Тамара Гундорова, Віра Агеєва, Ніла Зборовська та інші. Аналізуючи бачення жінки в «чоловічій» літературі, Т. Гундорова наголошувала: «Якою постає жінка в дзеркалі „чоловічої“ літератури? Передусім вона бачить власну демонічну природу. Як Оксана із „Ночі перед Різдвом“ у Гоголя. Демонізація жіночого начала, характерна для творчості Гоголя, вказує на давню традицію ототожнення жінки з „грішною“ природою. У жіночій же літературі „жіночий нарцисизм розгортається не іконічно, а естетично. Це, отже, варіант естетизованої дзеркальності”» [9, 91]. Насамперед це характерне для творчості О. Кобилянської, а століття потому — для «Польових досліджень з українського сексу» О. Забужко. «У повісті Забужко жіночий нарцисизм на томість ніби повертається до свого пражіночного джерела, стає не відважним, але інфантильним. Це, так би мовити, постколоніальна структура дзеркальності. Відкривання на

місці емансипованої жінки дівчини, яка плаче, перебуваючи всередині чоловічої патріархальної батьківської колоніалізованої культури, перекриває феміністичне оскарження „слабкості” українських чоловіків, що становить фабулу твору» [9, 93—94].

4

**Постколоніальні
дослідження**

Цей напрям сучасного літературознавства зародився в англomовному світі наприкінці 80-х років ХХ століття на базі інтеграції кращих досягнень деконструктивізму, психоаналізу, марксизму, нового історизму, фемінізму з урахуванням історичних і культурологічних моделей країн, що звільнилися від колоніального ярма. Вирішальну роль у створенні теорії постколоніальних досліджень відіграла праця американця арабського походження *Едварда Саїда* (1935—2003) «Орієнталізм» (1978). Орієнталізм як наука виник на Заході й визначив для нього коло знань про Схід. Сходознавство народилося в умовах володарювання Заходу над Сходом. «Дискурс орієнталізму, згідно із Саїдом, являє собою складний комплекс знання влади, виробленої протягом кількох віків у європейській традиції („Заходом”) щодо „Сходу” й тісно пов’язаний з (нео)колоніальними практиками, синхронізованими в підсумку з ним. Контролюючи процеси вироблення знання, країни „Заходу” змогли сформувати й нав’язати „Сходові” такий образ його ідентичності, в якому йому від самого початку відводилося залежне й підлегле становище» [3, 598]. Е. Саїд започаткував цілий напрям досліджень, що деконструють тексти колишніх метрополій, вказуючи на їхню залежність від інтересів владних кіл світових лідерів. Марксистське крило постколоніалізму сьогодні розглядає постколоніальність у літературі як спробу протистояти міжнародному капіталові

(збірник Л. Крісман і П. Вільямса «Колоніальний дискурс і постколоніальна теорія», 1994). «Постколоніальна теорія, як будь-яка інша, має свої обмеження і ключові пункти. Їй часто притаманна романтична ідеалізація „іншого“, відмінного... Ця виразна постмодерністська тема „інакшості“ або самоідентичності в сьогоденних умовах загрожує втілитися в банально схожі між собою твори» [35, 205].

У 1990-х роках вивчення постколоніальної літературної теорії стало обов'язковим у багатьох англomовних навчальних закладах. Характерною особливістю постколоніальних студій є те, що більшість праць написано англійською чи французькою мовами вихідцями з колишніх колоній, до того ж багато з них не знають своєї автохтонної мови. Це дало підставу Маркові Павлишину зіронізувати, що «авторитетний метадискурс про „третій світ“ далі виходить із „першого світу“, а постколоніальні студії залишаються ще однією наукою Заходу про себе» (цит. за: [29, 532]).

Останнім часом спостерігаються спроби зв'язати постколоніальні дослідження з українською літературою пострадянського періоду, однак на Заході колишній Радянський Союз, Китайська Народна Республіка, Японія практично випадають із цього напрямку. Захід обмежується метрополіями та їхніми колишніми володіннями в Азії, Африці та Латинській Америці. «У строгому значенні терміна постколоніальні дослідження стосуються літератури, створеної мовою колишніх колонізаторів, передусім англійською, письменниками з колишніх колоній» [32, 320]. Помітний внесок у розвиток постколоніальної критики зробили *Гаятрі Чакраворті Співак* (нар. 1937), *Хомі Баба* (нар. 1949). Останньому належить праця «Місце культури», в якій, зокрема, сформульовано концепцію «постколоніальності».

Помітне місце в постколоніальних студіях посідає вивчення традицій американської культури, адже США є унікальною державою, що сама була колись колонією, але й мала власні колоніальні володіння. Тому на північноамериканському просторі постколоніальні студії пов'язуються з мультикультуральними дослідженнями, оскільки в них апробується запровадження студій для нетипового американського культурного простору (Генрі Луїза Гейтса-молодшого, Глорії Ансальдуа, Хосе Давида Сальдівара).

Постмодернізм

Постмодернізм виник на Заході у другій половині XX століття «і став служити далі для позначення структурно схожих явищ у суспільному житті та культурі сучасних індустріально розвинених країн» [20, 25]. На думку Карена Степаняна, це — «один із провідних (якщо не головний) напрямів у світовій літературі та культурі останньої третини XX століття, що відтворив важливий етап релігійного, філософського й естетичного розвитку людської думки, давши чимало блискучих імен і творів» [31, 33]. О. Киченко вважає, що «постмодернізм — не що інше, як субпродукт культури новітнього часу: він широко використовує філософсько-естетичний доробок попередніх епох, не розбудовуючи власних, самотутніх форм опанування дійсності» [17, 176]. На думку Марти Коваль, «упродовж останніх років постмодернізм уже не розглядається як найновіший чи найперевішений напрям у розвитку мистецтва» [19, 13]. Сам термін «постмодернізм» почали вживати в США наприкінці 1950-х років щодо «нової поезії». Хоча виник він ще 1917 року. Вперше його використав В. Паннівц у праці «Криза європейської культури». Через тридцять років Тойнбі в монографії «Вивчення історії» став послуговуватися терміном «постмодернізм» у культурологічному плані, як символом завершення домінування Заходу у сферах релігії та культури. Пізніше його почали застосовувати для характеристики творчості представників школи «чорного гумору» (К. Кізі, К. Воннегута, У. Берроуза, Дж. Хеллера), яких стали називати іроністами історії, оскільки в їхньому доробку «світ і людина втратили зміст, залишилась тільки какофонія сміху, фантазмагорія, чудернацька суміш трагічного й комічного, якась буфонада, фарс» [30, 20]. Вихід книжки Ч. Дженкса «Мова постмодерністської архітектури» (1977) сприяла надзвичайній популярності цього терміна в мистецькій сфері. Щодо меж постмодернізму, то, на думку Світлани Руссової,

деякі дослідники «зараховують до постмодерністів Пушкіна, Гоголя, Достоевського, Булгакова й Набокова» [27, 17]. Слід розрізняти постмодернізм як напрям художньої літератури й постмодернізм як напрям літературознавчих студій, своєрідну наукову методологію досліджень.

Основні естетичні засади постмодернізму обґрунтували *Жан Франсуа Ліотар* (1924—1998), автор фундаментальної праці «Стан постмодерну» (1979), *Леслі Аарон Фідлер* (1917—2003), *Іхаб Гассан* (нар. 1925), С. Зонтаг. Певний внесок у теорію постмодернізму зробили Ж. Дерріда, Ж. Баттей, У. Еко, Д. Лодж, К. Батлер, Р. Берден, І. Льюїс. На їхню думку, основна ідея напрямку полягає у спробі уникнути розриву між високим і низьким мистецтвом, оскільки розрив є останнім пережитком класової структури індустріального суспільства, що зумовлює поділ літератури на елітарну та літературу для маси.

Світ в уявленні постмодерністів постає як щось аморфне, розпливчасте, до кінця не визначене, а, отже, незрозуміле й ірреальне. Автор, однак, і не повинен шукати сенс людського буття, він мусить його створювати, а для цього можуть придатися вже написані раніше твори інших письменників. Дисгармонія, деструкція — важливі параметри постмодерного світосприйняття. Автор повинен занурити читача в написане іншими, переосмисливши цитати, фрагменти, уривки, фабули з їхніх романів, повістей чи драм. І робиться це для того, щоб він зрозумів «всю безпідставність претензій на оригінальність індивідуальної творчості» [20, 60] будь-якого письменника. Постмодернізму притаманні «еклектизм, відсутність послідовності, фрагментарність опису, брак єдиної позиції та єдиної концептуальної мови» [27, 17]. «Постмодернізм вимагає багатомовності — культурної, стильової, лінгвістичної» [Там само]. Знання є відносним залежно від культурного контексту, отже, закликати пізнати світ таким, «яким він є», — це просто химерність, і не тільки тому, що наше знання є завжди предметом часткового, упередженого трактування, а й тому, що сам світ не є однозначним. Правда є продуктом трактування, факти є конструкціями мовлення, об'єктивність — це не більше, як сумнівна інтерпретація речей, що випадково здобула визнання... В усьому цьому постмодерність є лише зразком поширеного пояснення

філософії Фрідріха Ніцше, який сформулював майже всі згадані твердження ще в Європі XIX століття.

Таким чином, власне постмодернізм можна розглядати як форму культури, що відповідає вищенаведеній точці зору. Типовий постмодерністський твір мистецтва є невмотивованим, еклектичним, гібридним, ексцентричним, мінливим, переривчастим, щось на зразок попурі (див. [27, 20]).

Постмодернізм як літературний напрям прямо пов'язаний з першовитоками мистецтва, що криються в його ігровій природі. Сприйняття світу постмодерністами обов'язково містить ігрове начало. «Ігрова ситуація, за правилами якої вибудовується дискурс, стає ключовим фактором оповідного сюжету, „згуртовує” художні прийоми до рівня базових ігрових метафор, що пронизують текст. Тож не дивно, що під класифікацію чи рубрикацію „явищ постмодернізму” підпадає численна низка художніх творів — від Рабле до новомодного Харукі Муракамі — що засновуються на принципі структурного моделювання оповіді з готових метафор-цеглинок, суть котрих розшифровується завдяки певному ідеологічному та естетичному досвідові читача» [17, 177].

В інтерпретації *Фредріка Джеймсона* (нар. 1934), автора книг «Марксизм та форма» (1971); «В'язниця мови» (1982); «Постмодернізм чи культурна логіка пізнього капіталізму» (1993), постмодернізм допомагає людині зрозуміти історію, але лише в текстуальній формі; розповідність художнього тексту потребує його інтерпретації, яка може відбутися шляхом заглиблення в історичний контекст твору, панівний суспільний лад і загальний горизонт людської історії.

І. Гассан окреслює постмодернізм як сукупність різноманітних рис, притаманних людству, таких як урбанізм, технологізм, «дегуманізація», примітивізм, еротизм, експерименталізм. Постмодерністська література не руйнує буття, а лише висловлює іронію з приводу модерністської його інтерпретації. Основним предметом зображення у творах письменників цього напрямку часто стає сам літературний процес. Текст пишеться заради тексту, при цьому форма починає домінувати над змістом. Триває деканонізація літературних традицій. Письменник свідомо виходить за межі відомих жанрів, поєднуючи у творі часом важкопоєднувані естетичні принципи.

Француз *Жерар Женетт* (нар. 1930), автор відомого дослідження «Палімпсести», вважає, що для постмодерністського тексту характерними є три ознаки: синтаксична неграматикальність, семантична несумісність, незвичність в оформленні речень.



Жерар Женетт

Іншу думку про постмодернізм має відомий український письменник *Юрій Андрухович* (нар. 1960), якого часто самого зараховують до постмодерністів. Він назвав цей напрям однією «з інтелектуальних фікцій нашого часу» [1, 66]. «Будь-яке міркування про постмодернізм або новий історизм неминуче викликає запитання про сумісність чи несумісність різних теоретичних моделей, про їх філософське підґрунтя. Здається так, що ця проблема залишиться центральною в теоретико-літературних дискусіях майбутнього» [36, 9].

Західний постмодернізм ґрунтується на ідеї загибелі сучасної моделі культури.

У постмодернізмі виникає поняття *гіпертексту*, тобто тексту, «впорядкованого таким чином, що він перетворюється на систему, ієрархію текстів, водночас становлячи єдність і велику кількість текстів» [26, 69]. Для гіпертексту характерна нелінійність, його треба читати не один раз: романи Х. Кортасара, М. Павича, оповідання Х. Л. Борхеса треба читати не згідно з нумерацією сторінок, а у відповідності із розробленим письменником особливим ключем, збагнути який повинен читач.

Постмодернізмові притаманна також *інтертекстуальність*. Цей термін, що був уведений до наукового обігу Ю. Кристєвою, означає своєрідний діалог між текстами, які належать до різних часів, літератур, держав тощо.

Передусім інтертекст — це фрагмент якогось іншого тексту, що його письменник умонтовує в новий художній

твір. Це може бути відкрита чи прихована цитата, алюзія, ремінісценція, запозичений троп чи стилістична фігура, антропонім чи будь-який інший вид онімної одиниці, пародія чи наслідування якогось автора. Інтертекстуальність у постмодернізмі нагадує своєрідну семантичну розвагу, де від читача вимагається знайти ключ до розуміння імпліцитного змісту, прихованого в глибинах тексту.

За рубежем теоретичні проблеми постмодернізму вивчають Д. Фоккема, Ч. Дженкс, М. Беналуз, І. Фізер. Російський постмодернізм став предметом дослідження М. Липовецького «Російський постмодернізм. Нариси історичної поетики» (Єкатеринбург, 1997), І. Льїна «Постмодернізм. Від витоків до кінця століття» (М., 1998). В українському літературознавстві подібні розвідки стали з'являтися лише останнім часом.

Певний прогрес у цьому напрямі пов'язаний із дискусією на сторінках журналу «Слово і час», свідченням чого є публікації Т. Гундорової (1995, № 2; 1996, № 6; 1997, № 4), Т. Денисової (1995, № 2), а також «круглий стіл», матеріали якого надруковано в № 3 за 1999 рік, добірка статей у № 6 за 2000 р. Цікаві матеріали опубліковано в журналі «Всесвітня література в середніх навчальних закладах України» (добірка статей «Постмодернізм у дзеркалі літературознавства» в № 5—6 за 2002 рік; праця О. Ніколенко «Постмодернізм — один з найважливіших мистецьких напрямків ХХ ст.» в № 4 за 2003 рік тощо). На думку українських учених, «постмодернізм є не кінцевим продуктом людської свідомості, а лише певним етапом у процесі історії людського духу» [11, 50]. Український філософ Микола Ожеван виокремлює такі характеристики постмодернізму:

- «принципова неточність висловлювань та уникання визначень, схильність до двозначностей;
- фрагментація текстів;
- деканонізація й деміфологізація;
- втрата співвіднесення (референтності) „Я” із зовнішнім світом;
- непрезентабельність і репрезентативність;
- іронія і багатозначність;

РОЗДІЛ ОДИНАДЦЯТИЙ

Літературознавство кінця XX — початку XXI століття:
напрями, течії, школи

- втрата стилю, гібридизація стилів і напрямків;
- децентрованість світосприймання та його карнавалізація;
- конструкціонізм і ситуаціонізм, які виходять із припущення, що світ не даний нам раз і назавжди, а є процесом невпинної генерації множини конфліктних між собою версій;
- скепсис щодо реальності причинно-наслідкових і статистичних зв'язків;
- заперечення довготривалого планування;
- ототожнення безпосередньо сприйнятої реальності з ілюзіями та фантазмами і зумовлена цим її віртуалізація;
- заперечення „консенсусних” культур, що вважаються небезпечними та репресивними» [25, 69—70].

Тамара Гундорова зазначала, що «наприкінці XX століття постмодернізм виконував функції нового іронізму, здійснюючи переоцінку всіх дотеперішніх „словників” культури» [8, 13].

З оригінальною концепцією одвічної постійної зміни модернізму — постмодернізму виступив Д. Затонський [13]. Слід також згадати монографію Т. Гундорової [10]. Говорячи про український постмодернізм, ця дослідниця веде «його відлік від 1946 року, коли в першому збірнику Мистецького Літературного Руху Яків Гніздовський заговорив про „український гротеск”, про те, що повоєнна Європа повертається до світу наївних емоцій, а нова епоха розпочинається з поцінування простачка Санчо Панси й недовіри до інтелектуала Дон Кіхота» [Там само, 7].

Видатними письменниками, які сповідують естетичні застави постмодернізму за рубежом, є Х. Л. Борхес, Дж. Хеллер, У. Еко, Г. Грасс, К. Рансмайр, М. Павич, в українській літературі помітними постатями є Ю. Андрухович, О. Ірванець, О. Забужко, В. Медвідь, Є. Пашковський.

Мультикультуралізм

Батьківщиною цього напрямку літературознавства стали Сполучені Штати Америки, де він зародився наприкінці ХХ століття. Щоправда, І. Лімборський вважає, що своїм корінням мультикультуралізм сягає «пізньої просвітницької, а саме — гердерівської концепції націй та їхнього культурного розвою» [21, 52]. Теоретично він досі осмислений недостатньо, хоча має багату літературну практику. На думку деяких дослідників, мультикультуралізм — це напрям, який повинен прийти на зміну постмодернізму. Як свідчать Т. Денисова та Г. Сиваченко, «неординарна, багатоскладова американська нація природно реалізувала хистку невизначеність постмодернізму через більш заземлений мультикультуралізм, який саме „озвучив” тисячі різноманітних неповторних живих американських голосів представників різних расових, етнічних, гендерних, локальних та інших конкретних струменів» [11, 50]. Мультикультуралізм має свою базу в літературі різних етносів, що населяють Америку (афроамериканці, індіанці, чиканос (латиноамериканці), українці, євреї, вихідці з інших регіонів світу).

Наявність різних напрямів, течій, шкіл для багатонаціональної держави, якою є США, здавна є нормою. «Феномен мультикультуралізму, — зазначають українські науковці, — виявив структуротворчі функції плюралізму, що був притаманний американській літературі від її початків і, безперечно, мав певний вплив на формування націй та національної самосвідомості, але більше відчувався, ніж був видимим. Тепер же він став її, сказати б, „тілом”. Усе це багатство і розмаїття, все поліголосся поєднуються з ідеєю індивідуалізму як провідного концепту американської ментальності та літератури» [Там само].

Щоправда, мультикультуралізм несе в собі певну небезпеку космополітизації окремих національних літератур, порушення літературних традицій. У США теоретичні проблеми

мультикультуралізму розробляли *Френк Кермоуд* (1919—2010), *Л. Фідлер*, *Е. Саїд*, *П. Лаутер* та ін.

У XXI столітті мультикультуралізм розвивається трьома течіями: 1) помірно-ліберальною; 2) культурно-екстремістською; 3) тією, що прагне зберегти національні традиції. Остання течія є найбільш продуктивною.

7

Рецептивна естетика

Засновниками цього літературознавчого напрямку стали німецькі вчені з Констанцького університету *Ганс Роберт Яусс* (1922—1997) — автор праць «Історія літератури як провокація для літературознавця» (1970); «Маленька апологія для естетичного досвіду» (1972); «Естетичний досвід і літературна герменевтика», «Давнина і сучасність середньовічної літератури» (обидві — 1977); «Шляхи розуміння» (1994); «Проблеми розуміння» (1997); *Вольфганг Ізер* (1926—2003) — автор праць «Імплицитний читач: зразки комунікації у прозі від Буньяна до Беккета» (1972); «Акт читання: теорія естетичної відповіді» (1976); *Лоуренс Стерн*: *Трістан Шенді* (1988); «Умове й уявне» (1991), їхні колеги *Р. Варнінг*, *Х. Вайнріх*, *Г. Грім*, німець із колишньої НДР *М. Науман* та американці *Дж. Куллер*, *Е. Герш*, *С. Фіш*. Обидва варіанти рецептивної естетики набули популярності ще в 1970-ті роки. Назва напрямку походить від німецького слова *Rezeption* — сприйняття. Витоки рецептивної естетики криються в працях представників феноменологічного напрямку літературознавства, насамперед *Романа Інгардена*, пражського структуралізму (*Я. Мукаржовський*, *Ф. Водічка*), герменевтики (*Г. Г. Гадамер*).

Стаття *Г. Р. Яусса* «Історія літератури як виклик літературної теорії» (1967) поклала початок рецептивній естетиці. Німецький науковець окреслив перспективи нової літературної історії. Згідно з його уявленнями, посередником між

минулим і теперішнім є переживання художніх творів новими генераціями реципієнтів, адже історичне життя твору можливе лише за участі його адресата, тобто читача, за посередництвом якого літературний твір включається в горизонт пізнання. Первісне сприйняття твору реципієнтом убирає в себе його естетичну оцінку, а також порівняння з попереднім читацьким досвідом. Кожне нове покоління, читаючи цей твір, збагачує власний досвід, з'ясовуючи історичне місце твору, його естетичну вартість в історії літератури. «Далекосяжна „провокація”, — писав Г. Грабович, — про яку тут ідеться, це чітко й переконливо сформульована теза про те, що навряд чи надалі зможемо писати традиційні історії літератури, в кожному разі, коли хочемо, щоб труд наш вписувався в контекст сучасної літературознавчої думки, був співзвучний її інтелектуальному, професійному рівню» [6, 54].



Вольфганг Ізер

Програмним виступом констанцьких учених стала колективна праця «Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis» (1975). «Це не естетика творчості, а естетика сприйняття. Об'єктивна цінність культури (і літератури) минулого не становить для неї інтересу. Рецептивна естетика тотально зосереджена на сучасній людині. Все, що було раніше, має значення лише остільки, оскільки на нього звернена свідомість нашого сучасника», — наголошував Ю. Ковальов [18, 57].

Рецептивна естетика надає читачеві всі можливості для творення власного тексту із запропонованого. Адже літературний твір — це лише подразнювач, що збуджує, викликає до життя ціле море думок, емоцій, уявлень читача, пов'язаних із його власним, а не письменницьким досвідом. В уяві читача з'являються ідеї, поняття, які первісно не були закладені ав-

тором, і навпаки, чимало з того, що хотів би вкласти автор у свідомість читача, лишається поза увагою. Двох схожих думок про твір, згідно з теорією рецептивної естетики, бути не може, адже саме читання вносить суб'єктивний момент.

Рецептивна естетика заперечує поширену думку про те, що в художньому творі відображена певна конкретна реальність минулого. За Г. Р. Яуссом, текст твору не може бути ні дзеркалом, ні копією навколишньої дійсності. Він, швидше за все, має віртуальний сенс, тобто специфічне, притаманне тільки цьому творові значення (цілком відмінне від наукового). Це значення містить у собі щось раптове, часом провокаційне. В. Ізер вважав, що високохудожній твір має в собі стратегію заперечення, що виявляє себе в різних формах, наприклад у запереченні персонажем певних установлених норм людської моралі. Це дає можливість автору розкрити принципів недосконалість, незавершеність і навіть непередбачуваність людської особистості.

Теорія рецептивної естетики не є завершеною, оскільки сам предмет є надзвичайно складним, хоча й перспективним.

8**Когнітивне
літературознавство**

Когнітивне літературознавство — це напрям наукових досліджень у галузі літератури, що формується в західній науці з кінця ХХ століття. Його витоки криються в когнітивній науці, «міждисциплінарній галузі знань, що досліджує механізми уявлення знань та їх опрацювання людиною» [22, 181]. Ця наука перебуває на перехресті психології, штучного інтелекту, мовознавства, нейробіології, філософії, антропології. «Вихідне положення когнітивізму полягає в тому, що мислення являє собою структури репрезентації та необхідні для оперування з ними обчислювальні процедури.

Центральне місце тут посідає тричленна аналогія між мисленням, мозком і комп'ютером» [22, 181–182].

Базою для когнітивних студій у літературі є бачення її як ментальної діяльності, з'ясування різного роду «зв'язків між структурами думки і структурами вираження» [Там само, 182]. І хоча цей напрям наукових пошуків перебуває на етапі свого становлення, однак уже тепер «можна виокремити такі універсальні риси когнітивного літературознавства: 1) емпіризм наукової методології; 2) пошук змістових аналогій між явищами літератури і даними сучасних природничих наук про людину, зокрема нейробіології, фізіології та психології; 3) відмова від есенціальних трактувань культури, матеріалістичне її розуміння; 4) інтерпретаційний підхід; 5) ідея, що біологічний тілесний досвід надає мисленню форму й накладає на нього певні обмеження» [Там само].

Найбільші досягнення когнітивного літературознавства пов'язані з працями М. Тернера («Літературне мислення», 1996), які ґрунтуються на теорії метафори, — в них досліджується місце наративності в когнітивних явищах; Р. Цура, котрий вивчає когнітивну поетику; Е. Спольскі, автора книжок «Розриви в природі» (1993), «Скептицизм, що задовольняє» (2001), котрий підходить до аналізу художніх текстів з погляду можливостей людського мозку; М. Т. Крейна, який у дослідженні «Мозок Шекспіра» (2001) з позиції когнітивістики дає інтерпретацію п'єс Шекспіра, віддаючи пріоритет проблемі творення змісту людською свідомістю. Вивченню наративів присвятив свої праці Д. Херманн («Наратологія як когнітивна наука», 2000). Окремі літературні персонажі під кутом когнітивістики стали об'єктом досліджень Р. Снайдера, Р. Дж. Герріга та Д. В. Альбріттона. Я. Ласло аналізує проблеми читацького сприйняття.

Міжнародні наукові форуми, присвячені когнітивним підходам до літератури, регулярно проводяться з 1997 року. «Журнал когнітивної філології» з 2003 року видається Римським університетом (Італія) в режимі онлайн. З працями провідних літературознавців, які представляють когнітивну науку, постійно можна ознайомитися в Інтернеті.

Генетична критика

Генетична критика — це школа, що виникла в новітньому французькому літературознавстві в 70-ті роки XX століття. Об'єктом її досліджень є рукописи, варіанти та чернетки творів письменників, для вивчення яких використовуються методологічні принципи текстології в поєднанні з метатекстуальністю, стилістичною критикою.

Одним із фундаторів зазначеної школи є французький літературознавець *Жан Бельмен-Ноель* (нар. 1931). Спираючись на праці Р. Барта, Ж. Дерріди, Ю. Крістеві, в яких була представлена теорія письма, він висуває положення про наявність *авантексту*, до якого включає все те, що передувало власне текстові твору (рукописи, чернетки, варіанти і навіть верстки). Авантекст — це складна естетична система, до якої входить власне текст і все, що йому передує. Ж. Бельмен-Ноель не ототожнює рукопис і чернетку. Для нього рукопис — остаточний автограф тексту без правки, а чернетка містить сліди праці письменника над текстом. На погляд Б. Бойє, рукопис і книга мають відмінності. Над рукописом письменник ще може працювати, отже, він має над ним владу. Надрукована книжка засвідчує втрату влади автора над нею. Рукопис і книжка перебувають у постійній опозиції один до одного як суб'єкт і об'єкт.

Засадовим поняттям генетичної критики є *гіпертекст*, тобто текст, наділений метатекстуальністю, завдяки якій цілісність сприйняття розширює його посиланнями на інші тексти (рукописи, чернетки, варіанти, верстки, а також коментарі, передмови чи післямови).

Дослідження в цьому напрямі вели також Е. Луї, Ж. Леваян. У Франції навіть створено Інститут сучасних текстів і рукописів (1982), що видає серію наукових праць «Тексти і рукописи».

Новий історизм

Автором терміна «новий історизм» (від англ. new historicism) є відомий американський учений *Стівен Грінблатт* (нар. 1943), якому належать монографічні дослідження «Три сучасні сатирики: Во, Орвелл і Хакслі» (1965), «Формування „Я” в добу Ренесансу: Від Мора до Шекспіра» (1980), «Шекспірівські обгородки: Колообіг соціальної енергії в ренесансній Англії» (1988), «Гамлет у чистилищі» (2001).

Починаючи з 80-х років ХХ століття він розглядає художню літературу «як одну з численних соціокультурних практик, що загалом перебувають у стані безперервного взаємообміну» [23, 113]. На позначення такого стану С. Грінблатт вводить поняття «колообігу соціальної енергії». Щоб вивчити цей «колообіг», учений повинен виходити з того, що класичний художній текст втратив свої привілеї, оскільки художнє (fiction) і нехудожнє (non-fiction) тепер зрівнялися. Метою літературознавчих досліджень американський науковець вважає побудову загальної поетики культури, оскільки художня література як складова системи семіотики є в культурі визначальною.

Представники нового історизму підходять до генези твору літератури у відповідності з концептами духовності того суспільства, в якому жив і творив автор, культурними практиками й соціальними інституціями його часу. Вбачаючи розмитість і відносну умовність меж між мистецтвом та релігією, ставлячись до поняття «література» як до мотивованого певними уявленнями доби, в яку жив письменник, вони прагнуть до міждисциплінарних студій, часом у дуже віддалених галузях культури. Історія постає у формі не реального, а потенційного дискурсу. А оскільки новий історизм формувався за умов постмодернізму, то історія ще й набуває рис альтернативності, коли текст художнього твору підлягає дописуванню, домисленню, його можна суттєво змінювати й

навіть творити за власним бажанням, іронічно ставлячись до спроб відтворити історію в об'єктивній даності.

Новий історизм є неомарксистським напрямом західного літературознавства, оскільки аналіз текстів завжди пов'язується із соціальними й культурними чинниками доби.

Представниками нового історизму в західному літературознавстві є К. Гіртц, Л. А. Монроз, Дж. Голдберг, Дж. Е. Говард, К. Ньюмен, А. Візер та ін. Головний друкований орган напрямку — журнал «Representations».

11

Культурна критика

Цей достатньо впливовий напрям літературознавства сформувався у 80-ті роки ХХ століття в США. Він є достатньо різновекторним у своїх ідеологічних орієнтирах (хоча частина його прихильників тяжіє до лівих поглядів на літературу), зокрема орієнтує дослідників на можливість соціально-історичного аналізу творчості письменників. До того ж головний акцент робиться на вивченні новітньої культури. При цьому суттєво переглянуто роль елітарної літератури. До наукових пошуків залучено також популярну літературу, масмедіа та субкультуру. Значної ревізії зазнало таке усталене поняття, як «естетична вартість», що стало відносним та умовним. Б. Геррнстейн-Сміт вважає, що «популярна пісенька здатна мати більшу естетичну цінність, аніж п'єса Шекспіра» [16, 203].

Провідними вченими, що представляють цей напрям дослідження літератури, є Ф. Джеймсон, К. Батлер, Р. Скоулз. З 1985 року Міннесотський університет (США) видає науковий журнал «Культурна критика», з яким співпрацюють Ф. Джеймсон, Ф. Лентріккіа, Х. Вайт, П. Бове, У. Спейнос, Н. Хомський, британські вчені Т. Іглтон, С. Хіт, К. Маккейб, Р. Вільямс та ін.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Андрухович, Ю.* Постмодернізм — не напрям, не течія, не мода [Текст] / Ю. Андрухович // Слово і час. — 1999. — № 3.
2. *Барт, Р. S / Z* [Текст] / Р. Барт. — М., 1994.
3. *Бобков, И. М.* Постколониальные исследования [Текст] / И. М. Бобков // Постмодернизм : энциклопедия. — Минск, 2001.
4. *Бовуар, С. де.* Друга стаття [Текст] : у 2 т. Т. 2 / С. де Бовуар. — К., 1995.
5. *Вулф, В.* Жінки та розповідна література [Текст] / В. Вулф // І. — 2000. — № 17.
6. *Грабович, Г.* До історії української літератури [Текст] / Г. Грабович. — К., 1997.
7. *Грабович, О.* Патологія спадщини [Текст] / О. Грабович // Березіль. — 1994. — № 9—10.
8. *Гундорова, Т.* «Бу-Ба-Бу», Карнавал і Кіч [Текст] / Т. Гундорова // Критика. — 2000. — № 7—8.
9. *Гундорова, Т.* Жінка і дзеркало [Текст] / Т. Гундорова // І. — 2000. — № 17.
10. *Гундорова, Т.* Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн [Текст] / Т. Гундорова. — К., 2005.
11. *Денисова, Т. Н.* Наприкінці ХХ століття — постмодернізм, мультикультуралізм [Текст] / Т. Н. Денисова, Г. М. Сиваченко // Всесвітня л-ра в середніх навч. закл. України. — 1999. — № 1.
12. *Денисова, Т.* Феномен постмодернізму: контури й орієнтири [Текст] / Т. Денисова // Слово і час. — 1995. — № 2.
13. *Затонский, Д.* Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств [Текст] / Д. Затонский. — Х., 2000.
14. *Зборовська, Н. В.* Психологічний аналіз і літературознавство [Текст] : посіб. / Н. В. Зборовська. — К., 2003.
15. *Ильин, И. П.* Деконструкция [Текст] / И. П. Ильин // Западное литературоведение XX века : энциклопедия. — М., 2004.
16. *Ильин, И. П.* Культурная критика [Текст] / И. П. Ильин // Западное литературоведение XX века : энциклопедия. — М., 2004.
17. *Киченко, О.* Постмодернізм і роман: метаморфози традиційного жанру [Текст] / О. Киченко // Всесвіт. — 2004. — № 11—12.
18. *Ковалев, Ю.* Спустимся на землю [Текст] / Ю. Ковалев // Вопр. літератури. — 1998. — № 3.

19. Коваль, М. Джон Барт як інтерпретатор постмодернізму [Текст] / М. Коваль // Слово і час. — 2000. — № 6.
20. Кравченко, Т. Постмодернізм — це принципово не модернізм [Текст] / Т. Кравченко // Слово і час. — 1999. — № 3.
21. Лімборський, І. В. Просвітництво поза канонами і стереотипами: основні тенденції в світлі сучасних інтерпретацій [Текст] / І. В. Лімборський // Зарубіжна л-ра. — 2003. — № 5.
22. Лозинская, Е. В. Когнитивное литературоведение [Текст] / Е. В. Лозинская // Западное литературоведение XX века : энциклопедия. — М., 2004.
23. Махов, А. Е. Гринблатт Стивен [Текст] / А. Е. Махов // Западное литературоведение XX века : энциклопедия. — М., 2004.
24. Міллет, К. Сексуальна політика [Текст] / К. Міллет. — К., 1998.
25. Ожеван, М. Українська національна ідея та культурополітика наздоганяючої модернізації [Текст] / М. Ожеван // І. — 2000. — № 18.
26. Руднев, В. П. Словарь культуры XX в. [Текст] / В. П. Руднев. — М., 1999.
27. Руссова, С. Постмодернізм у сучасній поезії [Текст] / С. Руссова // Слово і час. — 2000. — № 6.
28. Рюс, Ж. Поступ сучасних ідей [Текст] / Ж. Рюс. — К., 1998.
29. Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття [Текст]. — Л., 1996.
30. Современная зарубежная литература. Страны Западной Европы : Концепции, школы, термины [Текст]. — М., 1996.
31. Степанян, К. Постмодернізм — боль и забота наша [Текст] / К. Степанян // Вопр. литературы. — 1998. — № 5.
32. Тлостанова, М. В. Постколониальные исследования [Текст] / М. В. Тлостанова // Западное литературоведение XX века : энциклопедия. — М., 2004.
33. Фаулз, Дж. Мантиса [Текст] / Дж. Фаулз // Всесвіт. — 1999. — № 1.
34. Чучин-Русов, А. Е. Новый культурный ландшафт: постмодернизм или неоархаика? [Текст] / А. Е. Чучин-Русов // Вопр. философии. — 1999. — № 4.
35. Eagleton, T. Literary Theory: An Introduction [Text] / T. Eagleton. — Minneapolis, 1996.
36. Modern Literary Theory: A Reader / Ed. Ph. Rice and P. Waugh. — 2-nd ed. — London, 1992.

ЗАПИТАННЯ Й ЗАВДАННЯ

1. Назвіть новітні напрями і течії зарубіжного літературознавства.
2. Розкрийте сутність постструктуралізму.
3. Проаналізуйте роль М. Фуко та Р. Барта в розвитку літературознавства наприкінці XX століття.
4. Що нового вніс у літературознавство Ж. Дерріда?
5. Дайте характеристику феміністичної критики.
6. Проаналізуйте специфіку розвитку постколоніальних досліджень.
7. Схарактеризуйте сутність постмодернізму.
8. У чому полягає сутність мультикультуралізму?
9. Підготуйте повідомлення про когнітивне літературознавство.
10. Проаналізуйте особливості підходів до дослідження літератури представників генетичної критики.
11. Обґрунтуйте основні засади нового історизму.
12. Схарактеризуйте напрям культурної критики.
13. Підготуйте реферат на тему: «Рецептивна естетика».

ВИСНОВКИ

«Українське літературознавство, культура взагалі переживають нині такі самі трансформаційні процеси, як і все суспільство, хіба що, мабуть, з трохи меншими зсувами в патологію» [1, 48]. Ситуація в українському літературознавстві останніх десятиліть показує, що звільнення від ідеологічного тиску позитивно позначилося на цій науці: вона стала більш розмаїтою, полемічною, а отже, й суперечливою. З одного боку, науковці стали пильніше вдивлятися в літературно-критичну спадщину класиків Тараса Шевченка, Миколи Костомарова, Пантелеймона Куліша, Михайла Драгоманова, Олександра Потебні, Івана Франка, Сергія Єфремова, Михайла Грушевського, Миколи Зерова, Михайла Драй-Хмари, Олександра Білецького, а з іншого — наука про літературу збагатилася новітніми досягненнями західних учених. До старшого покоління вітчизняних літературознавців і критиків долучилося середнє покоління, яке нині називають «дев'ятдесятниками»: Євген Баран, Ігор Бондар-Терещенко, Володимир Даниленко, Костянтин Москалець та ін. І хоча в їхніх оцінках іноді домінує скептичне ставлення до сучасного стану літературного процесу, вони вносять певне різноголосся в науку. І цей факт слід оцінювати позитивно.

І все-таки, як свідчить відомий літературознавець із діаспори Іван Фізер, «прогнозувати майбутнє

української критики, а поготів і літературознавства, можна хіба що гіпотетично, бо літературна творчість, предмет її уваги, в потоці часу не має стійких формальних і субстантивних атрибутів, за якими можна б передбачити її розвиток. Що з певністю можна про них сказати — це те, що завтра, як і сьогодні, вони і далі будуть сумісними з майбутньою літературною творчістю, в наявності якої сумніватися немає підстав, бо зумовлюється вона внутрішньою потребою людини виходити за межі існуючої дійсності, у світ творчої уяви» [5, 92].

Будь-які прогнози — справа невдячна. Однак потенційні можливості телебачення, комп'ютерної техніки, поширення Інтернету можуть призвести до того, що силове поле художньої літератури, а отже, й науки про неї, звузиться. Та це справа майбутнього. Подібні тенденції на Заході спостерігаються вже давно. «Література у другій половині XX століття на Заході поступово втрачає свою домінуючу роль у культурному просторі, а письменник — роль духовного лідера і „володаря душ“. Він і його творчість перетворюються на звичайне явище соціології культури» [4, 5]. З іншого боку, як зазначав Є. Баран, «майбутнє літературного процесу не за номенклатурними творчими спілками, а за мобільними видавництвами чи редакціями журналів і газет, навколо яких гуртуватимуться творчі особистості. Видавець — менеджер — письменник — такою є схема нормального літературного процесу. Інші варіанти можливі, але недоцільні» [2, 120].

Хоч би як там було, але художня література на Заході та Сході є, тож вітчизняне і світове літературознавство має перспективи. А для української науки про літературу характерним є «багатосигнальність духовності, широкий спектр образного пульсування культурних ареалів, що обіцяє витворення мозаїчної картини літературно-мистецького відображення руху української цивілізації в європейський простір» [3, 6].

ЛІТЕРАТУРА

1. *Андрусів, С.* Сучасне українське літературознавство: тексти і контексти [Текст] / С. Андрусів // Слово і час. — 2004. — № 5.
2. *Баран, Є.* Звичайний читач [Текст] / Є. Баран. — Тернопіль, 2000.
3. *Жулинський, М.* На шляху в європейський простір [Текст] / М. Жулинський // Слово і час. — 2001. — № 1.
4. Урок зарубіжної літератури: проблеми, досвід, перспективи: Звіт та матеріали всеукраїнського семінару методистів [Текст] // Всесвітня л-ра в середніх навч. закл. України. — 2000. — № 12.
5. *Фізер, І.* Критика літературна [Текст] / І. Фізер // Сучасність. — 2000. — № 6.

ЗМІСТ

ВСТУП

1. Літературознавство — галузь філології	3
2. Літературознавство та історія	6
3. Літературознавство й мистецтвознавство	8
4. Літературознавство та фольклористика	9
5. Літературознавство та інші наукові дисципліни	10
6. Основні й допоміжні літературознавчі дисципліни	11
7. Теорія літератури	14
8. Історія літератури	15
9. Літературна критика	17
10. Взаємозв'язки літературознавчих дисциплін	19
11. Літературна історіографія	20
12. Літературна бібліографія	21
13. Текстологія	22
14. Палеографія	23
15. Методологія літературознавства	24
16. Завдання курсу «Історія літературознавства»	27
Література	28
Запитання й завдання	29

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

Літературознавство та естетика античності й середніх віків

1. Біля джерел світової естетичної думки	30
2. Погляди на літературу й мистецтво Платона та Арістотеля ..	33
3. Зародження літературної критики та допоміжних літературознавчих дисциплін	38
4. Літературознавство пізньої еллінської доби	39
5. Літературознавчі погляди вчених Стародавнього Риму ...	41

6. Початки літературознавства та естетики в стародавньому й середньовічному Китаї	43
7. Зародження літературознавства та естетики в стародавній і середньовічній Індії	53
8. Літературознавство в середньовічній Японії	57
9. Проблеми літературознавства в середні віки	60
10. Арабське літературознавство середніх віків	64
Література	68
Запитання й завдання	69

РОЗДІЛ ДРУГИЙ

Літературознавство доби Відродження

1. Літературознавство та естетика італійського Відродження	71
2. «Поетика» Арістотеля та ренесансні праці з теорії літератури в Італії	75
3. Ренесансне літературознавство в інших державах Європи	77
Література	80
Запитання й завдання	81

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ

Естетика бароко й класицизму

1. Бароко	82
2. Рококо	88
3. Класицизм	89
4. Теоретико-літературні погляди російських учених XVIII століття	95
Література	97
Запитання й завдання	98

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ

Зародження та розвиток українського літературознавства (XI—XVIII століття)

1. Літературознавство доби Київської Русі	100
2. Особливості розвитку науки про літературу в XV—XVII століттях	103
3. Українські поетики XVIII століття	107

Література	110
Запитання й завдання	112

РОЗДІЛ П'ЯТИЙ

Літературознавство доби Просвітництва

1. Становлення англійської науки про літературу	113
2. Сентименталізм	117
3. Французьке літературознавство XVIII століття	120
4. Просвітницькі ідеї в літературознавстві Німеччини	126
5. Літературознавство Італії XVIII століття	131
6. Зародження просвітницьких ідей у літературознавчих теоріях іспанців	133
7. Просвітницьке літературознавство на Сході	134
8. Особливості розвитку просвітницького літературознавства в Росії	135
Література	136
Запитання й завдання	137

РОЗДІЛ ШОСТИЙ

Зарубіжне літературознавство XIX століття

1. Німецька класична філософія та її вплив на літературознавство	138
2. Зародження і розвиток романтизму в першій половині XIX століття	144
3. Літературознавчі напрями першої половини XIX століття	157
4. Реалізм і його вплив на розвиток літературознавства	164
5. Основні напрями зарубіжного літературознавства другої половини XIX століття	171
6. Натуралізм	180
Література	181
Запитання й завдання	183

РОЗДІЛ СЬОМИЙ

Вітчизняне літературознавство XIX століття

1. Українське літературознавство та естетика в перші десятиріччя XIX століття	184
--	-----

2. Розвиток українського літературознавства в середині XIX століття	193
3. Еволюція українського літературознавства в останні десятиріччя XIX століття	203
Література	220
Запитання й завдання	222

РОЗДІЛ ВОСЬМИЙ

Українське літературознавство першої половини XX століття: здобутки та втрати

1. Літературознавство перших десятиріч XX століття	223
2. Вітчизняна наука про літературу доби революції та перших десятиліть радянської влади	235
3. Створення Інституту Тараса Шевченка і його вплив на літературознавство 1920—1940-х років	254
Література	260
Запитання й завдання	263

РОЗДІЛ ДЕВ'ЯТИЙ

Вітчизняне літературознавство другої половини XX століття: на шляху до об'єктивності

1. Літературознавство 1950—1980-х років: припливи і відпливи ...	264
2. Літературознавство української еміграції та діаспори ...	274
3. Українське літературознавство доби незалежної України ...	292
Література	303
Запитання й завдання	305

РОЗДІЛ ДЕСЯТИЙ

Розвиток світової літературознавчої думки у XX столітті

1. Зарубіжне літературознавство кінця XIX — початку XX століття	306
2. Модернізм як провідний літературний напрям XX століття	311
3. Фройдизм як напрям літературознавства першої половини XX століття	322

4. «Нова критика»	328
5. Феноменологія	329
6. Герменевтика	332
7. Стилистична критика	335
8. Герметична критика	337
9. Структуралізм	338
10. Екзистенціалізм	341
11. Діалогізм М. Бахтіна	343
12. Наративна типологія	347
13. Марксистське літературознавство	349
Література	352
Запитання й завдання	355

РОЗДІЛ ОДИНАДЦЯТИЙ

Літературознавство кінця ХХ — початку ХХІ століття: напрями, течії, школи

1. Постструктуралізм	356
2. Деконструктивізм	358
3. Феміністична критика	360
4. Постколоніальні дослідження	365
5. Постмодернізм	367
6. Мультикультуралізм	373
7. Рецептивна естетика	374
8. Когнітивне літературознавство	376
9. Генетична критика	378
10. Новий історизм	379
11. Культурна критика	380
Література	381
Запитання й завдання	383
ВИСНОВКИ	384

УДК 821.09(100)(075.8)
ББК 83.3(0)я73
Г15

Рецензенти:

д-р філол. наук, проф. *Н. І. Заверталюк*
(Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара);

д-р філол. наук, проф. *А. В. Козлов*
(Криворізький національний університет);

д-р філол. наук, проф. *В. Ф. Шевченко*
(Запорізький національний університет)

*Друкується за рішенням Ученої ради
Державного закладу «Луганський національний
університет імені Тараса Шевченка»
(протокол № 10 від 31 травня 2013 р.)*

Видання підготовлено
Головною редакцією навчально-методичних видань
Головний редактор *А. С. Мнишенко*

Галич О. А.

Г15 Історія літературознавства : підручник / О. А. Галич. — К. : Либідь, 2013. — 392 с.
ISBN 978-966-06-0644-9.

У підручнику, який не має аналогів на українських теренах, висвітлено рух світової літературознавчої думки від сивої давнини до сучасності. Представлено найкращі надбання в царині літературознавства не тільки європейських країн, а й стародавніх та середньовічних Китаю, Індії, Японії, арабських і закавказьких держав. Докладно репрезентовано основні напрями сучасної науки про літературу, які побутують на всіх континентах. З-поміж інших постає вітчизняне літературознавство, що має понад тисячолітню писемну традицію.

Для студентів вищих навчальних закладів. Буде корисний для всіх, хто цікавиться світовим літературним процесом.

УДК 821.09(100)(075.8)
ББК 83.3(0)я73

*Розповсюдження й тиражування
без офіційного дозволу видавництва заборонено*

ISBN 978-966-06-0644-9

© О. А. Галич, 2013

Навчальне видання

Галич Олександр Андрійович

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Підручник

Редактор *Н. В. Леонова*

Художник-оформлювач *О. Г. Григій*

Художній редактор *О. Г. Григій*

Коректори *Л. Ф. Іванова, А. І. Бараз, А. В. Бородавко*

Верстальник *О. Л. Мошеченко*

На оправі використано твір К. Піскорського
«Цивілізація» (1917)

Формат 84×108/32.

Ум. друк. арк. 20,58. Обл.-вид. арк. 24,50.

Зам. 13-261.

Державне підприємство

«Спеціалізоване видавництво “Либідь”»,
вул. Пушкінська, 32, м. Київ, 01004

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 3055 від 12.12.2007.

Віддруковано

на ПАТ «Білоцерківська книжкова фабрика»,
вул. Леся Курбаса, 4, м. Біла Церква, 09111

Свідоцтво серія ДК № 4063 від 11.05.2011.



Галич Олександр Андрійович (народ. 1948) — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та компаративістики Державного закладу «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». Відмінник освіти України (1998), заслужений діяч науки і техніки України (2007).

Коло наукових інтересів — проблеми розвитку документалістики в українській та зарубіжних літературах в умовах глобалізації, еволюції вітчизняного та світового літературознавства, сучасної української літератури.

Автор і співавтор майже 450 праць, зокрема 9 монографій, 5 підручників для вищих навчальних закладів, близько 20 навчально-методичних посібників.

Є головою спеціалізованої вченої ради із захисту кандидатських дисертацій за спеціальностями «Теорія літератури» та «Українська література». Серед його учнів 6 докторів і 32 кандидати наук.

