

ДЕРЖАВНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД  
„ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ”  
МІНІСТЕРСТВА ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ

О.О. Ніколова, К. М. Васирина

**ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ**

Навчальний посібник

для студентів вищих навчальних закладів

Запоріжжя

2012

УДК 82.0 (075.8)

ББК Ш40я73

Н 638

Рецензенти:

Доктор філологічних наук, професор Запорізького класичного приватного  
університету

*Н. М. Торкут*

Доктор філологічних наук, професор Бердянського державного педагогічного  
університету

*В. А. Зарва*

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки, молоді та спорту України*

*як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів*

*(лист №1/11-11621 від 16.07.12)*

**Ніколова О.О.**

Н 638 Теорія літератури: навчальний посібник [для студ. вищ. навч. закл.] /  
О.О.Ніколова, К.М. Василина. – Запоріжжя: Запорізький національний  
університет, 2012. – 229 с.

ISBN

Навчальний посібник призначений на допомогу студентам у процесі вивчення курсу „Теорія літератури”, написання дипломних та магістерських робіт із зарубіжної літератури, для підвищення рівня володіння теоретичним матеріалом та удосконалення навичок літературознавчого аналізу: містить інформацію, орієнтовану на формування уявлень про історію розвитку (основні етапи та напрямки) теоретико-літературної думки в країнах західної Європи, досягнення сучасного літературознавства, його методологію, ключові поняття та категорії, а також вказівки, необхідні для виконання індивідуальної та самостійної роботи, питання поточного та підсумкового контролю.

Видання розраховане на студентів денного та заочного відділень освітньо-кваліфікаційного рівня „спеціаліст” факультетів іноземної філології – спеціальностей „Мова та література (англійська)”, „Мова та література (німецька)”, „Мова та література (французька)”, „Мова та література (іспанська)”.

УДК 82.0 (075.8)

ББК Ш40я73

ISBN

© Ніколова О.О., Василина К.М. 2012

© Запорізький національний університет

## ЗМІСТ

<b>Вступ.....</b>	<b>5</b>
<b>1. Література як особливий вид мистецтва і наука про неї. Теорія літератури – окремий розділ літературознавства.....</b>	<b>8</b>
<b>2. Основні етапи розвитку теоретико-літературної думки у західноєвропейських країнах від античності до поч. ХІХ ст.....</b>	<b>12</b>
2.1. Античність як ранній етап формування теорії літератури.....	12
2.2. Теоретико-літературні ідеї Середньовіччя і Відродження.....	15
2.3. Основні теоретико-літературні концепції ХVІІ- ХVІІІ ст.....	20
2.4. Значення філософсько-естетичних теорій німецьких ідеалістів.....	29
2.5. Новаторство романтиків в осмисленні природи та феноменів словесного мистецтва.....	30
<b>3. Провідні напрями розвитку теорії літератури у ХІХ ст.....</b>	<b>35</b>
3.1. Міфологічна школа.....	35
3.2. Біографічний метод.....	36
3.3. Культурно-історична концепція.....	37
3.4. Психологічний підхід.....	39
3.5. Витоки розвитку компаративістики (порівняльного літературознавства).....	41
3.6. Антропологічна школа.....	42
<b>4. Межа ХІХ-ХХ ст. в історії західноєвропейської естетики.....</b>	<b>45</b>
4.1. Естетико-філософські детермінанти розвитку „ідеалістичного” напрямку теоретико-літературної думки.....	45
4.2. Антипозитивістські тенденції у літературознавстві.....	46
<b>5. Основні літературознавчі концепції ХХ ст.....</b>	<b>50</b>
5.1. Метод психоаналізу.....	50
5.2. Розвиток „формального” літературознавства.....	53
5.3. Феміністичний напрям та гендерний підхід.....	57
5.4. Ритуально-міфологічна школа.....	59
5.5. Компаративістика.....	60

5.6. Вплив філософських ідей ХХ ст. на розвиток літературознавства (феноменологія, герменевтика тощо).....	62
5.7. Новий історизм.....	65
5.8. Наратологія.....	67
5.9. Екокритика.....	72
<b>6. Художній твір як об'єкт наукового аналізу: теоретичний аспект...77</b>	
6.1. Поняття художнього твору. Типологія заголовків.....	77
6.2. Літературні роди.....	79
6.3. Літературні жанри.....	83
6.4. „Умовно змістовні” складові художнього твору (тема, проблема, ідея, мотив, конфлікт, пафос).....	124
6.5. Комічне як естетична категорія.....	134
6.6. Засоби розкриття характеру персонажа. Психологізм.....	155
6.7. Архітектоніка і композиція.....	162
6.8. Художній час та простір.....	168
6.9. Образність і експресивність художнього мовлення.....	170
6.10. Версифікація.....	181
6.11. Літературні напрями і школи.....	191
<b>7. Міфопоетика.....197</b>	
7.1. Поняття міфу.....	197
7.2. Зв'язки міфу і літератури. Неоміфологізм.....	199
7.3. Традиційні образи у літературі.....	203
<b>8. Завдання для самостійного та індивідуального виконання.....206</b>	
<b>9. Перелік питань для модульного та підсумкового контролю.....211</b>	
<b>10. Словник.....215</b>	
<b>11. Список використаної літератури.....225</b>	

## ВСТУП

Курс „Теорія літератури” має велике значення для підготовки майбутніх філологів (викладачів іноземної мови та літератури): у процесі його вивчення студенти отримують інформацію про основні етапи та напрямки розвитку теоретико-літературної думки, концепції провідних літературознавчих шкіл та їхню методику аналізу художніх творів, досягнення сучасної науки про літературу, а також вдосконалюють, поглиблюють та системно узагальнюють раніше отримані знання. Відповідний курс тісно пов’язаний із попередніми, зокрема – „Вступом до літературознавства”, „Історією зарубіжної літератури” і ґрунтується на засвоєному під час їх опрацювання матеріалі та вже сформованих літературознавчих навичках.

Викладання дисципліни „Теорія літератури” на факультетах іноземної філології вищих навчальних закладів має відбуватися відповідно до основної освітньо-професійної концепції, з урахуванням особливостей формування, сучасного стану літературознавства (теорії літератури як його окремого розділу) у західній Європі, національної специфіки літературного процесу в окремих її країнах, **необхідності органічного поєднання надбань закордонної та вітчизняної наук**. Саме такий підхід до вивчення курсу запропонований у посібнику, **мета якого** – допомогти студентам оволодіти навчальним матеріалом, розібратися у складностях і протиріччях різноманітних естетичних теорій, сприяти полегшенню виконання завдань практичного характеру (вказати на основні шляхи дослідження художнього твору, зорієнтувати у методах літературознавчого аналізу). Безумовно, представлена у цьому посібнику інформація не може вважатися вичерпною, оскільки видання є органічним доповненням до існуючих підручників та посібників та покликане розтлумачити окремі концептуальні положення, складні для розуміння студентського загалу, та спрямувати філологів-початківців у їхніх подальших наукових пошуках.

Умовно посібник можна розділити на дві складові, кожна з яких відповідає певному **завданню** курсу: перша знайомить з історією розвитку

теорії літератури у західноєвропейських країнах, мову яких вивчають студенти (Англії, Франції, Німеччини, Іспанії), друга – з її сучасним станом (провідними поняттями та категоріями, проблемним полем, дослідницьким апаратом). Ця частина представляє системну контамінацію традиційних для вітчизняної науки поглядів на природу художнього твору у теоретичному аспекті з іманентними західноєвропейській критиці положеннями, демонструє подекуди їхні значущі розбіжності у розумінні природи певних феноменів (жанрових, венсифікаційних тощо), акцентує термінологічну неузгодженість, що її мають враховувати майбутні дослідники зарубіжної літератури, а також пропонує у якості наочних прикладів конкретних понять підборку текстів визначних закордонних письменників (українських перекладів та оригіналів).

Окремий розділ присвячений міфопоетичному аспекту розгляду художнього твору: дослідження зв'язків міфу та літератури є надзвичайно актуальним на сьогоднішній день у вітчизняній та закордонній науках.

Крім допоміжного теоретичного матеріалу посібник містить також рекомендації щодо самостійної та індивідуальної роботи, перелік питань для модульного та підсумкового контролю, словник, необхідність звернення до якого у тексті позначається знаком \*. Знак ! вказує на доцільність пошуку більш детальної інформації у конкретній монографії чи статті, присвячених безпосередньо феномену, що розглядається.

Передбачається, що за підсумками вивчення курсу та оволодіння інформацією посібника студент має **знати**:

- основні етапи та напрямки розвитку теоретико-літературної думки у західній Європі;
- концепції та методику вивчення естетичних феноменів провідних західноєвропейських літературознавчих шкіл, специфіку їхнього поєднання у процесі здійснення сучасних полівекторних досліджень художніх творів;
- термінологічний апарат, ключові поняття та категорії сучасного літературознавства;

- специфіку міфопоетичного підходу до аналізу художнього твору.

Посібник також скеровує студентів, які вивчають теорію літератури, на оволодіння наступними **вміннями**:

- критичного сприйняття, аналізу, реферування наукових праць з теорії літератури;
- коректного використання сучасної методології аналізу художнього твору;
- написання дипломних та магістерських робіт, наукових праць з історії зарубіжної літератури.

Видання рекомендоване студентам денного та заочного відділень, що здобувають освітньо-кваліфікаційний рівень „спеціаліст” факультетів іноземної філології – спеціальностей „Мова та література (англійська)”, „Мова та література (німецька)”, „Мова та література (французька)”, „Мова та література (іспанська)”. Також воно може бути використане у процесі написання дипломних, магістерських робіт, наукових статей з історії зарубіжної літератури.

# 1. ЛІТЕРАТУРА ЯК ОСОБЛИВИЙ ВИД МИСТЕЦТВА І НАУКА ПРО НЕЇ.

## ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ – ОКРЕМИЙ РОЗДІЛ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

**Мистецтво** – особливий вид людської діяльності, специфіку якого традиційно визначають шляхом його порівняння **із наукою** та виділення такої показової риси як **образність\***, а також цілої низки обумовлених нею ознак – **суб'єктивність, багатозначність, умовність, емоційність, експресивність, типовість** [47, с. 8-10].

**Література** (лат. littera – „літера”) є одним з різновидів мистецтва (поруч із музикою, живописом, архітектурою, театром тощо), який характеризується тим, що створює **словесні образи, позбавлені конкретно-предметної чуттєвості**, зображує **мовну діяльність людини** та показує зміну подій, почуттів у часі і просторі (**динамічність**). Література тісно пов'язана із мистецтвом музики, театру, кіно [29, с. 453-456].

Науку, яка вивчає літературу, називають літературознавством. **Літературознавство** – це одна з двох ключових філологічних дисциплін, що постає як сукупність знань про специфіку, генезис, функції мистецтва слова, етапи і закономірності розвитку літературного процесу, формально-змістовні характеристики його складових (від окремого твору до літературного напрямку), методологію аналізу відповідних феноменів. „На відміну од мовознавства, яке розглядає *мову* в усіх її виявах та побутуванні, *літературна наука* вивчає насамперед особливості, закономірності й секрети *словесного мистецтва, художньої мови*” [43, с.7].

**Виділяють три розділи літературознавства.**

**1. Теорія літератури** (розглядає соціальну природу, закономірності розвитку та суспільну роль художньої літератури, встановлює принципи аналізу та оцінки літературного матеріалу [45, с. 13], досліджує основні літературознавчі поняття, категорії).

**2. Історія літератури** (вивчає етапи, закономірності розвитку літературного процесу, студіює літературу в її історичному розвитку від



фольклору до сьогодення). На думку О. Веселовського, „історія літератури у широкому значенні цього слова — це історія суспільної думки, наскільки вона виразилася у русі філософським, релігійним та поетичним, і закріплена словом” [8, с. 52].

**3. Літературна критика** (зосереджена на розгляді сучасного стану літератури, є ніби „літературою про літературу та суспільство” [45, с. 15], несе на собі відбиток суб’єктивно-емоційного ставлення до естетичних феноменів).

Усі вищезгадані розділи є **взаємозалежними**: історія літератури і літературна критика використовують як базові знання, накопичені теорією літератури, а остання, у свою чергу, створюється і збагачується за їхній рахунок.

Необхідно звернути увагу на те, що у західній традиції літературознавчих студій до розділів літературознавства відносять також і **компаративістику** (порівняльне або порівняльно-історичне літературознавство), і **текстологію** (прикладну філологічну дисципліну, що вивчає прийоми аналізу художніх текстів з метою їхньої критики (рецензії), виправлення (емендації) та видання (публікації)).

**Літературознавство пов'язане з іншими науками і дисциплінами:**

- соціологією;
- філософією;
- історією;
- психологією;
- фольклористикою;
- історіографією;
- бібліографією;
- палеографією;
- евристикою;
- лінгвістикою;
- перекладознавством тощо.

“Зв’язок між літературо- і мовознавством є очевидним, особливо у царині стилістики, коли художня мова включає в себе публіцистичну, наукову, ділову, діалектну тощо, — ці функціональні стилі загальнонаціональної мови стають об'єктами і літературознавчого розгляду, саме з точки зору їх ролі та функцій у мистецьких текстах.

Щільна взаємодія поєднує літературознавство з фольклористикою, театро- та кінознавством, іншими розгалуженнями сучасного мистецтвознавства. А також — із естетикою (її трактують і як синонімічну назву мистецтвознавства), психологією, філософією, етнологією, історією, соціологією, етикою... Навіть, здавалося б, досить віддалені сфери людського знання, як-от математика і кібернетика, стають нині не тільки дотичними, а й взаємпроникними з філологією: машинний переклад, комп'ютерний сервіс (довідковий матеріал, лексичне, стилістичне програмування тощо — аж до експериментального складання віршів за допомогою ЕОМ).

Поставши в синкретичному (нерозмежованому) вигляді поруч із філософією, театрознавством, іншими науками та видами мистецтва, літературознавство, спеціалізуючись і самозаглиблюючись, водночас розвивається і в напрямі взаємозближення, синтезу наук і мистецтв у процесі осягнення, естетичного переживання людиною цілісності буття, безперервного шукання істини, творення нової дійсності” [43, с. 8].

Ще у Давній Греції як своєрідне теоретичне узагальнення практичного досвіду поетичної творчості сформувалась **поетика** (давньогрец. – „поетичне мистецтво”). На сьогоднішній день відповідний термін часто вживається поруч із поняттями „літературознавство”, „теорія літератури” та використовується у декількох значеннях:

- **поетика – наука про літературу, літературознавство;**
- **поетика – теорія літератури;**
- **поетика – „частина” теорії літератури, яка вивчає особливості художньої форми (наприклад, особливості композиції художнього твору, версифікацію тощо);**

- **поетика** – **художня специфіка, система художніх засобів**, притаманних окремому твору, творчості письменника, жанру, літературному напрямку в цілому [29, с. 785].

Сучасні науковці розрізняють **загальну (теоретичну), конкретну та історичну поетики**:

- **загальна (теоретична) поетика** вивчає звукову, словесну та образну будову тексту;

- **конкретні поетики** розглядають „всю сукупність індивідуальних засобів художнього зображення та вираження у їхній системній взаємодії” [45, с.13];

- **історична поетика** аналізує походження та еволюцію окремих зображально-виражальних засобів та поетичних форм, а також специфіку національної традиції та особливості іншокультурних впливів на творчість великих митців тощо [48, с. 92].

Джерелом виникнення літературознавства є **філологія** (давньогрец. – „люблю слово”) – сукупність наук, що вивчають мову і літературу, письмові тексти та формується ще за часів стародавньої Індії та Греції. Тоді ж починають з’являтися і перші праці, автори яких здійснюють спроби відтворення та узагальнення існуючих знань про літературу.

### ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

- У чому полягає специфіка мистецтва та літератури як його окремого виду?
- На які розділи поділяється літературознавство?
- Із якими науками пов’язане літературознавство? Яким чином?
- У яких значеннях використовується термін „поетика”?
- Які різновиди поетики виділяють сучасні науковці?

## 2. ОСНОВНІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ ТЕОРЕТИКО-ЛІТЕРАТУРНОЇ ДУМКИ У ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ КРАЇНАХ ВІД АНТИЧНОСТІ ДО ПОЧ. ХІХ СТ.

### 2. 1. Античність як ранній етап формування теорії літератури.

Незважаючи на те, що окремою **наукою** літературознавство стає лише у **ХІХ ст.**, історія його розвитку в цілому та теорії літератури зокрема починається саме з надбань **античності**, зокрема з концепції **сутності мистецтва як творчого наслідування природи – мімесису** (давньогрец. *mimesis* – „наслідування”): ідеї **піфагорійців, Демокріта, Геракліта, Платона, Арістотеля**. На основі відповідного положення Платон („Держава”) та Арістотель („Поетика”) створюють також перші цілісні теоретичні системи.

Оскільки, на думку **Платона**, матеріально-предметний світ є відображенням („тінню”) вищого і єдино справжнього світу ідей, а мистецтво (література) наслідує саме „несправжнє” земне буття, недосконалі образи – лише „тіні тіней”, слабкі відблиски Істини („Символ печери” [34, с. 321-325], „Мистецтво як наслідування ідеї (ейдосу)” [34, с. 422-426]). „Наслідувальне мистецтво далеке від дійсності” [34, с. 425].

Платон вказує на „згубний вплив” переважної більшості літературних творів, особливо „нападаючи” на трагедію, яка демонструє страшне і тим самим позбавляє глядачів мужності [34, с. 426-428]. Він вважає, що поетам взагалі не місце в ідеальній державі, нею мають правити філософи [34, с. 435-438]. Серед усіх існуючих жанрів Платон робить виняток лише для патріотичних і релігійних гімнів, які єдині мають дидактичну значущість.

Також філософ одним з перших розділяє літературу на роди, взявши за основу **форму вираження авторської свідомості**. По-перше, поет може **прямо говорити від себе**, що має місце переважно у дифірамбах\* (це найважливіша властивість **лірики**). По-друге — будувати твір у вигляді „**обміну промовами**” **героїв**, до якого не додаються слова поета, що є характерною ознакою трагедій і комедій (**драма** як рід поезії). По-третє — **поєднувати свої слова із словами**

**чужими**, тими, що належать персонажам (властивість **епосу як „змішаного” роду**) [34, с. 175].

Суттєво відмінну від платонівської позицію стосовно мистецтва займає **Арістотель**, який визнає його цінність для духовного вдосконалення людини (теорія катарсису\*), а **літературні роди виділяє за способом наслідування природі**. „Твори епосу, трагедій, а також комедій та дифірамбів..., – все це в цілому не що інше, як наслідування; розрізняються ж вони між собою або різними засобами наслідування, або різними його предметами, або різними, нетотожними способами” [1, с. 646]. „Можна наслідувати одне й те ж одними й тими ж засобами, але так, що [автор] або веде оповідь [відсторонено], або стає в ній кимось іншим, подібно до Гомера (епос – О. Н.); або [увесь час залишається] самим собою і не міняється (лірика – О. Н.); або [виводить] усіх наслідуваних [як осіб] діючих та дієвих (драма – О. Н.)” [1, с. 648].

Велику увагу Арістотель приділяє також **трагедії** (та частина „Поетики”, яка, ймовірно, була присвячена розгляду комедії, до нас не дійшла). Умовно можна виділити найбільш концептуально значущі арістотелівські положення, пов’язані із визначенням природи трагедії:

- висвітлюючи питання **генезису** трагедії, Арістотель вказує на її виникнення із заспіву дифірамбу (заспівувач став актором, а хор – самою основою трагедії) та сатирівської гри [1, с. 650];
- **порівнюючи трагедію із комедією**, автор „Поетики” відзначає, що перша показує людей кращими, ніж вони є насправді, а друга – гіршими [1, с. 647];
- що ж стосується **порівняльної характеристики епосу і трагедії**, запропонованої автором, то вона ґрунтується на наступних положеннях: „трагедія зазвичай намагається вміститися в коло одного дня або виходить за нього лише трохи; епопея ж часом не обмежена, у тім і різниця” [1, с. 651];
- **серед основних вимог до дійових осіб** трагедії вказано також, що вони мають бути шляхетними, проте не ідеальними, а просто гарними

людьми, які вільно чи мимоволі зробили якусь помилку (тільки в цьому випадку вони зможуть викликати у глядачів почуття страху і жалю);

- **усе, що дійові особи** роблять і говорять, повинно впливати з їхніх переконань, ставлення до життя [1, с. 652, с. 661];
- **головне у трагедії – дія**, оскільки „трагедія є наслідування дії важливої та закінченої” [1, с. 651];
- **фабула трагедії** обов’язково повинна будуватися на перипетіях (peripetei)\* і пізнаваннях (змінах від незнання до знання), він наполягає на такій композиції трагедії, де б перипетії і пізнавання впливали із самої природи фабули [1, с. 657].

Отже, як бачимо, Арістотель вимагає **дотримання у трагедії єдності дії.**

**Про єдність місця він узагалі нічого не говорить, а єдності часу не надає особливого значення.**

Нормативна „Поетика” Арістотеля вважається першою науковою теоретико-літературною працею, оскільки містить відповідні терміни із дефініціями. **Вона панувала у теорії словесності від класичної античності до середини XVIII ст.**

За часів пізньої еллінської доби з’являються трактати, автори яких приділяють увагу питанням теоретико-літературного характеру: серед найбільш показових виділяють праці Діонісія Галікарнаського (про різницю між поезією і прозою, основні засади поезії, ритм тощо) та Деметрія Псевдо-Фалерейського (про художні стилі – бідний, величний, вишуканий, могутній та змішані) [10, с.11].

Продовжуючи розгляд перших етапів формування науки про літературу, особливу увагу слід звернути також на її розвиток у стародавньому Римі і, зокрема, на „Послання до Пізонів” / „Науку поезії” Квінта **Горація** Флакка. У цій нормативній поетиці, побудованій як звернення до представників близького до літератури аристократичного сімейства, автор виділяє серед найбільш пріоритетних вимог до художнього твору – ясність і простоту, домірність і

гармонійність. Мета поета – дарувати радість, наставляти і хвилювати; її він має переслідувати у всіх жанрах, але з особливою силою – в трагедії.

Давньоримські мислителі також звертаються і до проблеми розподілу літератури на роди: Марк Тулій Цицерон виділяє їх чотири (епічний, комічний, трагічний і ліричний), а Горацій – шість (героїчний, ліричний, елегійний, комічний, трагічний, буколичний) [10, с. 12], узявши за основу пафосну (емоційну) доміную, модус художнього відображення.

Окремо серед римських авторів слід виділити граматака Елія Доната, фрагмент „Про комедію і трагедію” якого у подальшому суттєво впливав на теоретико-літературну думку аж до XVII ст. [24, с. 333].

! Бажаючим отримати більш детальну інформацію з цього питання рекомендуємо звернутися також до наступних джерел:

- Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика / Алексей Лосев. – М.: Искусство, 1975. – 776 с.
- Лосев А. Ф. История античной эстетики. Высокая классика / Алексей Лосев. – М.: Искусство, 1974. – 593 с.
- Лосев А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм / Алексей Лосев. – М.: Искусство, 1980. – 766 с.
- Лосев А. Ф. История античной эстетики. Последние века / Алексей Лосев. – М.: Искусство, 1988. – 413 с.
- Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм / Алексей Лосев. – М.: Искусство, 1979. – 815 с.
- Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон / Алексей Лосев. – М.: Искусство, 1969. – 715 с.

## **2.2. Теоретико-літературні ідеї середньовіччя і Відродження.**

Продовжуючи екскурс у минуле, зазначимо, що за часів середньовіччя відбувається певне послаблення (порівняно із античністю) цікавості до проблем поетики, обумовлене „залежністю” естетики від релігії, однак аж ніяк не її повне зникнення. Так, зокрема, у „Молодшій Едді” Сноррі Стурлусона міститься інформація про поетичні образи, кенінги, хейті, подані зразки поезії

різних розмірів, визначені основні особливості поетичної творчості скальдів. Більшість середньовічних праць, які дійшли до наших часів, пов'язані саме з **мовними засобами виразності та питаннями версифікації**. Беді **Достоповажному** належить трактат з метрики, заслуга дослідження тропів та фігур у Біблії; кінець XII – початок XIII ст. відзначені появою трактатів з віршування, риторики і поезики, написаних французькими, англійськими, німецькими авторами [24, с. 333].

Саме латинське середньовіччя створює на основі античного спадку цілісну структуру теоретико-літературного мислення [37, с. 4]. Показовими у цьому плані є підручники поезики „Наука віршування” Матвія Вандомського (1175 р.), „Нова поезика” Гальфреда Вінсальвського (пр. 1208-1213 рр.), „Наука віршування” Гервасія Мельклейського (пр. 1213-1216 рр.), „Паризька поезика” Іоанна Гарландського (пр. 1220-1235 рр.), „Лабіринт” Еберхарда Німецького (пр. 1250 р.), де основна увага приділяється законам віршування, ритміці, характеристиці різноманітних тропів і фігур, „величного”, „звичайного” та „середнього” стилів.

Наприклад, Гервасій Мельклейський виділяє фігури тотожності (анафора, епіфора тощо), подібності (метафора, порівняння), протилежності (антитеза), Гальфред Вінсальвський характеризує фігури як „просте прикрашення”, а тропи як „складне прикрашення”, автор „Лабіринту” описує різні види метонімії, гіперболу, інверсію („очень хороший прием – расставить слова по иному, чем в обычном строю” [37, с. 138]), синекдоху („вместо целого – часть: неплохо и целое вместо части” [37, с. 139]).

Також автори латинських поетик здійснюють спроби класифікації літератури за родовим і жанровим показниками. Так, зокрема, Іоанн Гарландський виділяє роди „драматичний” (пов'язаний із дією), оповідний та змішаний, а також характеризує такі жанри як епіталамій (весільна пісня), епітафій (вірш над могилою), апофеоз (уславлення), трагедія (вірш із радісним початком і сумним кінцем), елегія (жалібний вірш) тощо [37, с. 151-152].



! Бажаючим отримати більш детальну інформацію з цього питання рекомендуємо звернутися до збірки

- Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье / Под ред. М. Л. Гаспарова. – М.: Наука, 1986. – 256 с.

Досвід середньовічної поезії узагальнює Данте („Про народне красномовство”), який характеризує літературні жанри та стилі (високий стиль має бути притаманний трагедії, низький – комедії), поетичну техніку (поетика канцони).

**В епоху Ренесансу в Італії відбувається нове „відкриття” „Поетики” Арістотеля:** починають з’являтися численні переклади і перевидання із різноманітними коментарями (Джанбаттісто Чинтіо „Про мистецтво поезії”, Франческо Патриці „Поетика”, Джан Джанджорджо Тріссіно „Поетика”, Лодовіко Кастельветро „Поетика” тощо). Більшість продовжувачів справи Арістотеля відстоюють погляд на мистецтво як на творче наслідування природи, пропагандують жанрову та стильову ієрархію, порівнюють трагедію із комедією: на думку Тріссіно, „трагедія списує з дійсності звичай кращі, а комедія – найгірші, тому-то комедія і викликає сміх, який подібний до потворності” [30, с. 31].

За часів Відродження інтерпретовані італійськими гуманістами принципи арістотелівської поетики набувають також популярності й у **Франції**. Юлій Цезар (Жюль Сезар) **Скалігер** (Джуліо Бордоні) обґрунтовує закон „трьох едностей”, непорушність якого надалі затверджують класицисти, продовжує традицію співставлення трагедії з комедією. Комедія – „драматичний твір, насичений подіями, з веселим фіналом, написаний у простому стилі” [30, с. 54], а у трагедії „початок порівняно спокійний, фінал – жахливий,... вся дія сповнена турбот, страху, загроз, усім загрожує вигнання та смерть” [30, с. 55].

Значущим надбанням цієї доби є створення французькими гуманістами (представниками „Плеяди”) перших літературних маніфестів: „Захист і уславлення французької мови” **Жоашена дю Белле**, „Коротка поетика” **П'єра Ронсара**. Поети вимагають оновлення сучасної національної літератури. Так,

наприклад, дю Белле виступає із рішучим запереченням усіх застарілих, на його думку, жанрів та строфічних форм (балада, королівська пісня, рондо, мораліте, фарс), водночас вказуючи на перспективи розвитку створених ще за часів античності епічної поеми, оди, елегії, епіграми, сатири, послання, трагедії і комедії. Автор закликає до творчої орієнтації на зразки античності, італійської ренесансної літератури, своєрідного змагання із ними. Стилі він чітко поділяє на високий (характерний для трагедії, оди, епічної поеми) та низький (фарс, комедія).

Автором першої **англійської** поетики традиційно вважають **Філіпа Сідні** („Захист поезії”), який, орієнтуючись на Арістотеля і його коментаторів, відстоює необхідність збереження правила трьох єдностей, жанрової та стильової ієрархії, порівнює трагедію і комедію. Сідні зазначає, що перша утримує тиранів від деспотизму, а друга показує звичні помилки буденного життя, які викликають сміх. Сміх може дарувати насолоду, його джерелом є явища, які не відповідають природі [30, с. 152]. Також автор трактату розглядає жанри трагікомедії, пасторалі, елегії, звеличує англійську мову и розкриває неосяжні перспективи її розвитку, характеризує дві форми віршування: античну (засновану на довготі складів) та сучасну (засновану на кількості складів з урахуванням наголосу і рими).

„Закономірним наслідком підвищеного інтересу елизаветинського суспільства до мистецьких проблем стала поява численних етико-естетичних та літературно-критичних трактатів, на сторінках яких не тільки велося жваве обговорення гостроактуальних тем, пов'язаних зі станом та перспективами національної літератури („Деякі настановчі нотатки”, 1575, Дж. Гасконя, “Роздуми про англійську поезію”, 1586, В. Вебба, “Мистецтво англійської поезії”, 1589, Дж. Паттенгема, “Порівняння наших англійських поетів з поетами грецькими, латинськими та італійськими”, 1589, Ф. Мереза), а й популяризувався досвід античної риторики та поетики, осмислювалися теоретичні концепти щодо походження, сутності Поезії, специфіки творчого процесу та стану тогочасної національної літератури (“Розмірковування про

поетику”, 1573, Р. Вілліса, “Апологія Поезії”, 1591, Дж. Гаррінгтона, “Захист поезії”, 1595, Ф. Сідні, “Огляд мистецтва англійської поезії”, 1602, Т. Кемпіона, “На захист рими”, 1603, С. Деніеля)” [44, с. 46].

Н. М. Торкут також вказує на основні наукові праці, присвячені дослідженню специфіки англійського ренесансного літературно-критичного мислення, окреслює коло пріоритетних для дослідника відповідного феномену проблем. „Одним з таких гостро дискусійних питань є з’ясування ролі континентальних маніфестів та декларацій у формуванні елизаветинської літературно-критичної думки. На думку дослідників, зокрема Дж. Спінгарна, А. Гілберта, В. Голла, Л. Володарської, Л. Нікіфорової, В. Решетова, **трактати італійців**, а саме: “Коментарі до книги Аристотеля про мистецтво поезії” (1543) Франческо Робортелло, “Поетика” (1561) Цезаря Скалігера, “Про поета” (1559) та “Поетичне мистецтво” (1563) Антоніо Мінтурно, “Поетика” Аристотеля, викладена народною мовою та прокоментована” (1570) Лодовіко Кастельветро, **суттєво вплинули на процес становлення англійської критики**. Дехто з науковців, зокрема автор монографії “Коротка історія літературної критики” В.Вімсагт, наголошує на цілковитій залежності тогочасної англійської критичної думки від континентальної й називає елизаветинські трактати “малопродуктивними спробами наслідувального характеру”. Водночас, існує і діаметрально протилежна оцінка ролі італійських поетик у формуванні англійської критики. Як стверджує І. Ріверз, **твори італійських теоретиків мистецтва за рідким винятком, були взагалі майже невідомі елизаветинцям**. Аналогічної думки дотримується і Дж.Аткінс. “Англійський ренесансний критицизм, – пише він, – слід розглядати не як феномен, що утворився в XVI столітті під впливом тогочасних італійських поетик, а скоріше як продовження середньовічних зусиль (a continuation of medieval efforts), забарвлених та оновлених впливом античності”.

Отже, відчутне на сторінках деяких досліджень намагання звести все різнобарв’я літературно-критичних пошуків елизаветинців до банального переказу “загальних місць” навряд чи можна вважати виправданим і

правомірним. Думається, що воно виникає внаслідок ігнорування (можливо неусвідомленого) специфіки ренесансного художнього мислення, а також внаслідок того, що художні феномени вони намагаються розглядати ізольовано, без урахування їхнього генезису та особливостей функціонування в межах певної національної культури” [44, с. 47].

! Про розвиток англійської теорії літератури доби Відродження докладно дивись

- Торкут Н. М. Специфіка становлення й розвитку літературно-критичної традиції на теренах англійського Ренесансу / Н. М. Торкут // Ренесансні студії. – 2000. – Вип. 4. – С. 46 - 64.

**Німеччина** із літературними теоріями Ренесансу знайомиться доволі пізно (у XVII ст.), а що стосується **Іспанії**, то тут у к. XVI ст. найбільш актуальними є питання, пов’язані із **вимогами до національного театру**. Так, приміром, один з перших теоретиків та авторів іспанської драматургії, **Торрес Наарро**, визначив єдине найменування усіх жанрів національного театру – комедія (п’еса, для якої характерне поєднання видатних та веселих подій [17, с. 128]). Значущими у цьому плані є також праці **Хуана де ла Кувени** („Поетичний зразок”) та **Лопе де Веги** („Про нове мистецтво писати комедії у наш час”). Перший вимагає для іспанської драми поєднання трагічного із комічним, гострої інтриги, звернення до минулого і сучасності, другий виступає проти сліпого наслідування античності, поділу жанрів на високі і низькі, правила трьох єдностей, теж вказуючи на доцільність сполучення комічного із трагічним, відповідності вимогам життя і нового часу.

! Див. також збірку

- Испанская эстетика: Ренессанс, барокко, Просвещение: Сб. статей / Сост. и ком. А. Л. Штейна, Н. В. Брагинского. – М.: Искусство, 1977. – 695 с.

### 2.3. Основні теоретико-літературні концепції XVII-XVIII ст.

Незважаючи на те, що доволі різнобарвне **західноєвропейське бароко** не виробило цілісної і чіткої поетичної концепції, його значущі ідеї знайшли

відображення у ряді теоретико-літературних праць. Їх автори виступають за органічне поєднання у творі характерних для самого життя протиріч (трагічного і комічного, прекрасного і огидного), метафоричність, ілюзорність, дотепність, ускладненість стилю.

Одним з найвидатніших теоретиків бароко вважають **іспанця Бальтасара Грасіана-і-Моралеса** („Дотепність чи Мистецтво вишуканого розуму”), який розглядає різні види і прийоми дотепності, підкреслює значення асоціативного начала, витонченості, мистецтва натяку. За Грасіаном сутність дотепності полягає у гармонійному зіставленні декількох далеких за значенням понять. В алегоричній формі він вказує на переваги вишуканого стилю: щоб досягти успіху Дотепність пропонує Істині, яка сама по собі нудна, застосовувати вимисел і вигадку.

! Див. збірку

- Испанская эстетика: Ренессанс, барокко, Просвещение: Сб. статей / Сост. и ком. А. Л. Штейна, Н. В. Брагинского. – М.: Искусство, 1977. – 695 с.

Італієць **Еммануїле Тезауро** („Підзорна труба Арістотеля”) основою дотепності вважає розмаїтість метафор, можливість з'єднання високого і низького, комічного і трагічного, відстоює типово барочний принцип дзеркальних відображень („усе відбивається у всьому”).

У дусі бароко також упорядковано вчення про метафору, алегорію і символ ще одного італійця – філософа **Джамбаттісто Віко** („Нова наука”).

Водночас і надалі продовжує набувати популярності „Поетика” **Арістотеля**: її пік – доба **класицизму**, коли центром розвитку теоретико-літературної думки стає уже не Італія, а **Франція**. Віршований трактат „Поетичне мистецтво” („Мистецтво поезії”) **Нікола Буало** часто помилково вважають чи не єдиним теоретичним підґрунтям класицизму. Однак не слід забувати також заслуги **Скалігера** („Поетика”), **Жана Шаплена** („Про правило двадцяти чотирьох годин”), реформатора французької поезії **Франсуа Малерба**, основні естетичні принципи якого згодом затвердила Академія та ін.

Що ж стосується самого „Мистецтва поезії” Буало, то воно має чітко нормативний характер (його автора навіть називали „жандармом Парижу”) і поділяється на чотири пісні. Перша з них – про мистецтво в цілому: тут висловлюється вимога єдності форми і змісту, звучить іронія над поетами, які в угоду рими забувають про зміст твору, преціозною і бурлескною літературою. У цій же частині запропонований чіткий поділ жанрів на високі (ода, трагедія) та низькі (комедія, байка, епіграма, сатира). У наступній пісні Буало характеризує оду (громадянський пафос, зображення подій, які мають державне значення), сатиру (має сприяти виправленню людських вад) та епіграму (жартівливий зміст, лаконічність):

„Вот Ода к небесам полет свой устремляет;  
Надменной пышности и мужества полна,  
С богами речь ведет в своих строках она” [30, с. 429].

„Вот Эпиграмма – та доступней, хоть тесней:  
Острота с парой рифм – вот все, что надо в ней” [30, с. 430].

Третя частина присвячена драматичним жанрам:

„Чтоб нравиться могла Комедия народу,  
Наставницей избрать вам надобно природу” [30, с. 438].

Автор „Мистецтва поезії” вказує на генезис трагедії. Вона, на думку Буало, жорстока і страшна, але світ мистецтва прекрасний, тому що його дозволяють зробити таким правила:

„Так и Трагедия, чтоб нас очаровать,  
Эдипа кровь и боль спешит нам показать” [30, с. 432].

Театр класицизму повинен зосереджувати увагу на почуттях героїв, а зовнішня інтрига має лише другорядне значення. Автор закликає трагіків орієнтуватися на античні сюжети, але трансформувати їх, не виходячи за межі традиції і правдоподібності, підкорятися правилу „трьох єдностей” („єдності часу” – дія драматичного твору має відбуватися протягом доби, „єдності

простору” – ця дія має розгортатися в одному місці, „єдності дії” – повинна бути лише одна сюжетна лінія).

Що ж стосується епосу, епопеї, то її відзначає величність:

„Но выше, чем она (трагедия – О. Н.), встал Эпос величавый.

О важном действии он долго речь ведет,

В основу миф кладя, он вымыслом живет”

(переклад С. Нестерової, Г. Піпарова) [30, с. 435].

У четвертій пісні Буало підкреслює значущість дидактичної функції літератури.

Окреме місце у „Мистецтві поезії” відводиться критиці середньовічного театру (містерії), естетики бароко (вигадливісті, „гуманності”, надлишкової деталізації, ускладненості стилю).

Отже, на відміну від теоретиків бароко, які пропагандують вишуканість, ілюзорність, хаотичність, класицисти вимагають чіткості й упорядкованості у мистецтві, закликаючи орієнтуватися на Арістотеля, античних авторитетів та перевершувати їх у точності слідування законам. Головною метою літератури визнається виховна, а не розважальна.

Особливо популярним серед теоретиків французького класицизму (як і серед їхніх попередників італійців) є питання жанрової природи комедії і трагедії. На думку **Жана де Ла Тая** („Про мистецтво трагедії”) сюжетом трагедії мають бути „надзвичайні страждання та біди, але ні в якому разі не події пересічного життя” [30, с. 249]. **Фр. д’Обіньяк** („Практика театру”) наголошує на тому, що трагедія має зображувати життя володарів, а комедія – простого люду, що ж стосується трагікомедії, то тут він звертає увагу на відмінності між сучасним і давнім розумінням цього жанру: „для нас це драматична поема із суцільно героїчним сюжетом та щасливим кінцем, тобто найбільш шляхетний та приємний різновид трагедії” [30, с. 359]. **П’єр Корнель** виділяє серед основних ознак трагедії – державний пафос, створення небезпечної для життя героя ситуації і його високий соціальний статус, комедії – любовну інтригу, мотив обману і щасливий фінал. Нетиповий для класицизму

жанр роману розглядає **П'єр-Даніель Юе** („Трактат про виникнення романів” [30]). Порівнюючи роман із поемою, він підкреслює, що змістом першого є кохання, другої – бої, війни, події державного рівня.

Серед перших „бунтівників” проти офіційно визнаної у Франції доктрини класицизму – **П'єр Корнель**, який у своїй драматургії і передмовах до творів заперечує необхідність збереження правила трьох єдностей, затверджуючи концепцію динамічного, видовищного театру („Роздуми про корисність і складові драматичного мистецтва”, „Роздуми про три єдності – дії, місця, часу”, „Роздуми про трагедію” [30]). Важливий етап розвитку теорії класицизму – „суперечка про „Сіда” Корнеля”, дискусія між автором однойменного твору і Академією, члени якої звинуватили драматурга у порушенні правил класицистичної трагедії („Думки Французької Академії щодо трагікомедії „Сід””).

Проти догм класицизму і особливо визнання незаперечного авторитету античних авторів пізніше активно виступає **Шарль Перро** (поема „Століття Людовіка Великого”, „Паралелі між давніми і новими у питаннях мистецтва і наук”). У к. XVII – на поч. XVIII ст. у Франції розгортається літературно-естетична дискусія – „суперечка про „давніх” і „нових””: її учасники поділяються на захисників античної традиції та прибічників оновлення літератури.

! Детальніше про це дивись

- Спор о древних и новых: сборник / Пер. с фр., сост. В. Я. Бахмутского. – М.: Искусство, 1985. – 471 с.

У Німеччині основи класицизму закладає **Мартін Опіц** („Книга про німецьку поезію”), якому належить заслуга реформування німецького віршування за силабо-тонічним принципом. Опіц вимагає наслідувати античні зразки, орієнтуватися на поетів Італії, затверджує необхідність дидактизму у літературі, характеризує провідні жанри сучасності. Так, наприклад, епіграму він визначає як „коротеньку сатиру”, головними ознаками якої є дотепність і неочікуваний фінал, а сатиру як „довгу епіграму” [30, с. 456], що має



засуджувати вади і закликати до порядності гострими словами [30, с. 456]. „В елегіях, перш за все, говориться про сумні речі, у них оплакуються любовні переживання, скарги закоханих, роздуми про смерть” [30, с. 456]. Гімни уславлюють богів, природу, справедливість, філософію тощо. Трагедія показує знатних людей і має високий стиль, комедія – побут простого люду, написана розмовною мовою. Також Опіц окремо виділяє сільви – вірші, написані на випадок, окрему увагу приділяє римі (співпадання звуків, складів або слів у кінці двох або декількох віршів, які об’єднані разом) [30, с. 466], правилам римування у німецькій мові, строфічним формам (сонету зокрема) та строфам.

**В Англії** з пропагандою правил класицизму виступає „батько англійської критики” **Джон Драйден** („Есе про драматичну поезію”): він проголошує незмінність правила трьох едностей, жанрової ієрархії, пріоритет римованого віршу над білим тощо. Апелюючи до „Поетики” Арістотеля і, особливо, його вчення про катарсис, найвищим і найкориснішим жанром визнає трагедію **Джон Мільтон** („Про той рід драматичної поезії, який називається трагедією”).

**У XVIII ст. дискусії між прибічниками і критиками класицизму** особливо загострюються, визначаючи основний напрямок розвитку теоретико-літературної думки у західній Європі. Так, зокрема, у **Франції** проти чіткого розподілу жанрів на „високі” і „низькі” виступає **Дені Дідро** („Бесіди про „Позашлюбного сина”, „Роздуми про драматичну поезію”), виділяючи „середній” між трагедією і комедією жанр – „міщанську трагедію” із героями „третього стану” (власне драму). Дідро заперечує правило трьох едностей, пропонуючи максимально наблизити сучасну драму до життя, зробити її „правдивою”.

! Детальніше про це дивись

- Дидро Д. Эстетика и литературная критика / Пер. с фр. В. Я. Бахмутского. – М.: Художественная литература, 1980. – 658 с.

Особливу позицію у дискусії щодо вимог до сучасної літератури займає **Вольтер**, який, з одного боку, виступає проти жорстких норм класицизму („усі жанри хороші, окрім нудних”), за поєднання традицій античних авторів із

новаторством (у відповідності до потреб часу), а з іншого – різко критикує Шекспіра, закидаючи цьому „дикунові” порушення норм гарного смаку, неприпустиме поєднання трагічного із комічним: у передмові до „Семіраміді” („Роздуми про стародавню і нову трагедію”) Вольтер характеризує „Гамлета” як „грубу і варварську” трагедію. Французький письменник здійснює спроби трансформації принципів класицизму у дусі просвітницької ідеології і вимог сучасності.

! Детальніше дивись

- Вольтер Ф. М. Эстетика. Статьи. Письма. Предисловие и рассуждения / Пер. с франц. В. Я. Бахмутского. – М.: Искусство, 1974. – 391 с.

**В Англії** проти раціоналістичної естетики виступає **Е. Юнг** („Думки про оригінальну творчість”), в **Іспанії** – **Б. Х. Феліхоо-і-Монтенегро** („Універсальний критичний театр”, „Вчені листи”).

Особливо бурхливо починає розвиватися теоретико-літературна думка у XVIII ст. у **Німеччині**: **прибічники класицизму закликають орієнтуватися на французьку літературу, супротивники – на англійську** (творчість Шекспіра, Мільтона, сентименталістів). На захист традицій Буало та Опіца постає **Йоганн Крістоф Готшед** („Нарис критичного мистецтва і поезії для німців”), його основні опоненти, швейцарці **Йоганн Якоб Бодмер** та **Йоганн Якоб Брейтінгер**, проголошують культ творчої свободи, не обмеженої нормами класицизму, поетичної фантазії, „чудесного”, казкового (Готшед рішуче критикує жанр казки).

Значущою у плані вирішення питання щодо потреб літератури к. XVIII ст. у Німеччині стає позиція **штюрмерів\***: „бурхливі генії” не лише рішуче відмовляються від традицій класицизму, але й затверджують принцип народності у літературі, вказуючи на необхідність зв’язку із скарбницею духовності – фольклором. **Йоганн Готфрід Гердер** („Нариси про новітню німецьку літературу”, „Про Шекспіра” тощо) стверджує, що кожен народ є самобутнім і має право на свою оригінальну художню творчість, яка б

відтворювала його дух; саме фольклор має стати основним джерелом літератури.

Однак, незважаючи на поступове формування новітньої естетики, коло поборників класицизму у Німеччині ще залишається в цей час досить широким: як зразок для наслідування античність розглядає **Йоганн Йоахім Вінкельман**, на неї орієнтуються **Йоганн Вольфганг Гьоте** та **Фрідріх Шіллер** (теоретичні основи веймарського класицизму – у працях „Просте наслідування природи, манера, стиль”, „Колекціонер і його близькі” Гьоте, „Про грацію та гідність”, „Листи про естетичне виховання людини”, „Про наївну та сентиментальну поезію” Шіллера). Характерні для класицизму і виведені з „Поетики” Арістотеля уявлення про природу і мету драматичного мистецтва підтримує також **Готхольд Ефраїм Лессінг**, який, водночас, виступає із критикою нормативності, створюючи власну концепцію нового демократичного театру, де героєм є проста людина („Гамбурзька драматургія”). Він звинувачує французів у тому, що ті ніколи повною мірою не сприймуть „міщанську трагедію” з причин власного марнославства, однак висловлюється на підтримку цього жанру в цілому, оскільки на його думку, страждання і переживання простих людей діють на глядача сильніше, ніж нещастя державних осіб.

! Дивись також

- Аникст А. А. История учений о драме: теория драмы от Аристотеля до Лессинга / Александр Аникст. – М.: Наука, 1967. – 456 с.

Ще одна заслуга Лессінга полягає у **розмежуванні видів мистецтва** на статичні та динамічні, де діють різні закони зображення („Лаокоон, чи про межі живопису та поезії”). Для поезії (літератури) важлива динаміка дії у часі, яка сприяє розкриттю характерів.

! Дивись також

- Лессінг Г. Е. Лаокоон // Лессінг Готхольд Евфраїм. П’єси. Трактати / Пер. з нім. Б. Гавришкова, Е. Поповича – К.: Дніпро, 1976. – С. 169 – 316.

Шіллер („Про трагічне мистецтво”) звертається і до проблеми розподілу літератури на роди, розмежовуючи епос і драму за такими показниками: у драмі „події відтворюються перед нашою уявою або почуттями ніби у самий момент їх здійснення – та безпосередньо, без будь-якої участі якоїсь третьої особи. Епопея, роман, звичайне оповідання уже самою своєю формою відсувають подію вдаличинь, оскільки між читачем та дійовими особами вони висувають оповідача” [53, с. 58]. „Трагедія є відтворення низки подій, дій...Елегія, пісня, ода можуть також представляти нам у теперішньому часі душевний стан поета” [53, с. 59]. Особливу увагу Ф. Шіллер приділяє трагедії у порівнянні з іншими жанрами: він визначає її як „поетичне відтворення низки взаємопов’язаних подій (закінченої дії), зображення перед нами людей у стані страждання, яке має за мету збудити в нас співчуття” [53, с. 58].

У праці „Про епічну і драматичну поезію” Гьоте зазначає: „епічний поет розповідає про подію, яку переносить у минуле, драматург же зображує її як таку, що відбувається зараз...Епічна поема зображує переважно обмежену особистістю *діяльність*, трагедія — обмежені особистістю *страждання*; епічна поема — людину, яка *діє* зовні: битви, мандри...; трагедія — людину, яка спрямована в глибини свого внутрішнього життя, а тому події справжньої трагедії вимагають лише невеликого простору” [14, с. 274–276].

**Уже з кінця XVIII ст. у німецькому літературознавстві починає також затверджуватися традиція створення типологічних класифікацій літературних стилів і напрямів:** за Шіллером, який виділив „наївну” та „сентиментальну” поезію, пішли Гегель (символічне, класичне і романтичне мистецтво), брати Шлегелі („пластична” та „живописна” поезії) та ін.

! Дивись детальніше

- Асмус В. Ф. *Немецкая эстетика XVIII века* / Валентин Асмус. – М.: Художественная литература, 1963. – 311 с.

#### 2.4. Значення філософсько-естетичних теорій німецьких ідеалістів.

Велике досягнення у формуванні теоретичних основ західноєвропейської літератури I п. XIX ст. належить **німецьким філософам-ідеалістам**. Запропоновану **Іммануїлом Кантом** концепцію творчого процесу як ірраціонального за своєю сутністю явища сприймають і розвивають у подальшому романтики.

Спираючись на ідеї Канта, **Фрідріх Вільгельм Шеллінг** висловлює власне уявлення про сутність мистецтва як вищої форми пізнання світу, єдності свідомого і несвідомого, вказує на потенційну багатозначність художнього твору, яким автор завжди говорить значно більше, ніж хотів сказати. Саме несвідома діяльність творчої особистості дає їй змогу вкладати в чуттєві образи нескінченні змісти. Також Шеллінг розділяє літературу **на три роди**, характеризуючи їх через категорії **нескінченого і скінченого**: лірика співвідноситься із нескінченним та духом свободи, епос – із чистою необхідністю, а драма є боротьбою свободи та необхідності [9, с. 197 – 199].

Особливе місце в історії формування теорії літератури займає **Георг Вільгельм Фрідріх Гегель**: його „Естетика” – ґрунт для подальшого розвитку відповідної галузі знань не лише у Німеччині, але й далеко за її межами. На думку філософа, світовий дух, який один є началом і основною рушійною силою світу, пізнає себе через вільне споглядання саме у мистецтві, що проходить три стадії розвитку: символічну (Схід), класичну (античність), романтичну. Гегель розробляє теорію художнього образу, пропонує свій погляд на проблему розподілу літератури на роди, беручи за основу принцип об’єктивності / суб’єктивності та предмет відображення: об’єктивний епос зображує перемети та події, суб’єктивна лірика – душевний стан, настрої, почуття, драма ж, у якій синтезовані об’єктивне і суб’єктивне начала, показує вольову активність, дії особистості.

“Як ми бачили, змістом епосу є цілісність світу, у якому здійснюється індивідуальна дія. Сюди тому відносяться різноманітні предмети, пов’язані із поглядами, діями та станами цього світу ” [13, с. 462]. “Принципом лірики, на

відміну від епічної широти, стає *стягненість*, та й взагалі лірика покликана хвилювати внутрішньою глибиною вираження, а не розлогістю описів та зовнішнього розкриття... По-справжньому конкретні ліричні твори представляють суб'єкт також у його зовнішній ситуації і тому вбирають в себе також природу, місце дії тощо..." [13, с. 515].

Гегель створює системну теорію літератури, пояснюючи походження і розвиток родів і жанрів залежністю від розвитку духу суспільства.

Саме завдяки німецьким філософам-ідеалістам змінюється розуміння сутності мистецтва, формується теоретична база романтизму, представники якого далеко відходять від принципів аристотелівської „Поетики”, проголошуючи, що **мистецтво не лише наслідує природу, але й перевідтворює її.**

## **2.5. Новаторство романтиків в осмисленні природи та феноменів словесного мистецтва.**

Визнаними теоретиками романтизму як літературного напрямку в **Німеччині** є представники ієнської школи – брати **Август Вільгельм та Фрідріх Шлегелі** („Критичні фрагменти”, „Лекції про драматичне мистецтво і літературу”). Їхня заслуга полягає у створенні новітньої концепції мистецтва: А. В. Шлегель характеризує його як здатну перевідтворювати природу у відповідності із законами поетичного духу силу (рецензія на „Германа та Доротею” Гьоте), а Ф. Шлегель вимагає максимального зближення мистецтва із наукою та філософією, розробляє теорію романтичної іронії.

**Новаліс**, ще один представник ієнської школи, значно менше уваги приділяє теоретичному обґрунтуванню нового літературного напрямку, однак його фрагментарні висловлювання стосовно природи романтизму вказують на розуміння письменником новаторської – ірраціонально-фантастичної сутності літератури: „казка є ніби канон поезії. Усе поетичне має бути казковим” [31, с. 98].

Ще один німецький романтик **Генріх Гайне**, як і його співвітчизники, виявляє цікавість до питання розподілу літератури на роди („Смерть Тассо”) і

відстоює власну теорію, у відповідності із якою найдавнішим літературним видом була лірика, далі ж з'явилися епос і драма (характерними рисами останньої письменник вважає дію, що швидко розвивається, поєднання дії із діалогом). У Вступі до „Дона Кіхота” у якості найкращих зразків трьох родів він виокремлює роман Сервантеса (епос), драму Шекспіра та лірику Гьоте [31, с. 241].

Дещо відмінну від гегелівської концепцію розподілу літератури на роди за принципам „об'єктивності/суб'єктивності” пропонує **Георг Форстер** („Фрагменти з літератури і поезії”): драма – є об'єктивною, епос – об'єктивним і суб'єктивним, лірика – суб'єктивною. Він же ставить під сумнів можливість класифікації художніх творів за жанровими ознаками („Кожен поетичний твір – сам по собі окремий жанр”) [31, с. 66].

! Дивись також

- Эстетика немецких романтиков. Сборник статей / Пер. с нем. А. В. Михайлова. – М.: Искусство, 1987. – 733 с.

У Франції перші спроби системного вираження поглядів на сутність літератури романтизму здійснює **Жермена де Сталь**. У її працях „Про літературу у її зв'язку із суспільними установами”, „Про Німеччину” знаходимо основи ідей, популяризовані надалі **представниками культурно-історичної школи**: література розглядається як феномен залежний від багатьох факторів (суспільного устрою, географічного середовища, клімату тощо).

! Дивись також

- Эстетика раннего французского романтизма. Сборник статей / Пер с фр. В. А. Мильчиной. – М.: Искусство, 1982. – 480 с.

Почесне місце серед засновників теорії романтизму у Франції займає **Віктор Гюго** (передмова до драми „Кромвель”).

Гюго починає свою передмову з власної концепції історії розвитку літератури (її родів), тісно пов'язаної із історією суспільства. У первісну епоху свій захват світом людина виражає у ліричній поезії, найкращим зразком якої є Біблія. Своєрідність другої епохи, античної, Гюго бачить у тім, що в цей час

людина починає творити історію, суспільство, усвідомлює себе через зв'язки з іншими людьми. Тому головним видом літератури стає епос, найяскравішим представником якого є Гомер. Епічний характер має в античну епоху і драма, що досягає в цей час високого рівня розвитку. Середньовіччя – час популяризації християнства, згідно ідей якого людина перебуває у стані постійної боротьби двох начал, земного і небесного, тлінного і безсмертного, тваринного і божественного. Ця боротьба – драматична за своєю сутністю. Отже, їй відповідає літературний рід драми (творчість Шекспіра).

Таким чином, французький письменник намагається історично обґрунтувати розвиток літературних родів. На думку Гюго, поезія нового часу відображає правду життя: лірика оспівує вічність, епопея прославляє історію, драма малює життя. Характер первісної поезії – наївність, античної – простота, нової – істина [31, с. 450].

Мистецтво нічим не повинно себе обмежувати, а правда життя підлягає сильному перетворенню, перебільшенню в уяві художника, яка покликана романтизувати дійсність, за її буденною оболонкою показати споконвічну сутичку двох полярних начал – добра і зла. Звідси випливає інше положення: згущаючи, підсилюючи, перетворюючи дійсність, митець показує не звичайне, а виняткове, малює крайності, контрасти.

Істотним положенням передмови є вимога місцевого колориту, „couleur locale”. Дорікаючи класицистам за те, що вони зображують своїх героїв поза епохою і національним середовищем, Гюго говорить про необхідність передачі конкретної своєрідності часу, народу. Він надає величезного значення історичній деталі – особливостям мови, одягу, побуту.

Також Гюго багато уваги приділяє знаменитим трьом єдностям: він вимагає скасувати єдність часу і місця, що ж стосується єдності дії, то вона має бути збереженою, тому що глядачеві важко сконцентруватися більш ніж на одній лінії розвитку сюжету.

Письменник також визначає природу гротеску як таку, що заснована на поєднанні протиріч (високого і низького, комічного і трагічного), виділяє його



(поруч із антитезою) як основний тип образності, характерний для романтичної літератури. „Має з'явитися нова література, яка покаже, як у житті, поєднання прекрасного і жахливого, світлого і темного, доброго і злого, смішного і страшного” [31, с. 450]. Гюго характеризує гротеск як засіб контрасту, протиставляючи його антитезі.

Хоча в Англії романтизм не отримує такого серйозного теоретичного обґрунтування, як у Німеччині та Франції, однак не можна оминати увагою передмову до „Ліричних балад” та „Захист поезії” П. Б. Шеллі. Автори „Балад” формулюють свою мету повністю у дусі романтичних прагнень (показати „звичне як незвичне” – Вільям Вордсворт та представити чудесне як звичайне – Семюель Тейлор Колрідж), доповнюючи її вимогою реформи віршування та наближення поетичного мовлення до мовлення простих людей. У творчому маніфесті Шеллі звучить типова для теоретиків і представників романтизму думка про творчу силу літератури. „Поезія дивно перевідтворює усе існуюче: красу вона робить іще прекраснішою, а відразне наділяє красою” [31, с. 345].

Велике значення для подальшого розвитку естетики не стільки навіть в Америці, скільки у західній Європі, мають системно викладені погляди на літературу **Едгара По** („Філософія творчості”, „Поетичний принцип”, „Marginalia”), який вбачає основну мету мистецтва у тому, щоб створювати прекрасне, даруючи людям вищу насолоду. Е. По демонстративно протиставляє поезію істині і моралі, вимагає гармонійності форми і змісту, виваженості і стрункості композиції твору, у якому абсолютно кожна дрібниця (слово, буква) працюють на „ефект цілого”. З цього принципу випливає ідея про необхідність обмеження обсягу художнього твору, який має бути прочитаним за один раз: якщо твір великий і читання переривається буденними справами, руйнується єдність враження і сила художнього впливу.

! Дивись детальніше

- Эстетика американского романтизма. Сборник статей / Пер. с англ. и комм. А. Н. Николукина. – М.: Искусство, 1977. – 464 с.

**В Іспанії „бунт”** проти класицизму, що здійснюється на початку XIX ст., позначається відродженням інтересу до власного „золотого століття” у літературі, наукове вивчення якого розпочинає **Хуан Ніколас фон Фабер** [24, с. 342].

Отже, якщо більшість літературознавчих праць, створених до кінця XVIII ст. мають описовий характер, то **уже у добу романтизму починають з’являтися ґрунтовні концепції, цілісні теорії**, встановлюється тенденція розуміння специфіки розвитку літературного процесу, його обумовленості соціальним, історичним, географічним факторами. При цьому теоретико-літературна думка тісно переплітається з історико-літературною і філософською (**їхнє розмежування відбудеться у II п. XIX ст., внаслідок чого виникне літературознавство як наука із своєю специфічною методологією**).

### ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

- За яким принципом розділяють літературу на роди Платон та Арістотель?
- Як характеризує трагедію у „Поетиці” Арістотель?
- Які тенденції розвитку теоретико-літературної думки характерні для західноєвропейського середньовіччя?
- Які тенденції розвитку теоретико-літературної думки характерні для західноєвропейського Ренесансу?
- Виділіть основні тези першого французького літературного маніфесту. Хто є його автором?
- Які ідеї є основними у „Захисті поезії” Ф. Сідні?
- Кого вважають теоретиками західноєвропейського бароко? Класицизму? Виділіть основні положення їхніх праць.
- Яке значення для подальшого розвитку теоретико-літературної думки у Європі мали філософсько-естетичні теорії німецьких ідеалістів?
- Кого вважають теоретиками західноєвропейського романтизму? Визначте основні положення їхніх праць.

### 3. ПРОВІДНІ НАПРЯМИ РОЗВИТКУ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ У ХІХ СТ.

#### 3.1. Міфологічна школа.

І п. ХІХ ст. відзначена формуванням **міфологічної школи**, стимулом для виникнення якої є виявлена ще німецькими штурмерами і підтримана романтиками цікавість до національного фольклору, а згодом – до міфу\*. Її „батьківщиною” вважається Німеччина, „батьками” – автори романтичної теорії міфу **Ф. Шеллінг** та **А. і Ф. Шлегелі**, а також брати **Якоб і Вільгельм Грімм**.

Шеллінг розглядає міф як „первинний матеріал” літератури („Філософія мистецтва”), Ф. Шлегель – як „ядро поезії” („Фрагменти”); поєднуючи їхні теорії з ідеями гейдельберзьких романтиків\*, брати Грімм створюють цілісну концепцію генетичного зв’язку народної творчості із міфологією („Німецька міфологія”).

Свій внесок у розвиток ідей міфологічної школи у Німеччині роблять також **Георг Фрідріх Крейцер** („Символіка і міфологія давніх народів, особливо греків”), **Франц Фелікс Адальберт Кун** („Про стадії міфотворчості”, „Сходження вогню і божественного напою”), **В. Шварц** („Походження міфології”, „Поетичні погляди на природу греків, римлян і германців”), **Вільгельм Маннгардт** („Міфологічні дослідження”, „Демони жита”), в Англії – **Макс Мюллер** („Порівняльна міфологія”, „Внесок в науку про міфологію”), у Франції – **Мішель Жюль Альфред Бреаль**, в Україні – **М. Касторський** („Начерки слов’янської міфології”), **М. Костомаров** („Слов’янська міфологія”).

Незважаючи на те, що міфологи спираються у своїх теоріях на ідеї Я. Грімма, більшість з них пропонує власні, часом досить оригінальні, концепції. Так, зокрема, М. Мюллер розглядає міф як результат „хвороби мови”, поступового забування переносного значення метафор, відстоює принципи „солярної” теорії (вбачає у міфологічних образах і сюжетах віддзеркалення стародавніх уявлень про божественну природу сонця), а Кун – „метеорологічної” (походження міфу пов’язує із сакралізацією природних

явищ – грози, дощу тощо). Кун намагається також інтерпретувати міфологічний матеріал через встановлення паралелей із санскритом. В. Шварц та В. Маннгардт протиставляють „солярній” та „метеорологічній” теоріям ідею генетичного зв’язку міфу із народною демонологією („демонологічна” теорія).

В цілому, усі дослідження міфологів можна умовно розподілити на дві групи – етимологічні (спрямовані на встановлення джерела виникнення міфів, переважно, шляхом лінгвістичної реконструкції) та порівняльно-аналітичні (присвячені порівнянню, зіставленню міфів різних народів, міфів і фольклору).

Основні положення міфологічної школи:

- міф – основа виникнення фольклору (казки, легенди, героїчного епосу) і літератури, необхідно досліджувати їхнє міфологічне „коріння”;
- у міфах різних народів існують подібні сюжети, образи, мотиви, функціонування яких можна пояснити зокрема існуванням єдиного для усіх індоєвропейських народів джерела – „праміфології”;
- міф тісно пов’язаний із мовою, доцільно використовувати методологію порівняльного мовознавства для аналізу фольклорно-міфологічного матеріалу.

На благодатному ґрунті, створеному зусиллями прибічників міфологічної школи, надалі розвиваються різноманітні (ритуалістичні, психоаналітичні тощо) неоміфологічні концепції у фольклористиці та літературознавстві, міфокритика ХХ - ХХІ ст. Сутність міфопоетичного (міфокритичного) методу – виділення у художньому тексті та детальний розгляд міфологем, міфем, ритуалем, „розшифровка” їх символічного змісту.

### 3.2. Біографічний метод.

Якщо Німеччина є „батьківщиною” міфологічної школи, представники якої все ж основну увагу приділяють фольклору, то **Франція** – саме літературознавчого **біографічного (психологічного)** методологічного підходу. „Поетику аристотелівського типу не цікавила авторська особистість...Проти цього аспекту поетико-риторичної теорії виступав один з найбільш відомих критиків минулого століття Шарль Огюстен **Сент-Бев**” [22, с. 11]: він

проголошує необхідність розгляду художнього твору, в першу чергу, як своєрідної форми **об'єктивації авторського „Я”**, „розповіді письменника про себе”. Головна мета дослідника літератури полягає у тому, щоб **через вивчення творів, щоденників, листів митця створити його психологічний портрет, „оживити” для сучасників**. Також підкреслюється необхідність і продуктивність порівняльно-типологічних досліджень, правда переважно не у літературному, а у авторсько-психологічному аспекті: їхня сутність полягає „у виявленні „духовної спорідненості” письменників, їх „специфічній близькості”, що формує „духовні клани” [27, с. 71].

! Дивись детальніше

- Сент-Бев Ш. О. Из работ разных лет / Пер. с фр. Г. К. Косикова. – М.: Директ-Медиа, 2007. – 38 с.

Проте, незважаючи на відкриті такою методикою перспективи, вона має і певний недолік: „Сент-Бев не твір пояснив психологією письменника, але, навпаки, описав його душевний світ, користуючись твором як документальним джерелом; твір як наслідок стає не метою, а засобом” [22, с 13].

Отже, біографічний метод аналізу, безумовно, може і повинен використовуватися у ході наукових досліджень літератури, однак, не як єдиний, пріоритетний, а як допоміжний, вдало поєднаний з іншими.

Запропоновані автором „Літературних портретів” ідеї суттєво доповнюють, збагачують представники культурно- та порівняльно-історичного, психологічного напрямів розвитку літературознавства. Що ж стосується французької **імпресіоністичної критики**, прибічники якої у жанрі літературного портрету виражають, в першу чергу, самих себе (Анатоль Франс, Рене де Гурмон, Андре Моруа), то вона може бути оцінена скоріше як форма творчості, а не як наука.

### **3.3. Культурно-історична концепція.**

Біля витоків **культурно-історичного** напрямку стоїть ще один француз – **Іпполіт Адольф Тен** („Вступ” до „Історії англійської літератури”): він вказує на доцільність розгляду художнього твору як результату дії трьох

взаємопов'язаних факторів – **середовища, раси і моменту**. Під „середовищем” Тен розуміє географічні, політичні, економічні умови, які впливають на автора і накладають відбиток на його твір, під „расою” – притаманні певному народу, нації специфічні ознаки, що визначають характер відповідної літератури, під „моментом” – певні епохи та культурні традиції.

! Дивись також

- Тен И. А. История английской литературы. Введение / Пер. с фр. – М.: Директ-Медиа, 2007. – 58 с.

Продовжувачами його ідей є: у Франції – **Ф. Брюнет'єр, Г. Лансон**, у Німеччині – **В. Шерер, Г. Гервінус, Г. Гетнер**, в Іспанії – **М. Менендес-і-Пелайо**, потім – **Р. Менендес Пидаль**. В українському літературознавстві надбання культурно-історичної школи використовує **М. Дашкевич** (якого, однак, не можна зарахувати до числа „учнів” І. Тена, враховуючи значну „самостійність” його методології).

Фердінанд Брюнет'єр („Еволюція жанрів в історії літератури”), а слідом за ним і Гюстав Лансон („Історія французької літератури”) розглядають історичний розвиток жанрів (які перший уподібнює біологічним видам) у французькій літературі. Німецькі дослідники теж звертають свій погляд у минуле. Так, наприклад, Герман Т. Гетнер є автором „Історії всезагальної літератури XVIII ст.”, де „встановлено взаємовпливи та взаємодії літератур Англії, Франції і Німеччини; літературний процес Європи розглядається як явище всесвітньої літератури” [27, с. 276]. У відповідності із характерними для культурно-історичної школи поглядами на літературний процес Вільгельм Шерер створює „Історію німецької літератури” – працю, яка суттєво вплинула на розвиток німецького літературознавства. Іспанські вчені закономірно виявляють інтерес до власної національної культури: Марселіно Менендес-і-Пелайо у своїх дослідженнях вказує на зв'язки літератури Іспанії з її історією, характеризує розвиток естетичних ідей на своїй батьківщині („Історія естетичних ідей в Іспанії”, „Історія іспанської поезії середньовіччя”, „Історія іспано-американської поезії” тощо), його учень Рамон Менендес Пидаль

зосереджує основну увагу на іспанському фольклорі (піснях, романсах, героїчному епосі). Показовими у цьому плані є його праці „Іспанське романсеро. Теорія і історія”, „Кастильський епос у іспанській літературі” тощо.

Для послідовників І. Тена справжнім автором твору є не стільки окремих письменник, скільки нація, людство певної країни і доби. Цей напрям розвивається як своєрідна антитеза до біографічного методу: культурно-історична школа прагне створити „історію саме літератури, а не літераторів”, інтерпретуючи мистецтво слова як „документ, який фіксує певний стан суспільства”, шукає „цінність літератури не в ній самій, а у відображеному нею предметі” [22, с. 14].

Культурно-історичний (історико-функціональний, культурно-соціологічний) метод наукового дослідження вимагає, з одного боку, розгляду твору як „дзеркала” конкретної епохи, соціуму, культури певного етносу, а з іншого – дослідження культурно-історичних фактів (доби написання твору, її провідних ідей, настроїв тощо) з точки зору їх значення для аналізу художнього тексту.

### 3.4. Психологічний підхід.

Представники **психологічної школи**, яка виникає у 70-х рр. XIX ст. у Німеччині, здійснюють спробу поєднання принципів культурно-історичного та біографічного напрямів і визначають у якості пріоритетної мети дослідження **мотиви, що спонукали автора до написання твору** (середовище, особисті переживання), та **аналіз особливостей його психології**: В. Вец („Шекспір з точки зору порівняльної історії літератури”), В. Вундт („Основи мистецтва”), Г. Зібек, Р. Мюллер-Фрайенфельс („Поетика”), Е. Бертрам, О. Потебня тощо.

Прибічники психологічного методу інтерпретують мистецтво як результат сублімації переживань митця, вираження його внутрішнього світу; досліджуючи літературні твори, вони намагаються зробити висновки щодо психотипів їхніх авторів. Так, приміром, Р. Мюллер-Фрайенфельс класифікує поетів за різними показниками, зокрема поділяючи їх на оптимістів і песимістів. Також дослідник приділяє увагу особливостям національних

характерів: французи, на його думку, відзначаються патетичністю, песимізмом, скептицизмом, англійці – флегматичністю, прагматичністю, енергійністю, німці – схильністю до фантастичного і трагічного світовідчуття тощо.

У дусі ідей психологічної школи – **естопсихологічна** теорія французького критика **Еміля Еннекена** („Наукова критика”). Її автор, з одного боку, виступає проти ставлення до письменника виключно як до „продукту” певного середовища, стверджуючи, що творець завжди підіймається над ним: дискутуючи із І. Теном, у якості аргументів він наводить той факт, що одна й та ж сама епоха, одне середовище можуть дати світу абсолютно різних за поглядами на життя, творчою манерою письменників. З іншого боку, Е. Еннекен пропонує аналізувати художній текст шляхом проходження трьох стадій:

- естетичної (виділення теми, змісту, пафосу, засобів стилю, композиції тощо, а також визначення специфіки емоцій, які викликає твір);
- психологічної (на основі попередніх результатів характеризується духовний світ, особистість митця);
- соціологічна (встановлення зв'язків між митцем і соціумом, відтворення образу суспільства, яке „народило” твір).

На думку Е. Еннекена, лише ті твори суттєво впливають на читача, які втілюють психічні особливості автора, подібні до психологічних особливостей реципієнта. Отже, кожний конкретний художній текст „об'єднує” навколо себе людей одного психотипу.

Велике значення для розвитку психологічного напрямку в українському літературознавстві мають праці **О. Потебні** („Думка та мова”, „Із лекцій по теорії словесності”, „Із нотаток по теорії словесності” тощо) та **І. Франка** („Із секретів поетичної творчості”).

! Дивись також

- Наєнко М. Українське літературознавство. Школи, напрями, тенденції. – Київ: Видавничий центр «Академія», 1997. – 317 с.



Подальшого розвитку положення психологічної школи набувають завдяки представникам інтуїтивізму та психоаналізу.

### **3.5. Витоки розвитку компаративістики (порівняльного літературознавства).**

Безумовно, дослідження порівняльного характеру починають з'являтися у західній Європі набагато раніше, ніж у XIX ст.: за часів Відродження неодноразово здійснюються спроби співставлення творчості давньогрецьких і римських авторів, класицизму – мистецтва античного і сучасного, Просвітництва – літератур різних націй, народів (особливо французької та англійської). Для подальшого формування ідей порівняльного літературознавства значущими є також дослідження Гердера і Гьоте, братів Шлегелів, Жермени де Сталь. Саме Гьоте ввів поняття „Weltliteratur” („світова література”): „національна література зараз мало що значить, на черзі епоха всесвітньої літератури, і кожен має сприяти її скорішому наближенню” [54, с. 219].

Великою є заслуга німецького дослідника Теодора **Бенфея** – **засновника міграційної школи (школи запозичень)**. Він у 1859 р. видає власний переклад збірки давньоіндійських казок та притч („Панчатантра”), у передмові до якої вказує на наявність великої кількості подібних сюжетів і мотивів у індійських та європейських казках. На думку Т. Бенфея, це пояснюється міграцією мотивів із Сходу через Візантію, Італію, Іспанію до Західної Європи, фактом запозичення матеріалу одних народів у інших. Отже, якщо міфологічна школа пояснює функціонування схожих сюжетів, мотивів та образів у творчості різних народів наявністю єдиного першоджерела, то прибічники Т. Бенфея – **взаємовпливом культур**.

Спочатку основні дослідження відповідного напрямку здійснюються переважно у межах фольклористики (фр. М. Ландау „Джерела „Декамерона””, фр. Г. Паріса „Східні казки і література Середньовіччя”, англ. М. Мюллера „Мандри переказів”), а у 1886 р. виникає власне порівняльне літературознавство як самостійна наука із власною методологією (виходить

праця англійського дослідника **Хетчісона Познетта** „Порівняльне літературознавство”). У Німеччині Макс Кох починає видавати „Журнал порівняльної історії літератури”, у Франції з’являються значущі у цьому плані дослідження Фердинанда Брюнет’єра, Жозефа Текста. Останній є автором „сповненої ентузіазму декларації відповідно перспектив порівняльного літературознавства”: „Я вірю у майбутнє порівняльного літературознавства. Брандер, Макс Кох, Еріх Шмідт у Німеччині, Х. Познетт в Англії вказали шлях і ми підемо цим шляхом” [цит. за 15, с. 50].

Суттєвий внесок у подальший розвиток компаративістики роблять також російський дослідник **О. Веселовський** – автор теорії „зустрічних течій”\*, український вчений – **М. Дашкевич**.

Основною метою порівняльно-історичного літературознавства є **вивчення між- та внутрішньо літературних зв’язків і відносин** (на рівні напрямів, жанрів, форми та змісту), подібностей і розбіжностей між літературно-художніми явищами різних країн. Причини подібностей вбачаються у **типологічних аналогіях** (наприклад, стародавній героїчний епос у народів Заходу і Сходу), а також у **генетичних і контактних зв’язках та впливах**.

Найбільш активно компаративістика розвивається (як це буде показано надалі) у ХХ – ХХІ ст.

### **3.6. Антропологічна школа.**

Наступна школа отримує назву **антропологічної** (етнографічної) і виникає в Англії у 60-х рр. ХІХ ст. на основі досліджень з етнографії. Едвард Берет Тайлор („Первісна культура”, „Вступ до вивчення людини і цивілізації: Антропологія”) і Ендрю Ленг доводять, що всі народи проходять одні й ті ж самі етапи еволюційного розвитку, звідси – аналогічність культурних явищ. **Схожість мотивів, сюжетів, образів міфів та фольклору обумовлена спільними побутовими умовами, подібністю людської психології на однакових етапах формування суспільства** (теорія самозародження сюжетів Ленга). „На відміну від міфологічної школи, Тейлор твердив, що на перших

стадіях людського розвитку існували не цілісні системи праміфів, а окремі несистематизовані уявлення. Велику увагу Тейлор приділив первісній магії та пов'язаним із нею обрядам...Безпосередньо словесною творчістю Тейлор мало займався, але його концепція значно вплинула на фольклористику, а відтак на літературознавство” [27, с. 36].

„Англійська антропологічна школа (Е. Тейлор, Е. Ленг та ін.), на відміну від натуралістичної, шукала пояснення феномена міфу не у недостатності первісної мови, а в еволюційному розвитку суспільства від стадії дикунства до цивілізованої... За Тейлором, залишки давніх цивілізацій придатні для розв'язування загадок сучасності..., у свідомості сучасної людини існують певні пережитки, які для давньої людини були живим словом. До таких рудиментарних залишків було віднесено і міф.

Виділяючи певну міфологічну стадію у первісному суспільстві, Е. Тейлор наближається до натурміфологів, і, зокрема, до М. Мюллера, який стверджував наявність міфологічної епохи. Важливими для розвитку давньої міфології імпульсами, як гадає Е. Тейлор, є вчення примітивної філософії древніх, що розглядає взаємодію особистого життя з природою і особливий стан людського розуму, який спостерігається в міфологічну епоху. Подібність персонажів та сюжетів у фольклорі різних народів пояснюється подібністю людської психіки” [50, 10].

На основі досліджень представників антропологічної школи шотландський етнограф **Джеймс Джордж Фрейзер** (див. далі) створює свої праці, які стають ґрунтом для подальшого розвитку у ХХ ст. ритуально-міфологічної школи (**ритуалістичної міфокритики**).

“Ця теорія зазнала гучного резонансу в науковій думці ХХ ст. Зокрема значну увагу їй приділено в працях міфологічно-ритуальних критиків. Саме вона дала підставу ритуальним міфокритикам накладати схему “ ритуал – міф” на будь-які літературні твори і знаходити ритуально-міфологічні корені навіть у сучасних зразках художньої творчості. За спостереженням ученого, у культурах різних народів були наявні ритуали, що відображали помирання божества, його

відхід, відродження і повернення. Усі етапи “божественного” існування, на думку Фрейзера, нагадували щорічне відмирання природи восени і відродження навесні.

Антропологічна і натуралістична школи вперше розглянули міф з наукових позицій, а точніше поставили міфологію на наукову основу. Проте, як антропологічна, так і натуралістична концепції значно обмежують потенціал міфології, заперечуючи поетичний зміст останньої і позбавляючи її будь-якої самостійності і вагомості” [50, 11].

### **ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ**

- Кого вважають засновниками міфологічної школи? Охарактеризуйте її основні ідеї.
- Хто є засновником біографічного методу та у чому полягає його сутність?
- Яким чином і які „три фактори” взаємодіють у концепції І. Тена?
- У чому полягає сенс етопсихологічної теорії Е. Еннекена?
- Кого вважають засновниками антропологічної школи?
- Що є предметом наукового інтересу компаративістики?
- Хто є автором „міграційної теорії”?

## 4. МЕЖА ХІХ-ХХ СТ. В ІСТОРІЇ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЕСТЕТИКИ

### 4.1. Естетико-філософські детермінанти розвитку „ідеалістичного” напрямку теоретико-літературної думки.

На межі ХІХ-ХХ ст. німецька філософія знову (як і за часів формування романтизму) визначає основний напрямок розвитку естетичної думки: набувають популярності ідеї **Артура Шопенгауера та Фрідріха Ніцше**. Вони сприяють популяризації „ідеалістичного” напрямку – своєрідній антитезі напрямку позитивістському, представники якого орієнтуються на традиції культурно- та порівняльно-історичної шкіл. А. Шопенгауер, а пізніше й французький мислитель **Анрі Бергсон**, проголошують пріоритет **інтуїтивного початку над раціональним**, творця над ученим. Мистецтво, на думку автора праці „Світ як воля і уявлення”, має не стільки виховувати, скільки дарувати естетичну насолоду, звільняти людину від страждань через досягнення байдужого ставлення до життя. Письменник і читач прагнуть одного – забуття у мистецтві: автор має зрікатися власної особистості і розчинятися у художньому світі, ставати „активно бездієвим”, це відчуття пасивності передається і реципієнту.

Фрідріх Ніцше докладно розглядає питання походження давньогрецької трагедії („Народження трагедії з духу музики”). Він порівнює двох олімпійських богів – Аполлона і Діоніса. Аполлон – утілення духовності, розуму та гармонії, такий дух характерний для епосу. Діонісійське начало – вольове, стихійне, долучитися до нього можна за допомогою, насамперед, музики. З цього таємничого та пристрасного „духу” і народжується трагедія.

За Ф. Ніцше, мистецтво поєднує епохи і змушує повертатися „духів минулого”, за А. Бергсоном – воно не є відображенням дійсності, а ірраціональним, неусвідомлюваним процесом її творіння, під час якого в людській свідомості поєднуються сучасність і давнина, що існує завдяки пам’яті та з її допомогою оживає у формі спогадів.

А. Бергсон (трактат „Сміх”) закладає у Франції теоретичні основи критики позитивізму, заперечуючи принцип детермінізму у літературознавстві,

доцільність використання будь-якої наукової методики. Дослідження витвору мистецтва має бути спрямоване не на визначення тих факторів, які вплинули на його виникнення і специфіку („середовища”, „раси”), а на занурення у глибини прекрасно-неповторного, осягнення його сутності за допомогою художньої інтуїції.

#### 4.2. Антипозитивістські тенденції у літературознавстві.

Вчення А. Бергсона набуває популярності не лише у Франції, але й за її межами: інтуїтивізм послідовно представлений у працях італійського вченого **Бенедетто Кроче** („Естетика”, „Сутність естетики”, „Поезія”), який заперечує традиційну методологію, продуктивність використання загальнознайомих категорій. Зокрема, Б. Кроче закликає повністю відмовитися від будь-якої спроби класифікації і систематизації літературних текстів (особливо за жанровим принципом), аргументуючи це фактом неповторності кожного окремо взятого твору.

! Дивись детальніше

- Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика / Пер. с итал. В. Яковенко. – М.: Intrada, 2000. – 160 с.

Ряд положень естетики Ніцше продовжує засновник німецької **духовно-історичної (культурно-філософської) школи – Вільгельм Дільтей** („Вступ до науки про дух”, „Побудова історичного світу у науках про дух”, „Переживання і творчість”), який пропонує погляд на літературний твір як на вираження духовного світу письменника, що слід осягати інтуїтивно. Якщо знавець природничих наук має спостерігати свій предмет дослідження, то гуманітарій – „вживатися” у нього: переживати твір зсередини шляхом ідентифікації, ототожнення самого себе з художнім світом, „розчинення” у ньому. Літературознавець стає своєрідним Протеєм, здатним до перевтілення у Шекспіра, Вольтера, Гюго тощо. Недолік відповідної методи полягає у неможливості укладення об’єктивних висновків стосовно досліджуваного феномену для того, хто перебуває у його межах. „Це значить, що будь-який акт гуманітарного пізнання по суті своїй двоєдиний, передбачає поруч із

максимальним „вживанням” в об’єкт також максимальне відсторонення від нього, ціннісне дистанціювання” [22, с. 18].

Отже, духовно-історична школа протиставлена культурно-історичній: остання абсолютизує природничі науки і принцип детермінізму, перша – гуманітарні науки і духовне начало, інтуїцію, уяву.

У межах цієї ж школи створює свої праці Р. Унгер („Філософські проблеми новітнього літературознавства”, „Світогляд і поезія”, „Статті про принципи вивчення історії літератури”), вона ж стимулює виникнення **метафізично-феноменологічного напрямку** (Фрідріх Гундольф „Шекспір і німецький дух”, „Гьоте”, „Шекспір”): переживання поета і його творчість – єдині, їхня єдність і є цільним образом автора, який має стати предметом дослідження. Мистецтво – не реакція на дійсність, а її вища форма. Дослідник має вжитися у духовну стихію твору, пережити її („метод є переживання”) і відтворити образ автора. Але вловити образ митця повністю неможливо: як результат виникає міф про письменника (у душі сучасного критика часу). Показовою у цьому плані є праця Е. Бертрама „Ніцше. Досвід міфології”.

„Ідеалістичний” напрям розвитку теоретико-літературної думки доповнюється **формально-орієнтованими дослідженнями (основна увага у них приділяється аналізу художньої форми)**. Так, зокрема, німець Оскар Вальцель (редактор видання „Керівництво з літературознавства”) у своїх працях „Взаємне пояснення одних мистецтв за допомогою інших”, „Зміст і форма у художніх творах” закликає дослідника обмежитися самим лише твором, відкинувши історико-соціальний та біографічний фактори. Карл Фосслер („Дух і культура у мові”) остерігається подібних крайнощів і проголошує основним завданням літературознавця аналіз авторського стилю, який, у свою чергу, відображає духовний і культурний образ нації та часу. Лео Шпіцер („Дослідження стилю”) трактує слово як „знак душі і Духа”, вказує на зв’язок між словником письменника та колом його улюблених тем і мотивів [24, с. 347]. У Німеччині у цей час розвивається також націоналістичне літературознавство (Й. Надлер, Х. Кіндерман).

Під впливом ідей К. Фосслера та Л. Шпіцера формується **стилістична школа у Іспанії** (Амадо Алонсо, Дамасо Алонсо, К. Боусоньо) [24, с. 347].

Біля витоків одного з ідеалістичних напрямів у літературознавстві **Англії** поч. ХХ ст. стоїть англо-американський поет **Томас Стернз Еліот** („Священний ліс”, „Вибрані есе”). Творчість трактується ним як спонтанний акт, у якому вирішальна роль належить уяві і ліричній сповідальності. Поет – „син свого часу”, але його поезія – понадчасове явище. Митець виражає не лише себе (авторський задум), але й традицію, яка живе у ньому (на рівні роду і жанру, сюжету і мотиву, ритму і рими), історичне ж чуття примушує його писати у відповідності із вимогами сучасності.

Т. С. Еліот затверджує ідею культурної традиції, що не тільки присутня у будь-якому новому тексті як трансіндивідуальне і трансісторичне явище, але й повинна використовуватися свідомо. Новаторство можливе тільки як збагачення традиції, оскільки кожен новий текст знаходиться у певних співвідношеннях із усією сукупністю вже створеного. У той же час новий текст, якщо він дійсно є явищем високого мистецтва, так чи інакше змінює внутрішні пропорції цієї єдності. Так відбувається літературна еволюція.

На особливу увагу дослідника, вважає Еліот, заслуговує художня форма (стиль, мова твору). Цю думку розвивають і догматизують надалі представники англо-американського „ньюкритицизму”.

Також в Англії набуває поширення теорія **Айвора Армстронга Річардса** („Принципи літературної критики”, „Практична критика”), згідно якої головною метою дослідника є встановити, що і як висловлює у своєму творі автор, і як, у свою чергу, це сприймає читач. Річардса вважають **засновником методу семантичної інтерпретації** в англо-американському літературознавстві.

Антипозитивістський напрям представлений також теоретиками і прибічниками естетизму Уолтером Патером, Артуром Саймонсом, Оскаром Вайлдом („Задуми”, передмова до роману „Портрет Доріана Грея”), а також Бернардом Шоу, Вільямом Батлером Єйтсом (у праці „Символізм у поезії” він



поділяє символи на емоційні й інтелектуальні).

Однак популярність „ідеалістично налаштованого” літературознавства на межі століть не свідчить про дискредитацію чи повне забуття позитивістських ідей. Їхні прибічники (переважно французи) відстоюють свої позиції. Це демонструють праці Е. Фаге, Г. Лансона, Е. Золя. Останнього, як відомо, теорія І. Тена надихнула на теоретичні розробки нового напрямку в літературі – натуралізму („Розбіжності між Бальзаком і мною”, „Те, що мені ненависне”, „Експериментальний роман”, „Романісти-натуралісти”).

### ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

- Які естетико-філософські детермінанти визначають розвиток „ідеалістичного” напрямку теоретико-літературної думки у Західній Європі?
- Кого вважають засновником інтуїтивізму? У чому полягає сутність цього підходу?
- Якими основоположними принципами керуються представники духовно-історичної школи літературознавства? Назвіть її представників.
- Хто є засновником методу семантичної інтерпретації?
- Які ідеї висловлює у своїх працях Т. С. Еліот?

## 5. ОСНОВНІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ КОНЦЕПЦІЇ ХХ СТ.

### 5.1. Метод психоаналізу.

Безперечним є вплив на розвиток літературознавства у ХХ ст. психоаналітичної теорії **Зігмунда Фройда**, австрійського лікаря-психіатора („Вступ до психоаналізу”, „Я і Воно”, „Тлумачення снів” тощо). У відповідності до його концепції діяльність людини визначається не стільки свідомістю, скільки підсвідомістю, у якій приховані головні бажання, страхи і комплекси. Головна роль належить Еросу (потягу до життя) та Танатосу (потягу до руйнування, смерті): придушені суспільством із його вимогами моралі, правовим законодавством, вони можуть „виходити назовні” у снах, стані гіпнозу, а також мистецтві.

Отже, творчість є процесом реалізації підсвідомого, в першу чергу, надлишку сексуальної енергії (лібідо) автора. Цей процес називається сублимацією („переключенням”). Художній твір – відображення психологічних комплексів письменника, а основна мета дослідника – визначення сексуального джерела, пошук у його межах фактів прояву різноманітних бажань письменника. Значне місце відводиться, зокрема, едіпову комплексу\* (праці З. Фройда „Достоевський і батьковбивство”, „Тотем і табу”, „Один дитячий спогад Леонардо да Вінчі”, статті про Шекспіра, Гофмана).

Ідеї Фройда – основа для розвитку **психоаналізу** у літературознавстві. „Серед англomовних дослідників, що працюють у річищі психоаналізу, слід назвати Л. Тріллінга („Фройд і криза нашої культури” 1955), Л. Фідлера („Любов і смерть в американському романі” 1960), Е. Джоунза (дослідження творчості В. Шекспіра, Ф. Достоевського та ін.)

У Німеччині та Австрії психоаналітична школа залишається достатньо впливовою донині. Серед найяскравіших прикладів праці В. Лайблі „Дослідження казок та глибинна психологія” (1969); П. Детмерінга „Поезія і психоаналіз” в 2-х томах (1969), що містять у собі інтерпретацію творчості Т. Манна, Р. М. Рільке, Р. Вагнера, В. Шекспіра, Жана Поля, Й. В. Гьоте, Г. фон Додерера, „Література-Психоаналіз-Кіно” (1984), „Генріх фон Кляйст. До

питання про психодинаміку в його поезії” (1986); „Психопатографії” А. Мічерліха (1972), предметом аналізу яких є драми А. Стріндберга, романи О. де Бальзака, балади К. Ф. Майора, „Смерть у Венеції” Т. Манна, хвороба Г. Флобера; „Психоаналітичне тлумачення біблійних текстів” Й. Шпігеля (1972); „Психоаналіз і література” Ж. Старобінські (1973)” [27, с. 457] тощо.

Власний погляд на літературу у спектрі психоаналізу пропонують Альфред Адлер (статья „Достоевський”), Отто Ранк („Мотив кровозміщення в поезії та сазі”) та ін.

Що стосується французького психоаналізу, то він не є чимось однорідним: окрім основної маси традиційних праць, слід виділити „психокритику” Шарля Морона (50-60-ті рр.) та більш пізні течії, пов'язані із структуралістським переглядом певних ідей фрейдизму, який здійснив Жак Лакан.

! Детальніше дивись розділ „Психоанализ и литература” у монографії

- Ржевская Н. Ф. Литературоведение и критика в современной Франции. Основные направления. Методология и тенденции / Наталья Ржевская. – М.: Наука, 1985. – 269 с.

Швейцарського психолога і філософа **Карла Гюстава Юнга** вважають засновником принципово відмінної від фрейдівської теорії **колективного** (а не індивідуального) **несвідомого**, яке проявляється у всіх творах і пов'язує між собою різних письменників і епохи („Про відношення аналітичної психології до літературного твору”, „Архетипи і колективне підсвідоме”, „Психологія і релігія”). Ключовим для цієї концепції є поняття **архетипу** – першообразу, прихованого у глибинах підсвідомого. „Праобраз, або архетип, є фігура – демона, людини або події, – повторювана протягом усієї історії” [цит. по 22, с. 229].

Риси архетипу:

- первинність (це „прототип”, „праформа”), тобто архетипи – це найстародавніші образи, які є основою для всіх інших;

- вічність (архетипи зберігаються постійно, їх неможливо знищити, „забути”);
- універсальність, загальність (загальні для всіх людей, незалежно від віку, нації);
- неусвідомленість (належать до сфери несвідомого);
- абстрактність (позбавлені конкретної форми, однак конкретизовані у міфах, фольклорі, літературі).

Сам Юнг виділяє декілька архетипів: аніма (жіноче начало) та анімус (чоловіче – для жінки), самість (визначення і усвідомлення самого себе), тінь („темне”, несвідоме начало у людині, те, що вона ретельно придушує і приховує), дитина (початок пробудження індивідуальної свідомості із стихії колективно-несвідомого, антиципацію смерті і нового народження), матір (співвідноситься із уявленням про піклування, заступництво), мудрий старий / стара (вищий духовний синтез, який гармонійно поєднує свідоме і несвідоме). Однак, деякі дослідники вважають, що коло архетипів є значно ширшим: їх стільки, скільки існує типових життєвих ситуацій.

Архетипи Юнга виражають основні етапи процесу „індивідуалізації” (поступового виділення індивідуальної свідомості із колективної і подальше їхнє гармонійне поєднання), ініціації\*, які розуміються як процеси досягнення самості через відрив від Матері, боротьбу із Тінню (тимчасова смерть як етап, необхідний для подальшого відродження у новому статусі), пошук Аніми (Анімуса).

За Юнгом міфи і літературні твори є відображенням архетипів, а отже основною метою дослідника є їх „розшифровка” у відповідних контекстах. Наприклад, з архетипом Матері часто пов’язують образи Вітчизни, Природи, Церкви, Тіні – ворогів героя, чудовиськ, демонічних істот тощо.

Юнга вважають також засновником **психоаналітичного напрямку у міфокритиці**. Вчення Юнга розвиває і збагачує англійська дослідниця Мод Боткін („Архетипні взірці в поезії: Психологічне дослідження уяви”); поєднання ідей Фрейда і Юнга знаходимо у працях Г. Морфа, Г. Ріда та ін.

Отже, метод психоаналізу спрямований на виділення та „декодування” у межах твору різних проявів підсвідомого: індивідуального (особисто-авторські комплекси, страхи, бажання) чи колективного (архетипи).

## 5.2. Розвиток „формального” літературознавства.

На ґрунті ідей Т. С. Еліота (зокрема, його заклику до детального аналізу художньої форми), А. А. Річардса, Б. Кроче, Дж. Е. Спінгарна (у США), запереченні теорії мімесису, положень позитивізму, культурно-історичної школи, імпресіоністичної критики у 30-х рр. ХХ ст. виникає **англо-американська школа „нової критики” (нюкритицизм)**. Її представники виступають за виключно **формалістичну інтерпретацію** явищ мистецтва, заперечуючи **їхньою співвіднесеність із реальним життєвим досвідом (розуміння тексту як самоцінного феномену, що існує поза часом і простором і не може бути пояснений фактами життя автора, його психологією)**. Ньюкритицизм представлений Вільямом Емпсоном („Сім різновидів неоднозначного”), Джоном Кроу Ренсомом („Нова критика”), Алленом Тейтом („Реакційні есе про поезію та ідеї”), Робертом Пенном Уорреном („Пізнаючи поезію”, „Пізнаючи прозу”), Рене Уеллеком („Теорія літератури” у співавторстві із Уорреном), Маррі Крігером та ін.

У їхніх працях літературний текст інтерпретується як замкнена, об’єктивована і символічно багатозначна структура, яка вимагає „пильного прочитання”, а не суб’єктивного тлумачення, породженого власними емоціями дослідника. Неприйнятним також є і примітивний „переказ змісту”.

! Дивись детальніше

- Урнов Д. М. Литературное произведение в оценке англо-американской „новой критики” / Дмитрий Урнов. – М.: Наука, 1982. – 263 с.

Власний теоретико-методологічний підхід, пов’язаний із ідеями формалістів, пропонують також структуралісти.

**Структуралізм** – науково-методологічний напрям, поширений у різних науках. Зокрема, у літературознавстві структуралізм формується завдяки

зусиллям „паризької школи”: Ролана Барта („Вступ до структурного аналізу оповідних текстів”), Жерара Женетта, Цветана Тодорова та ін. Яскравим представником **структуралізму** є француз **Клод Леві-Стросс** („Структурна антропологія”, „Первісне мислення”). У своїх працях дослідник розглядає **бінарні опозиції** – взаємопов’язані антонімічні поняття, що є основними складовими елементами структури (міфу, твору): життя-смерть, верх-низ, світло-темрява, чоловіче-жіноче тощо. Вчений інтерпретує міф як колективно-несвідому інваріантну структуру, варіанти якої проявляються у різних обрядах, творах (**структуралістський напрям у міфокритиці**). Леві-Стросс виділяє у якості міфологічних складових міфема – наративні одиниці, що мають форму коротких речень із суб’єктом і предикатом і означають певний фабульний епізод („Едіп убиває Сфінкса”).

В цілому ж для структуралізму характерний заклик до використання методології семіотики (науки про знаки), розгляду „знаків / кодів” у структурі художнього тексту. Серед основних етапів структурного аналізу виділяють розподіл досліджуваного об’єкту на елементи структури, встановлення зв’язків та відносин між ними, розгляду усієї сукупності елементів як єдиного цілого – системи. Ключовими термінами є „елемент”, „модель”, „система”, „бінарна опозиція”, „ієрархія” тощо.

Структуралізм орієнтований не стільки на визначення індивідуально-оригінального у тексті, скільки на виявлення загальних, типових структур, різноманітні комбінації яких утворюють окремі художні єдності.

! Дивись також

- Ржевская Н. Ф. Литературоведение и критика в современной Франции. Основные направления. Методология и тенденции / Наталья Ржевская. – М.: Наука, 1985. – 269 с.
- Грецкий М. Н. Французский структурализм / Милий Грецкий. – М.: Наука, 1971. – 161 с.

Однією з форм структуралізму є **наратологія** (теорія оповіді), яка формується в к. 60-х рр. ХХ ст. і ґрунтується на розумінні художнього тексту як

комуніканту знакового характеру, засобу „спілкування” між адресатом-автором і рецепієнтом-читачем. Останній тлумачить („декодує”) твір у відповідності до власного життєвого досвіду, знання літератури. Представники: англієць Персі Лаббок (виділяє чотири можливі форми оповіді – „панорамний огляд, драматизований оповідач, драматизована свідомість і чиста драма” [10, с. 170]), американець Норман Фрідман (розмежовує такі нарративні форми як „редакторське всезнання, нейтральне всезнання, Я як свідок, Я як протагоніст, множинне часткове всезнання, частикове всезнання, драматичний модус і камера” [10, с. 171]), австрієць Франц Карл Штанцель та ін.

„Породженням” французького структуралізму є також **постструктуралізм та деконструктивізм.**

**Постструктуралізм** приходить на зміну структуралізму у 70-х рр. ХХ ст., відкидаючи пріоритетні для свого „попередника” концепцію знаку і доктрину бінарної опозиції. „Це досягається двома способами: або виключно логічним затвердженням великої кількості перехідних позицій,... або,... доказом наявності такої кількості численних розбіжностей, які у своїх взаєминах настільки хаотичні, що це виключає будь-яку можливість чітко організованих опозицій” [36, с. 45]. **Прагнення до чіткості і логічності, впорядкованість, є характерними для структуралізму, саму ідею раціоналізму постструктуралізм повністю заперечує, змінюючи її на культ хаосу.**

! Дивись детальніше

- Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / Илья Ильин. – М.: Интрада, 1996. – 255 с.
- Косиков Г. И. От структурализма к постструктурализму / Георгий Косиков. – М.: „Рудомино”, 1998. – 201 с.

Одним з основних у постструктуралістській критиці є поняття **інтертекстуальності**: на основі концепції „діалогу” Михайла Бахтіна (розуміння тексту як одиниці діалогу автора із попередньою і сучасною йому культурою) французькі дослідники Юлія Крістева та Ролан Барт розробляють теорію, згідно з якою твір розглядається, в першу чергу, з точки зору його

зв'язків з іншими текстами (інтертекстуальні зв'язки). При цьому слід враховувати той факт, що інтертекстуальність може бути як свідомо запрограмованою автором, так і несвідомою.

! Дивись детальніше

- Кристева Ю. Избранные труды / Пер. с фр. Б. П. Наумова, Г. К. Косикова – М.: Директ-Медиа, 2009. – 1438 с.

Постструктуралісти (Ж.Дерріда) вважають, що усі тексти мають єдиний претекст (культурна традиція).

Інтертекстуальний метод аналізу передбачає виявлення типів взаємодії текстів, які французький дослідник Жерар Женнет („Палімпсести: Література другого ступеня”) класифікує наступним чином:

- інтертекстуальність як присутність в одному тексті двох чи більше інших текстів (цитата\*, алюзія\*, ремінісценція\*, плагіат тощо);
- паратекстуальність як відношення тексту до свого заголовку, післямови, епіграфу тощо;
- метатекстуальність як коментар і часто критичне посилання на свій претекст;
- гіпертекстуальність як осміяння і пародіювання одним текстом іншого;
- архітекстуальність, що розуміється як жанровий зв'язок текстів.

Французький постструктуралізм також породжує **шизоаналіз** (Жіль Делез, Фелікс Гваттарі – „Анти-Едіп”), прибічники якого розцінюють художній текст як безкінечний „шизопотік”, позбавлений сенсу.

**Деконструктивізм** є „літературно-критичною „практикою” теорії постструктуралізму”, „літературознавчою розробкою теорії постструктуралізму” [29, с. 210]. Він заснований на вченні про відсутність центру у тексті (поняття „ризому”), потенційну можливість його трансформації (реконструкції), складання і розкладання, дописування і переписування (Жак Дерріда „Розсіювання”, „Поштова картка: від Сократа до Фрейда”, „Психея: відкриття іншого” тощо). Основні принципи деконструктивізму – у працях Ж. Дерріди, М. Фуко, його мета – виявлення внутрішньої суперечливості тексту, прихованих від „наївного” читача і непомічених самим автором



„залишкових змістів”, що дісталися в спадщину від мовленнєвих, дискурсивних практик минулого, закріплених у мові у формі неусвідомлюваних стереотипів, що у свою чергу настільки ж несвідомо і незалежно від автора тексту трансформуються під впливом мовних кліше його епохи (Р. Барт „Критика і істина”).

Усе це і призводить до виникнення у тексті так званих „логічних глухих кутів”: коли його автор думає, що відстоює одне, а на ділі виходить щось зовсім інше. Виявити це „історичне несвідоме” вчені намагаються в літературі різних епох, для кожної з яких існує своя епістема (єдина система знань, що утворюється з дискурсів різних наукових дисциплін).

! Дивись також

- Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / Илья Ильин. – М.: Интрада, 1996. – 255 с.

Особливої популярності деконструктивізм набуває у США: „йельська школа” (Х. Блум, П. де Ман, Дж. Хартман, Дж. Х. Міллер), „герменевтичний напрям” (У. Спейнос), „лівий деконструктивізм” (Дж. Бренкам), „феміністична критика”.

### 5.3. Феміністичний напрям та гендерний підхід.

Біля витоків **феміністичного напрямку** (лат. femina — „жінка”) – уже згадувана раніше Юлія Крістева („Есе з семіотики”, „Про китайських жінок”, збірка „Полігон” тощо), яка „вперше порушує проблему „жіночої ідентичності”, здійснює спробу простежити в історичному аспекті систему оцінювання категорії „жіночності”. В інших працях Ю. Крістева докладно розглядає процес приниження жінки в суспільстві, переосмислює міфічні уявлення про любов, порівнює психоаналітичне й релігійне розуміння цієї категорії; аналізує образ „чужинця” в філософії та літературі, проблему інакості як органічного елемента структури людської особистості” [10, с. 182].

Свій внесок у формування феміністичної критики роблять англійка Вірджинія Вульф („Жінки та розповідна література”), французи Жак Лакан („Жіноча сексуальність”) та Сімона де Бовуар („Друга стаття”), американки Кейт

Міллер („Сексуальна політика”), Елейн Шовалтер („Феміністична критика у пуці”), Сандра М. Гілберт, С’юзан Гюбар та інші.

Прибічники цього напрямку закликають основну увагу приділяти саме „жіночій літературі” (не менш цінній, ніж „чоловіча”) та відображеним у ній жіночим проблемам (вагітність, роди, жіночі сексуальні переживання, жіноча дружба тощо). Вони здійснюють спроби диференціації „чоловічого” та „жіночого” письма, характеризуючи останнє як перебільшено емоційне, суб’єктивне і спонтанне, зосереджуються на дослідженні творчості авторів-жінок, руйнують культурні та соціальні стереотипи, сформовані у відповідності до чоловічих уявлень. Феміністично налаштовані дослідники літератури вимагають створення історії саме жіночої літератури. Феміністичний літературний критицизм існує на основі поєднання декількох підходів і напрямів – постструктуралістського, культурно-соціологічного, історіографічного, психоаналітичного. Представниці феміністичної постструктуралістської критики (основний її метод – реконструкція) Юлія Крістева, Хелен Сіксу, Люсі Ірігардей слідом за Ж. Деррідою, Ж. Лаканом, „розглядають текст як відкриту структуру, виступають за деканонізацію канонів, руйнування стереотипів, бінарне мислення” [35, с. 17].

Ключовим у відповідному плані є поняття **гендеру (роду, статі)**: аналіз твору здійснюється із урахуванням статі письменника, яка визначає специфіку художнього змісту і форми. „Термін „гендер”, на відміну від терміну „стать”, підкреслює не природню, а соціокультурну статтеву відмінність. Якщо біологічна стать створюється природою, то гендерна відмінність моделюється суспільством. Гендер – конструкція, яка засвоюється чоловіком та жінкою у процесі соціалізації” [35, с. 12]. Гендерні дослідження спрямовані на „розшифровку” символіки „чоловічої” та „жіночої” літератури, їх глибинну інтерпретацію.

! Дивись також

- Козлова К. О. Феміністична критика США: проблема генезису і становлення (компаративний аспект): автореф. дис. на здобуття наук.

ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.05. / К. О. Козлова. – Дніпропетровськ, 2010. – 20 с.

- Гендерні студії в літературознавстві: Навчальний посібник / За ред. В. Л. Погребної. – Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2008. – 222 с.

#### **5.4. Ритуально-міфологічна школа.**

Юнгеанська та антропологічна теорії, збагачені дослідженнями шотландського етнографа Джеймса Джорджа Фре(й)зера („Золота гілка”, „Фольклор у Старому Заповіті” тощо), стають ґрунтом для розвитку ритуально-міфологічної школи (**ритуалістичної міфокритики**).

Прибічники цього напрямку інтерпретують міф як словесний аналог, віддзеркалення стародавніх обрядів і ритуалів, шукають їхні відголоси у фольклорі та літературі: саме структурні та змістовні елементи міфу (міфологеми) і ритуалу (ритуалеми), виявлені у творі, вважаються ключовими для його тлумачення і оцінки.

Особлива увага приділяється календарному міфу\* (про бога, який помирає і воскресає), а також його аналогам (сезонним ритуалам типу сатурналій\* та обряду ініціації\*).

Серед яскравих представників ритуалістичної міфокритики – Е. Чемберс (у „Середньовічній сцені” доводить виникнення середньовічної драми із сезонних ритуалів), Дж. Уестон (у своїй праці „Від ритуалу до роману” пов’язує генезис лицарського роману із обрядом ініціації), Дж. Харрісон („Стародавнє мистецтво і ритуал”), Ф. Корнфорд (розглядає ритуальні джерела комедії), М. Бахтін („Творчість Франсуа Рабле та народна культура середньовіччя і Ренесансу”), О. Фрейденберг („Поетика сюжету і жанру”). Поль Сентів та Володимир Пропп висувають гіпотезу про ритуальну основу (ініціація і карнавал) деяких сюжетів чарівної казки.

Надбання психоаналітичної (архетипної) і ритуалістичної теорій синтезують у своїх дослідженнях Нортроп Фрай („Літературні архетипи”, „Анатомія критики”) та Джозеф Кемпбелл („Герой із тисячею облич”). Перший

науковець визначає у якості „мономіфу” усієї художньої творчості міф про від’їзд героя на пошуки пригод, пов’язаний із природними циклами і мрією про золоте століття. Другий дослідник вбачає у численних героїчних міфах і літературі (романному жанрі) символічне відображення основних етапів обряду ініціації / індивідуалізації (виділення із роду, вивільнення власного „Я”). Так, зокрема, мандри героя символізують пошуки самого себе, двобій із ворогом – зустріч із власною Тінню тощо.

Віддаючи данину досягненням ритуалістів, слід все ж враховувати, що повна співвіднесеність міфу і ритуалу – під великим питанням: існують міфи, які виникали незалежно від ритуалу, а також не усі культові дійства знайшли відображення у міфі. Із ритуалом тісніше генетично пов’язана драма, а епос і лірика – лише опосередковано.

Концептуально-методологічними відгалуженнями міфокритики, окрім вище згаданих архетипного та структуралістського, є також **символічне** (нім. Ернст Кассіер „Філософія символічних форм”).

### **5.5. Компаративістика.**

З моменту виникнення і надалі, протягом усього ХХ ст., порівняльне літературознавство розвивається досить стрімко. У цьому велика заслуга французьких вчених, які сприяють популяризації ідей своїх попередників: Фернана Бальдансперже („Дослідження з історії літератур”, „Порівняльне літературознавство: назва і предмет”), Поля Азара („Французький вплив в Італії ХVIII ст.”), Поля ван Тігема („Поняття порівняльного літературознавства”, „Порівняльне літературознавство і загальна література”, „Романтизм у європейській літературі”). Зберігається інтерес до компаративістики також і у Німеччині (Ернст Роберт Курціус „Європейська література і латинське середньовіччя”, Курт Вайс, Ауербах „Мімесіс”, Фріц Штріх), відповідні праці з’являються і в Америці („Теорія літератури” Уеллека і Уоррена).

На сьогодні зусиллями представників порівняльного літературознавства розроблена його методика та визначена термінологія. Виділені основні типи міжнародних літературних відносин: прямі (контактні), паралельні (типологічні

сходження, які не мають генетичного зв'язку), відносини залежності. Сучасні дослідження з компаративістики спрямовані як на порівняльний аналіз явищ однієї доби (синхронічний аспект), так і на співставлення феноменів різних епох (план діахронії), їх автори зосереджують увагу як на індивідуальних (письменник – письменник), так і на колективних (народ – народ) запозиченнях. Прикладом останніх може бути вплив давньогрецької літератури на римську, ренесансної італійської – на класицистичну французьку тощо. Змістом праць з компаративістики можуть бути тематологічні, ідейні зв'язки; важливими аспектами порівняльного аналізу є жанрова специфіка, композиція, строфіка, метрика, ритм і рима [15, с. 138].

! Дивись також

- Будний В. Порівняльне літературознавство: підручник для студентів вищих навчальних закладів / В. Будний, М. Ільницький. – Київ: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2008. – 430 с.

У межах компаративістики розвиваються також інтермедіальні студії (досліджують зв'язки літератури з іншими видами мистецтва) та **імагологія**, яка виникає у Франції у сер. ХХ ст. Біля її джерел – праці Жана-Марі Карре, його учня Маріуса-Франсуа Гюйяра. Це своєрідне відгалуження компаративістики, зосереджене на дослідженні **літературних образів інших країн та іноземців, що створюються у національній свідомості і відображаються у художній творчості**. Зараз особливо активно відповідний напрямок розвивається у Франції та Німеччині. Представники: Даніель-Анрі Пажо („Образи португальців у французькій літературі”, „Перспектива дослідження у порівняльному літературознавстві: культурні уявлення” тощо), Гуго Дизерник, Л. Февр, М. Блок, В. Дюбі, в Україні – В. Янів і Д. Наливайко (рецепція України у Західній Європі, „Літературна імагологія: предмет і стратегії”). У Нідерландах (Амстердам) виходить серійне видання „Студії імагології”.

Прибічники імагології відштовхуються від думки про те, що колективна, народна свідомість створює певні культурні стереотипи – звичні стійкі

уявлення про характер та звичаї іншої нації: (сноби-англійці, педантичні німці, легковажні французи тощо). Дослідження специфіки творчого відображення відповідних уявлень у літературі – пріоритетна мета імагології.

О. Діма вказує не те, що, наприклад, французів постійно приваблювали „англійський тип” (Вольтера, І. Тена, П. Ребуля, Р. Бауера та ін.) та „німецький тип” (Ж. де Сталь, Р. Роллана). Дослідження, присвячені „російському типу” та „американському типу” починають з’являтися після 1940 р. [15, с. 152]

Дуже важливим у цьому плані є також вивчення мови народу, яка, у відповідності із концепцією американців Едварда Сепіра і Бенджаміна Лі Уорфа, структурує світосприйняття етносу. Згідно гіпотези лінгвальної відносності „реальний світ” будується на основі мовних норм нації: яка мова – таке й життя народу [5, с. 355].

Серед ключових термінів імагології – літературний етнообраз (образ, у якому втілено специфічно-національне начало), автообраз (образ власного етнокультурного „Я”), гетерообраз (образ представника іншої культури у національній літературі), національна ментальність, національна картина світу (етнокультурний код, крізь призму якого особа сприймає світ), діалог культур.

! Дивись також

- Наливайко Д. Літературознавча імагологія: предмет і стратегії / Д. Наливайко // Літературна компаративістика. – Вип. І. – К., 2005. – С. 27 – 44.

### **5.6. Вплив філософських ідей ХХ ст. на розвиток літературознавства (феноменологія, герменевтика тощо).**

У 40-50-х рр. ХХ ст. західноєвропейське літературознавство активно сприймає ідеї екзистенціалізму (французи Жан-Поль Сартр „Що таке література”, Альбер Камю „Людина, що збунтувалася”, німець Мартін Гайдеггер „Походження літературного твору”, іспанець Хосе Ортега-і-Гасет „Начерк естетики у формі прологу”, „Роздуми про Дона Кіхота”, „Загальнолюдські мистецтва та думки про роман”), відповідно до яких художнє мистецтво інтерпретується як відображена сутність буття.

Екзистенціалізму близька **феноменологія** – один з популярних напрямів філософії ХХ ст. Засновник – німецький філософ-ідеаліст, математик Едмунд Гуссерль, послідовники – Макс Шелер, Герхард Гуссерль, Мартін Гайдеггер. Поступово принципи феноменології переносяться в інші науки, у тому числі й у літературознавство (Вольфганг Кайзер „Мистецтво слова”): твір розглядається як „естетичний об’єкт”, що має трансцендентальну сутність і досягається інтуїтивно. „Основним принципом німецького феноменологічно-екзистенційного підходу до літератури є розгляд художнього твору як закритого в собі, „зробленого” вираження людських уявлень. Відповідно цій концепції, твір мистецтва виконує своє призначення самим фактом свого існування...Методологічні принципи феноменологічного аналізу літературних творів ґрунтуються на твердженні, що феноменологія – дескриптивний науковий метод, який розглядає феномен поза контекстом, виходячи з нього самого. Складні феномени препаруються на складники, рівні, тим самим визначається структура феномену...Головний момент феноменологічного аналізу – рефлексія. Рефлексія – термін феноменології, який позначає усвідомлення власних думок і переживань” [36, с.34].

Окремо слід виділити **філософсько-методологічне вчення** про інтерпретацію та розуміння тексту (яке не слід плутати із літературознавчою школою, методою!), яке набуває популярності у ХХ ст. – **герменевтику**. Його родоначальниками вважають німців Фрідріха Даніеля Ернста Шлейєрмахера („Герменевтика”), Вільгельма Дільтея („Походження герменевтики”), а послідовниками – Г. Георга Гадамера („Істина і метод. Головні риси філософської герменевтики”, „Текст і інтерпретація”), Михайла Бахтіна („Естетика і герменевтика”), Еріка Дональда Хірша („Достовірність інтерпретації”, „Три виміри герменевтики”, „Мета інтерпретації”).

„Інструментом інтерпретації є свідомість людини, що сприймає твір, тобто інтерпретація розглядається як похідне від сприйняття літературного твору” [36, с.34]. Важливим є „несвідоме” розуміння твору.

„Витвір мистецтва є матеріальним об'єктивуванням традиції культурного досвіду, тому його інтерпретація має сенс лише тоді, якщо вона намічає вихід в безперервність культурної традиції (Гадамер)... Аналіз герменевтики – це реконструкція тексту. Інтерпретація твору повинна визначатися системою цінностей автора, його етичним вибором” [36, с.35].

! Більш детально про герменевтику дивись

- Алексеева Л. Н. Современная герменевтика: теория и практика / Л. Н. Алексеева // Философские науки. – 2008. – № 9. – С. 72-79.
- Современные зарубежные литературоведческие концепции: Герменевтика, рецептивная эстетика: сб. науч. статей. – М.: ИНИОН, 1983. – 184 с.

Герменевтика пов'язана із **рецептивною критикою**, прибічники якої вимагають сприйняття (рецепції) художнього твору з позицій сучасності, відстоюють принцип суб'єктивності у інтерпретації: кожен читач має право на своє розуміння і тлумачення. Мета рецептивної критики – точна фіксація особливостей сприйняття тексту у діалектиці, кожного нового акту прочитання, спрямованого на його перевідтворення.

Особливу цікавість рецептивна естетика виявляє до явищ масової культури, приділяючи значно менше уваги літературі класичній.

Цей напрям виникає у США і набуває популярності в країнах Європи (особливо у Німеччині) у 70-х рр. ХХ ст.: Стенлі Фіш („Уражений гріхом: читач у „Втраченому раї”, „Література у читачеві: афективна стилістика”), Ганс Роберт Яусс („Історія літератури як виклик літературній теорії”), Вольфганг Ізер та ін. Програмним є видання „Рецептивна естетика: теорія і практика” В. Ізера, Г. Р. Яусса та ін.

! Про напрямки розвитку західноєвропейського літературознавства дивись також

- Галич О. Історія літературознавства. Частина I: Зарубіжне літературознавство: Підручник для філологічних спеціальностей / Олександр Галич. – К.: Шлях, 2006. – 208 с.



- Западноевропейская эстетика XX века: сборник переводов / Сост. Э. Юровская, Е. Яковлев. – М.: Знание, 1991. – 63 с.
- Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / Под ред. Е. А. Цурганова. – М.: Intrada, 2004. – 506 с.
- Фізер І. Американське літературознавство: Історико-критичний нарис / Іван Фізер. – К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2006. – 106 с.

### 5.7. Новий історизм.

Термін „новий історизм” належить американському критику Стівену Грінблатту, який у своїй книжці „Формування „я” в епоху Ренесансу: від Мора до Шекспіра” (1980 р.) заклав підвалини цього новітнього підходу до вивчення художніх творів.

! Дивись детальніше

- Greenblatt S. Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare/ Stephen Greenblatt. - The University of Chicago Press, 1980. – 321 p.

Новий історизм стверджує необхідність паралельного читання літературних та не літературних текстів одного історичного періоду. Американський критик Луї Монроз визначає новий історизм як спільну цікавість до „текстуальності історії та історичності текстів”. Це передбачає, за Грінблаттом, „посилене бажання відчитати *всі* текстуальні сліди минулого – з такою ж увагою, яка традиційно приділялася лише літературними текстами” [2, с. 206].

Важливою відмінністю „нового” історизму від попередніх підходів до вивчення літератури є визнання рівноправності літературних та не літературних творів, вивчення останніх не лише як менш вартісного тла для написання художніх текстів, а як самоцінних об’єктів наукової уваги.

Крім того, „новий” історизм цікавиться історією у тому вигляді, у якому вона зафіксована у документах, тобто фокусується на сприйнятті історії як тексту. Розуміючи, що історичні події є втраченими назавжди, нові істористи вірять, що на зміну світові минулого приходить слово минулого [2, с. 208].

У своїх підходах до вивчення літературних та не літературних текстів представники нового історизму спираються на окремі положення **деконструктивізму**. Зокрема, вони підтримують ідею Ж. Дерріди про те, що не існує нічого поза текстом, а також тезу про те, що минуле, представлене у текстуалізованій формі, зазнає трансформації не лише у ході свого існування, але й у процесі його переосмислення наступними поколіннями інтерпретаторів.

„Новий історизм рішуче виступає проти владних систем, він завжди перебуває на боці ліберальних ідей особистої свободи та толерації всіх форм іншості й „аномальності”. Водночас він часто скептично ставиться до здатності цих ідей чинити опір тискові влади репресивної держави, постійно викриваючи її безцеремонне втручання в найбільш інтимні сфери особистого життя” [2, с. 209]. У цьому контексті вельми важливою для нового історизму виявляється ідея всесильної і всевидячої держави **постструктуралістського історика культури Мішеля Фуко**. Він представляє державу „як інститут „паноптичного” (тобто „всевидячого”) нагляду. Паноптикум — це план круглої в’язниці, розроблений утилітаристом XVIII ст. Єремією Бентамом. Вона складалася з кількох рядів камер, розміщених у декілька ярусів, для нагляду за якими достатньо було лише одого наглядача, що стояв у центрі кола. Паноптична держава, однак, здійснює свій нагляд не за допомогою фізичної сили й залякування, а через владу „дискурсивних практик” (у термінах Фуко „дискурсивний” — це прикметник, що походить від іменника „дискурс”), яка поширює свою ідеологію на всі сфери життя суспільства й особистості” [2, с. 209].

! Детальніше дивись

- The New Historicism / Ed.by H. Aram Veaser. – Routledge, 1994. – 249 p.

Слід додати, що „новий” історизм, попри наголос на слові „історизм”, насправді становить собою значне розширення царини літературознавства, оскільки він застосовує літературно-критичний метод „повільного читання” до нелітературних текстів [2, с. 208].

Необхідно звернути увагу на те, що нові історики рідко вдаються до детального і повного розгляду історичних документів, натомість більш продуктивним, на їхню думку, є прискіпливий розгляд окремого фрагменту: „Контекстуалізація документа зазвичай мінімальна, частково вона є лише письменницьким прийомом, який використовують для того, щоби посилити його вплив. Крім того, новий історизм майже не звертає уваги на попередні дослідження того самого тексту, так, ніби виникнення цього підходу перекреслило всі інші школи й методи. Тому це й справді підхід „слів на сторінці“, що нехтує контекстом й аналізує тексти подібно до інтерпретації ізольованих, вирваних із контексту віршів, яку в 1920-х запропонував А. А. Річардс. Тому один історичний текст іноді є єдиною підставою для твердження, наприклад, про зміну ставлення до деяких аспектів сексуальності. Значення, що при цьому надається єдиному документу, часто перебільшене. Тому не слід сподіватися, що метод нового історизму високо цінують історики. Це, навпаки, спосіб „зробити“ історію привабливою для неісториків” [2, с. 210-211].

! Детальніше про це дивись

- New Historicism and Renaissance Drama/ ed. by Richard Wilson and Richard Dutton. – Longman, 1992. – 249 p.

### **5.8. Наратологія.**

Наратологія – наука про оповідні структури, що виникає у надрах структуралізму і запозичує ідеї та певну термінологію з лінгвістики. На сьогодні вона набуває дедалі більшої популярності і розвою. Важливо зазначити, що „наратологія не є читанням й інтерпретацією *окремих* оповідей, вона має на меті дослідити природу самої „оповіді” як явища та як культурної практики” [2, с. 264].

Ключовими поняттями (хоча й не єдиними), якими оперує сучасна наратологія, є фабула\* (те, як насправді відбувалися події) та сюжет\* (порядок репрезентації подій у тексті).

Для становлення цієї науки важливе значення мала „Поетика” Арістотеля, який визначає героя та дію як ключові елементи оповіді, звертаючи особливу увагу на те, що герой отримує можливість розкритися в дії, тобто через особливості сюжету. Проаналізувавши давньогрецькі трагедії, Арістотель вирізняє три центральні елементи сюжету, а саме:

- 1) *гамартія* (гріх, провина, трагічна помилка);
- 2) *анагнорисис* (впізнавання, усвідомлення, самоусвідомлення);
- 3) *перипетія* (поворот, зміна долі).

! Детальніше дивись

- Арістотель. Поетика / Пер. с древнегреч. М. Л. Гаспарова // Арістотель. Сочинения в четырех томах. – Т. 4. – М.: Мысль, 1983. – С. 645-681.

Природно, що такий набір елементів не є вичерпним, тож, протягом багатьох століть наратологи працювали над виявленням інших ключових конститuentів сюжетовтворення. Найбільш важливою постаттю у наратології став **Володимир Пропп** (1895-1970), „російський формаліст”, який досліджував народні казки з метою виявлення в них повторюваних структур і ситуацій. Результати свого дослідження він ретельно виклав у книжці „Морфологія казки” (1928 р.). „У передмові Пропп підкреслює, що слово „морфологія” означає „вивчення форми”, тому книжка стосується структури й сюжетних утворень цих казок, але не розглядає їхньої історії чи суспільного значення” [2, с. 268].

Вивчивши сто російських казок, В.Пропп виокремив 31 базову функцію, набір яких у певній казці визначає особливості її наративу:

1. Один із членів сім’ї йде з дому.
2. Героєві щось забороняють.
3. Заборона порушується.
4. Зловмисник намагається провести розвідку.
5. Зловмисник отримує інформацію про жертву.
6. Зловмисник намагається обманути жертву, щоб заволодіти нею чи її

власністю.

7. Жертва піддається на обман і цим мимоволі допомагає ворогу.
8. Зловмисник завдає шкоди або збитку одному з членів родини, або:
  - 8а. Один із членів родини потребує чогось чи бажає щось отримати.
9. Стає відомо про біду чи зникнення; до героя звертаються з проханням чи наказом; його відсилають або відпускають.
10. Шукач (тобто герой у стані „пошуку”) погоджується чи зважується на опір.
11. Герой залишає дім.
12. Героя випробовують, допитують, на нього нападають тощо; це готує його до отримання чарівного засобу або помічника.
13. Герой реагує на дії майбутнього дарувальника.
14. Герой здобуває магічний засіб (тобто предмет, тварину тощо).
15. Героя переносять, доставляють чи приводять до місця перебування предмета пошуку.
16. Герой і зловмисник сходяться у двобої.
17. Героя нагороджують.
18. Зловмисника поборено.
19. Первинна проблема чи нестача ліквідується.
20. Герой повертається.
21. Героя переслідують.
22. Герой втікає від переслідувачів.
23. Герой невпізнаним прибуває додому чи в іншу країну.
24. Вдаваний герой висуває необґрунтовані домагання.
25. Герою пропонують складне завдання.
26. Завдання вирішується.
27. Героя впізнають.
28. Вдаваного героя чи зловмисника викривають.
29. Герой набуває нової подоби.
30. Зловмисника карають.

31 .Герой одружується та посідає трон.

На думку дослідника, для того, аби створити сюжет будь-якої казки, необхідно обрати певну кількість функцій з цього переліку. Жодна казка не може вмістити всі елементи, кожна має свій комплекс функцій, однак, порядок реалізації функцій залишається у казках незмінним.

! Детальніше дивись

- Пропп В. Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки (Собр. тр. В. Я. Проппа) / Сост., науч. ред. и текстол. коммент. И. В. Пешкова. — М.: Лабиринт, 1998. — 512 с.

Звичайно, що класифікація функцій Проппа не є вичерпною та ідеальною, тож, провідні структуралісти пропонували аналіз цих незугарностей та прагнули вдосконалити відповідну систематику.

! Детальніше дивись

- другий том „Структурної антропології” Клода Леві-Стросса (К.: Основи, 1997), розділ восьмий „Структура і форма: думки щодо праці Володимира Проппа” і працю „Поетика прози” Цветана Тодорова, розділ чотирнадцятий „Трансформації оповіді”.

Позаяк для Проппа герої є лише засобами для здійснення функцій, то науковець пропонує об'єднати функції у „вузли”, адже доречніше розглядати „сім вузлів дій”\* як такі, що стосуються *ролей*, а не *героїв*, а це засвідчує підпорядкування героїв діям (підпорядкування, яке також є рисою аристотелівської наратології, оскільки Арістотель вважає, що герой оповіді виявляється лише в дії)” [2, с. 272].

Тож, за допомогою тридцяти однієї функції та семи „вузлів”, можна як із цеглин звести будівлю казки, і, хоча, чарівні казки є вельми простими, однак дана схема набуває більшої вагомості. „Один герой може грати більше однієї з цих ролей у будь-якій даній казці (тобто зловмисник також може бути вдаваним героєм, дарувальник – відправником тощо), або ж одна роль може потребувати кількох героїв (скажімо, численні зловмисники), але всі ці ролі неусувні з

оповіді, вони лежать в основі багатьох художніх текстів, які, здавалося б, не мають нічого спільного з казками)” [57, с. 65].

Важливо звернути увагу на те, що проппівський метод має усі можливості бути розширеним саме завдяки „накладанню ролей”, коли добродій може легко мимохіть стати зловмисником і навпаки.

! Детальніше дивись

- Barry P. Embarrassments and predicaments: patterns of interaction in James's writer tales / Peter Barry // *Orbis Litterarum*. - 46/1. – 1991. – P. 87 - 104.

Третім найвидатнішим нараторологом став **Жерар Женетт**, який зосередив свою увагу на тому, як розказано оповідку, на її стилі.

! Докладніше дивись

- Женетт Ж. Повествовательный дискурс / Жерар Женетт // *Фигуры*. - М., 1998. – Т. 2. – С. 60 – 281.

Виокремлюючи міметичний\* та дієгітичний\* способи нарації, Ж. Женетт звертає увагу на той факт, що залежно від своєї мети письменники можуть рухатися від повільного „мімесису” до більш динамічного „дієгезису” і навпаки. На думку дослідника, мімесис і дієгезис тісно переплетені, почасти їх складно відмежувати, і саме вміла комбінація цих двох прийомів та наявність очікуваних чи несподіваних переходів між ними і забезпечує неповторно-оригінальний наративний малюнок кожного конкретного художнього тексту.

Вживаючи термін „фокалізація”\*, Ж. Женетт розглядає „зовнішню”, „внутрішню” та „нульову” перспективи оповіді. Очевидно, що зовнішня фокалізація передбачає зображення зовнішнього і зримого світу, який знаходиться поза героєм, внутрішня – концентрацію оповіді на зображенні внутрішнього світу персонажів, їхніх думок та переживань. У той же час, коли „фокалізаторами”\* („рефлекторами”\*) виступають одразу декілька протагоністів, мова ведеться про „нульову фокалізацію”.

Ж. Женетт пропонує і опис типів нараторів: „оповідач-посередник” („затінений”, „прихований”, „такий, що не втручається”), а також оповідач-

учасник подій („відкритий”, „драматизований”, „такий, що втручається”). При цьому останній різновид оповідача може бути „гетеродієгетичним” (не є героєм оповіді, а лише її розповідає) та „гомодієгетичним” (є безпосереднім учасником подій).

Розглядаючи питання послідовності репрезентації подій у тексті, нараторолог наголошує на таких елементах сюжету як ретроспекція (аналептичний елемент), проспекція (пролептичний елемент). Крім того, він визначає і типи обрамлень („вбудовані оповіді”, „оповіді-обрамлення”), класифікуючи вбудовані наративи як „мета-оповіді” (оповідь в оповіданні, посилення) тощо.

### **5.9. Екокритика.**

У сучасному літературознавчому дискурсі вельми популярним є використання методів та прийомів наукового осягнення навколишнього світу, характерних для різних галузей знань. Так, приміром, показовими у цьому плані є екокритичні студії, що вивчають стосунки між літературою і навколишнім середовищем.

Вперше екокритичний підхід до вивчення літературних феноменів був описаний американськими дослідниками Черіл Глотфелі та Гарольдом Фроммом наприкінці 1980-х рр. І хоча екокритика швидко перетворилася на доволі розвинутий і кон’юнктурний академічний напрям, втім, ще й до сьогодні вона залишається на маргінесі академічного літературознавства.

„Літературними орієнтирами сучасної екокритики у США є твори трьох провідних американських письменників XIX ст., які звеличують волю до життя та незайману природу Америки, а саме Ральфа Валдо Емерсона (1803-1882), Маргарет Фуллер (1810-1850) й Генрі Девіда Торо (1817-1862). „Члени” групи письменників Нової Англії, есеїсти й філософи, вони були відомі як трансценденталісти – перший літературний рух в Америці, що досягнув „культурної незалежності” від європейських зразків” [2, с. 293-294].

! Детальніше див.

- [www.asle.umn.edu/conf/other\\_conf/wla/1994.html](http://www.asle.umn.edu/conf/other_conf/wla/1994.html).



- Kroeber K. „Home at Grasmere”: Ecological holiness / Karl Kroeber // PMLA. – 1974. – № 89. – P. 132 – 141.

Джерела становлення британської екокритики варто шукати у англійському романтизмі 1790-х рр., а власне її засновником є **Джонатан Бейт**, автор книги „Романтична екологія: Вордсворт і традиція довкілля”.

Відмінність між американською та британською версіями екокритики полягає у загальному пафосі: якщо американці схильні до поетизації природи, то британці акцентують увагу на шкідливості людської діяльності для навколишнього середовища.

Отже, ключовою проблемою екокритики є проблема стосунків культури і природи. Природа для екокритиків є реальною, впливає на суспільство і, навпаки, підлягає впливу соціальних установ. „Природу не можна звести до поняття, яке ми вважаємо частиною нашої культурної практики (як ми можемо розглядати, наприклад, божественність, переносячи її на Всесвіт). Теорія загалом вважає, що зовнішній світ – соціально й лінгвістично сформований, „раз і назавжди” текстуалізований у „дискурс”, але екокритика ставить це стійке теоретичне переконання під сумнів, інколи навіть занадто різко, як-от у часто цитованому висловлюванні Кейт Соупер: „Дірку в озоновому шарі має не мова” [2, с. 296 – 297].

Отже, екокритика протиставляє себе традиційним літературним теоріям, вважаючи незугарною фундаментальну ідею „сконструйованості”\*. „Однак ця центральна для екокритики позиція не означає, що напрям дотримується наївного „до-теоретичного” розуміння природи. ... Ключовою... є думка, що називати щось „природою” й розглядати його як „просто дане” означає заплющувати очі на причини й передумови, які створили його таким” [2, с. 297].

Окрім ідеї про реальність природи, екокритики намагаються з’ясувати проблему „чи деконструюється відмінність як внутрішньо суперечлива через те, що вона (як розрізнення природи/культури) не завжди абсолютна й чітко окреслена” [2, с. 300]. На думку екокритиків, і природа, і культура, і стани, причетні до них обох, є реальними і часто взаємно детермінованими.

Відомо, що природа може поставати як первинна, не окультурена, дика, як мальовничий пейзаж, як зона сільськогосподарської діяльності людини, а також як об'єкт діяльності *homo sapiens*. Очевидна, що як дика природа зазнає впливів цивілізаційного розвитку суспільства, так і природні феномени впливають на формування „окультуреного” середовища.

Залежно від естетичних уподобань та етичних уявлень митців цікавить та чи інша зона. Якщо дика природа є благодатним тлом для епічних творів, де зображено стосунки людини із космічними силами, або ж змальовуються переживання та пошуки власної ідентичності людини, то більш окультурена природа є фоном для соціально-побутової літератури і лірики, де увага фокусується на взаєминах між людьми [2, с. 301-302].

Екокритичне прочитання літературного тексту можна визначити як практичне застосування міркувань щодо сутності природи і культури, функціонального навантаження культурного чи природного локусів, а також щодо впливу екологічної ситуації на гендер, расові проблеми тощо. Крім того, екокритики надають перевагу зображенню зовнішнього (на противагу внутрішньому психологізму).

! Детальніше дивись матеріали симпозиуму з екокритики

- [www.asle.umn.edu/conf/other\\_conf/wla/1994.html](http://www.asle.umn.edu/conf/other_conf/wla/1994.html).

Послуговуючись екологічною термінологією, екокритики створюють власні поняття, такі як, наприклад, „глибока екологія” (на противагу „поверхової”), яка позначає пошуки нових філософських і етичних принципів взаємодії людини і природи, мудрого ставлення до планети Земля.

Наступним екокритичним терміном є „фізичне середовище”, або місце (де?), що вважається передумовою будь-якого існування як живої, так і неживої природи, забезпечує взаємодію між небіологічними та біологічними компонентами середовища, які гарантують існування людини.

! Детальніше дивись

- Gilpin A. Dictionary of Environment and Sustainable Development / Alan Gilpin. – Chichester: John Wiley and Sons, 1996. – 377 p.

Для екокритики важливо з'ясувати не лише об'єктивну складову середовища, але й визначити специфіку його суб'єктивного сприйняття людиною. Тож, „екологічна уява”, або ж те, як природне середовище впливає на світогляд і ставлення індивідууму до дійсності, є однією з центральних проблем екокритики.

Крім того, розуміючи, що серед усіх живих істот людина є найбільш мобільною, представники цього напрямку екстраполують обставини соціальної глобалізації на екологічну ситуацію, у результаті виявляється, що окремі особи можуть впливати на екологію у глобальних масштабах, тож функціонально навантаженими виявляються й інші поняття екокритичної думки, як-от „глобальна екологічна культура”\*, „екокультурне середовище”, „екологічне несвідоме”\*, „мовне забруднення”\*.

! Більш докладно про ключові терміни екокритики дивись

- Buell L. *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination* / Lawrence Buell. – Blackwell Publishing, 2005. – 195 p.

### ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

- Хто є засновником методу психоаналізу у літературознавстві? Чим визначається його специфіка?
- У чому полягають суттєві відмінності теорій З. Фрейда та К. Г. Юнга?
- Якими основними тенденціями визначається розвиток „формального” літературознавства?
- Які принципи студіювання тексту відрізняють структуралізм, постструктуралізм та деконструктивізм?
- У чому специфіка гендерного методу дослідження?
- Кого вважають засновником ритуалістичного напрямку міфокритики?
- Яка основна концепція ритуально-міфологічної школи?
- Що таке імагологія?
- У чому полягає сутність „нового історизму”?

- Хто виділив міметичний та дієгітичний способи нарації? Чим вони відрізняються?
- У чому специфіка та які причини популярності екокритичного підходу до аналізу художніх творів?

## 6. ХУДОЖНИЙ ТВІР ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО АНАЛІЗУ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

### 6.1. Поняття художнього твору. Типологія заголовків.

**Художній твір** – результат творчої діяльності, найменша одиниця літературного процесу, система словесних образів.

З поняттям художнього твору тісно пов'язане поняття художнього світу. **Художній світ** – втілений засобами мови образний світ, що виражає авторську концепцію (систему поглядів) [48, с. 101]. Цей термін використовують не тільки тоді, коли мова йде про окремий твір (художній світ роману Стендаля „Червоне та чорне”), але й для характеристики певного жанру (художній світ лицарського роману), творчості письменника в цілому (художній світ О. де Бальзака). Художній світ є багатоплановим, його аналіз передбачає системний розгляд усіх „формальних” і „змістовних” складових у тісному взаємозв'язку [47, с. 36-37].

Знайомство із літературним твором починається з **заголовку**, який часто є своєрідним „ключем” до його розуміння. Виділяють різні типи заголовків:

- з вказівкою на жанр твору („Божественна комедія” Данте, „Різдвяна пісня у прозі” Ч. Діккенса);
- персональні – ім'я одного або декількох головних персонажів, іноді з вказівкою на родинні зв'язки („Гобсек” О. де Бальзака, „Джен Ейр” Ш. Бронте, „Сестра Керрі” Т.Драйзера);
- з вказівкою на професію, соціальний статус, положення персонажа у суспільстві („Черниця” Д. Дідро, „Венеціанський купець” В. Шекспіра);
- хронотопні – з вказівкою на час та місце дії, значущі просторово-часові образи („Дев'яносто третій рік” В. Гюго, „Останній день Помпеїв” Е. Дж. Бульвера-Літтона);
- інтертекстуальні, з вказівкою на інший твір („Доктор Фаустус” Т. Манна);
- заголовки із переносним значенням – метафоричні, алегоричні або символічні („Синій птах” М. Метерлінка, „Червоне та чорне” Стендаля);

- з прямою вказівкою на тему, проблему або ідею твору („Небезпечні зв'язки” Ш. де Лакло, „Приборкання норовливої” В. Шекспіра, „Життя є сон” П. Кальдерона);
- з вказівкою на сюжетну перспективу – на весь сюжетний ряд або на кульмінаційний момент у творі („Радості і прикрості знаменитої Моль Флендерс, яка народилась у Ньюгейтській в'язниці і протягом шестидесяти років свого різнобарвного життя...була дванадцять років утриманкою, п'ять разів заміжньою..., дванадцять років – крадійкою, вісім років була у засланні у Вірджинії...” або „Перевтілення” Ф. Кафки).

Безумовно ця класифікація не є вичерпною, оскільки досить складно систематизувати певним чином такий різноманітний матеріал, врахувати усі можливі варіанти заголовків у світовій літературі, однак вона вказує на найбільш розповсюджені типи, а також на вектори та перспективи пошуку у відповідному напрямку. Крім того, слід враховувати, що будь-яка класифікація є умовною і завжди існують феномени, які займають проміжне місце між різними групами, можуть бути віднесені до кількох типів одночасно (наприклад, „Американська трагедія” Т. Драйзера або „Дон Кіхот в Англії” Г. Філдінга).

„Історична еволюція оформлення заголовку (якщо мати на увазі лише деякі тенденції) пов'язана, передусім, з його здатністю в різні віки та епохи задавати читачеві певний горизонт очікування. Так, для глядача античного театру досить було одного імені в заголовку трагедії - „Цар Едіп”, „Антигона” або „Медея”, щоб він відразу ж уявив собі, про що піде мова в спектаклі. Схожий принцип найменування характерний і для драматичних творів класицистів, які часто використали у своїй творчості античні міфи і події з древньої історії, добре відомі більшості глядачів („Горацій” Корнеля, „Федра” Расіна, „Другий Брут” Алф'єрі тощо).

В середні віки і епоху Відродження автор прагнув гранично детально озаглавити текст для того, щоб дати читачеві якнайповніше уявлення про книгу.

Подвійні заголовки, що містять „деяку моралістичну сентенцію або функціонально їй рівний елемент”, стають свого роду розпізнавальним знаком творів епохи Просвітництва („Памела, або Винагороджена добродішність” С. Річардсона). Для літератури XVII - XVIII ст. взагалі характерний принцип назви - анотування. Автор або підкреслює в заголовку моральну проблематику твору (як в наведених вище прикладах), або навмисно (найчастіше з метою притягнути якомога більше читачів) переносить акцент на сюжет (див. заголовки романів Д. Дефо, Г. Гріммельсгаузена та ін.)... У XIX ст. заголовки освітлюють кульмінаційний момент, динамічну „пружину” розповіді („Подвійна помилка” П. Мериме)... Для прози XX ст. (у якій зустрічаються усі без виключення типи заголовків) в цілому найбільш характерні заголовки з ускладненою семантикою — заголовки-символи, алюзії, метафори, цитати („Вся королівська рать” Р. П. Уоррена, „Гра в бісер” Г. Гессе). Сучасний заголовок навмисно не дає читачеві однозначної інформації про зміст тексту, що йде за ним, і часто провокує ефект обманутого очікування” [49, с. 62].

## 6.2. Літературні роди.

Вся література поділяється на роди: епос (давньогрец. — „слово, мовлення”), лірику (давньогрец. λύρα — „музичний інструмент”), драму (давньогрец. — „дія”). З попередніх розділів видно, що мислителі минулого неодноразово здійснювали спроби класифікації художніх творів за родовим принципом (Платон, Арістотель, Гьоте, Шеллінг, Гегель та інші). Одна з широко відомих — теорія походження родів **Олександра Веселовського**: роди виникають у давнину з обрядової дії (пісні-гри), що мала синкретичний характер, тобто поєднувала ембріональні форми різних видів мистецтва (пісню, танок тощо). На думку дослідника, з хорових виділилися ліро-епічні пісні (кантилени), які надалі зазнають циклізації – давні зразки народного епосу [8, с. 205-209]. „Епос і лірика уявлялися нами наслідками розкладання древнього загального хору; драма в перших своїх художніх проявах зберегла увесь його синкретизм, моменти дії, оповіді, діалогу, але у формах, зміцнених культом, і зі змістом міфу ...” [8, с. 230].

В. Халізов зазначає, що теорія походження літературних родів О. Веселовського підтверджується безліччю відомих сучасній науці фактів про життя первісних народів. Так, зокрема, не викликає сумнівів походження драми з обрядових дійств: танок і пантоміма поступово все активніше супроводжувалися словами учасників обрядового дійства. Разом з тим теорія О. Веселовського не враховує, що епос і лірика могли формуватися і незалежно від обрядових дій. Міфологічні оповіді, на основі яких згодом створювалися прозаїчні легенди (саги) і казки, виникли поза хором. Вони не співалися учасниками масового обряду, а розповідалися кимсь з представників племені (і, ймовірно, далеко не у всіх випадках подібна розповідь була звернена до великої кількості людей). Лірика теж могла формуватися поза обрядом. Ліричне самовираження виникало у виробничих (трудових) і побутових відносинах первісних народів. Існували, таким чином, різні шляхи формування літературних родів. І обрядовий хор був одним з них [48, с. 205].

Розвиваючи й уточнюючи теорію О. Веселовського, сучасні дослідники вважають, що безпосереднім попередником літератури був не тільки міф, але й обряд. Причому їхнє призначення в житті первісної людини було різне. Міф, відображаючи уявлення про світ, прагнув його пояснити; обряд, відображаючи світ, намагався на нього вплинути, підкорити собі. У міфі домінувало раціонально-логічне мислення, в обряді – художнє, образне. Отже, міф мав більше значення для епічного роду словесності, обряд – для лірики.

Питання про літературні роди привертає увагу і дослідників Нового часу, представників „нової критики”. **Бенедетто Кроче** цілком заперечує можливість і доцільність родової класифікації. „Людський дух може перейти від естетичного до логічного, зруйнувати вираження або мислення індивідуального мисленням універсального, перевести виразні факти в логічні стосунки, саме тому, що естетичне є першим ступенем по відношенню до логічного... Помилка починається тоді, коли з поняття хочуть вивести вираження, а у факті, який заміщає, відкрити закони заміщеного факту, - коли не помічають відмінності між другим ступенем і першим і внаслідок цього, піднявшись до другого,



стверджують, що знаходяться у сфері першого. Ця помилка носить назву теорії художніх або літературних родів” [26, с. 40-41]. „Може здатися, що таким чином заперечується всякий зв’язок за подібністю між виразами або витворами мистецтва. Проте, такі подібності існують, і завдяки ним витвори мистецтва можуть бути розподілені по тих або інших групах. Але усе це такі подібності, які виявляються між індивідуумами і яких не можна жодним чином зафіксувати в абстрактних характеристиках...і полягають вони у тім, що називається сімейною схожістю і витікає з тих історичних умов, за яких народжуються різні твори мистецтва, і з внутрішньої душевної спорідненості артистів” [26, с. 83].

**Еміль Ште(а)йгер** відокремлює категорії ліричного, епічного та драматичного від понять лірики, епосу та драми, а також співвідносить ліричне із спогадами, епічне – з уявленнями, драматичне – з напруженістю. **Карл Бюлер** стверджує, що вислови (акти мовлення) мають три аспекти. Вони включають, по-перше, повідомлення про предмет мовлення (репрезентація); по-друге, експресію (демонстрацію емоцій того, хто говорить); по-третє, апеляцію (звернення того, хто говорить до співрозмовника, що робить вислів власне дією). Ці три аспекти мовленнєвої діяльності взаємопов’язані і виявляють себе в різного типу висловлюваннях (зокрема — художніх) по-різному. У ліричному творі організуючим началом і домінантою стає мовна експресія. Драма акцентує апелятивний, власне дійовий бік мовлення, і слово постає як свого роду вчинок, що здійснюється в певний момент розгортання подій. Епос також спирається на апелятивні ознаки мовлення (оскільки до складу творів входять висловлювання героїв, що знаменують їхні дії). Проте домінують в цьому літературному роді повідомлення про щось, що є зовнішнім для того, хто говорить [49, с. 204].

У сучасному літературознавстві поняття „літературний рід” продовжує активно функціонувати та зберігати актуальність. Кожен із родів має свою специфіку.

**Епосу** притаманні прагнення до максимальної об’єктивності, сюжетність, багатий „арсенал” засобів розкриття характеру персонажа, уповільнення чи

призупинення дії (портрети, пейзажі тощо), вільна організація простору і часу, описово-оповідна структура, наявність оповідача (інколи – розповідача, тобто вигаданого персонажа, від особи якого ведеться оповідь) [48, с. 194 -196]. Ознаками **лірики** є суб'єктивність, підвищена емоційність та експресивність, психологічний сюжет (зображується зміна не подій, а почуттів), наявність ліричного героя\*, для неї є особливо важливими образні можливості мови, ритмічна і звукова організація [48, с. 200-202]. Для **драми** характерні напруженість та динамічність сюжету, гострота конфлікту, обмеженість у просторі, часі, кількості дійових осіб, діалогічно-монологічна структура, наявність ремарок [48, с. 196-197].

„Слова „епічне” („епічність”), „драматичне” („драматизм”), „ліричне” („ліризм”), означають не тільки родові особливості творів, про які йшла мова, але й інші їхні властивості.

Епічністю називають велично-спокійне, неквапливе споглядання життя у його складності та багатошаровості, широту погляду на світ та його сприйняття як певної цілісності. У зв'язку із цим нерідко говорять про „епічне світосприйняття”, яке художньо втілювалось у гомерівських поемах та низці більш пізніх творів. Епічність як ідейно-емоційне спрямування може бути присутнім у всіх літературних родах – не тільки в епічних (оповідних творах, а також у драмі та ліриці).

Драматизмом називають настрій, пов'язаний із напруженим переживанням якихось розбіжностей, із хвилюванням та тривогою.

І, нарешті, ліризм – це піднесена емоційність, виражена у мові автора, оповідача, персонажів” [49, с. 204].

Проміжне місце між епосом і лірикою займає **лірична проза**, для якої, з одного боку, характерні сюжетність, настанова на об'єктивність, всебічне розкриття характеру персонажа, широка панорама дійсності, а з іншого – суб'єктивність (зображується у творі дійсність сприймається читачем крізь призму свідомості ліричного героя), монологізм (оповідь – монолог одного ліричного героя), складна художня образність, особливий час (події

організовані у відповідності із асоціаціями героя), експресивність, емоційність, медитативність [29, с. 452].

До ліричної прози відносять, наприклад, твори М. Пруста. Герой циклу його романів „У пошуках втраченого часу” за допомогою спогадів відтворює минуле, найтонші переливи почуттів і настроїв. При цьому особлива увага приділяється показу вигадливих асоціацій і явищ мимовільної пам’яті. Досвід Пруста – зображення внутрішнього життя людини як „потoku свідомості” – мав велике значення для багатьох письменників ХХ ст.

### **6.3. Літературні жанри.**

У межах літературних родів виділяють жанри. До одного жанру належать твори, що мають певні значущі спільні риси: характеризуються єдністю теми, подібністю композиції, стилю тощо.

Французьке „genre” етимологічним корінням сягає у давньогрецьку мову („рід”, „походження”).

Основні жанри європейської літератури в їх архаїчних формах сформувалися ще за часів античності; деякі жанри виникли у фольклорі, а потім перейшли у літературу.

Серед провідних теоретиків літератури, які зверталися до питання жанрової специфіки (у різних його аспектах) – Арістотель, Н. Буало, Гегель, Д. Дідро, Г. Е. Лессінг, Ф. Шіллер, Е. Штайгер, Н. Фрай, К. та М. Чедвіки („Становлення літератури” – історична поетика епічних жанрів англійської літератури), К. Гільєн („Література як система”), П. Гренаді („За межами жанру”) та інші.

І до сьогодні залишаються відкритими багато питань, пов’язаних із цією категорією.

У західноєвропейському літературознавстві, зокрема, жанр інтерпретується як група творів мистецтва, об’єднаних стилем, формою та предметом зображення. „Genre – a class of works of art, literature, or music marked by a particular style, form, or subject...” [56, с. 576.]; „genre: the largest category for classifying literature – fiction, poetry, drama... kind: a species or subcategory within

a subgenre; initiation stories are a subcategory of the subgenre short story... subgenre: division within a category of a genre; novel, novella, a short story are subgenres of the genre fiction” [58, с.380].

Крім того, жанр визначається і як певний спосіб написання літературних творів, і як наративне кліше тощо. “The term genre is used in literary studies in 2 ways: (1) the basic modes of literary production, (2) certain types of narrative that follow rather strict conventions of story telling and draw on predefined, hence often quite predictable patterns of construction. Thus (1) genre applies to lyric, drama epic; (2) we speak of genre writing with reference... to mystery and crime fiction, spy thrillers, fantasy novels or science fiction..., all controlled by a given set of narrative formulas and standards” [59, с. 88].

Часто дуже **складно визначити жанр** конкретного твору [48, с. 207-208]. Серед основних причин, які ускладнюють жанрову дефініцію – обмеженість певних жанрів окремими національними літературами (наприклад, шванки і шпрухи представлені виключно у німецькій літературі), можливість жанрів змінюватися у ході розвитку літературного процесу (ренесансна новела повністю позбавлена тієї філософської та психологічної глибини, якої вона набуває у XIX ст.), існування жанрових різновидів (епічна, ліро-епічна, пародійна / ірої-комічна поеми суттєво різняться між собою), історично детерміновані зміни співвіднесення терміну і феномену, який він означає (антична елегія – вірш, написаний елегійним двовіршем, романтична – меланхолійний вірш), суб’єктивні, авторські визначення жанру („Сага про Форсайтів” Дж. Голсуорсі), поєднання у межах одного тексту ознак різних жанрів (у творі „Дон Жуан” Дж. Байрона є ознаки поеми, роману-подорожі, анекдоту, готичного роману).

Загальновідомим є той факт, що жанр має поєднувати у собі як певні стійкі риси, що дозволяють читачеві ідентифікувати жанрову приналежність твору, так і окремі новаторські характеристики, які дають змогу жанрові розвиватися і еволюціонувати. Отже, Н. Х. Копистянська пропонує багатоаспектний розгляд жанру у чотирьох „сферах”:

**„Сфера 1.** Жанр як поняття найбільш абстрактне, загальнотеоретичне, що означає сукупність і взаємозв'язок основних, визначених і стійких жанрових ознак, які складаються у групах творів протягом тривалого часу і дають підставу об'єднувати витвори різних епох, різних народів під загальним поняттям і назвою (роман, балада, поема і т.п.).

**Сфера 2.** Жанр як історичне поняття, обмежене в часі і „літературному просторі”. Не новела загалом, а новела Відродження, не балада загалом, а романтична балада, не роман загалом, а шахрайський роман XVII ст. і т.д. Жанр тут розглядається у динаміці, у комплексі ідейно-естетичних причин його виникнення, розвитку, видозміни, занепаду, відродження, у зв'язку з історико-суспільною ситуацією епохи, у двосторонньому зв'язку з розвитком літературного напрямку, течій, із внутрішньолітературним процесом послідовності і заперечення раніше досягнутого, з розвитком критики і теорії.

**Сфера 3.** Жанр - поняття, що враховує специфіку конкретної національної літератури (чеська романтична балада, російський реалістичний роман...). У кожній літературі жанр формується і розвивається залежно від соціально-політичних умов і культурних традицій у країні, від сформованого в ній літературного досвіду і колективної свідомості жанру. Він збагачується оригінальними національними рисами й одночасно привносить їх у загальний розвиток жанру.

**Сфера 4.** Подальша конкретизація поняття жанру щодо індивідуальної творчості (чеховське оповідання, нерудівський фейлетон, флоберівський роман...). Це діалектична єдність, тому що творіння визначних письменників, - а лише вони впливають на поняття “жанр”, - явище неповторне, особливе й одночасно характерне для сфери другої і третьої, значною мірою зумовлене ними, як і загальними “нормами” сфери 1. У творі великого художника завжди присутнє наслідування традицій, усталених норм та правил, жанрових уявлень, і одночасно полеміка з ними, порушення і навіть іноді їхнє висміювання” [20, с. 32-33].

Вирішення питання жанрової дефініції у сучасному літературознавстві неможливе без знання і використання ряду термінів, пов'язаних із вище перерахованими факторами.

**Жанровий генотип** – сукупність розрізняювальних ознак, які є спільними для творів певного жанру (усі твори, які зараховують до жанру байки, мають алегоричну форму, мораль, сатиричне спрямування). **Фенотип** – **індивідуальні риси твору, інноваційні, відмінні жанрові ознаки** [5, с. 57].

**Жанрова контамінація** – поєднання у межах одного твору ознак двох жанрів [27, с. 203] (роман-парабола, роман-міф).

**Жанрова дифузія** – поєднання елементів різних родів і жанрів у межах одного твору (епосу і лірики, драми і лірики) [27, с. 203]. Наприклад, драматичні поеми / ліричні драми Дж. Байрона („Кайн”, „Манфред”).

**Жанрова домінанта** – визначальна жанрова характеристика твору, жанрова концепція [27, с. 199]. Так, приміром, у „Паломництві Чайльд-Гарольда” Дж. Байрона є ознаки роману-подорожі, епістолярного роману, але наявність значущих ліричних відступів, що надають твору концептуального характеру, дає підстави для визначення твору як ліро-епічної поеми.

**Жанрова матриця** – інваріант жанру, сукупність рис, що залишаються незмінними за будь-яких його трансформацій [27, с. 199]. Так, зокрема, оди традиційно (починаючи з Піндара) оспівували видатні історичні події (військові перемоги), героїчних чи талановитих осіб, але пізніше почали з'являтися сатиричні оди пародійного (бурлескного) характеру, що були присвячені навіть незначним чи негативним предметам та явищам. У таких випадках автор ніби давав читачеві „фальшивий сигнал”. Наприклад, „Ода зубному болю” Р. Бернса чи „Ода на честь авторів білля проти нищителів машин” Дж. Байрона. Але такі риси жанру як урочистість, піднесеність стилю, настанова на уславлення (пряма або з іронічним підтекстом) зберігалися завжди, незалежно від предмета зображення.

**Жанрова диференціація** – розгалуження жанру на різновиди (див. вище).

**Жанрова модальність** – усталене ставлення певного жанру до предмета зображення [27, с. 200]. Так, зокрема, жанру сатири за будь-яких умов притаманне негативне, зневажливе, глузливе ставлення до предмета своєї рефлексії.

**Метажанр** – наджанрове утворення на основі змістовно-формальної єдності (пастораль\*, детектив\*, фентезі\* тощо); „структурно виражений, нейтральний по відношенню до літературного роду, стійкий інваріант багатьох історично конкретних способів художнього моделювання світу, об'єднаних загальним предметом художнього зображення" [41, с. 53]; „певний „провідний жанр”, „певна принципова спрямованість змістовної форми ..., властива цілій групі жанрів” [28, с. 135]; просторово-часовий тип завершення твору, що „склався, виражає певну конкретно-історичну концепцію” [6, с. 45].

**Жанровий канон** – „схема”, правила, за якими створюються твори певного жанру і які означають остаточну традиціоналізацію структурних ознак жанру в процесі його розвитку [27, с.202]. Так, зокрема, лицарський роман має бути побудованим як оповідь про мандрі відважного, шляхетного лицаря, який заради власної слави та Дами Серця шукає на великій дорозі пригод і завжди виходить переможцем з усіх випробувань, у результаті чого отримує винагороду (милість Дами). Жанр життя обов'язково має містити інформацію про дитинство майбутнього святого, його подвиги віри, опис благочестивої смерті і посмертного дива.

Важливо відзначити той факт, що на початку свого існування всі жанри створювалися на основі певного канону і слідування „правилам” вважалося верхом майстерності, атрибутовало текст як „високий” чи (висловлюючись сучасною мовою) „елітарний”. Натомість у епоху розвитку масової літератури, тобто на початку ХХІ ст., канонічність є маркером загальнодоступної, неелітарної творчості, адже саме клішованість забезпечує упізнаваність творів, їхню популярність у масового реципієнта.

**Деканонізація жанру** – руйнування автором жанрового канону. Цікаво, що на ранніх етапах розвитку літературного процесу жанрові канони були

фактично непорушними, але поступово (починаючи з к. XVIII ст.) втратили свою силу: прагнучи насамперед до творчого самовираження, а не до збереження традицій, письменники почали активно порушувати „правила” написання творів, змінювати їх. Цей процес триває і до сьогодні [48, с. 217]. Історично обумовлені відозміни, яких зазнають жанри, є пріоритетним предметом вивчення генології / жанрології (термін введений професором Сорбонни П. Ван Тігемом у 20-х рр XX ст.).

Згідно еволюційної концепції Ф. Брюнет'ера, жанри, як і види рослин і тварин, проходять стадії зародження, розквіту і занепаду („Еволюція жанрів у історії літератури”). Існують жанри, які активно функціонують лише на певних етапах історичного розвитку суспільства, у конкретну культурну епоху: сьогодні жанри оди, епопеї, лицарського роману майже повністю залишилися у минулому.

Науковий підхід до вивчення природи будь-якого жанру вимагає його розгляду у планах діахронії та синхронії, національному та міжнародному контекстах.

Традиційно виділяють **епічні, ліричні, драматичні та ліро-епічні жанри.**

Найдавнішими **епічними жанрами** є **епопеї** (давньогрец. *epos* – „слово”, *poieo* – „створю”), які також називають **епічними поемами**. Вони виникають в епоху переходу від міфо-фольклорної творчості до власне літератури (спочатку функціонують в усній формі, а пізніше починають записуватися) і відтворюють народне уявлення про світ у цілому, пам'ять про минуле, війни, героїчні подвиги.

Жанрова специфіка:

- це великі за обсягом цикли переказів, пісень і легенд, пов'язані між собою якоюсь вагомою подією чи героєм;
- показують значущі події народного життя на широкому епічному тлі;
- відображають міфологічну свідомість народу;



- герой епопеї усвідомлюється не як окрема особистість, а як, у першу чергу, член соціуму, він втілює тогочасне уявлення про ідеал (сильний, сміливий, захисник інтересів свого народу);

- в епопеї багато подій, колективних сцен, дійових осіб;

- епопеї притаманні урочистість, спокійний, величний стиль оповіді, віршована форма, використання традиційних форм народної поезики (велика кількість метафор, постійних, складних епітетів, значна увага приділяється описам, які уповільнюють дію – прийом ретардації тощо) [29, с. 12326-1237].

Характеризуючи епопею, М. Бахтін виділяє її наступні риси:

1) предметом епопеї є національне епічне минуле, „абсолютне минуле”, за термінологією Гьоте і Шіллера; 2) джерелом епопеї є національний переказ (а не особистий досвід і вільний вимисел, що виростає на його основі); 3) епічний світ відділений від сучасності, тобто від часу співця (автора і його слухачів), абсолютною епічною дистанцією [4, с. 456].

Виділяють **античні епічні поеми** („Ліада”, „Одіссея” Гомера, „Енеїда” Вергілія), середньовічний **архаїчний (ранній, міфологічний, додержавний) та власне героїчний (державний) епос – героїчні поеми.**

**Архаїчний епос:** скандинавська „Старша Едда”, англосаксонський „Беовульф”, кельтські / ірландські саги тощо тісно пов'язаний із міфом та обрядом. Так, зокрема, „Старша Едда” подає інформацію про богів та чудовиськ, з якими вони борються, про те, як було створено світ і перших людей та ін. В архаїчному епосі ми зустрічаємось із велетнями та чаклунами, постійно повторюваними мотивами: фатального скарбу, здобуття чарівних предметів, двобою героя із батьком чи побратимом тощо. Його світ чітко поділяється на „своїх” („своє плем'я”, „добрі” боги та чаклуни) і „чужих” (інше плем'я, „злі” боги, чудовиська). Захисник інтересів „своїх” – відважний і сильний герой. Таким, наприклад, у кельтських сагах є Кухулін, який захищає своє плем'я (уладів) від ворожих сил.

**Саги** (давньоісл. saga від segja – „оповідати”) – стародавні (часів раннього середньовіччя) епічні твори, в основі яких лежать історичні події та

міфологічні сюжети. Найдавніші саги створюються у перші століття н.е. Записуватися саги починають з VIII-IX ст. Вони мають прозову форму із віршованими вставками (у найбільш драматичних чи ліричних місцях). Провідними темами саг є подвиги і кохання. У вітчизняному літературознавстві термін „сага” використовується для характеристики як творів давньоісландського, так і давньоірландського епосу (останні самими ірландцями називалися „скелами” – від давньоірланд. „повість”, „історія”) [29, с. 921].

Яскравими зразками **героїчного епосу** є французькі **жести** (*Chansons de geste*), які виникають у X ст. в усній формі, а з XI-XII ст. починають фіксуватися у письмовій формі. Їхні сюжети пов’язані із війнами короля Карла Великого, хрестовими походами, феодалними чварами (наприклад, „Пісня про Роланда”) [29, с. 265]. Яскравими зразками народного епосу є іспанська „Пісня про мого Сіда”, німецькі *Heldenlied* (героїчний епос, пісні про героїв), уривок з „Пісні про Хільдебранта” (представляє варіант традиційного для народного епосу мотиву двобою батька з сином) та „Пісня про Нібелунгів”.

Тут події відбуваються все ще в умовному, але вже історичному часі, присутні інтерес до історичної долі народу (народності) та героїчна ідеалізація минулого; масштаби зображуваного – державні, національні. У центрі – ідеалізований образ героя-воїна, лицаря (Роланда, Сіда), який захищає свій народ від „чужих” (не фантастичних чудовиськ, а „поганих” язичників, загарбників) та втілює кращі риси народного характеру. Героїчний епос відображає національну самосвідомість (не міфологічну, а сформовану відповідно до християнських ідеалів): це визначає і специфіку конфлікту (боротьба християн із маврами), і особливості світобачення (дихотомія „свій” – „чужий”), і характер мотивувань вчинків (жертвовність, докори сумління тощо).

Певною мірою стародавній епопеї, де людина представлена виключно членом соціуму, колективу, протиставлений **роман**, виникнення якого пов’язане із усвідомленням **цінності індивідуальності**. Саме через зосередженість на долі окремої особистості, формуванні її характеру,

внутрішньому розвитку, роман називають „епосом нового часу” чи „епосом приватного життя” [47, с. 228] .

Цей „книжний жанр” з’являється ще в часи античності (у прозовій формі) – к. II чи поч. I ст. до н.е. А сам термін „роман” виникає в епоху середньовіччя: „La conte roman” – твори з любовним сюжетом, написані романською мовою, а не латиною. Пізніше назва скорочується і прикметник стає іменником.

Грецькі романи („оповіді”, „книги”) змальовують випробування, через які успішно проходять юні закохані („Дафніс і Хлоя” Лонга, „Херей та Калліроя” Харитона, „Ефіопіка” Геліодора тощо); у літературі Риму виникає сатуричний роман з настановою на „незвичайність, анекдотичність, гостроту подій” [51, с.105] („Сатирикон” Петронія, „Золотий віслик” Апулея).

В епоху зрілого середньовіччя поширені лицарські романи (про пригоди відважного лицаря), які спочатку існують у віршованій, а пізніше – прозовій формі. Цей жанр виникає у французькій літературі і його засновником вважають Крет’ена де Труа („Івейн, чи Лицар із левом”, „Ланселот, або Лицар Возу” тощо). Пізніше лицарський роман набуває популярності у Німеччині („Роман про Енея” Генріха фон Фельдеке, „Парцифаль” Вольфрама фон Ешенбаха), а з XV ст. – в Іспанії (de cavalleria).

Суттєво вплинув на розвиток романного жанру не лише у Франції, але й у західноєвропейській літературі в цілому, твір талановитого представника доби Відродження Франсуа Рабле – „Гаргантюа і Пантагрюель”: проза Рабле визначає подальші шляхи формування філософського та сатиричного романів.

Не можна недооцінювати роль і так званих „народних книг” – переважно анонімних, великих за обсягом та різноманітних за змістом епічних творів розважального характеру (аналогів сучасної „масової літератури”), представлених у Франції та Німеччині (Volksbuch) XV-XVI ст.: „Фортунат”, „Шильдбюргери”, „Історія про доктора Йоганна Фауста” тощо.

В іспанській літературі Ренесансу з’являється твір, задуманий як пародія на лицарські романи з їх фантастикою, – „Дон Кіхот” М. де Сервантеса: саме з

розвитком його традицій (настанова на „правдоподібність”, мотив „великої дороги” і широка панорама дійсності, зосередження уваги на долі окремої особистості тощо) пов’язаний розвій жанру у західноєвропейській (зокрема англійській) літературі.

Значущим у цьому плані є також вплив іспанського крутійського роману, так званої пікарески (*Gusto picaresco*), що виникає у XVI ст. як реакція на соціокультурні обставини тогочасного життя, і вибудовується у формі оповіді пройдисвіта (пікаро) про своє життя („Ласарільо з Тормесу” анонімного автора, „Гусман де Альфараче” Матео Алемана тощо). Показова риса пікарески – правдивість у зображенні сучасних вдач, наявність сповідальних мотивів, мотиву переходу від одного хазяїна до іншого (служіння багатьом панам), зображення пікаро як жертви соціальних обставин (він – шахрай мимоволі). Згодом виникає жіночий варіант пікарески, де центральним персонажем є пікаресса, свідомість якої зазнає впливу капіталістичних цінностей, що робить героїню більш прагматичною, мотивованою і жорстокою у своїх кримінальних вчинках, ніж простакуватий пікаро.

Англійська література доби Відродження представлена різноманітними жанровими типами романів: пасторальним романом Ф. Сідні, крутійським романом Т. Неша („Нещасливий мандрівник, або Життя Джека Вілтона”) тощо. Англо-американське літературознавство протиставляє середньовічний роман роману нового часу, підкреслюючи різницю термінологічно („romance” та „novel”). Сучасне українське літературознавство, наслідуючи концепції закордонних учених, теж порівнює ці два різновиди роману. Наголошуючи на тому, що „romance” - це „високий” роман, який присвячений описові певних конвенцій, що залишилися ренесансній літературі у спадок від лицарських романів (романи Ф. Сідні, Т. Лоджа та ін.). У той же час „novel” – це роман соціально-побутової спрямованості, де головним героєм є представник третього стану, а події відбуваються не у казково-фантастичному просторі, а у реальному, упізнаваному локусі (твори Т. Неша, Т. Делоні та ін.). Майстрами „novel” пізніше стають Д. Дефо, Г. Філдінг.

Наступний етап функціонування цього жанру – XVII ст. Роман бароко розвивається з орієнтацією на пікареску та „Дона Кіхота”. Найяскравішим зразком такого роману у німецькій літературі є „Сімплісіссімус” Г. Я. Гримальсгаузена. У Франції в цей час формуються два протилежні жанрові різновиди: з одного боку – преціозний (від фр. *precieux* — „вишуканий, витончений, дорогоцінний”) пасторальний та галантно-героїчний романи (О. д'Юрфе, М. Скюдери), з іншого – бурлескні твори-пародії на преціозні романи (Ш. Сорель „Навіжений пастух”, П. Скаррон „Тіфон, чи Гігантомахія”). Водночас традиції ренесансної літератури збагачує С. Сірано де Бержерак, фантастично-утопічні твори якого є підготовчим етапом для виникнення філософського роману XVIII ст.

Що ж стосується літератури класицизму, то в ній, за незначним винятком („Принцеса Клевська” М. Лафайєт, яку деякі дослідники вважають першим зразком французького психологічного роману), цей жанр не представлений.

Після такого тимчасового „занепаду” „нове життя” роману починається у літературі Англії. Письменники-просвітники, врахувавши досвід попередників, здобутки публіцистики, жанру „подорожі” тощо, відроджують „епос приватного життя”. Д. Дефо створює „Робінзона Крузо”, виділяються два основні різновиди західноєвропейського роману: соціально-побутовий (Г. Філдінг, Т. Смоллетт) та психологічний (С. Річардсон, Л. Стерн). Важливим явищем тогочасної літератури стали шахрайські романи, які будучи вкорінені у національній традиції побутописання життя пройдисвітів, збагачуються за рахунок впливу пікарескної поетики: це, зокрема, „пізні” романи Д. Дефо „Моль Флендерс” і „Роксана”.

У німецькій літературі XVIII ст. на особливу увагу заслуговують сімейний роман Х. Ф. Геллерта „Життя шведської графині фон Г\*\*\*”, виховні романи „Агатон” К. М. Віланда та „Роки навчання Вільгельма Мейстера” Й. В. Гьоте, епістолярний психологічний роман „Страждання молодого Вертера” Й. В. Гьоте, езотеричний роман (про діяльність та вчення таємних

суспільств) – „Духовидець” Ф. Шіллера, розбійницький роман „Рінальдо Рінальдіні” К. А. Вульпіуса.

У Франції XVIII ст. Ж. Ж. Руссо створює епістолярний психологічний роман „Юлія, або Нова Елоїза”, автобіографічний роман „Сповідь”, Ш. Л. Монтеск’є – філософський роман „Перські листи”, традиції іспанської пікарески розвивають і збагачують Лесаж („Історія Жиля Блаза з Сантільяни”), Маріво („Життя Маріанни”), абат Прево („Манон Леско”). П. Маріво також пише пародійні романи („Телемак навиворіт”, на преціозний роман – „Карета, яка застрягла у багнюці”). Окремої уваги заслуговують епістолярний поліфонічний роман „Небезпечні зв’язки” Шодерло де Лакло (у творі одні й ті ж самі події показані з різних точок зору) та „Закоханий Диявол” Ж. Казота – передвісника романтизму.

На межі XVIII-XIX ст. в Англії виникає готичний роман („роман жахів”): твори Г. Волпола, А. Радкліф, що екстеріоризують психологічні проблеми та ірраціональні інтенції протагоністів у вигляді таких динамічних мотивів як гонитва, переслідування, блукання лабіринтом тощо. Саме на стику сентименталістських уявлень та преромантичних настроїв і виникає така цікавість до всього потойбічного, жахливого, потворного.

Жанр роману не втрачає своєї популярності й у XIX ст.: психологічна проза представлена іменами А. Л. Жермени де Сталь, А. де Мюссе, Жорж Санд, Б. Констан, Ф. Р. де Шатобріана, пригодницька – О. Дюма-батька, історична – В. Скотта (засновник історичного роману), В. Гюго, П. Меріме, Б. Переса Гальдоса, М. Х. Ларри (Іспанія).

В 1830-ті рр. починається класична епоха соціально-психологічного роману (Стендаль, О. де Бальзак, Ч. Діккенс, В. М. Теккерей, Г. Флобер, Ш. Бронте, Джордж Еліот, Е. Треллоп, Х. Валер). Важливо, що у відповідності до естетичних запитів все більш зростаючої читацької аудиторії виникають і розвиваються пригодницький (М. Рід), детективний (А. Конан-Дойл) та шпигунський роман, засновником якого у західноєвропейській літературі вважають Дж. Р. Кіплінга („Кім”).

Серед видатних романістів к. ХІХ - ХХ ст. – Е. Золя, Г. де Мопассан, Р. Роллан, А. Франс, Дж. Голсуорсі, Т. Гарді, Т. та Г. Манни, ХХ ст. – М. Пруст, Дж. Джойс, С. Моем, В. Вулф, Дж. Оруелл, В. Голдінг, Е. М. Ремарк, Г. Гессе, Г. Белль, Я. Вассерман, А. Цвейг, Л. Фейхтвангер, А. Зегерс тощо.

Роман продовжує формуватися й до сьогодні, даючи життя різним жанровим утворенням і модифікаціям (науково-фантастичний, альт-історичний, антиутопічний роман тощо).

До питання жанрової природи роману дослідники звертаються досить часто. Так, наприклад, П. Д. Юе („Трактат про виникнення романів”) вказує: „те, що ми називаємо власне романами, - це вигадані любовні історії, майстерно написані прозою для задоволення і повчання читачів. Я говорю „вигадані історії”, щоб відрізнити їх від справжніх історій, я додаю „любовні”, оскільки любов має бути основною темою роману...; у поемах більше дивовижного, хоча вони завжди правдоподібніші, в романах більше правдоподібності, хоча іноді в них є і дивовижне; у поем більше впорядкована і струнка композиція, і вони містять в собі менше матеріалу, подій і епізодів, у романах настільки переважає вигадка, що вони можуть бути навіть і цілком вигаданими...” [30, с. 412-414].

Гегель зазначає, що роман („буржуазна епопея”) показує життя у всій різноманітності, його основний конфлікт – між поезією серця та протиставленою їй прозою життєвих відносин. „Що ж до викладу, то справжній роман, як і епос, вимагає цілісності світогляду і погляду на життя, багатосторонній матеріал і зміст яких виявляються у рамках індивідуальної ситуації, що становить осереддя усього цілого” [13, с. 475].

Новаліс характеризує роман як „життя, яке набуло форми книги” [31, с. 100].

М. М. Бахтін висуває до роману ряд вимог: 1) роман не має бути „поетичним” у тому значенні, у якому поетичними є інші жанри художньої літератури; 2) герою роману не слід бути „героїчним” ні в епічному, ні в трагічному значенні цього слова: він повинен поєднувати в собі як позитивні, так і негативні риси, як низькі, так і високі, як смішні, так і серйозні; 3) герой

має бути показаним не як готовий і незмінний, а як такий, що змінюється, виховується життям; 4) роман повинний стати для сучасного світу тим, чим епопея була для стародавнього світу [4, с. 453–480]. Дослідник виділяє кілька типів роману за принципами побудови образу головного героя: роман-мандри, роман-випробування, роман-виховання, автобіографічний роман.

! Бажаючим отримати більш ґрунтовну інформацію щодо шляхів формування та розвитку роману у західноєвропейській літературі пропонуємо звернутися до наступних праць:

- Бахтин М. Эпос и роман // Михаил Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 447-484.
- Мелетинский Е. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Елеазар Мелетинский. – М.: Наука, 1986. – 318 с.

Не слід ототожнювати роман і **роман-епопею** – „епічний жанр, який структурує в собі ознаки роману та епопеї і містить настанову на всеохоплююче осмислення життя в його історичному розвитку” [27, с. 495].

Творцем цього жанру є російський письменник Л. Толстой („Війна і мир”). У західноєвропейському літературознавстві термін „роман-епопея” взагалі не використовується, а вітчизняні дослідники інколи епічні цикли характеризують як епопеї („Людська комедія” О. де Бальзака, „Сага про Форсайтів” Дж. Голсуорсі, „Жан Крістоф” Р. Ролана).

З огляду на етимологію не зовсім коректним є також вживання термінів „**повість**” та „**оповідання**” для характеристики жанрової природи художніх текстів західноєвропейської літератури. Коли мова йде про менші за роман епічні твори англійських, французьких, німецьких, іспанських та італійських авторів, частіше використовується поняття „**новели**” (з італ. novella – „новина”).

Серед джерел формування новели у західній Європі – міфи та фольклорні твори легендарно-фантастичного змісту, а також різні жанри середньовічної та ренесансної літератури:



- **ле** (фр. lai від давньоірландського laid – „лісня”, „вірші”) – характерні для французької і англійської літератури XII-XIII ст. твори у віршованій формі, що виконуються під акомпанемент музичного інструменту, їхні сюжети запозичуються із бретонського циклу про короля Артура і лицарів круглого столу (творчість Марії Французької) [27, с. 286];
- французькі **фабліо** (лат. fabliau – „байка”, „оповідання”) – розповсюджені у середньовічній (XII-XIV ст.) міській літературі невеликі віршовані твори з гострою розв’язкою, присвячені комічному, повчальному випадку із життя звичайних людей, сповнені побутових подробиць і написані зниженим стилем [33, с. 36];
- німецькі **шванки\*** (нім. schwank — „жарт”) – невеличкі історії анекдотично-дидактичного змісту (XIII-XVI ст.), які спочатку мали віршовану, а потім – прозову форму [29, с. 1211];
- „**прикладі**” (exempla) – повчальні твори церковної літератури, які включаються у проповідь з метою доказу, демонстрації певного релігійного постулату, моралі;
- **фацеції** (від лат. facetia — „жарт”) – коротенькі комічні історії анекдотичного\* типу [27, с. 590];
- **лицарський роман тощо.**

**Специфіка новели** визначається зображенням не повсякденного, а незвичайного, динамічним сюжетом із несподіваним поворотом подій (пуантом), неочікуваним фіналом [27, с. 374].

Новела починає формуватися ще за часів середньовіччя в Італії (анонімна збірка „Новеліно” є яскравим зразком преновелістики), але повністю оформлюється у творчості Дж. Боккаччо (назва жанру теж закріплюється після появи „Декамерону”). Далі розпочинається „золоте століття новели”: низка італійських новелістичних збірок, „Кентерберійські оповідання” Дж. Чосера в Англії, „Гептамерон” Маргарити Наваррської у Франції, „Граф Луканор” Х. Мануеля в Іспанії. Велика заслуга у розвитку цього жанру належить

Сервантесу („*Novelas Ejemplares*”), який створює „зразки естетично-стрункого літературного виду, утіливши в нім специфічні риси життя своїх співвітчизників в сучасну йому епоху і створюючи значущі - як в психологічному, так і в стилістичному плані - художні цінності” [15, с. 113].

У ренесансній літературі Англії подібним до новели та генетично пов'язаних із нею французьких фаблію і німецьких шванків є жанр **джесту** (*jest-book*). Англійські **джести** (англ. *jest* – жарт, витівка) – малі за обсягом анекдотичні оповідки із обов'язковим пуантом (гострим моментом) і, переважно, розважальним спрямуванням, часто заснований не лише на ситуативному, але й вербальному гуморі (грі слів), саме **джест** став адекватною формою вираження ренесансної аксіологічної парадигми. Яскравими представниками власне новели у пізньоренесансній Англії є Дж. Петті, Б. Річ, Дж. Ветстоун.

! Дивись детальніше

- Торкут Н. М. Генезис, поетика і жанрова система англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми та „література факту”): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук: спец. 10.01.04. / Н. М. Торкут. – Київ, 2000. – 36 с.

У XVII - XVIII ст. новела не втрачає популярності у літературі Європи (твори Скаррона, Лесажа, Дідро та ін.). З поч. XIX ст. здійснюються перші спроби її теоретичного осмислення. У 1827 р. Гьоте у розмовах з Йоганном Петером Еккерманом характеризує новелу як „нечувану подію” [54, с. 215]. Ф. Шлегель співвідносить новелу із анекдотом, „історією, яка цікава тільки сама по собі і обіцяє незвичайні або привабливі моменти” [цит. за 27, с. 374]. В. Гауф, порівнює її із казкою: „Я думаю, потрібно усвідомлювати певну різницю між казкою і тими оповіданнями, які зазвичай носять назву новел. Дія новел відбувається на землі, в повсякденному житті, і дивовижна в них тільки заплутана доля героя, яка...складається вдало або невдало не за допомогою чаклунства або закляття фей, як це буває в казках, а завдяки самій людині або дивному збігу обставин” [цит. по 18, с. 5].

Значною мірою розвитку цього жанру сприяють романтики. „У новелістиці Меріме, Нодьє, Бальзака, Нерваля та ін. відображені найбільш характерні особливості романтичного мистецтва. Твори Доде і Мопассана - свідоцтво подальшого розвитку новели у натуралістичній літературі. У Німеччині романтизм сприяє розвитку фантастичної новели Арніма, Гофмана і Тіка, причому останній навіть розробив теорію, відповідно до якої новела нібито „вирішує протиріччя життя, вона примиряє ідеалізм з реалізмом”.

Реалістичні тенденції виявляються пізніше в творах Шторма, Келлера і Мейєра. У Англії новела розвивається в творчості Діккенса, Стівенсона, Кіплінга, Лоуренса, Менсфілда. Америка представлена фантастичною новелою Е. По, а в ХХ ст. творами Ш. Андерсена. ...У останні десятиліття минулого століття здавалося, що новела відійшла на задній план, поступившись місцем роману. Почалися дискусії, заговорили навіть про „кризу новели”, проте завдяки зусиллям Аполлінера, Моріака, Сартра її „авторитет” відновлений” [15, с. 114].

! Бажаючим отримати більш ґрунтовну інформацію щодо шляхів формування та розвитку новели у західноєвропейській літературі пропонуємо звернутися до праці

- Мелетинский Е. Историческая поэтика новеллы / Елеазар Мелетинский. – М.: Наука, 1990. – 279 с.

Жанр, визначений вітчизняними науковцями як „казка”, представлений у фольклорі та літературі усіх західноєвропейських народів: „tale” – у англійців, „conte” – у французів, „märchen” – у німців тощо. Казка – „авторський, художній, прозаїчний або віршований твір, заснований або на фольклорних джерелах, або цілком оригінальний; твір переважно фантастичний, чародійний, що змальовує неймовірні пригоди вигаданих або традиційно казкових героїв. В окремих випадках, орієнтований на дітей; твір, у якому неймовірне диво відіграє роль сюжетотворчого фактора, служить основою характеристики персонажів” [27, с. 283].

Основна відмінність казки від новели полягає у тому, що перша позбавлена настанови на вірогідність, у новелі ж події хоча і мало вірогідні, але можливі [38, с. 44].

Активне „входження” казки у літературу починається з к. XVIII – поч. XIX ст. Великою у цьому плані є заслуга німецьких романтиків (Л. Тіка, А. фон Шаміссо, Е. Т. А. Гофмана, В. Гауфа та ін.). Надалі цей жанр набуває популярності, часом зазнаючи суттєвої трансформації: літературна казка втрачає оптимістичне світосприйняття, сповнюється трагізмом, глибоким філософським та алегоричним змістом (твори Г. Х. Андерсена, О. Вайлда, А. де Сент-Екзюпері тощо).

Змістовно близькою до новели і казки є „**Різдвяна історія**”, особливо популярна в англійській літературі, виникнення якої пов’язують із творчістю Ч. Діккенса. „Різдвяна історія” зображує незвичайні, часом казкові події, які відбуваються перед Різдвом (перетворення скнари на альтруїста, повернення додому людини, яку вважали загиблою тощо) і має на меті створити читачеві святковий настрій, змусити повірити у диво.

**Легенда** (від. лат. *legenda* – „те, що слід читати”). За часів середньовіччя так називали опис життя святого, написаний для читання у день його пам’яті, потім це визначення закріпилось за оповідями релігійно-дидактичного змісту, а ще пізніше термін почали використовувати для характеристики фольклорних творів. У фольклорній легенді представлене фантастичне осмислення (на основі поширених у народі уявлень) явищ природи, минулого, видатних осіб, надприродних істот тощо. Її функції – пояснювальна та повчальна. На відміну від казки, має настанову на достовірність. Зараз під літературною легендою розуміють:

- невеликий прозовий чи віршований твір, побудований на матеріалі народної легенди;
- невеликий прозовий чи віршований твір, побудований на матеріалі релігійної легенди.

Легенди – в основі творів В. Гюго („Легенда про Юліана Милостивого”), Й. В. Гьоте („Фауст”), Т. Манна („Йосип та його брати”, „Доктор Фаустус”) [27, с. 286].

**Парабола** (від давньогрец. *parabole* – „порівняння”, „слово, що стоїть поруч якогось поняття”) – оповідний твір алегорично-символічного змісту із мораллю, повчанням. У „Літературній енциклопедії термінів та понять” за редакцією А. Ніколюкіна парабола ототожнюється із притчею.

„Першопочатково парабола мала значення зіставлення, подібності. Стародавні оратори інколи називали параболою прості порівняння. Але переважно в давній риториці під параболою розуміли спеціально підібраний з дидактичною метою приклад і його пояснення, з допомогою яких стверджувалися певні морально-релігійні думки” [27, с. 396].

З параболою ми зустрічаємось у Біблії, художній творчості. Однак, що стосується західноєвропейської літератури, то тут парабола представлена не стільки самостійно, як окремий жанр, скільки у складі інших структур (роману, драми, казки тощо): вона є організуючим началом творів Ф. Кафки, Ж. - П. Сартра, А. Камю, А. де Сент-Екзюпері, Т. Манна, Ж. Ануя, Б. Брехта, Дж. Барнса, Г. Грасса та ін. У ХХ – ХХІ ст. значно послаблюється (а то й повністю зникає) дидактичність параболи.

Алегоричність та моралізаторство у поєднанні із сатиричним спрямуванням є також специфічними ознаками жанру, що у вітчизняному літературознавстві визначається як „**байка**”. На заході ж використовуються терміни, похідні від латинського „**fabula**”.

Засновником цього жанру вважають Езопа (алегорію часто називають „езоповою мовою”): популярні сюжети про Ворона та Лиса, Мурашку та Цикаду з’являються саме в його творах. Байки Езопа були написані прозою, але надалі жанр функціонує переважно у віршованій формі. Видатними байкарями античності є також Гесіод, Федр [27, с. 53].

Байка пов’язана із міфами, анекдотами, казками про тварин, а також бестіаріями\* (від лат. *bestia* – „звір”) – алегоричним тваринним епосом

середньовіччя. Активний розвиток жанру починається з XIII-XIV ст.: до нього звертаються Штріккер, бернський монах-домініканець Ульріх Бонер (його книга „Самоцвіт” складається із 100 байок), вчений Генріх з Мюгельна. У XV ст. з'являється книга „Магдебурзький Езоп” невідомого автора та збірка байок Езопа, перекладених німецькою мовою гуманістом Генріхом Штейнхевелем. З XVI ст. байка набуває популярності у всій західній Європі: виходять твори Ж. Коррозе, Г. Одана (Франція), Г. Сакса, Е. Альберта, Б. Вальдіса (Німеччина), Г. Фаерно (Італія). Талановитими байкарями вважають Ж. де Лафонтена (Франція), Г.Е.Лессінга, Й. Х. Готшеда, Х. Геллерта (Німеччина), Ф. М. Саманьего, Т. де Іріарте (Іспанія). Лессінг також приділив увагу питанням теорії цього жанру („Роздуми про байку”), де серед основних вимог до байки виділив простоту змісту, лаконічність стилю, моралізаторство.

**Есе** (франц. *essai* – „спроба, начерк”) – прозовий жанр вільної форми, у якому поєднано інформацію про одиничні факти дійсності із суб'єктивними оцінками та роздумами автора щодо них. Есеїстичний стиль відрізняється підвищеною емоційністю та експресивністю, він близький до розмовного мовлення. Тематика есе може бути різноманітною (філософською, публіцистичною, літературно-критичною тощо).

Цей жанр виникає у XVI ст. завдяки французу Мішелю Монтеню та англійцю Френсісу Бекону. У XVII-XVIII ст. він широко представлений переважно в Англії (у творчості А. Коулі, Дж. Драйдена, Р. Стіла, Дж. Аддісона, Г. Філдінга). У XIX-XX ст. географія жанру розширюється – в Англії (Б. Шоу, Дж. Голсуорсі, Г. К. Честертон), в Америці (Р. У. Емерсон, Г. Д. Торо), у Франції (у Ж. де Сталь, А. Франц, Р. Роллан, М. Пруст, А. Камю, А. Моруа), менше – у Німеччині (Т. Манн) та Іспанії (Х. Ортега-і-Гассета).

У західноєвропейському літературознавстві поряд із поняттям есе активно функціонує і термін „нарис” [27, с. 353].

На межі літератури і публіцистики опиняються такі жанри як **фейлетон і памфлет**.

**Фейлетон** (франц. *feuilleton*, від *feuille* – „лист, аркуш”) – невеликий художньо-публіцистичний твір, який у сатирично-гумористичній манері висвітлює актуальні проблеми сучасного автору суспільства.

Походження терміну пов'язують із французькою газетою „*Journal des Debats*”, у нижній частині сторінок якої друкувались додаткові листи, що можна було відрізати (оголошення, театральні рецензії, загадки тощо). Ці листи називалися фейлетонами (вперше визначення використав абат Жоффруа). У французькій літературі жанр фейлетону набуває завершеної форми у ХІХ ст., значною мірою його популяризації сприяють революційні події і настрої. До цього жанру звертаються А. Рокфор, Т. Гот'є [27, с. 591].

„Німецька традиція орієнтує фейлетон передовсім на культуру та мистецтво, хоча визнає можливим фейлетони на інші, зокрема політичну та науково-популярну тематику. У Німеччині творчість фейлетонного типу з'являється вже в сер. ХVІІІ ст. (Г. Е. Лессінг „Найповніші розвідки на царині жарту” як додаток до „Фоссіме цайтунг” 1751-56). Але перший фейлетон у сучасному розумінні оприлюднив А. Левальд 1835 в газ. „Нюрнбергер кореспондент”. Надалі в Німеччині фейлетони писали Л. Бьорне, Г. Гайне, Л. Обертон, А. Польгар, Е. Фрідель, Г. Бар, П. Бамм, К.Тухольський” [27, с. 591].

Що ж стосується **памфлету**, то існують різні версії походження самого терміну:

- від назви популярної комедії ХІІ ст. „*Pamphilus seu de amore*”;
- від фр. „*palme-feuillet*” – літ. листки;
- від давногрец. „*pan*” / „*pan*” – „все” та „*phlego*” – „палю”.

Німецька назва – „*Flugschrift*”, тобто „летючий листок”.

Порівнюючи відповідний жанр із фейлетоном, дослідники часто вказують на те, що памфлет характеризується ідеологічною різкістю (твір викривальний, критичний, часто – пропагандистський), його автор обирає для розкриття серйозну тему (великий соціальний об'єкт) [27, с. 278].

„Памфлетний первінь – це своєрідна репрезентація актуально-злободенної проблематики у підкреслено суб’єктивному й патетично-агітаційному ключі, розрахована на те, щоб викликати жвавий емоційний відгук реципієнта, спонукати його до певних дій” [7, с. 6].

Хоча сам термін „памфлет” з’являється у XIV ст., але за змістом і пафосом до нього близькі вже твори Плутарха, Тацита, Меніппа. У західноєвропейській літературі цей жанр набуває популярності за часів Ренесансу (наприклад, в Англії розвиваються такі різновиди як релігійно-політичний, літературно-критичний, соціально-побутовий, „коннікетчерівський” (тобто шахрайський, кримінальний) [7]), не менш продуктивними виявилися памфлетні твори у так званій „війні памфлетів”, що точилася у Німеччині доби Реформації тощо. Варто відзначити, що і надалі згаданий жанр зберігає провідне місце в літературному житті країн Західної Європи, не втрачаючи його й у XVII-XIX ст.

До цього жанру у різні епохи звертаються такі різнопланові автори як Р. Грін, С. Фіш, В. Аллен, Дж. Мільтон, Д. Дефо, Дж. Свіфт, Д. Аддісон, Р. Стіл (Англія), Д. Дідро, В. Гюго (Франція), У. фон Гуттен, Г. Буш, К. Рубіан, С. Брант, Г. Гайне, Г. Манн (Німеччина), Франсіско Кеведо-і-Вільєгас, М. Х. Ларра (Іспанія).

Памфлетність може проникати в інші художні жанри (роман-памфлет, п’єса-памфлет).

Розгляд **драматичних жанрів** західноєвропейської літератури теж вимагає історичного підходу та урахування національної специфіки.

Драма як рід літератури „народилась” у Греції у VI ст. до н.е., пізніше, ніж епос та лірика; її формування було пов’язане із обрядовими іграми мімічного (тобто „наслідувального”) характеру.

За часів античності з’являються такі жанри як **трагедія** (давньогрец. – „цапина пісня”) та **комедія** (походить від двох давньогрец. слів, які означають „гульбище” та „співаю”). Спільним джерелом їх виникнення є культ бога вина і виноробства Діоніса: трагедія формується із гімнів на його честь (дифірамбів),



обрядів жертвопринесення, комедія – із святкових (фалічних) пісень та дійств. Тобото, серйозний бік культу „народжує” трагедію, а веселий, ігровий – комедію.

Автором перших трагедій вважають афінського поета Феспіда, який вивів на сцену актора (рання трагедія – діалог між хором і однією дійовою особою), другого актора ввів Есхіл. Оскільки твори Феспіда до наших часів не дійшли, „батьком” трагедії називають саме Есхіла.

Трагедія – „драматичний твір, в основу якого покладено дуже гострий, непримиренний і життєво важливий для певної епохи конфлікт, а незвичайний герой потрапляє у безвихідне становище, вступає в боротьбу з нездоланими в даній ситуації силами й часто гине (хоч фізична загибель для трагічних героїв не обов’язкова, що підтверджують образи есхілівського Прометея, шекспірівського короля Ліра та ін.)” [27, с. 427].

Талановитими трагіками часів античності були також Софокл, Еврипід.

Комедія на відміну від трагедії, не показує трагічних наслідків конфлікту, фінал твору – щасливий. Цей жанр відтворює смішні, комічні події та характери, висміює соціальні або загальнолюдські недоліки.

Виникненню власне комедії передували імпровізовані вистави народного театру – **міми** (давньогрец. „наслідування”). Основними дійовими особами цих побутових (часто непристойних) сценок є раб, гетера, шахрай, дурник. Вони пов’язані із демонстрацією зорово-світлових чудес, псевдосмертей і відроджень, загадуванням загадок, пародіюванням, розиграшами тощо.

„Батьком” давньогрецької „авторської” комедії є Арістофан, яскравим представником нової аттичної комедії – Менандр.

Що стосується давньоримської драми, то її живлять декілька джерел: обрядові дійства Сатурналії\*, веселі грубуваті пісеньки, які співалися під час землеробних свят – фесценніни, примітивні видовища мімічного характеру – сатури, а також традиції грецького театру (римляни переклали грецькі драми на латинську мову і пристосували до власних смаків і потреб).

Розвиток римської комедії пов'язаний також із жанром **ателлани** (лат. *atellana*, від назви міста *Atella*) – видом народної імпровізованої комічної постановки із сталими типами-масками (хвалько, дурень, нерозумний скупий старий та пройдисвіт) [27, с. 48].

Першою римською літературно-авторською комедією є **палліата** (лат. *pallium* – „плащ”) – „комедія плаща”, актори якої грали у грецьких костюмах (плащах). Її сюжети та типи дійових осіб запозичувалися із новоаттичної комедії. Майстрами палліати є Гней Невій, Тіт Макцій Плавт, Публій Теренцій.

Власне національним різновидом комедії у Римі була **тогата** (її дійові особи виступали у тозі – традиційному одязі римських чоловіків). Продовжує своє життя і мім, трансформуючись у невеличку смішну виставу із заплутаним сюжетом, інтригою, сталими типами персонажів (шахрай, скупий, невірна дружина) і мотивами (подружня зрада, шахрайство тощо).

В епоху середньовіччя трагедія та комедія на деякий час поступаються місцем іншим драматичним жанрам. „Так, ранні обрядові ігри (пов'язані із зміною пір року - О. Н.), виступи мандрівних акторів, перші досвіди світської драматургії і фарс формують один ряд жанрів середньовічного театру, а літургійна драма, міракль, містерія і мораліте - другий ряд” [17, с. 79.]

Велике значення для виникнення середньовічного театру має **літургійна драма** (церковна драматизація біблійних епізодів латинською мовою, яка супроводжує богослужіння – літургію). Поступово такі вистави „виходять” із храму на площу, у них посилюються побутове та розважальне начала, латинська мова змінюється на народну – народжується напівлітургійна драма (XII ст.). Надалі виникають популярні у простого люду вистави **д'яблері**, серед дійових осіб яких обов'язковими є нечисть, чорти, сам Диявол.

У XIII ст. розвивається драматичний жанр релігійного змісту – міракль. **Міракль** (франц. *miracle* – „диво”) – дійство, яке показує гріховне життя та каяття, звернення за допомогою до святого або Діви Марії, які своїм чудесним втручанням рятують душу людини. Виникає у Франції (Жан Бодель „Гра про святого Миколая”, Рютбеф „Міракль про Теофіля”) [29, с. 550].

Подальший розвиток середньовічного театру сприяє виникненню містерії. **Містерія** (давньогрец. „таємниця”) – вільна, часто імпровізована вистава на сюжети Старого та Нового Заповітів, із вставними комедійно-побутовими епізодами (інтермедіями – див. нижче). Виникає у XIII ст., її розквіт припадає на XIV-XV ст. у Франції, Англії, Німеччині [29, с. 552].

**Інтермедія** (від лат. *intermedius* – „той, що знаходиться посередині”) – невелика п'єса, здебільшого комедійного характеру, що виконується між діями спектаклю [27, с. 228]. Виникає у XV ст., інтермедію містеріального типу у Франції часто називали фарсом, в Англії – інтерлюдією. За часів Відродження в Англії та Іспанії інтермедія стає самостійним жанром, входить до трагедії у вигляді блазнівських сцен (В. Шекспір).

В Іспанії релігійна драма представлена жанром ауто. **Ауто** (ісп. і португ. *auto* від лат. *actus* – „дія”, „акт”) – одноактні релігійно-алегоричні драматичні вистави в Іспанії і Португалії переважно на релігійні сюжети, які зароджуються у XIII ст. і продовжують існувати до XVIII ст. [29, с. 64]. Спочатку ауто грали двоє-троє непрофесійних акторів, потім вони перетворились у повноцінні вистави (Тірсо де Моліна, П. Кальдерон).

Що стосується комедійного напрямку розвитку середньовічного театру, то провідне місце тут належить фарсу.

**Фарс** (франц. *farce*, від лат. *farciō* — „начиняю”: середньовічні містерії „начинялися” комедійними виставами), виникає у XII ст., популярності набуває у XIV-XVI ст. Це комічна вистава народного середньовічного театру. Джерела виникнення – жартівливі вставки у молитви, які перейшли у літургійну драму, потім – у містерію і карнавальні дійства\*. Від карнавальної культури фарс запозичив мотив перевдягання, тенденцію до руйнування ієрархії.

Риси:

- восьмискладний вірш, парна рима, форма діалогу;
- вірогідність зображуваного (жодної фантастики, сюжети взяті безпосередньо із буденного життя звичайних городян);

- комічне має знижений характер (брутальності, непристойності, навіть грубість та банальність тощо);

- „обігравання в словах, рухах, діях людського тіла” [38, с. 198], персонажа б'ють, він ховається у незручних місцях, давиться їжею, захлинається вином, йому відривають якісь частини тіла (вуха, ніс тощо);

- позбавлений моралізаторства та дидактизму;

- позбавлений алегоричності;

- обмежене коло позачасових, типових ситуацій, навколо яких розвивається дія (подружня зрада, подружні сварки, залицання до чужої дружини, удавана хвороба, обманутий пройдисвіт тощо);

- характери-типи (у цьому фарс близький комедії масок) такі як, наприклад, „сварлива дружина”, „чоловік-рогоносець”, „розпусний монах”, „хитрий пройдисвіт”, „псевдолікар” та ін.

Одним з найкращих фарсів є „Адвокат П'єр Патлен”, авторство якого приписують П'єру Бланше, Антуану де ла Салю, Ф. Війону.

„Фарс мав великий вплив на подальший розвиток театру Західної Європи. У Італії з фарсу народилася комедія дель арте; у Іспанії - творчість „батька іспанського театру” Лопе де Руеда; у Англії за типом фарсу писав свої інтерлюдії Джон Гейвуд, в Німеччині - Ганс Сакс; у Франції фарсові традиції живили мистецтво геніального Мольєра. Саме фарс став ланкою між старим і новим театром” [17, с. 96].

Близькими до фарсу є комедійні вистави – соті і фастнахтшпіль.

**Соті** (франц. *sotie* від *sot* – „дурень”) – французька комічна вистава карнавального типу, дійові особи якої удають „дурників”: відповідно вдягаються, обирають собі „Принца Дурнів” („Дурну матір”), срамословлять, сміються над знатними і поважними людьми, служителями церкви. Соті притаманний алегоричний характер. На відміну від фарсу, який пов'язаний із приватним життям, соті є святковою травестією релігійного театру, відзначаються сатиричним спрямуванням, символічністю та наявністю фантастичного. Найбільшої популярності соті набули у XV-XVI ст. [29, с. 1010]

**Фастнахтшпіль** (нім. *fastnachtspiel*, букв. – „маснична гра”) – німецька комічна народна вистава, присвячена святу Масниці, що виникає приблизно у XIV ст. „Як правило, фастнахтшпіль писався народним віршем з парним римуванням і чергуванням чоловічих та жіночих рим (*Knitteluers*) і зображував грубо-комічні епізоди подружніх сварок, витівок спритних шахраїв і пройдисвітів, судову тяганину тощо” [27, с. 587]. Цей жанр теж генетично пов’язаний із карнавальними діями, близький до шванків та фарсів; саме він стає ґрунтом для подальшого розвитку світської драми у Німеччині. Вершина літературного фастнахтшпілю – у творчості Г. Сакса.

У XVI ст. виникає генетично пов’язаний із містерією жанр **мораліте**, ознаками якого є алегоричність (дійові особи персоніфікують людські вади або чесноти, стихії природи, будь-які абстрактні явища – Час, Смерть, Молитва тощо), поетична мова та дидактизм [27, с. 346].

Також у часи Ренесансу відбувається **відродження трагедії та комедії** (спочатку в Італії, а потім під її впливом і в інших країнах).

Першим зразком „оновленої” за античними зразками трагедії є „Софонісба” Дж. Тріссіно.

Італійська комедія XVI ст. – „**комедія масок**” (*commedia dell’arte*, „дель арте” – професійна комедія). Вона генетично пов’язана із фарсами, карнавалами, давньоримською культурною традицією (творами Плавта), новелою; їй притаманні визначені набір типових ролей, акторів-масок (Арлекін, Коломбіна та ін.), відсутність готового тексту, який замінюється начерком сценарію, сюжетною схемою, що „оживляється” акторськими імпровізаціями. „Комедія масок” мала значний вплив на іспанську (Лопе де Вега), англійську (В. Шекспір), французьку (Ж.-Б. Мольєр), німецьку (романтичну) драматургію [27, с. 262].

У XVI ст. завдяки вченим-гуманістам в Італії виникає „**вчена комедія**”, розрахована на освічену аудиторію (Л. Аріосто, Н. Макіавеллі та ін.).

Розвиток іспанської драматургії починається з орієнтації на італійські зразки, її основоположниками є Хуан дель Енсина, Торрес Наарро і Лопе де

Руеда. Останній є автором **пасос** (pasos) – невеличких (одноактних) п'єс побутово-комічного характеру, подібних до фарсів, дійовими особами яких є виключно простий люд (серед основних типів – простак-селянин, крутій-слуга, бідний студент, крадій, чванливий ідальго та ін.). Ці сценки основані на імпровізаціях. Пасос значною мірою визначили шлях розвитку національної іспанської комедії, яку згодом на небувалу висоту підняли Лопе де Вега, Тірсо де Моліна, Рохас Соррілья; їхні традиції були використані Сервантесом у інтерлюдіях.

Важливу роль у розвитку європейської драми грає також іспанська комедія „**плаща і шпаги**” („Comedia de cara y espada”): її головний герой – ідальго, бідний, але гордий дворянин, готовий битися за свою честь до останньої краплі крові, відданий слуга короля і церкви, усе багатство якого складають плащ та шпага (звідси – назва). Поруч із паном діє його слуга (gracioso), який зображується на противагу хороброму і непідкупному ідальго, боязкуватим, жадібним і прагматичним. Сюжетна лінія ідальго і його слуги повторюють і віддзеркалюють одна одну [27, с. 263].

За часів Ренесансу бурхливий розвиток драматургії відбувається також в Англії: тут основними орієнтирами стають національні фарси, інтерлюдії, мораліте (соціальна тематика останніх сприяє формуванню історичної хроніки), античні та італійські комедії і трагедії, новелістика.

Першою англійською трагедією є „Ральф Ройстер Дойстер” Ніколаса Юдолла, трагедією – „Горбодук” Томаса Нортоні і Томаса Секвілла.

Значний внесок у розвиток трагедійного жанру роблять Т. Кід (автор „кривавих трагедій”), К. Марло та В. Шекспір. Останній бере все найкраще від античної трагедії і, водночас, звільняє цей жанр від формальних умовностей.

Видатними англійськими комедіографами цього часу є Дж. Лілі з його аристократичними комедіями, Р. Грін, з його сатиричними інвективами проти окремих вад суспільства, В. Шекспір: у його яскравих, оптимістичних творах провідною темою є кохання, а головним законом – закон Природи. Істотно

новий напрямок розвитку драматургії представлений комедіями Б. Джонсона, які стали першим кроком до традицій класицизму.

Хоча вже у драматургії В. Шекспіра, який прагне показати людину та життя у всьому розмаїтті їх проявів та протиріч, спостерігаємо поєднання трагічного із комічним, високого із низьким, засновниками власне жанру **трагікомедії** вважають англійських драматургів Ф. Бомонда та Дж. Флетчера („Філастр”, 1609 р.). Проте суворі вимоги класицизму не сприяють розвитку цього жанру: його справжній „розквіт” починається значно пізніше, на поч. ХХ ст.

Що ж стосується трагедії, то хоча до неї теж звертаються представники бароко (П. Кальдерон, А. Гріфіус, Х. Вейзе, у якого Г. Е. Лессінг вбачав „іскру шекспірівського генія”), але найбільшої популярності цей жанр набуває все ж у творчості класицистів, які визнають його „високим”. Головним джерелом трагічного стає конфлікт у душі героя між пристрасстю, приватними інтересами і обов’язком перед державою (твори П. Корнеля, Ж. Расіна, І. Х. Готшеда).

Продовжує життя у театрі XVII ст. і „низький жанр” комедії. Найвидатнішим її представником є Ж.-Б. Мольєр, який висміює у своїх творах не лише міщан, але й аристократію, протиставляючи їй свій народний ідеал (улюбленим героєм драматурга є слуга, який меткіший та розумніший за свого господаря). Народність комедій Мольєра виявляється також у використанні надбань середньовічних фарсів, комедії масок. Комічне у його творах поєднується з інтелектуальним началом. Водночас, Мольєр у деяких комедіях руйнує канони класицизму, „крокує” назустріч реалізму („Дон Жуан”).

На цей час уже чітко визначаються два основні типи комедій – „**комедія інтриги (ситуації)**” та „**комедія характерів**” [27, с. 264]. Для першої характерним є те, що комічний ефект викликаний показом **інтриг**, які плетуть дійові особи, заплутаних, часом неправдоподібних **життєвих ситуацій**, що виникають як результат несподіваного збігу обставин: творчість В. Шекспіра („Комедія помилок”), Т. де Моліни („Благочестива Марта”), Лопе де Веги („Собака на сні”), П.О. Бомарше („Одруження Фігаро”) та ін. У другій –

комічний ефект викликаний показом певного людського **недоліку**, втіленого в характері одного персонажа та гіперболізованого: „Тартюф” (лицемірство – в образі Тартюфа), „Скупий” (скупість – в образі Гарпагона) Ж.-Б. Мольєра.

У XVIII ст. безпосередніми продовжувачами традицій Мольєра є Ш. Дюфрені, А. Р. Лесаж: їхні комедії втрачають філософську глибину, але у них посилюється побутовий реалізм. Із розвитком виховного та „чуттєвого” начал пов’язане виникнення „сльозливої комедії” (П. К. Н. де Лашоссе, Детуш), „любовної комедії” П. Маріво. Особливої уваги заслуговують також комедії Бомарше. У Німеччині традиції Мольєра розвиває Г. Е. Лессінг („Мінна фон Барнгельм”), жанр серйозної („високої”) комедії вводить Х. Ф. Геллерт („Богомолка”, „Ніжні сестри”).

У XVIII ст. також починається полеміка із принципами театру класицизму: у „Міркуваннях про давню і нову трагедію” Вольтер обґрунтовує філософську проблематику трагедії [29, с. 1082]: „Альзіра”, „Заїра”, „Магомет”.

Також у цей час письменники доводять, що трагедії можуть переживати не лише володарі та полководці, але й звичайні люди (міщани) – виникає, **„міщанська трагедія” / власне драма\*** (Дж. Лілло, Ед. Мур, Д. Дідро та Г. Е. Лессінг), а невдовзі – **мелодрама** (давньогрец. „пісня” та „дія”), яка стає „улюбленицею” публіки. Для цього жанру характерні:

- гостра інтрига, захоплюючий сюжет;
- патетика (пристрасність, переповненість почуттями), гіперболізація пристрастей (наприклад, кохання або ревності, які призводять до злочину);
- чуттєвий характер, моралізаторство та дидактизм;
- герої чітко поділяються на позитивних і негативних, „героїв” та „злодіїв”;
- щаслива розв’язка.

Жанр мелодрами зароджується у Франції, він генетично пов’язаний із міщанською драмою та готичним романом. Засновником та теоретиком мелодрами вважають Ж. де Піксеркура (напр., „Селіна, або Дитина таємниці”).



Поетика мелодрами вплинула на П. О. Бомарше, В. Гюго, О. Дюма-батька, П. Ш. де Кока та ін. „Елементи мелодрами мали місце і в першій німецькій „міщанській драмі” „Міс Сара Сампсон” Г. Е. Лессінга, а також у міщанській драмі „Дітовбивство” (1776) Г. Вагнера. У Німеччині на поч. 80-х рр. XVIII ст. створюється своя, відмінна від французької, мелодрама, що її протиставляли п'єсам, породженим буржуазною революцією у Франції... Увага випадає на долю А. В. Іффланда та, особливо, барона А. фон Коцюбу” [27, с. 320].

Також у XVIII ст. продовжує розвиватися „класична трагедія”, оновлена Ф. Шіллером („Дон Карлос”, „Марія Стюарт”), Й. В. Гьоте („Іфігенія в Тавриді”), комедія (Дж. Драйден, В. Конгрів, Дж. Фаркер, О. Голдсміт, Р. Б. Шерідан).

XIX ст. відзначене як розвитком традиційних жанрів (трагедії та комедії), так і появою нових. Дж. Байрон створює „ліричні драми” („Манфред”, „Каїн”); у 50-тих рр. XIX ст. в Англії виникає **скетч** (анг. sketch – „нарис”) – коротенька комічна одноактова п'єса легкого змісту із невеликою кількістю персонажів. Представники: В. Б. Єйтс, Дж.Б. Прістлі, У. Сароян, Дж. Баррі, Б. Шоу, У. У. Джекобс.

У к. XIX та протягом XX ст. відбувається своєрідне „оновлення” традиційної драми: „драми ідей” Г. Ібсена, Ф. Кюреля, Б. Шоу, О. Вайлда, символічні драми М. Метерлінка, інтелектуальні драми Ж.-П. Сартра, Ж. Ануя, драми абсурду Е. Йонеско, епічні драми Б. Брехта.

**„Епічна драма”** протиставлена традиційній аристотелівській. Свою театральну теорію Брехт викладає у трактатах „Про неаристотелівську драму”, „Нові принципи акторського мистецтва”, „Малий органон для театру” і деяких інших. Драматург заперечує аристотелівську ідею катарсису, вважаючи його шляхом до примирення із жорстокою дійсністю. Брехт висловлює бажання, щоб театральна вистава збуджувала міркування про шляхи запобігання трагедії, вбачає протиріччя між принципом перевтілення в театрі, принципом розчинення автора в героях і необхідністю безпосереднього, агітаційно-наочною виявлення філософської і політичної позиції письменника. Головним

принципом епічного театру є „ефект очуження”; він допускає звернені безпосередньо в зал і не пов’язані з розвитком сюжету пісні (зонги), а також – використання в п’єсі хорів, чергування віршів і прози, діалогу і пісні, зміну оформлення при відкритій завісі, застосування масок.

Водночас театр ХХ ст. „надає нового життя попередній, передусім, шекспірівській трагедії” [29, с. 1083], відкриває значні перспективи для розвитку трагікомедії, акцентуючи й посилюючи її трагічний пафос (Г. Лора, Ж. Ануй, Ж. Жироду). „Сучасна трагікомедія не наділена чіткими жанровими ознаками і характеризується „трагікомічним ефектом”, що досягається шляхом зображення дійсності одночасно і в трагічному, і в комічному освітленні, невідповідністю героя і ситуації (трагічна ситуація - комічний герой, рідше - навпаки); неможливістю вирішення внутрішнього конфлікту..., відчуттям абсурдності буття ” [47, с. 258].

Термін „лірика” з’являється приблизно у III-II ст. до н.е. Ліричні твори у давній Греції співались під музику. Грецьке віршування, засноване на чергуванні довгих та коротких голосних, що супроводжується підвищенням та пониженням тону, лише приблизно може бути відтворене сучасними мовами.

Більшість ліричних жанрів виникають ще за часів античності, а потім зазнають суттєвої трансформації. Поетична традиція західної Європи формується на ґрунті надбань літератури стародавніх Греції та Риму, запозичених через посередництво італійської поезії Ренесансу, а також фольклорного спадку місцевих народів: пісень, ліричних фрагментів, загадок, заклинань, романсів (Іспанія) тощо. Пізніше з’являється церковна поезія на латинській мові. Заслуга у розвитку середньовічної лірики (XII-XIII ст.) належить професійним поетам-співакам: провансальські трубадури, французькі трувери та німецькі міннезінгери суттєво збагачують літературу новими жанровими та строфічними формами.

Трубадури створюють альбу (пісню, що зображує розлуку закоханих вранці після побачення і супроводжується скаргою-рефреном на швидкоплинність ночі), кансону (пісню, присвячену Прекрасній Дамі), баладу

(танцювальну пісню) тощо. Міннезінгери під впливом трубадурів і труверів розробляють такі жанри як любовна пісня (Minnelied), пісня світанку (Tagelied), „жіноча пісня” (Frauenlied), шпрух\* (Spruch) – віршований вислів моралізаторсько-дидактичного характеру, який складається з однієї строфи і має парну риму з чотирма наголосами у кожному рядку [29, с. 1216], лейх (Leich) – танцювальна, релігійна або любовна пісня.

У Німеччині в II п. XIII ст. на зміну лицарському міннезангу приходять мейстерзанг: „майстри співу” (Генріх з Мейссена, Ганс Фольц, Ганс Сакс) представляють бюргерську поезію, засновану на принципах моралізаторства, дидактизму та чіткій системі правил створення та виконання певних жанрів. Занепад мейстерзангу починається у XVII ст., остання школа зникає у XIX ст.

Важливо відзначити той генетичний зв'язок, який існує між середньовічною куртуазною поезією та лірикою Ренесансу. Творчість трубадурів і труверів стала основою для поезії італійської школи „солодкого нового стилю” („dolce stil nuovo”)\*. Традиція цієї школи з її поетичними конвенціями та особливим світобаченням сприяла становленню ліричного генія Данте, через посередництво якого вона справила вплив на Петрарку. І власне петраркізм заклав етико-естетичні підвалини становлення нової західноєвропейської лірики.

За часів Ренесансу визначальним у західноєвропейській літературі є вплив італійської поезії, представники якої відроджують античні жанри і сприяють їхній популяризації. Велика заслуга у створенні національної поезії належить П. де Ронасару, Ж. дю Белле (Франція), Т. Вайету, Ф. Сідні, Е. Спенсеру, В. Шекспіру (Англія), Г. Саксу (Німеччина), І. Лопе де Мендосу (Іспанія). Завдяки авторитету Петрарки сонет набуває неабиякої популярності і створює підоснову для подальшого розвитку поетичної традиції. Поступово у західноєвропейській літературі затверджуються ода, сатира, елегія, епіграма, гімн, провідне місце посідає ліричний вірш (лат. versus), найбільш прийнятний для вираження неповторних переживань ліричного героя.

**Ода** (давньогрец. „пісня”) – хвалебний вірш, який присвячений уславленню видатних подій (перемог) та осіб (правителів, воїнів, талановитих поетів тощо), певних абстрактних понять та явищ („Ода радості” Ф. Шіллера). На початку функціонування (за часів античності) цей жанр має різноманітну тематику. Видатними майстрами од є Анакреонт (анакреонтична ода\*), Сапфо, Гораций тощо. „В добу Відродження і бароко в Європі поняття оди вживалося щодо патетичної лірики, яка була орієнтована на античні взірці” [27, с. 379]: твори Л. Аріосто, П. Ронсара та Ж. дю Белле. За часів класицизму ода вважається „високим жанром”, а у XVIII ст. істотно змінюється її жанровий зміст: німецькі поети наповнюють оду філософською глибиною (твори Ф. Гельдерліна, Ф. Шіллера). У літературі романтизму з’являються „псевдооди” („Ода зубному болю” Р. Бернса, соціально-критична „Ода авторам білля проти руйнівників верстатів” Дж. Байрона тощо). Надалі ода взагалі втрачає свою актуальність.

До оди близькі також **панегірик** (давньогрец. „похвальне слово на урочистих зборах”), **дифірама** (давньогрец. „урочиста хорова пісня на честь бога Діоніса”), **гімн** (давньогрец. „хвала”). За часів античності гімни виконуються на честь богів, в добу середньовіччя – на честь Христа, Діви Марії, святих (духовні гімни). Пізніше з’являються світські та державні гімни. До цього жанру звертаються такі видатні майстри слова як Й. В. Ґьоте, Ф. Шіллер, Б. Шеллі, Новалис та ін. У європейській поезії вище перераховані поняття означають величальні, урочисті, хвалебні вірші, присвячені конкретній особі чи події.

**Епіталама** (давньогрец „весільний”) – в античній поезії пісня, що співається на весіллі. Пізніше розчиняється у панегіричній поезії, хоча інколи розрізняють гіміней (пісня у весільному параді) і епіталаму (співається перед спальнею молодят). У європейській поезії зустрічається досить рідко („Епіталамій” Е. Спенсера) [29, с. 1235].

Протилежною „хвалебним” жанрам є **інвектива** (лат. *investio* – „нападки, сварка”), метою якої є осміяння, критика. Її різновидами вважають, в першу чергу, сатиру та епіграму [29, с. 302].

**Сатира** (лат. *satura* – „суміш”, лат. „*satura laux*” – наповнена різними фруктами жертвна чаша). Приблизно у 200 р. до н.е. Енній укладає збірку мішаних (розважальних та дидактичних, з різним змістом) віршів, якій дає назву „Сатири” (у значенні „суміш”). В епоху пізньої античності виникає жанр сатури, який зображує повсякденне життя простих людей. Сатури моралізаторського змісту пізніше трансформуються у сатири. Сатира – віршований твір, спрямований на осміяння певних соціальних чи загальнолюдських недоліків. Яскраві зразки цього жанру представлені у творчості Луцилія, Ювенала, Лукіана та ін. [27, с. 509]. Розвиток європейської сатири відбувається з урахуванням традицій сатири античної: твори вагантів\*, класицистів (М. Рен’є, Н. Буало), гуманістів (С. Брант), представників бароко (С. Баталер), романтизму (О. Барб’є) тощо.

**Епіграма** (давньогрец. „напис”) – короткий комічний, дотепний вірш, присвячений конкретній людині, написаний на випадок. Спочатку, в часи античності, епіграмами називали написи на зброї, війна, статуях, культових предметах, надгробках (так виникає **епітафія**, давньогрец. „надгробне слово” – коротенький віршований напис на пам’ятнику [29, с. 1235]). Брак місця вимагав від цього жанру лаконізму, виразності, афористичності, дидактизму. Основоположник – Симонід Кеоський, жанрова модель формується у творчості Марціала.

„Нове життя” жанру починається у літературі Відродження, він активно використовується представниками бароко та класицизму (Ф. Малерб, Н. Буало, Ж. де Лафонтен, М. Опіц). До епіграми у XVII ст. звертається Фрідріх фон Логау, спрямовуючи його проти тиранії влади і безчестя її прислужників. Г. Е. Лессінг вказує на дві основні риси жанру: на початку він створює ефект напруженого очікування, а у фіналі дає парадоксальний висновок. У XVIII ст.

епіграми створюють Вольтер, Ж. Ж. Руссо, Ф. Клопшток, Р. Бернс та ін., у XIX – Дж. Байрон [29, с. 1233].

Близькими до епіграми жанрами в англійській літературі є **лімерик і клеріх'ю**.

**Лімерик** – п'ятивірш комічно-абсурдного змісту, часто заснований на каламбурі, написаний анапестом із сталим римуванням (aabb) [29, с. 447]. Сюжет лімеріку передбачає наявність таких елементів: інформації щодо головного героя та його походження (місця дії), що він робив чи що з ним трапилося, і, кінець-кінцем, чим вся пригода завершилася. Дуже часто комізм лімеріку вибудовано не тільки на гумористичній ситуації (яка часто має присмак чорного гумору), але й на грі слів:

A **flea** and a **fly** in a **flue**

Were imprisoned, so what could they do?

Said the **fly**, „let us **flee!**”

„Let us **fly!**”, said the **flea**.

So they **flew** through a **flaw** in the **flue**.

(Ogden Nash)

Етимологія жанру – питання, яке залишається без відповіді (деякі пов'язують його із піснями-імпровізаціями, які співалися у ірландському місті Лімерик) [29, с. 447]. В англійській поезії набуває популярності з XIX ст., найяскравіше представлений у творчості Едварда Ліра.

„В одного чоловіка з Даттона

Голова трохи більша від атома!

Щоб не вмерти з розпуки,

Взяв надяг він перуку

Й ну гасати по вулицях Даттона!”

„– Цитуйте! – просить дідусь. – Он пташина

Із куца виглядає, з ліщини! –

Хтось пита: – Чи мала?

– Та завбільшки з вола!

Мов чотири куці ця пташина!”

„Жив собі чоловічок з Берліна,

Що тонкий був, неначе билина,

Поки в тісто попав

І калачиком став

Той худий чоловічок з Берліна”

(переклад О. Мокровольського).

**Клеріх'ю** виникає у ХІХ ст., його засновником є Едмунд Клеріх'ю (друге ім'я, яке він отримав від дівочого прізвища матері) Бентлі.

Вимоги до жанру:

- написаний чотиривіршем;
- герой має бути добре відомим (історична особистість, літературний або біблійний персонаж тощо) і „поводитися” у межах жанру несерйозно (об'їдатися, дражнитися, гратися тощо);
- повинна бути вказівка на факт/деталь реальної біографії, усім відомі (на рівні штампу), саме ця реальність створює основу для подальшого комічного ефекту;
- потрібна абсурдна деталь, що створює обманний причинно-наслідковий ланцюг, саме протистояння реального і нереального є джерелом комічного у цьому жанрі;
- клеріх'ю не є образливим і не має сатиричного спрямування, це жанр – гумористично-розважальний;
- чітка композиція (чотири рядки із парною римою, функція кожного фіксована: перший – називає ім'я, другий – подає псевдобіографічну деталь, третій і четвертий – коментар або розгортання до фіналу);
- часто основою є каламбури.

Приклад:

„Sir Humphrey Davy

Abominated gravy

He lived in the odium

Of having discovered sodium” [цит. за 52, с. 6].

Ч. Арнольд-Бейкер вважав клеріх'ю різновидом епіграми, Ф. Самуельс та Дж. С. Дункансон підкреслювали, що його не можна плутати із лімериком [52, с. 88]. Із епіграмою клеріх'ю об'єднує орієнтація на реальний факт, який представлений комічно (сатирично – в епіграмі, з гумором – у клеріх'ю). Проте, епіграма не протиставлена реальності, її комічний ефект створюється коментарем, в основі ж клеріх'ю – нонсенс. Факт, який коментує епіграма не обов'язково повинен бути відомим широкому загалу, у випадку із клеріх'ю – навпаки. Також, на відміну від клеріх'ю, кількість рядків у епіграмі не обмежена, а римування може бути різним. Клеріх'ю писали **К. У. Х. Оден**, **Д. Паркер** тощо.

Порівняльна характеристика клеріх'ю і лімерика.

клеріх'ю	лімерик
нерегламентований ритмічно і метрично	регламентований ритмічно і метрично (анapest)
пов'язаний із відомою особою	безособовий
основа – реальність	основа – абсурд
комічна характеристика персонажа	комічна подія

Синтетичний жанр на межі клеріх'ю і лімерика – клерікл.

! Бажаючим отримати більш детальну інформацію щодо клеріх'ю рекомендуємо

- Шама И. Знакомтесь – клерихью... / Ирина Шама. – Запорожье: ООО „ИПО „Запорожье”, 2009. – 160 с.

**Елегія** (давньогрец. „очерет”). За часів античності елегіями називали твори з різноманітною тематикою (героїко-патріотичною, філософською тощо), написані особливим розміром – елегійним двовіршем\*. Сумні давньогрецькі елегії – мімнерми.



Однак, вже у Давньому Римі з'являється любовна елегія, де інтимна тема поєднується із розпачливим настроєм. Європейська поезія успадковує саме цю традицію: М. Опіц у „Книзі про німецьку поезію”, даючи визначення елегії, вказує на характерні для неї настрої смутку, пов'язані із роздумами про смерть, нещасне кохання. У літературі сентименталізму та романтизму цей жанр, який тепер розуміється як вірш, сповнений журби, набуває великої популярності [27, с. 176].

Майстрами елегії вважають Е. Юнга, О. Голдсмита, Ф. Міллера, Й. В. Ґюте, Дж. Байрона та ін. Досвід створення універсальної елегії в ХХ столітті продовжує Р. М. Рільке.

Також виділяють такі ліричні жанри як **послання або епістола** (вірш, який має конкретного адресата), **пісня**, що ж до **стансів та сонетів**, то сучасні літературознавці розглядають їх як строфічні, а не жанрові форми.

Риси лірики та епосу поєднують **ліро-епічна поема** (давньогрец. „творю”), **балада** (фр. „танцювальна пісня”) та **романс** (ісп. „Romance” від лат „romanice” – „на романській мові”).

Жанр **поєми** протягом розвитку історико-літературного процесу зазнає суттєвих змін. Одним з перших зразків цього жанру є „Іліада” Гомера. Епічними поемами вважають „Енеїду” Вергілія, „Божественну комедію” Данте, „Визволений Єрусалим” Т. Тассо.

В епоху середньовіччя особливо „популярною” стає алегорично-дидактична поема (Х. Манріке – Іспанія).

У літературі XVII-XVIII ст. можна виділити два напрямки розвитку цього жанру: наслідування, продовження традицій епічної поеми (Дж. Мільтон „Втрачений рай”, Ф. Клопшток „Месіада”) та створення ірої-комічних (пародійних) поем. До останніх зараховують „Іліаду навиворіт” К. Марєво, „Орлеанську діву” Вольтера, „Війну мишей і жаб” Г. Ролленхагена., „Суд Паріса” д'Ассусі, „Переробленого Вергілія”, „Тіфона, або Гігантоманію” П. Скаррона. Найбільше пародій було створено на „Енеїду” Вергілія.

Ліро-епічна поема розвивається у літературі романтизму (творчості Дж. Байрона, Г. Гайне, П. Б. Шеллі, В. Гюго, А. Міцкевича, А. де Він'ї тощо). Це великий, переважно віршований, твір, у якому є сюжет та широке тло зображуваних подій (епічний елемент) та ліричні відступи (глибоко емоційне розкриття почуттів, переживань ліричного героя, „думки вголос”). „Співвідносність епічного та ліричного в різних модифікаціях поеми не є, звичайно, постійною, особливо в історичному плані, але її родова структура залишається більш-менш усталеною: предмет авторської оповіді...трансформується у свідомості ліричного героя” [27, с. 423].

З I п. XIX ст. до XX ст. окреслюється тенденція посилення ліричного начала у поемі. „Ознаками ліризації поеми є використання монтажу з послабленим архітектонічним зв'язком між окремими частинами твору, композиційна асоціативність, просторово-часова фрагментарність, незначна сюжетотворча роль фабули, сюжетна інтровертність, словесний полістилізм тощо” [27, с. 424]. У XX ст. до жанру поеми зверталися І. Бехер, Л. Арагон, К. Сендберг, Р. Фрост.

Що ж стосується **балади**, то тут маємо два її різновиди (фольклорну та літературну). Як літературний жанр („танцювальна пісня”) вона виникає за часів середньовіччя, її творцями вважають трубадурів. У провансальській та давньофранцузькій поезії балади складаються із 3-4 строф, які включають 8, 10 або 12 рядків із коротким приспівом. У XIII-XV ст. у Франції баладами називають вірші з 3-4 римованих рядків зі стійкою римою (АБ АБ БС БС), приспівом та заключним зверненням до адресата.

У XIII-XIV ст. французька балада „переноситься” до Італії, де відокремлюється від танцю, перетворюючись на суто літературний жанр.

Всесвітньо відомим французький варіант середньовічної балади стає завдяки творчості Франсуа Війона. Пізніше виникає навіть „війонівський” тип балади.

Однак, поступово (цей процес триває з XV по XVII ст.) у Франції жанр втрачає свою популярність.

Фольклорна ж балада з'являється набагато раніше, ймовірно, як породження обряду і хорової пісні. Термін, який був відомий починаючи із XIV ст., „намагалися пов'язати із традицією шотландської і англійської ліро-епічної пісні з хором рефреном, хоча за змістом вона й була далекою від балади французької. Балада в такій формі, яку знала французька література, по суті, не знайшла популярності в Англії. Термін „балада” став згодом (у XVIII ст.) загально знаним, але застосовувався він до народних пісень ліро-епічного змісту з трагічними сюжетами, пов'язаними із убивствами, нещасливим коханням, помстою” [9, с. 246]. Зараз баладою називають невеликий віршований твір казково-фантастичного, легендарно-історичного, героїчного змісту, серед основних ознак якого можна виділити :

- драматичний сюжет;
- наявність невеликої кількості схематичних персонажів (нещасна наречена, наречений-покійник, борець за свободу народу тощо);
- лаконічність оповіді;
- зображення незвичайних подій (фантастичних, героїчних подвигів, сильних пристрастей, злочинів, жахів тощо);
- гострий конфлікт;
- часто – пуант (несподіваний поворот у розвитку подій) та трагічний фінал;
- римована, строфічна форма.

Розповсюджені мотиви: перетворення, прикмети, пророкування, злі чари, несподіване повернення чоловіка (чоловік на весіллі своєї дружини), нещастя закоханих чи їхня смерть, убивство несправедливо знеславленої дружини, наречений-покійник, шляхетний розбійник (Робін Гуд у шотландців) тощо [27, с. 57-58].

У к. XVIII ст. фольклорна балада завдяки німецьким поетам (Г. А. Бюргеру, Й. В. Гьоте, Ф. Шіллеру) „переходить” у літературу, набуваючи особливої популярності серед романтиків (С. Колрідж, Р. Сауті, Дж. Кітс, В. Гюго та ін.). Пізніше цікавість до цього жанру поступово втрачається.

Вчені пропонують різні варіанти класифікації цього жанру. Так, наприклад, дослідник англомовних балад Г. М. Лоуз за тематичним принципом поділяє їх на вісім класів: про надприродне, про трагічні події, про кохання, про злочини, про шотландський кордон, про війну та пригоди, гумористичні балади. Слід зазначити, що фольклорні балади легше поділити на групи, літературні балади взагалі класифікації не піддаються.

Аналогом балади є іспанський **романс** – великий ліро-епічний твір, написаний силабічним віршем без поділу на куплети і з асонансом через рядок, розрахований на виконання у музичному супроводі. Романси об'єднуються у цикли з різноманітною тематикою: героїчні (про Сіда, короля Родріго), античні, „мавританські”, любовні. Жанр формується за часів реконкісти, а надалі із фольклору, як і балада, переходить у літературу, набуваючи популярності серед романтиків [29, с. 893].

Авторський романс представлений у творчості М. де Унамуно („Романси вигнання”), Ф. Гарсія Лорки („Циганські романсеро”) та ін.

**6.4. „Умовно змістовні” складові художнього твору (тема, мотив, проблема, ідея, пафос, конфлікт).**

Теоретично обґрунтовані у „Лекціях з естетики” Гегеля категорії „форми” (засобів відображення) та „змісту” (предмету відображення) літературного твору активно використовуються дослідниками літератури.

“...змістом мистецтва є ідея, а його формою - чуттєве, образне втілення. Завданням мистецтва є опосередкування цих двох сторін, з'єднання їх у вільне, примирене ціле... Зміст мистецтва не має бути абстрактним в самому собі... Бо усе істинне як у царині духу, так і у царині природи конкретно усередині себе і, незважаючи на свою загальність, має в собі суб'єктивність і особливість... Та обставина, що конкретність властива обом сторонам мистецтва, як зображуваному змісту, так і формі зображення, якраз і є тією точкою, в якій вони можуть співпадати і відповідати одне одному” [12, с. 75-76].

На сьогоднішній день поруч із вищезгаданими поняттями вживають також синонімічні до них терміни „структура” та „ідея”, „знак” і „значення”, „текст” і „зміст” тощо [48, с. 95].

Форма і зміст твору – одне ціле: форма – зовнішнє вираження змісту, зміст – внутрішнє наповнення форми. Їх гармонійна єдність забезпечує художню цінність витвору мистецтва і має бути обов’язково врахованою при його науковому аналізі. Нехтування формою в угоду змісту характерне для прибічників примітивно-ідеологічного підходу і навпаки – для «формалістів» (О. Вальцель, Л. Шпітцер, Е. Штейгер тощо). Можливе лише **умовне** виокремлення „змістовних” і „формальних” компонентів твору: до перших більшість відносить тему, ідею, проблему, мотив, конфлікт, пафос, сюжет, характери, до других – архітектоніку, композицію, фабулу, стиль, тропи, фігури, ритм, риму тощо.

**Тема** (давньогрец. „те, що покладено в основу”) – предмет художнього відображення у творі. Головна тема мистецтва в цілому – людина та її життя.

Аналіз тематики твору у більшості випадків передбачає виділення двох її прошарків – „вічного” (універсального) та конкретно-історичного. До „вічних тем” людство звертається постійно, оскільки вони зберігають свою актуальність за усіх часів і для всіх народів (життя і смерть, війна і мир, кохання, творчість тощо). Другий тип тематики стає значущим лише за певних історичних обставин і для конкретного соціуму (колонізаторство, рабство, аболіціоністська діяльність) [48, с. 28-30]. Так, наприклад, у романі В. Скотта „Айвенго” конкретно-історична тема – боротьба, протистояння норманів і саксів, вічна – кохання, влада, релігія тощо.

Розглядаючи найбільш цікаві для компаративних досліджень теми, О. Діма виділяє наступні:

- теми, які охоплюють найтипівіші ситуації (жертва заради обов’язку, зрада, помста, ревності);
- теми, які пов’язані із певними місцями (Рим, Венеція, Париж);
- теми, пов’язані із національними типами (турок, єврей, німець);

- професійні теми (солдат, селянин, куртизанка);
- соціальні теми (аристократ, пролетарій);
- легендарно-біблійні теми (Каїн, Іуда) [15, с. 103].

На основі тематичної єдності твори часто об'єднують у жанрові (любовні романи) або метажанрові (детективи) групи.

Аналіз тематики твору, творчості різних письменників супроводжується визначенням їх провідних **мотивів** (фр. *motif*, нім. *motiv*, від лат. *moveo* – „рухаю”). Вперше відповідний термін відносно до літератури використав Й. В. Гьоте; велика заслуга у розробці теорії мотиву належить О. Веселовському.

У сучасному літературознавстві під мотивом розуміють особливо значущий, знаковий, повторюваний у різноманітних фольклорних та літературних творах елемент (ситуативний, образний тощо).

Серед основних ознак мотиву:

- неподільність (О. Веселовський визначає мотив як найпростішу оповідну одиницю [8, с. 305], головна ознака якої – образний одночленний схематизм [8, с. 301]);

- повторюваність (О. Веселовський звертає увагу на мотиви, що повторюються в різних народів, „від міфу до епосу, казки, саги і роману” [8, с. 305]);

- варіативність, здатність до трансформації (мотиви є своєрідними „формулами”  $A + B$  [8, с. 301], зміст яких конкретизується у творі, визначаючи розвиток теми і сюжету). О. Веселовський вказує на те, що кожна частина  $A+B$  може видозмінюватися. Сюжет будується шляхом нарощування одного із складових  $A+B_1$ ,  $A+B_2$  або додавання інших мотивів  $A+B+C$ .

Серед часто повторюваних у західноєвропейських фольклорі та літературі мотивів – боротьба братів за спадщину або ж ворожнеча між братами, бій за наречену або ж суперництво через жінку, мотиви помсти, порушення табу, перебування на безлюдному острові, угоди людини з Дияволом, чарівного

перевтілення, кохання чужоземки до бранця, кохання нащадків ворогуючих родин, подорожі у часі тощо.

Мотиви є складовими теми (розробляючи тему кохання, письменник може актуалізувати мотиви / мікротеми суперництва через жінку, кохання чужоземки до бранця, кохання нащадків ворогуючих родин тощо) і сюжету (ланцюг подій у творі формує низка мотивів-ситуацій [8, с. 301]). Тема є інваріантом по відношенню до мотивів-варіантів, які утворюють сюжет і виражають ідею.

„Під мотивом я розумію формулу, що відповідала на перших порах громадськості на питання, які природа усюди ставила людині, або закріплені особливо яскраві, такі, що здавалися важливими або повторювані враження дійсності” [8, с. 301].

Найчастіше термін „мотив” застосовується для позначення ситуації, що повторюється у різних літературних творах, наприклад, мотив швидкого збагачення бідняка. Однак мотивом може бути й інше образне повторення. Так, наприклад, Геро фон Вільперт виокремлює наступні групи мотивів:

- ситуативні (повернення мандрівника, любовний трикутник);
- мотиви-характери (скнара, вбивця, інтриган);
- просторові (руїни, ліс);
- часові (осінь, ніч);
- ліричні (прощання, самотність);
- драматичні (ворожнеча братів);
- баладні (поява померлого коханого) [5, с. 140].

У німецькому літературознавстві мотив інтерпретується як загальне тематичне поняття на противагу конкретному тематичному матеріалу (Stoff), який є сполукою різних мотивів [5, с. 176].

Бельгієць Раймона Труссон характеризує мотив як поняття, що окреслює певну позицію, вихідну знеособлену ситуацію, у якій дійові особи ще не конкретизовані, а тему як її конкретне втілення. Мотив спокусника втілено в

історії про Дона Жуана, мотив творця – у міфі про Пігмаліона і Галатею, ворожнечі братів – у легенді про Каїна та Авеля [5, с. 176].

Певні мотиви є типовими для конкретного жанру (порушення табу, чарівного перевтілення – для казки, подорожі у часі – для фантастичного роману тощо), літературного напрямку (мотив кохання чужоземки до бранця популярний у романтиків), окремого автора (мотив дощу у Е. Хемінгуея).

Основний, ведучий, повторюваний мотив у творі чи творчості письменника, жанрі, напрямку називають **лейтмотивом** (нім. *Leitmotiv*; термін був введений музикознавцями, дослідниками творчості Р. Вагнера). Роль лейтмотиву може виконувати повторювана ситуація, емоція, характеристика персонажа [29, с. 436] (лейтмотивні деталі у зовнішності персонажів Ч. Діккенса тощо). Лейтмотив часто набуває символічного звучання (собор у „Соборі Паризької Богоматері” В. Гюго).

Часто детальний аналіз лейтмотивів допомагає „розгадати” підтекст (прихований зміст) твору, зрозуміти психологію автора.

! Для бажаючих отримати більш детальну інформацію щодо мотиву рекомендуємо монографію

- Силантьев И. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии / Игорь Силантьев. – Новосибирск: Издательство ИДМИ, 1999. – 104 с.

Вибір мотивів обумовлений як тематикою, так і проблематикою (сукупністю проблем). **Проблема** (давньогрец. „завдання, складність”) – питання, яке піднімається у творі у зв’язку з тим, що зображується, тобто темою. Серед основних типів проблематики виділяють наступні:

1. Морально-етична (пов’язана із визначенням допустимих меж і норм людської поведінки). Наприклад, проблема вибору між обов’язком і пристрастю, характерна для класицистичної трагедії (твори П. Корнеля, Ж. Расіна).



2. Соціальна (проблеми важливі для суспільства, породжені його недосконалістю). Наприклад, проблема соціальної нерівності чи безробіття (В. Гюго, Ч. Діккенс).

3. Філософська (пов'язана із „вічними питаннями”). „Що чекає людину після смерті?”, „У чому сенс буття?” („Гамлет” В. Шекспіра).

4. Національна – питання самовизначення нації, її майбутнього, минулого (Дж. Байрон „Паломництво Чайльда- Гарольда”, В. Скотт „Айвенго”).

Характер проблематики залежить від багатьох факторів: історичного (часу написання твору, тих проблем, що хвилюють сучасників автора), філософського (поглядів автора на життя), естетичного (для кожної літературної епохи, літературного напрямку характерні свої пріоритетні питання).

З темою і проблемою твору тісно пов'язана **ідея** (давньогрец. „те, що є видимим, початок, основа”). Ідея – основна емоційно забарвлена думка, виражена у творі, авторське розуміння предмету художнього відображення, часом – відповідь на проблему.

Дослідники виділяють наступні типи ідей:

- моральні („назад до природи” Ж.-Ж. Руссо);
  - релігійні („життя є сон” П. Кальдерона);
  - наукові (визначального впливу спадковості та середовища на формування характеру людини у натуралістів);
  - соціально-політичні (затвердження принципів монархізму у класицистів);
  - естетичні (пріоритет мистецтва по відношенню до життя у О. Вайлда)
- [5, с. 140].

Автор може прямо висловлювати свою ідею („Кожен має обробляти свій сад” – „Кандід, або Оптимізм” Вольтера) або ж приховувати її у підтексті (людина є слабкою і самотньою істотою, безпомічною перед ворожим і абсурдним світом – „Перевтілення” Ф. Кафки).

Прямо ідея може бути виражена вустами персонажа (як у „Кандіді”), заголовком („Життя є сон” Кальдерона), в авторському відступі (як це робить у своїх романах В. Гюго), у формі заключного висновку – моралі (у байках), повчаннях (у дидактичній літературі).

Не слід завжди намагатися будь-що чітко виділити і сформулювати ідею, тому що така настанова може призвести до спрощення змісту твору: ідея буває суперечливою або ж неясно чи неусвідомлено вираженою (якщо об’єкт художнього відображення складний). Наприклад, у „П’яному кораблі” А. Рембо.

Тематика, проблематика твору обумовлюють характер **конфлікту** (лат. *conflictus* – „зіткнення”) або **колізії** (лат. *collisio* – „зіткнення”). Другий термін більш характерний для західноєвропейського літературознавства (його використовував уже Гегель), перший – для вітчизняного, однак обидва вони позначають боротьбу, протистояння персонажів, ідей, інтересів у творі [29, с. 393].

“У основі колізії лежить порушення, яке не може зберігатися в якості порушення, а повинно бути усунене. Колізія є такою зміною гармонійного стану, який, у свою чергу, має бути змінений. Проте і колізія ще не є дія, а містить в собі лише начатки і передумови дії. В якості простого приводу для дії вона зберігає характер ситуації...” [12, с. 213].

#### Типологія конфліктів:

1. Соціальний конфлікт – між персонажами, що є представниками різних соціальних прошарків (багаті – бідні, фабриканти – робітники). Наприклад, у романі Ч. Діккенса „Тяжкі часи”.

2. Конфлікт характерів або інтимно-особистісний – між персонажами, що належать до одного середовища, але мають різні погляди, інтереси (це може бути боротьба за спадщину, кохання тощо). Наприклад, у „Розбійниках” Ф. Шіллера.

3. Конфлікт між персонажем і суспільством („характер – обставини”). Наприклад, герой-бунтар романтиків майже завжди є індивідуалістом і протистоїть оточуючому середовищу (твори Дж. Байрона).

4. Внутрішній (психологічний) конфлікт – протиріччя у душі персонажа, його суперечка із самим собою. Такі конфлікти переживають герої В. Шекспіра (згадаємо гамлетівське „Бути чи не бути?”), класицистів (між пристрастю і обов’язком) тощо.

5. Конфлікт між персонажем і природою, наприклад, у творах „Робінзон Крузо” Д. Дефо, „Старий і море” Е. Хемінгуея.

6. Провіденційний конфлікт – між персонажем і вищими силами (Роком, Долею, богами). У цьому випадку персонаж майже завжди приречений на поразку („Цар-Едіп” Софокла).

7. Національний – між різними націями (нормани і сакси в „Айвенго” В. Скотта).

8. Філософський, ідеологічний – конфлікт між представниками різних філософських концепцій, ідей, життєвих позицій („Дика качка” Г. Ібсена).

9. Конфлікт „батьків і дітей” – між представниками різних поколінь („Король Лір” В. Шекспіра).

10. „Вічний конфлікт” добра і зла – характерний для творів стародавнього народного епосу („добро” – „свої”, „зло” – „чужі”, невірні, представники ворожого народу, племені), казок тощо.

Різні типи конфліктів можуть поєднуватися в одному творі.

Серед усіх літературних родів найбільш гострі конфлікти характерні для драми, епос – „менш конфліктний”, для лірики конфлікти взагалі практично не притаманні (окрім внутрішніх).

Ще однією важливою „змістовною” складовою є **пафос** (давньогрец. „страждання”, „пристрасть”, „почуття”) – та пристрасть, сильне почуття, настрої, якими автор „наповнює” свій твір і передає читачеві, змушуючи переживати відповідні емоції. До питання природи і функцій пафосу зверталися Арістотель (пафос – дія, яка спричиняє загибель або біль [1, с. 658]), Шіллер

(показ мистецтвом глибокого і сильного страждання персонажа [53, с. 198]), Гегель (сила душі, суттєвий зміст розумності і вільної волі).

„Пафос утворює справжній осередок, справжнє царство мистецтва; його втілення є головним як у творі мистецтва, так і в сприйнятті останнього глядачем. Бо пафос зачіпає струну, яка знаходить відгук у кожному людському серці. Кожний знає цінне і розумне начало, яке міститься у змісті справжнього пафосу, і тому він визнає його. Пафос хвилює, тому що в собі і для себе він є могутньою силою людського існування” [9, с. 94].

Сучасні вітчизняні літературознавці часом неохоче вживають термін „пафос”, який викликає асоціації із необґрунтованою патетикою („порожній пафос”), пропонуючи використовувати замість нього інші: „авторська емоційність”, „модус художності” тощо [48, с. 45].

Героїчний пафос характерний для художніх текстів, у яких зображується мужня, жертвна поведінка персонажа (персонажів), народу під час військових дій. Він представлений як у стародавніх творах (народний епос), так і більш сучасній літературі (фентезі), може також бути присутнім і у творах, де зображене мирне життя [48, с. 46] („Робінзон Крузо” Д. Дефо, „Старий і море” Е. Хемінгуей).

Героїчне поєднується не тільки із трагічним (загибеллю героя), але і з комічним („Дон Кіхот” Сервантеса, „На західному фронті без змін” Е. М. Ремарка).

Драматичний пафос створюється загостренням інтриги і конфлікту, напруженістю дії, ускладненістю ситуації, у яку потрапляють персонажі і яка, на перший погляд, здається безвихідною, але потім вирішується. Драматичне є провідною категорією у пригодницьких романах, детективах, драмах і мелодрамах, новелах тощо.

Трагічний пафос виникає тоді, коли автор зображує нещастя, страждання, смерть [48, с. 49]. Проте не будь-яка смерть створює трагічний натрій (загибель персонажа-негідника викликає у читача відчуття задоволення від встановленої справедливості).

Трагічне завжди пов'язано із драматичним (спочатку виникає напружена ситуація, а потім вона вирішується смертю), а драматичне може бути позбавлено трагічного фіналу.

Трагічне має різні „масштаби”: від універсальних (буття представлене як безкінечний ланцюг страждань, на які людину прирікає абсурдне Невідоме – у М. Метерлінка, Ф. Кафки) до національних (трагедія єврейського народу у зображенні автора „Айвенго”) та індивідуально-особистісних (загибель Есмеральди для Квазімодо у „Соборі Паризької Богоматері” В. Гюго).

Романтичний пафос притаманний творам, у яких присутнє зображення максимально сильних пристрастей, індивідуалістичного бунтарства, прагнення до недосяжного ідеалу, фантастики і екзотики. Героїчне пов'язане із активною дією, романтичне із сильними переживаннями, які зовсім не обов'язково передбачають відповідні вчинки.

В. Халізеv у якості особливих видів авторської емоційності виділяє також „сентиментальне” та „ідилічне” [48, с. 47].

Твори, у яких домінує категорія сентиментального, мають настанову на те, щоб розчулити читача, викликати у нього настрої жалю, співчуття до персонажів. Сентиментальне (як і романтичне) може бути присутнім у художньому світі представників різних літературних напрямів (наприклад, сентиментальним настроєм віє від багатьох творів Ч. Діккенса). Що ж стосується ідилічного настрою, то він створюється зображенням тихого, мирного життя у гармонії із природою (сімейного щастя, щасливого дитинства, спокійної старості). Ідилія закономірно виключає будь-які конфлікти і сильні пристрасті [48, с. 47]. Ця естетична категорія характерна для буколік, пасторалей, утопій. Ідилічним настроєм сповнені інтермедії „Саги про Форсайтів” (особливо – „Останнє літо Форсайта”).

Н. Фрай виділяє також елегійний модус, характерний для зображення смерті, ізоляції героя, передчуття його загибелі. Елегійному началу відповідає сумний настрій з приводу заміни старого новим. Це тихий примиренний сум.

У багатьох творах літератури різні види пафосів, авторської емоційності поєднуються (емоційна поліфонія), однак один з них є домінуючим і визначальним.

На особливу увагу заслуговує категорія комічного, детальний розгляд якої представлений у наступному підпункті розділу.

### **6.5. Комічне як естетична категорія.**

„Значущість для мистецтва і літератури сміху і всього, що з ним пов’язане, складно переоцінити. Сміх як межа свідомості і поведінки людини, по-перше, є втіленням життєрадісності, душевної веселості, життєвих сил і енергії і при цьому – невід’ємною ланкою доброзичливого спілкування. І по-друге, сміх - це форма неприйняття і засудження людьми того, що їх оточує, кепкування над чимось, безпосередньо-емоційне досягнення певних розбіжностей, яке нерідко пояснюється відчуженням людини від того, що нею сприймається. У цьому аспекті сміх пов’язаний із комічним” [48, с. 49].  
Комічне протистоїть трагічному.

Перші спроби теоретичного обґрунтування комічного знаходимо ще у творах Платона та Арістотеля. Перший лише злегка торкається відповідної проблеми, проте другий приділяє їй досить багато уваги. Арістотель не розмежовує поняття „смішного” та „комічного”, він визначає смішне як щось відразне, удаване, помилкове і, водночас, безболісне та не шкідливе. „Смішне є [лише] частина відразного. Насправді, смішне є певна помилка і виродство, але не болісне і не шкідливе” [1, с. 650].

За Арістотелем сутність комічного – протиріччя; його концепція мала величезний вплив на подальший розвиток відповідних теорій, найвизначніші з яких з’являються лише в Новий час (XVII-XVIII ст.), хоча інтерес до сміху, особливо до дотепності, різко зростає вже в епоху Відродження. Починаючи з Канта і романтиків XIX століття, категорія комічного починає серйозно філософськи осмислюватися [40, с. 21].

I. Кант („Критичні можливості судження”) стверджує, що в основі смішного (термін „комічне” філософ не використовує) – щось недолуге, безглузде, те, що „огидне розумові” [цит. за 39, с. 97].

Ф. Шеллінг вважає, що джерело комічного – „перевертання”, зміна певної ситуації на парадоксально протилежну. Наприклад, коли жадібному випадає бути марнотратцем, боягузу – хоробрим, чоловік та дружина міняються ролями тощо.

Гегель розмежовує комічне та смішне: перше існує у сфері мистецтва, друге – у реальній дійсності. Те, що викликає сміх у житті і те, що є кумедним у художньому творі – різні речі. Якщо смішним може бути будь-який об’єкт незалежно від його значущості, вже через суперечність між його сутнісною природою і формами вияву останньої, то комічним він може бути лише якщо він є нікчемним за самою своєю природою [40, с. 36]. Однією з характерних ознак комічного Гегель вважає також момент „удаваності”: „протиріччя між істинним в собі і для себе початком і його індивідуальною реальністю виявляється в комічній дії з ще більшою глибиною ” [13, с. 581]. „Смішний може бути будь-який контраст істотного і його прояву, мети і засобів, протиріччя, завдяки якому явище знімає себе в самому собі” [13, с. 579]. Але в той же час, комічному властиві „доброзичливість та спевненість у своєму безумовному пріоритеті над власним протиріччям, а не сумне його переживання” [13, с. 580].

Не оминають увагою феномен комічного і філософи-іраціоналісти: А. Шопенгауер протиставляє смішне істині та „розміщує” його у сфері людських ілюзій (сміх виникає тоді, коли ми виявляємо, що явища та об’єкти дійсності не відповідають нашим уявленням про них [цит. за 39, с. 8]), Н. Гартман вказує, що комічному, яке є своєрідною антитезою піднесеному, властиве здаватись чимось значимим, величним (тобто, невідповідність).

А. Бергсон („Сміх”) здійснює спробу створення цілісної картини комічного, не відділяючи його від смішного. Філософ визначає основні джерела комічного: невдале наслідування швидкоплинного життя (наприклад,

відставання від моди), прояв фізичного, яке бере верх над духовним (лектор, який чхає у найбільш патетичному місці промови), миттєве перетворення особистості у річ (Санчо Панса, якого підкидають, як м'ячик) [цит. за 40, с. 44].

Теорію про невідповідність як джерело комічного розвиває також німецький естетик та психолог Теодор Ліппс („Комічне та гумор”): комічним є те, що намагається бути великим і визначним, що набуває зовнішнього вигляду величного, щоб потім раптово обернутися на ніщо [цит. за 40, с. 47].

Отже, незважаючи на те, що для кожної культурної епохи, нації характерне своє уявлення про комічне, думка про протиріччя (невідповідність між формою та змістом) як основне його джерело червоною ниткою проходить через століття.

### **Основними формами комічного є сатира, гумор, іронія і сарказм.**

**Сатиру** часто характеризують як „злий сміх”, гнівний осуд соціальних чи загальнолюдських недоліків. Ф. Шіллер („Про наївну та сентиментальну поезію”) вказує, що вибір об'єкту сатиричного осміяння залежить від поглядів автора, який завжди демонстративно відмежовується від того, що зображує, розглядаючи його як „антипод свого суспільного чи людського ідеалу” [27, с. 509].

Сатира зароджується і розвивається ще у літературі античності (твори Архілоха, Арістофана, Менніпа, Лукіана, Еннія, Луцілія, Горація, Ювенала, Марціала).

В епоху середньовіччя сатиричне спрямування мають фаблію, шванки, фарси, тваринний епос, поезія вагантів тощо.

Видатними сатириками доби Ренесансу є Дж. Боккаччо, Ф. Рабле, С. Брант, У. фон Гуттен, Еразм Роттердамський, М. де Сервантес. Особливо місце у творах цієї доби займає антиклерикальна сатира (спрямована проти церкви та її служителів). У німецькій літературі XVI ст. формується оригінальна сатирично спрямована галузь – „література про дурнів” („Narrenliteratur”): усі недоліки суспільства зображуються як наслідок людської глупоти, головним об'єктом осміяння у цих творах є дурні найрізноманітніших



соціальних прошарків (твори С. Бранта, Еразма Роттердамського, Г. Сакса, Т. Мурнера, „Шильдбюргери”). Особливим різновидом німецької ренесансної сатири є також **гробіанська література** (від імені Гробіана – персонажа із „Корабля дурнів” С. Бранта). Це пародія на дидактичну середньовічну літературу, для якої характерне комічне звеличення людських вад, матеріально-тілесного низу [29, с. 187].

У літературі XVII ст. сатира „розквітає” у жанрах комедії, епіграми, байки, роману („Сімпліціссімус” Г. Я. Гріммельсгаузена, „Дивні та істинні видіння Філандера з Зіттевальда” І. М. Мошероша, твори Ж. - Б. Мольєра, Ж. Лафонтена).

У XVIII ст. сатира виявляється у памфлетах та романах (Дж. Свіфт, Г. Філдінг, Т. Смоллет, Л. Стерн), комедіях (Бомарше), філософських трактатах та повістях (твори Д. Дідро та Вольтера), фейлетонах (англійська публіцистика) тощо. У німецькій літературі розвивається переважно повчальна, спрямована на затвердження бюргерської моралі (Г. В. Рабенер, Х. Ф. Геллерт, М. Г. Ліхтер) та антиклерикальна сатира (Х. Л. Лісков).

У XIX ст. до сатиричних форм звертаються романтики (Л. Тік, А. Шаміссо, Ф. Фуке, Е. Т. А. Гофман, Г. Гайне). З II п. XIX ст. сатира панує у жанрі роману (Ч. Діккенс, В. М. Теккерей, О. де Бальзак).

Західноєвропейська модерністська сатира XX ст. схильна до абстрактно-філософської інтерпретації сюжету та космічної символіки (А. Камю, Ф. Дюрренматт). Сатира все більше входить у наукову фантастику (К. Воннегут, Р. Бредбері, Р. Шеклі), визначає жанри антиутопії та роману-попередження (жанри, які показують можливе жахливе майбутнє людства).

**Гумор** (лат. humor – „ рідина”). Спираючись на уявлення фізіологів Відродження про те, що у організмі людини існують різні рідини („гумори”) і домінування однієї із них визначає характер людини [42, с. 4], Б. Джонсон створює свою концепцію „гуморів”.

Для драматурга гумор – це певний склад характеру, комплекс настроїв людини, домінуюча пристрасть персонажа, його маніакальна причуда, яка є зазичай відхиленням від норми, чому й викликає сміх.

На сьогодні „гумор” сприймається як „добрий сміх”: він не має за мету осуд, автор явно симпатизує тому, над ким сміється, не відокремлює себе від цього персонажа (недоліки якого незначні), а, навпаки, частково співвідносить себе із ним. „У більшості випадків добрий сміх супроводжується саме відчуттям душевного тепла” [39, с. 144].

Часто об’єктом гумористичного осміяння є дитина або ж „дивак” (хороша, але непрактична, непристосована до життя людина). Цей дивак виявляється у більшості випадків кращим за інших, вищим за своє оточення. Наприклад, Дон Кіхот та Санчо Панса М. де Сервантеса, Вальтер та Тобайс Шенді Л. Стерна, пастор Адамс Г. Філдінга, містер Піквік Ч. Діккенса тощо.

Традиції національного гумору починають формуватися ще в анекдотичних жанрах міської літератури середньовіччя (фаблію, шванках, фастнахтшпілях тощо). У добу Відродження з цією формою комічного ми зустрічаємось у літературі Франції („Гаргантюа і Пантагрюель” Ф. Рабле), Англії (комедії В. Шекспіра), Іспанії (твори М. де Сервантеса, Л. де Веги). Особливо показовими у цьому плані є німецькі народні книги XV-XVI ст., зокрема, „Шильдбюргери”. Твір знайомить читача із милими і добрими диваками, які настільки звикли вдавати із себе дурнів, що поступово на них перетворились. Їх численні дивацтва не можуть не розсмішити: побудувавши ратушу без вікон, вони носять у неї світло в цеберках, сіють на полі соль, плутають власні ноги тощо.

Орієнтуючись певною мірою на роман „Дон Кіхот” М. де Сервантеса, свій барочний роман „Сімпліціссімус” створює Г. Я. Гріммельсгаузен, органічно поєднуючи у ньому два начала комічного: сатиричне та гумористичне. Останнє домінує в образах дитини, а потім недосвідченого юнака Сімпліціссімуса: добрий і безкорисливий, він не має ні найменшого уявлення про звичайні для інших людей речі, оскільки виховувався вдалині від

суспільства (простак, дещо подібний до Парцифаля з роману Вольфрама фон Ешенбаха).

Видатними гумористами доби класицизму є Ж.-Б. Мольєр, Ж. Лафонтен, Просвітництва – Г. Філдінг, Д. Дідро, Вольтер, Л. Стерн, „інтелектуально-споглядальний” гумор [27, с. 131] представлений у Й. В. Ґюте („Роки навчання Вільгельма Мейстера”) та Х. М. Віланда („Агатон”), „наївно-сентиментальний” [27, с. 131] – у О. Голдсмита („Векфілдський священник”). Гумористичне начало зберігається й у творчості романтиків (А. фон Шаміссо, Е. Т. А. Гофман, Дж. Байрон, В. Ірвінг), реалізму XIX та поч. XX ст. (Ч. Діккенс, А. Доде, Марк Твен, В. Раабє, Т. Манн, Г. Манн, Е. М. Ремарк), у творах модерністів з’являється „чорний гумор” (Т. Тцара, Г. Арп, С. Беккет, Ж. Кокто).

Гумор кожної нації має свою специфіку. Французький – легкий, грайливий; „все те, що було започатковане в „раблезіанстві” і пізніше маніфестувалось у Вольтера, Р. Роллана” [27, с.131].

Німецький – інтелектуальний, раціональний, „часом похмурий”, „хоча й не позбавлений високого польоту фантазії”. Його традиції формувалися у анекдотичних жанрах міської літератури середньовіччя (шванках), фастнахтшпілях (комічних народних виставах під час свята Масниці), творчості Гофмана, Гайне, Т. Манна.

Англійський – заснований на парадоксі, „розіграші”, ексцентричний. Об’єктом осміювання найчастіше стає милий, добрий „дивак” (образи „диваків” зустрічаємо у творах Л. Стерна, Ч. Діккенса, Дж. К. Джерома) [27, с. 131].

**Іронія** (давньогрец. „удавання”) – „приховане глузування”, приховане за похвалою або позитивною оцінкою. Помітною ознакою іронії є подвійний зміст, де істинний – не той, що прямо висловлюється, а той, що мається на увазі [47, с. 139]. Розпізнати іронію можна лише у контексті або за інтонацією.

Розрізняють іронію як форму комічного та як троп чи фігуру (форму вираження думки, коли слово або вислів в контексті набувають значення протилежного буквальному або заперечують його).

Іронія досягла свого розквіту ще у філософії Сократа, хоча сам він не користувався цим терміном, він став визначенням його критичної манери з часів Платона. Не дивно, якщо згадати іронічне ставлення Сократа до самого себе: „Я знаю тільки те, що нічого не знаю” [47, с. 140].

В античній трагедії Року спостерігаємо так звану „іронію долі”: герой упевнений у собі та своїх діях і не знає (на відміну від глядача), що саме така поведінка призведе його до загибелі [23, с. 179].

Особливої уваги заслуговують також твори, повністю побудовані на іронії – античні псевдопанегірики („Похвала Смерті”, „Похвала Лисині” тощо).

У середньовічній літературі, обмеженій авторитетом традиції, іронія майже не представлена, проте, з часів Ренесансу поступово починається її відродження (твори С. Бранта, „Листи темних людей” К. Рубеана, Г. Буша та У. фон Гуттена тощо). „Гірка іронія” звучить у промовах шекспірівського Гамлета.

Майстрами іронії є просвітники: Дж. Свіфт, Л. Стерн, Вольтер та ін.

Особлива (романтична) іронія характерна для літератури I п. XIX ст. Її теорію розробляє Ф. Шлегель. Вона підкреслює відносність, майже ілюзорність будь-яких обмежених за сенсом і значенням проявів життя – побутова зашкарублість, станова обмеженість тощо. Життя не знає для своїх вільних сил яких-небудь перешкод, висміюючи всіх, хто намагається надати йому постійних камерних форм. Однак, романтична іронія поступово дещо змінюється: якщо спочатку це іронія вільної стихії, то пізніше – сарказм необхідності (автор та його герої змушені підкоритися сірості життя). „Іронія в творах романтиків зумовлювала свідому свободу в грі і синтез протилежностей: трагічного і комічного, поезії і прози, художності і критики, реального і фантастичного, розумного і алогічного” [23, с. 180]. Саме з таким різновидом іронії зустрічаємося у творах Л. Тіка, Е. Т. А. Гофмана, Г. Гайне, А. де Мюссе, Дж. Байрона.

Романтичну концепцію переймають та розвивають символісти; власну теорію пропонує Т. Манн. На думку останнього, іронія – принцип

незацікавлено-аналітичного ставлення до дійсності, засіб піднятися над конфліктами дійсності і створити об'єктивний твір. Іронічний погляд відзначає об'єктивність, вільний політ над життям і смертю, добром і злом.

Різні прийоми художнього відображення іронічного сприйняття дійсності використовуються Б. Шоу, Б. Брехтом, А. Франсом, К. Чапеком, Дж. Джойсом та ін. У літературі постмодернізму знаходить вияв скептична іронія, заснована на грі авторитетами.

Іронія може поєднуватися із гумором або сатирою. Наприклад, другий випадок представлений у романі „Вірнопідданий” Г. Манна. Головний персонаж твору Дідеріх стає першим учнем і донощиком, зберігаючи „друге із цих почесних звань і надалі”. Корпорація „Новотевтонія”, яку її члени вважають „високо аристократичною” організацією, виявляється звичайним збіговиськом п'яниць. „Порядна німецька дівчина” Густа спокійно реагує на те, що наречений порівнює її із горщиком з капустою і ковбасою, який доручає „помішувати” своєму знайомому, проте шаленіє, коли починають сумніватися у розмірі її банківського рахунку.

**Сарказм** (давньогрец. „рву м'ясо”) – особливо уїдливе глузування, найвища форма іронії (у псевдоаристотелівській „Поетиці до Олександра” виділено чотири види іронії, а саме дотепність, жартівливе глузування, глузування, знущання). Сарказм є виявом крайньої ненависті, поєднує гіркоту і злість [29, с. 933]. „Проте суть сарказму не вичерпується вищою мірою кепкування, викриття полягає, передусім, в особливому співвідношенні двох планів - того, що мається на увазі і того, що висловлюється. Якщо в іронії представлений лише другий план і повністю витримано інакомовлення, то в сарказмі те, що мається на увазі, виступає поряд з висловленим і інакомовлення свідомо послаблюється. Сарказм - це зникаюча, точніше - дезавуальована іронія” [29, с. 934]. Особливістю сарказму іноді є також використання наказової форми. Іронія – зовні спокійна, сарказм – гнівний, сповнений явного обурення. Об'єктом саркастичного осміяння часто стають політичні супротивники поета.

„Старий, дурний, та ще й сліпий король

І принци-покидьки брудного роду.  
 Яка нікчемна і смішна їх роль,  
 Непроханих правителів народу!

Закон у них: „Прийди і поневоль!”  
 Вони п’явки, що тільки коять шкоду,  
 Ссуть кров з людей, що з голоду вже мруть,  
 Шлють армії убивць на мирні ниви,  
 Грабунки, гвалт позначили їх путь,  
 Присяги зламані й злочинства змови”  
 (П. Б. Шеллі, переклад М. Тупайло)

„Його промов обурливих хвалити  
 Не зважаються навіть холуї,  
 А вороги та людство посполите  
 Їм присвятили дотепи свої.  
 Він мав один талант – брехні служити  
 І кайданами славити її.  
 Ні іскри не злетіло з того жорна,  
 Де серцевина темна і потворна.  
 Він навіть в ремеслі убивці й ката  
 Нехлюй – і це завжди йому з руки...  
 Його мета – серця й думки топтати,  
 Аби народам датися взнаки.  
 Він чесно заслужив ганьбу повсюди,  
 Де в кайданах у світі стогнуть люди”  
 (Дж. Байрон, переклад Д. Паламарчука).

Задля створення комічного ефекту використовуються найрізноманітніші

**прийоми.**

Так, зокрема, прийом „самовикриття” персонажа найчастіше характерний для сатири. Наприклад, з його допомогою С. Брант висміює псевдовченого, недолугого доктора наук:

„Хоч силу книг я маю вдома,  
 До них не сяду ні на мить.  
 Навіщо голову сушить?  
 Книжки, науки – то химери.  
 І прагнуть знать лиш фантазери.  
 Хай я невіглас, та ніколи  
 Не розгублюсь в ученім колі.  
 Скажу я „ita”, замість „так”.  
 Хоч я в латині не мастак,  
 Туман пускаю все одно,  
 Завчивши, „vinum” – це „вино”,  
 „cuculus” – „пень”, „serpens” – „змія”,  
 „dominus doctor” – звісно, – я.  
 Ховаю вуха, бо ж каюк:  
 Помітять зразу – я віслюк”  
 (С. Брант, переклад Ф. Скліяра).

Також з метою сатиричного осміяння письменники часто звертаються до **показових „знижених” порівнянь і співставлень** (із комахами, тваринами, неживими предметами):

Підлабузник.  
 „Королева прихильна до нього,  
 Він з маркізом під руку гуля...  
 Та чи краща вже гнида від того,  
 Що на тім’ї вона в короля ?”  
 (Р. Бернс, переклад М. Лукаша).

Популярними засобами комічного є також **алегорія та фантастика**.

„Якщо ти прийдеш у гості до кота-філістера, він запропонує тобі все, що завгодно, але пригостить тебе на прощання лише запевненнями в своїй щирій дружбі, а потім сам умне всі ті ласощі, які тобі пропонував. Кіт-філістер, завдяки гострому, непомильному чуттю, вміє скрізь – на горищі, в льоху і т.д. – знайти найкраще місце і зручно, з приємністю там розлягтися. Він любить говорити про свої добрі якості і про те, що дякувати богу, не може нарікати на неуважність долі до тих його добрих якостей. Він дуже велемовно пояснює тобі, як йому дісталось тепле місце, яке в нього тепер є, і що він ще думає зробити, щоб покращити своє становище. А коли ти захочеш нарешті розповісти йому щось про себе і про свою долю, не таку ласкаву, як у нього, він відразу заплющить очі, прищулить вуха і вдасть, ніби спить, або почне муркотіти...Кіт-філістер боїться і уникає кожної, бодай найменшої небезпеки, а коли ти в якійсь скруті попросиш у нього допомоги, він, палко запевняючи тебе в своєму дружньому співчутті, почне бідкатися, що саме тепер його становище й певні міркування, з якими він мусить рахуватися, не дозволяють йому підтримати тебе. Взагалі всі дії і вчинки кота-філістера в кожному випадку залежать від тисячі різних міркувань. Він, наприклад, до маленького мопса, який боляче вкусив його за хвіст, ставиться шанобливо і чемно, щоб не зіпсувати стосунків з дворовим псом, у кого спритно домігся протекції, і аж уночі, скориставшись підтримкою, видере тому мопсові око. Другого дня він від щирого серця поспівчуває любому приятелеві мопсу й полає злісні витівки підступних ворогів” („Життєва філософія кота Мура” Е.Т.А. Гофмана, переклад Є. Поповича).

Ще один прийом – **карикатура** (італ. caricature від лат. caricare – „навантажувати, перебільшувати”). Карикатурним є зображення персонажа у смішному вигляді через сильне перебільшення, виділення та загострення певної (частіше негативної) риси його зовнішності чи характеру [29, с. 338]. Наприклад, карикатурною є скнарість Гарпагона („Скупий” Ж.-Б. Мольєра). „Карикатура на явища фізичного порядку (великий ніс, товстий живіт, лисина)



нічим не відрізняється від карикатури на явища духовного порядку, карикатури на характери” [39, с. 77].

Різновидом карикатури є гіпербола. „У карикатурі перебільшується частина, в гіперболі - ціле. Гіпербола викликає сміх тільки тоді, коли підкреслює негативні якості, а не позитивні ” [39, с. 78].

Прийомам створення комічного ефекту може бути включення **фарсових (народно-театральних) та карнавальних елементів (карнавалізація)\*** у структуру оповіді. Чітко розмежувати їх складно, оскільки фарс генетично пов'язаний із карнавальними дійствами. Вважається, що серед перших найбільш типовими є ситуації із переховуванням у незручному місці, підгляданням та підслуховуванням, побиттям, недоречним падінням, подружньою зрадою тощо. Наприклад, сцена із „Тартюфа” Мольєра, коли Оргон підслуховує під столом, або із „Вірнопідданого” Г. Манна, коли сповнений „патріотичних” настроїв Дідеріх біжить назустріч кайзеру, щоб засвідчити йому свою відданість, і падає у всіх на очах прямо у брудну калюжу.

Карнавальні мотиви пов'язані із перевдяганням, радикальною зміною соціальних ролей, культивацією матеріально-тілесного низу тощо. Вони є типовими для італійських новел, іспанських та французьких комедій, з ними ми зустрічаємося у творчості Ф. Рабле, М. де Сервантеса, В. Шекспіра тощо.

**Алогізм** (давньогрец. „нерозумний”) – нелогічний, абсурдний вчинок чи вислів, які викликають сміх. Найчастіше є засобом гумористичного осміяння [29, с. 28].

„Та за кожним випробуванням приходить винагорода. Коли після сніданку Том вирушив до школи, всі хлопці, яких він зустрічав дорогою, заздрили йому, бо тепер він мав між верхніми передніми зубами дірку й міг плювати крізь них зовсім по-новому, в дуже незвичний спосіб. Цікаві потяглися за ним, мов почет, і хлопець з глибоким порізом на пальці, що досі був оточений загальною шаною і захопленням, миттю втратив і своїх прихильників, і недавню славу” (Марк Твен, переклад В. Митрофанова).

Те, що предметом справжньої заздрості стає дірка між зубами – абсурд.

„В носі човна поставили на спиртівку чайник, а самі відійшли на корму, вдаючи, ніби не звертаємо на нього уваги, й заходились виймати інші припаси.

На річці лише таким способом можна добитися, щоб чайник закипів. Якщо він бачитиме, що ви чекаєте чаю і нервуєтесь, він навіть не засичить ніколи. Треба відійти й почати їсти, неначе ви взагалі не збираєтесь пити чай. І навіть не озирайтесь на нього...

А якщо ви дуже поспішаєте, добре ще й голосно говорити один до одного, ніби вам не потрібен ніякий чай і що ви й не думаєте його пити. Підійдіть ближче до чайника, щоб він міг вас чути, і гукайте звідти: „Мені чогось не хочеться чаю. А тобі, Джордже?”...Тоді чайник відразу збігає й гасить спиртівку” (Дж. К. Джером, переклад Ю. Лісняка, Р. Доценко).

Ставлення до чайника, як до живої істоти, – нелогічне, абсурдне, а отже створює комічну ситуацію.

„Джон Вагнер на два роки старіший від ветерана Род-Айленду і зроду спиртного в рот не брав, окрім... горілки”.(Марк Твен. Переклад Р. Доценка).

Горілка теж спиртний напій і не може вважатися у цьому випадку виключенням.

Також яскравими прикладами алогізмів і типово англійського гумору є так звані „уеллерізми” (вислови Сема Уеллера з твору Ч. Діккенса „Посмертні нотатки Піквікського клубу”). „Викладай та хутчіш, як сказав батько синові, коли той проковтнув монету в один фартинг”. „Якщо ви цінуєте моє життя, не перекиньте мене, як сказав джентльмен візнику, коли той віз його на лобне місце”. „Чи варто було так мучитися, щоб дізнатися так мало, сказав хлопчик, дійшовши до кінця абетки”. „Зробленого не переробиш, як сказала стара леді, коли вийшла заміж за лакея”. „Геть меланхолію, як сказав хлопчина, коли померла його вчителька”.

До алогізму близький за сутністю **парадокс** (давньогрец. „несподіваний, дивний”) – вислів, що вступає у протиріччя із загальноприйнятою думкою, поняттям, здоровим глуздом. Мета парадоксу – висміяти догму, загальновизнану істину. Відомими майстрами парадоксу були Ф. Ларошфуко,

Ж. Л. Лабрюєр, Ж.-Ж. Руссо, П. Ж. Прудон, Г. Гайне, А. Франс, О. Вайлд, Б. Шоу.

**Каламбур** (фр. calembour) – гра слів, заснована на їхній багатозначності, подібності звучання чи омонімах [29, с. 335].

„Про каламбури написано багато. У німецьких естетиках вони позначаються словом „Witz”. Але німецьке слово „Witz” ширше, ніж російське слово французького походження „каламбур” (calembour). Під „Witz” розуміється гострота взагалі. Каламбур є окремим, особливим випадком гостроти. Незважаючи на наявність значної кількості літератури, не можна сказати, що поняття каламбур остаточно визначено. Ібергорст у своїй книзі про комічне наводить вісім різних визначень каламбуру. З того часу з’явилися спеціальні роботи про гостроту і каламбури (Куно Фішера, Фройда, Іоллеса), з’явилися загальні роботи, в яких також даються визначення цього поняття” [39, с. 108].

Приклад каламбура: „When a son said that his ambition was to drive an army tank. His father said „I won’t stand in your way”. (Коли син сказав, що мріє керувати танком, його батько відповів, що не буде стояти у нього на шляху).

**Пародія** (давньогрец. „пісня навиворіт”) – комічне наслідування, яке спотворює оригінал [29, с. 721]. Пародіювання – ще один засіб створення комічного ефекту. Пародіюється лише те, що є добре відомим. Пародія заснована на невідповідності форми і змісту. Її форми – бурлеск (від лат. burla – „жарт”, італ. burlesco — „жартівливий”) та травестія (італ. trauestire – „переодягати”).

Виникає пародія ще в епоху античності: „Батрахоміомахія” („Війна мишей та жаб”) – пародія на „Іліаду” Гомера; Арістофан у комедіях „Хмари”, „Жаби” пародіює Сократа та Еврипіда. Показовими у цьому плані є також і псевдопанегірики (див. вище).

У епоху середньовіччя пародіюються, переважно, жанри церковної та феодальної (куртуазної) літератури.

! Детальніше про специфіку літературної пародії цієї доби дивись

- Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / Михаил Бахтин. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.

В епоху Ренесансу з пародією зустрічаємось у творах Еразма Роттердамського, Ф. Рабле; роман „Дон Кіхот” М. де Сервантеса був задуманий як пародія на жанр лицарського роману.

Комічною переробкою пасторального роману у французькій літературі є „Екстравагантний пастух” Шарля Сореля (XVII ст.), а англійський роман XVIII ст. взагалі розвивається шляхом пародіювання: „Мандри Гуллівера” Дж. Свіфта є пародією на „Робінзона Крузо” Д. Дефо, анонімна „Апологія життя Шамели Ендрюс” та „Історія Джозефа Ендрюса та Абраама Адамса” Г.Філдінга – пародією на „Памелу” С. Річардсона, а „Життя та думки Трістрама Шенді” Л. Стерна – пародією на просвітницькі романи взагалі.

Пародійне є тим началом, яке створює жанр ірої-комічної поеми XVIII ст. (у вітчизняному літературознавстві це визначення використовується для характеристики західноєвропейських поем, заснованих на невідповідності високого стилю оповіді та низького предмету зображення). Наприклад, „Викрадення локона” Поупа, „Орлеанська дівка” Вольтера, „Війна богів” Парні. Усі ці твори мають сатиричне спрямування: у „Викраденні локона” пародіюється світська хроніка, в „Орлеанській дівці” та „Війні богів” – історія Франції, високі героїчні ідеали виступають у бурлескній формі.

На поч. XIX ст. пародії створюють Дж. Байрон, В. Скотт, Г. Гайне, а пізніше її об'єктом стають вже жанри преромантизму та романтизму. В англійській літературі великої популярності набувають комічні переробки готичних романів („Нортенгерське абатство” Дж. Остен, твори О. Вайлда та ін.), кримінальних („ньюгейтських”) романів („Кетрін” В. М. Теккерей), сентиментальних („чуттєвих”) романів („Любов та дружба”, „Леді Сьюзен” Дж. Остен).

Пародію на романтичні любовні романи є „Пані Боварі” Г. Флобера. Тут замість пристрасного, „ідеального” коханця – слабохарактерний альфонс,

замість традиційного викрадення дівчини – втеча зляканого коханця від своєї дами, замість сліз на листі до коханої – звичайна вода.

Пародія продовжує зберігати свою актуальність також у літературі ХХ ст. і сучасності: Дж. Джойс („Улісс”), К. Моргенштерн, С. Лікок, Ф. Карінті та ін. [11, с. 606].

Пародійному осміянню може підлягати конкретна людина або тип особистості, твір, жанр, творча манера, стиль, літературний напрям у цілому.

Так, наприклад, у новелі Т. Манна „Трістан” одним з головних героїв є палкий аматор музики Детлев Шпінелль, який зачаровує головну героїню Габрієллу. Рафінований естет, він є пародією на шопенгауєрівського митця і зображується зі злою іронією.

Пародія на науковий, об’єктивний стиль викладу створюється в модерністському романі „Груповий портрет з дамою” Г. Белля. Оповідь ведеться від імені колективного оповідача, який прагне абсолютної точності. Він поринає в море деталей, найдрібніших подробиць. Але ця майже наукова точність і докладність – лише імітація. Авторська іронія руйнує уявну об’єктивність, обертає її на в’їдливу пародію. А у романі „Жінки перед річковим пейзажем” Г. Белль пародійно використовує прийоми, характерні для бульварної літератури.

Пародію як один з основних художніх засобів використовує Г. Грасс. У романі „Бляшаний барабан” карлик Оскар Мацерат вибиває барабанними паличками історію своєї сучасності. Проте читач не може не згадати ще одного барабанщика в історії німецької літератури, який вибивав на шкірі гучного інструменту ідеї Великої французької революції. Йдеться про твір Г. Гайне „Ідеї. Книга Ле Грана”, у якому революційні події сприймалися героєм-оповідачем із величезним ентузіазмом. Проте у „Бляшаному барабані” Мацерат вибивав зовсім іншу мелодію історичних та приватних подій, сповнених лицемірства, брехні та бруду.

Іноді зустрічаються випадки самопародіювання. Так, зокрема, у поемі „Дон Жуан” Дж. Байрон спародіював уривок із свого власного твору

„Паломництво Чайльд-Гарольда”. Порівняйте прощання з батьківщиною Гарольда (1) та Дона Жуана (2).

<p>1</p> <p>„Прощай, прощай! Вже берег зник, Лиш мріє далина. І свист вітрів, і меві крик Над відхланню луна. Сідає сонце. Ми в той край Мчимо серед стихій. До завтра, сонця лик! Прощай! Добраніч, краю мій! По ночі знову ти зійдеш, Народжуючи день. Побачу небо, даль без меж, Не Англію лишень... Один! Один! Кругом вода. Вода без краю й меж... Ніхто мене там не згада, І я – нікого теж... Вперед, корабле мій, лети. Морську глибінь долай! Примчи у будь-які світи, Але не в рідний край. Вітання шлю морським валам, А вдасться доплести, – Чужим вітання берегам! О, краю мій, прости...” (переклад Д. Паламарчука). Трагізм.</p>	<p>2</p> <p>„Прощай, моя Іспанія! Я плачу, – Він вигукнув. „Можливо, в далині Життям своїм платити за невдачу, Як всім вигнанцям, суджено мені. І, Джуліє, прощай, бо не побачу Я вже тебе в далекій стороні!” Він лист від неї видобув з кишені І прочитав слова її натхненні. „О, я тебе ніколи не забуду! Та випариться швидше океан. Ніж в непростенну я впаду облуду І на подібний зважуся обман. Нехай Господь віддасть мене до суду, Якщо лихий затьмить мене дурман!” Тут хвиля враз ударила супроти, І він замовк від нападу <i>блювоти</i>. „Та швидше небо зіллється з землею!” – (а напади все дужче почались). „Краси немає схожої з твоєю!” (Допоможіть зійти мені униз Мерщій! Дивіться, як хитає рею!) О Джуліє, ти чуєш? Відгукнись...” <i>Але нудота почалась така вже, Що він замовк – замало не назавше”</i> (переклад С. Голованівського). Комізм.</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Найбільше пародій було створено на „Енеїду” Вергілія: „Стіни Трої, або Походження бурлеска” Ш. Перро, „Перелицьована Енеїда” Д. Лаллі, „Перелицьований Вергілій” П. Скаррона, „Вергілієва Енеїда, або Пригоди благочестивого героя Енея” А. Блумауера, „Енеїда” І. П. Котляревського.

Серед дослідників немає єдиної точки зору стосовно **гротеску** (італ. „grotta” – „грот, печера”, франц. grotesque – „вигадлиий, химерний”): його розглядають і як форму, і як прийом комічного. На нашу думку, більш доцільним є визнання цього типу образності саме засобом створення комічного ефекту, оскільки усім вище розглянутим формам комічна сутність притаманна априорі, в той час як прийоми (гіпербола, алегорія, карикатура тощо) можуть бути неї позбавленими. Це ж стосується і гротеску (наприклад, романтики віддають перевагу саме його „похмурому” різновиду). „Гротеск комічний тоді, коли він, як і усе комічне, затуляє духовне начало і відкриває недоліки. Він робиться страшний, коли це духовне начало в людині знищується” [39, с. 80].

Гротескний тип образності є одним з найдавніших: з ним ми зустрічаємося уже в міфах, пізніше – античних комедіях. Однак, сам термін з’являється приблизно у XV ст. після того, як у Римі під час розкопок на стінах печер був знайдений особливий вид античного орнаменту (химерні поєднання малюнків квітів з карикатурними зображеннями тварин та людей, фігури напівлюдей-напіврослин або напівлюдей-напівтварин) [29, с. 188].

У літературознавстві існує дві концепції гротеску: він розуміється як перебільшення, доведене до абсурду, і також як поєднання протиріч (прекрасного та відразливого, високого та низького, комічного та трагічного, реального та фантастичного тощо), сполучення того, що не може сполучатися за логікою. Гротескний образ, як і парадоксальна фігура, суперечить здоровому глузду, це фантастичне перебільшення

„Гротеск – це не фантастика, що стала реальністю, а реальність, яка маскується під фантастику, і в гротеску важлива зовсім не фантастика як така, а сам момент переходу ймовірно реального в фантастично нереальне, смислова не вмотивованість якого й розкриває естетичну значущість гротеску” [11, с. 106].

Комічний гротеск широко представлений у середньовічній літературі (твори вагантів) його активно використовують письменники-гуманісти:

Ф. Рабле („Гаргантюа і Пантагрюель”), Еразм Роттердамський („Похвала Глупоті”), М. де Сервантес („Дон Кіхот”) та ін.

„А як уже збігло рік і дев’ять місяців, дитячко за порадою лікарів почали вивозити. Для цього Жеан Деньйо змайстрував гарний возик, до якого впрягали волів. То ото в тому возику дитячко всюди й каталось...”, „Я не згадую тут про те, що за кожної трапези він випивав молока з чотирьох тисяч шестисот корів...” (Ф Рабле, переклад А. Перепаді).

„Один сивину фарбує, другий лисину під перукою ховає, третій вставляє дорогі зуби, можливо, в якоїсь свині позичені, четвертий упадає за дівчиськом і в любовних дурошах, нікчема, силкується навіть молодика переплюнути.

Ще іноді старий шкарбан однією ногою вже в могилі стоїть, а бере собі за дружину (навіть без приданого!) молоде дівчисько, хоча й знає наперед, що її тілом буде втішатися не стільки він, як інші. Такі витівки старих трапляються досить часто і ставляться їм навіть в заслугу.

Але набагато кумеднішою виявляється старе бабисько. Їй вже три чисниці до смерті – страшна, кістлява, немов баба-яга або мрець, а теж заграє з молодиками, лащить, мов собака, й маніжить, – одне слово, пропонує себе кожному зустрічному. І нерідко знаходить собі красеня Фаона, який за добрі гроші вдовольняє її. Яких тільки рум’ян вона не вживає! Чим тільки не мазюкається! Ця безсоромна баба з ранку до вечора крутиться коло дзеркала; вищипує волосся не тільки на обличчі; виставляє напоказ свої зморшкуваті та зів’ялі груди; непристойними рухами тіла збуджує у собі згаслу хтивість; часто пиячить; рветься разом з дівчатами в танок; пише любовні цидулки. Усі сміються з неї, як з дурепи, а їй байдуже” („Похвала Глупоті”, переклад В. Литвинова, Й. Кобова).

Для поезики класицизму гротеск не характерний, а от для бароко (Г. Я. Гріммельсгаузен, П. Кальдерон) та романтизму (Е. Т. А. Гофман, Л. Тік, Жан-Поль, В. Гюго, Е. По, Н. Готорн та ін.) – навпаки виступає продуктивним засобом вираження авторських інтенцій. Зберігає популярність гротеск і у літературі XIX-XX ст. (А. Франс „Острів пінгвінів”, Л. Піранделло „Шість



персонажів у пошуках автора”, Е. Де Філіппов „Злодій в раю”, К. Чапек „Засіб Макропулос”, „Війна з саламандрами”, Г. Манн „Вірнопідданий”, „Вчитель Гнус” та ін.). Наприклад, гротесковими є образи самого Гнуса та його коханки актриси Фреліх. Остання має червоно-рожеве зім’яте волосся, з зеленою діадемою, неприродно чорні брови, яскраво нафарбоване лице покрите пилюкою і справляє враження брудної дешевої повії. Лак на її туфлях потріскався, а ззаду на „шикарному” платті – застаріла жирна пляма. Незважаючи на таку зовнішність співачки, її бездарність і продажність, Гнус вважає її найталановитішою у світі красунею, а його учень Ерцум поклоняється їй, як „прекрасній Дамі”.

„Вірнопідданий” Дідеріх сповнюється гордості і самоповаги через свій вступ до організації „Новотевтонія”, члени якої проголошують себе нащадками традицій шляхетних лицарів, а насправді лише пиячать, брутально лаються і підлещуються до аристократів (гротескна картина створюється завдяки невідповідності між формою та змістом). Гротескною є також перебільшена до абсурду його відданість владі: спітнілий і брудний він переслідує кайзера по усьому Риму, стовбичить під вікнами, вважаючи себе охоронцем його безпеки, готовий навіть принести в жертву честь своєї дружини, якщо її уподобає його ідол. За допомогою гротеску Г. Манн створює сатиричний, смішний і, водночас, неймовірно відразливий образ.

Часто вдаються до гротеску і письменники-модерністи (Г. Майрінк, Ф. Ведектін, Е. Йонеско, С. Беккет та ін.).

Що стосується теоретичного осмислення природи гротеску, то велика заслуга у висвітленні історії цього питання належить М. Бахтіну [3]. Дослідник вказує на те, що перші спроби опису гротеску належать Дж. Вазарі, який за грубе порушення „природних” форм і пропорцій оцінює його негативно. Більш глибоке і розширене розуміння гротеску характерне для XVIII ст.: Юстус Мезер („Арлекін, або Захист гротесково-комічного”) вказує на те, що гротеск поєднує чужорідні елементи, відзначає порушення природних пропорцій (гіперболічність), наявність карикатурного і пародійного елементу. Нарешті,

Мезер підкреслює сміхове начало гротеску. У 1788 році німецький учений Флегель, автор чотиритомної історії комічної літератури і книги „Історія придворних блазнів”, видає свою „Історію гротескової коміки”: Флегель відносить до гротеску все те, що різко відхиляється від звичайних естетичних норм і в чому є різко підкреслений і перебільшений матеріально-тілесний момент. Ф. Шлегель вважає гротеск („арабеску”) формою людської фантазії і поезії, його сутність – у химерному змішанні чужорідних елементів дійсності, в руйнуванні звичайного порядку світу, у вільній фантастичності образів.

У французькій літературі поняття гротеску теоретичного обґрунтовує В. Гюго (передмова до драми „Кромвель”): естетика гротеску – це значною мірою естетика потворного, гротеск є контрастним засобом для піднесеного. Цікавість до гротеску виявляють й інші французькі романтики, причому на французькому ґрунті гротеск сприймається як національна традиція (збірка Теофіля Готье „Гротески”).

До проблеми гротеску звертається також Гегель, який характеризує його як змішання різнорідних сфер природи, безмірність у перебільшеннях і множенні окремих органів (багаторукі, багатоногі образи індійських богів).

У 1894 році з’являється найґрунтовніша праця, присвячена гротеску, – книга німецького ученого Шнеєганса „Історія гротескової сатири”: її автор є представником суто сатиричного розуміння гротеску.

У ХХ ст. до питання природи гротеску звертається німецький літературознавець Вольфганг Кайзер („Гротескове в живописі та літературі”). Для В. Кайзера головне в гротесковому світі – „щось вороже, чуже і нелюдське” [3, с. 39-60].

! Детальніше дивись

- Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / Михаил Бахтин. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.

### **6.6. Засоби розкриття характеру персонажа. Психологізм.**

Термін „персонаж” походить від франц. „personnage”, лат. „persona” – маска актора в античному театрі, в переносному значенні – носій маски, актор, зображувана ним істота.

„У тому ж значенні в сучасному літературознавстві використовуються словосполучення „літературний герой”, „дійова особа” (переважно у драмі, де список дійових осіб традиційно подається після назви п’єси). У цьому синонімічному ряду слово „персонаж” – найбільш нейтральне, його етимологія маловідчутна. Героєм (древнегреч. „напівбог”) в деяких контекстах некоректно називати того, хто позбавлений героїчних рис („Не можна, щоб герой був дрібним і нікчемним”, – писав Буало про трагедію), а дійова особа – бездіяльною” [49, с. 149].

Персонаж літературний – носій конструктивної ролі у творі. Ним може бути людина, тварина („Білий клик ” Джека Лондона, кіт Мурр з „Життєвої філософії кота Мура” Е. Т. А. Гофмана), рослина, предмети (байки, „Битва книг” Дж. Свіфта), фантастична істота (саламандри та золоті змійки у новелах Е. Т. А. Гофмана, Духи Різдва у „Різдвяній пісні у прозі” Ч. Діккенса).

„Персонаж – це або плід вигадки письменника (Гулливер і ліліпути в творах Дж. Свіфта), або результат домислення образу реально існуючої людини (історичної особи, людини, біографічно близької письменникові, самого автора); чи підсумок обробки вже відомих літературних героїв, як, скажімо, Дон Жуан або Фауст. Разом з літературними героями як людськими індивідуальностями, іноді дуже значущими є групові, колективні персонажі” [49, с.102], прообразом яких є хор в античній драмі (наприклад, юрба у „Соборі Паризької Богоматері” В. Гюго).

У літературних персонажах віддзеркалюється узагальнений досвід письменника, найбільш суттєві риси людей певної епохи; вони тісно пов’язані із етичними поняттями, мають величезний моральний потенціал.

У жодному разі не слід розглядати й характеризувати персонажа літературного твору як живу людину: принципова відмінність образу від

реальної особистості полягає у тому, що перший є результатом авторського узагальнення, типізації.

Поняття „типу” як певної системної категорії (одиничного вираження загального) активно використовується стосовно різних сфер культурної діяльності людини, а у міфології, фольклорі, літературі воно є одним з ключових, концептуально значущих.

Типовість – специфічна риса мистецтва в цілому та літератури зокрема. У широкому значенні усі образи художнього твору мають типове, узагальнююче значення, у вузькому під **типом** (давньогрец. „образ, відбиток”) розуміють узагальнений образ людської індивідуальності, найбільш можливий, характерний для певного середовища [47, с. 20].

Літературні типи поділяють на соціально-історичні (представники „втраченого покоління” у творах Е. М. Ремарка), національні (циганка Кармен П. Меріме), загальнолюдські (скнара Гарпагон з комедії „Скупий” Ж.-Б. Мольєра, тиран Гнус з однойменного твору Г. Манна, „шляхетний розбійник” Карл Моор з драми „Розбійники” Ф. Шіллера).

На ранніх етапах розвитку літератури образи персонажів були більш типовими, майже позбавленими індивідуальних рис. Так, наприклад, у творах західноєвропейського середньовіччя з кожною з культурних традицій та їх жанрами було пов’язане визначене коло типів: у героїчному епосі – відважний герой-захисник, мудрий правитель, вірний друг героя, антагоніст (супротивник), у куртуазній ліриці – закоханий трубадур (носій куртуазних якостей), Прекрасна Дама, її чоловік (носій некуртуазних рис), пліткар тощо.

Поступово відбувається перехід від нормативного типу творчості до такого етапу, на якому виділяється індивідуальне начало, як наслідок, образи стають менш типовими і більш індивідуалізованими, життєвими. Ці зміни стають особливо помітними у літературі к. XVIII – п. XIX ст.

Характеристика персонажа може бути подана у творі по-різному:

- автором (безпосередня чи опосередковано-іронічна);
- іншим персонажем (опосередкована);

- через співставлення з персонажем-антагоністом;
- типова (персонаж характеризується як представник певної групи);
- зовнішня (портрет);
- внутрішня (психологія);
- через опис побуту, природи (психологічний паралелізм);
- самохарактеристика персонажа тощо.

Серед основних засобів характеристики персонажа, які може використовувати автор, виділяють наступні:

### **1. Ім'я, прізвище.**

Наприклад, Ребекка Шарп (англ. „sharp”– „гострий”) з „Ярмарку марнославства” В. Теккерея, гофмаршал фон Кальб (нім. „Das Kalb” – „теля”) з драми „Підступність та кохання” Ф. Шіллера та ін. Промовисті імена часто використовуються для створення комічного ефекту. Так, приміром, у новелі „Кельтські кістки” В. Раабе один з персонажів – романтично-піднесений поет, носить прозаїчно-знижене прізвище Краутворст, що означає „сосиски з капустою”.

### **2. Портрет.**

У творах фольклору, на ранніх етапах розвитку літератури портрети персонажів були переважно статичними, типовими: за допомогою „ідеалізуючих” описів внутрішня краса, шляхетність героя віддзеркалювалась у його гарній зовнішності. У літературі Ренесансу описи стають більш індивідуалізованими; з цього часу відповідна тенденція продовжує розвиватись і стає домінуючою [48, с. 117].

Найчастіше зовнішність персонажа є „дзеркалом його душі”. Але нерідко (особливо у творах романтиків) може й контрастувати із внутрішнім світом (Квазімодо, Феб з роману „Собор Паризької Богоматері” В. Гюго).

Багато чого говорить про персонажа також повторювана протягом оповіді (лейтмотивна) деталь портрету: гострі зуби, звірячий оскал Каркера у романі „Домбі і син” Ч. Діккенса прямо вказують на його хижацьку сутність.

Значущими є також прийом уподібнення речам, який у більшості випадків вказує на бездушність персонажа (наприклад, ніс Гобсека О. де Бальзака схожий на буравчик, а сам він, коли сидить у кріслі, нагадує статую), та аніمالізації, тобто уподібнення тваринам (у того же Гобсека очі, як у тхора, ноги, як у оленя, у романі „Парфуми” П. Зюскінда Гренуй постійно порівнюється з кліщем).

Виділяють портрети-описи (такі описи зовнішності, які ніяк не висвітлюють внутрішній світ персонажа), портрети-порівняння (головна увага приділяється співставленню портретних характеристик персонажів, які, як правило, є антагоністами), психологічні портрети (висвітлюють внутрішній світ персонажа), лаконічні та детальні, статичні та динамічні тощо. Портретна характеристика часто вказує на ставлення автора до персонажа. Її специфіка залежить від літературного роду: в епічних творах опис зовнішності персонажів більш детальний, у драматичних, навпаки (ремарки подають лише загальну інформацію про дійову особу). У ліриці найчастіше показана не зовнішність, а лише враження від неї.

### **3. Мовлення.**

За тим, що і як говорить персонаж, можна зробити висновок щодо його освіти, рівня культурного розвитку. Так, зокрема, надлишок мисливської лексики у Вестерна з роману „Історія Тома Джонса, знайди” Г.Філдінга характеризує його не лише як чоловіка, що не мислить життя без полювання, але й як досить обмежену людину (навіть нареченому своєї дочки він кричить: „Ату, її, ату!”). Мовлення може вказувати на соціальний статус, професію, походження персонажа тощо. Так, наприклад, представники соціального дна роману „Паризькі таємниці” Е. Сю спілкуються за допомогою аргю, а герої Селінджера („Над прірвою у житах”) – підліткового сленгу, у мові Кармен (П. Меріме „Кармен”) багато циганських слів („ром” – чоловік, „мінчоро” – коханець тощо).

#### 4. Поведінка.

„Під терміном „поведінка персонажа” розуміється втілення його внутрішнього життя в сукупності зовнішніх рис: у жестах, міміці, манері говорити, інтонації, в положеннях тіла (позах), а також - в одязі і зачісці (сюди відноситься і косметика)...Форми поведінки додають внутрішній суті людини (настановам, світовідчуттю, переживанням) виразності, визначеності, завершеності” [49, с. 152].

#### 5. Побут, інтер'єр (будинок персонажа, речі, які його оточують, тощо).

Картини інтер'єру можуть вказувати на соціальний статус персонажа, його інтереси, внутрішній світ. Наприклад, будинок Домбі („Домбі і син” Ч. Діккенса) схожий на свого господаря, такий же величний і холодний.

Старанно виписані інтер'єри часто відіграють особливу роль – це не просто тло, на якому розгортаються події, а й їхні активні учасники, що начебто наділені людськими якостями, почуттями, пристрастями. Меблі, побутові речі набувають рис своїх власників, виражають їхні радощі й горе. Вони ніби стають дійовими особами драм і трагедій, які розгортаються в усіх цих комірчинах, кімнатах, пансіонах, крамничках, конторах, заїжджих дворах або у розкішних холодних палацах.

„Гості й господарі сиділи на важких стільцях з високими спинками, їли важкими срібними виделками важкі добрі страви, запивали їх важким, добрим вином і неквапливо вивідали свої думки. Невдовзі мова перейшла на торгівлю і вони мимоволі почали дедалі частіше вдаватися до діалекту, до його надійних, ваговитих зворотів, по-діловому коротких і по-заможному недбалих, та ще й часом присмачували їх добродушною іронією”. (Т. Манн, переклад Є. Поповича). Такий опис побуту сімейства Будденброків вказує на їхній достаток, впевненість у завтрашньому дні, почуття самоповаги, стабільність.

**Психологізм** – розкриття внутрішнього світу персонажа у всій його складності та протиріччях за допомогою художніх засобів у літературі.

Літературознавці вживають поняття „психологічний роман”, „психологічна драма”, „психологічна література”, „письменник - психолог” тощо.

Примітивні форми психологізму виникають ще у літературі античності. Вже Гомер змальовує переживання своїх героїв через зовнішні ознаки їх виявлення (як і у фольклорі). „Герої виражають фізичний біль чи почуття душевного горя через зітхання та плач, їм зраджує мова, вони бліднуть, у них дрижать ноги, вони обливаються потом... Ось як переживає Антілох звістку про загибель Патрокла:

...Антілох аж жахнувся, слова ті почувши.

Довго стояв він, *цілком онімилій, гіркими сльозами*

*Сповнювалися очі, і голосу дужого зараз позбувся*” [цит. за 51, с. 36].

Психологічні переживання „Гомер розкриває також через цілком предметні, матеріальні образи ночі, хмари, імли тощо” [51, с. 36].

Сприятливі умови для розвитку психологізму (посилення уваги у суспільстві до особистості, визнання цінності індивідуальності) формуються також в епоху Відродження. Показовими у цьому відношенні є „Фьяметта” Дж. Боккаччо, трагедії В. Шекспіра, „Дон Кіхот” Сервантеса тощо. Надалі інтерес до зображення внутрішнього світу людини поступово посилюється; у творах к. XVIII-XIX ст. ми вже знаходимо більшість основних форм та прийомів психологізму, популяризованих надалі письменниками XIX-XX ст. Серед майстрів високохудожнього розкриття багатств внутрішнього світу людини Й. В. Гьоте, Т. та Г. Манни, Г. Гессе, Г. Белль, Г. Грасс, К. Вольф, Стендаль, Г. Флобер, Гі де Мопассан, Е. Золя, Дж. Голсуорсі тощо.

Представники модернізму та постмодернізму продовжують пошук у відповідному напрямку, збагачуючи літературу новими „відкриттями” („потік свідомості” Д. Джойса, М.Пруста тощо) [48, с. 116].

Сучасні дослідники розмежовують типи психологізму: **прямий та прихований** [48, с. 113]. У першому випадку письменник всебічно висвітлює внутрішній світ, думки та почуття персонажа, у другому – лише натякає на те,



що відбувається у його душі за допомогою виразних деталей – поглядів, жестів тощо.

**Основними формами психологізму є:**

1. **Пряма** (персонаж ніби сам розповідає про свої переживання, використовується внутрішній монолог).

„Оповідь від першої особи створює велику ілюзію правдоподібності психологічної картини, оскільки про себе людина розповідає сама. У ряді випадків така розповідь набуває характеру сповіді, яка посилює художнє враження. Ця розповідна форма найчастіше застосовується тоді, коли у творі є один головний герой, за свідомістю і психікою якого стежать автор і читач, а інші персонажі другорядні, їх внутрішній світ практично не зображається („Сповідь” Ж.-Ж. Руссо)” [49, с. 195].

2. **Опосередкована** (про внутрішні переживання розповідає автор, оповідач).

„Оповідь від третьої особи має свої переваги в зображенні внутрішнього світу. Це саме та форма, яка дозволяє авторові без яких би то не було обмежень вводити читача у внутрішній світ персонажа і показувати його детально і глибоко. При такому способі оповідь для автора немає таємниць в душі героя: він знає про нього все, може простежити детально внутрішні процеси, пояснити причинно-наслідковий зв'язок між враженнями, думками, переживаннями. Оповідач може прокоментувати хід психологічних процесів і їх зміст ніби з боку, розповісти про ті душевні рухи, які сам герой не помічає або в яких не хоче собі зізнатися” [49, с. 195].

3. **Сумарно-опосередкована** (внутрішні процеси лише названі, однак детально не розглянуті).

Більшість майстрів художнього слова використовує у своїй творчості всі три форми психологізму.

Кожен літературний рід має свій арсенал засобів для розкриття внутрішнього світу особистості. У ліриці – монолог, рефлексії

(самозаглиблення), у драмі – монологи (внутрішні – звернуті до самого себе, та зовнішні – апеляція до глядачів) та діалоги. Найбільше можливостей має епос.

**Прийоми висвітлення** внутрішнього світу в епосі можуть бути різними: діалоги та монологи, внутрішні монологи (думки), авторські коментарі, жести та міміка, художня деталь („прихований психологізм”), сни, марення, записи, листи, щоденники (епістолярна форма) тощо [48, с. 113].

Особливої уваги заслуговує прийом психологічного паралелізму – віддзеркалення переживань персонажа у картинах природи.

Відповідь на питання про специфіку психологізму письменника передбачає визначення його типу, основних форм та прийомів, використаних автором.

### **6.7. Архітектоніка і композиція.**

У сучасному літературознавстві розрізняють поняття композиції й архітектоніки (або внутрішньої і зовнішньої композиції) твору [29, с. 61].

Аналіз **архітектоніки (зовнішньої композиції)** передбачає, що дослідник зверне увагу на наступні моменти.

1. Твір самостійний чи є складовою циклу (трилогії, дилогії, тетралогії тощо). Наприклад, роман „Власник” є частиною епічного циклу „Сага про Форсайтів” Дж. Голсуорсі.

2. Складові твору (розділи, пісні, томи, сцени тощо) і їхнє співвідношення (відносна самостійність чи зв'язок – тематичний, хронотопний, за допомогою „перехідних персонажів” тощо). Наприклад, „Божественна комедія” Данте складається з 3 частин, кожна має 33 пісні + пролог, усі вони об'єднані героєм Данте та мотивом подорожі потойбічним світом.

3. Наявність епіграфів, авторських передмов і післямов, їх функції. Наприклад до свого роману „Юлія, або Нова Елоїза” Ж. - Ж. Руссо додає передмову і післямову, у яких зазначає, для кого рекомендовано книгу, вступає у дискусію із уявним критиком.

**Композиція** (лат. compositio – „складання, з'єднання”) – внутрішня організація твору, поєднання його складових у єдине ціле у відповідності із

авторською концепцією [29, с. 387]. Це система структурних взаємин між компонентами твору [48, с. 170]. Розгляд композиції епічних, ліричних, драматичних творів має свої особливості.

Аналіз композиції епічних творів передбачає виділення наступних аспектів.

I. Аналіз оповідної / наративної композиції – характеристика способу подачі матеріалу, самого оповідача, розповідача (-ів) [19, с. 97].

Оповідач може жодним чином себе не виявляти, претендуючи на повну об'єктивність („Батько Горіо” О. де Бальзака) чи навпаки, постійно відкрито висловлювати власні погляди у формі коментарів, розмов з уявним читачем („Людина, яка сміється” В. Гюго). Може бути присутній вигаданий розповідач – свідок або учасник подій (Ватсон Шерлока Холмса, юнаки та дівчата у „Декамероні” Дж. Боккаччо). Наратор може бути водночас і головним персонажем твору (у випадку коли оповідь ведеться від першої особи – А. де Мюссе „Сповідь сина століття”). Автор може використовувати епістолярну форму (листи, щоденники): „Юлія, або Нова Елоїза” Ж. – Ж. Руссо, „Страждання молодого Вертера” Й. В. Гьоте, „Робінзон Крузо” Д. Дефо. Стиль оповіді може бути нейтральним чи відповідним до статусу оповідача / розповідача („Над прірвою у житах” Селінджера); у випадку, коли автор вкладає розповідь про події у уста декількох персонажів, індивідуалізуючи їхнє мовлення (прочани „Кентерберійських оповідань” Дж. Чосера), маємо справу із поліфонічною (багатоголосною) композицією.

II. Аналіз композиції сюжету, співвідношення сюжету і фабули.

1. Визначення характеру співвідношення сюжету і фабули.

Питання про сюжет і фабулу є дискусійним у літературознавстві\*: відповідно до однієї точки зору, фабула є хронологічною послідовністю подій, а сюжет – художньою послідовністю, відповідно до іншої – навпаки. Ми виходимо з етимології термінів:

- сюжет з фр. *sujet* – „предмет, тема”, а отже – сам предмет оповіді, „як події відбувалися у хронологічній послідовності”;

- фабула з лат. *fabula* – „розповідь, байка”, а отже – авторська розповідь про події, яка припускає порушення хронологічної послідовності.

Тобто, фабула – композиція сюжету.

Сюжет і фабула можуть співпадати (про події у творі оповідається у їх хронологічній послідовності) чи ні (порушується хронологія подій).

У випадку, коли сюжет і фабула співпадають ми маємо справу із хронікально-лінійною композицією, коли ж не співпадають – із сюжетною інверсією (її види – див. нижче)

## 2. Визначення елементів сюжету.

Пролог (давньогрец. „вступ”) – окрема частина твору, у якій автор знайомить читача з подіями, що відбувалися задовго до того, як почали відбуватися основні події, створює певний настрій, готує до того, про що буде розказано у творі [47, с. 72].

Експозиція (з лат. *exposition*– „викладення, пояснення”) – початок сюжету, знайомить із обставинами, часом та місцем дії, умовами, у яких сформувався конфлікт. Створює тло, пояснює, чому події будуть розгортатися саме так, а не інакше.

Зав’язка – момент, з якого починається дія [29, с. 267]. Уже Арістотель вказував на те, що будь-яка трагедія має зав’язку (*desis*), яка продовжується від початку твору до тієї частини, де виникає перипетія [1, с. 665].

Розвиток дії – зміни в житті персонажів, завдяки яким розкриваються їхні характери, хід подій після зав’язки.

Кульмінація (з лат. *culmen*– „вершина”) – момент найвищої напруги у розвитку сюжету. Вирішальне зіткнення сил [29, с. 422].

Розв’язка – завершення дії [29, с. 845], показує наслідки зіткнення, як надалі складається доля персонажів. За Арістотелем розв’язка (*lysis*) охоплює більш значну частину твору (від перипетії до фіналу). Також слід зазначити, що в античній теорії драми замість розв’язки використовувався також термін „катастрофа” (давньогрец. „переворот”), який спочатку означав трагічну

розв'язку трагедії. Як синонім розв'язки цей термін також використовували Рабле, Расін, у ХІХ ст. німецький літературознавець Г. Фрейтаг.

Епілог (давньогрец. „післямова”) – заключна частина, показує життя персонажів через значний відрізок часу після того, як завершилися основні події [47, с. 72].

### 3. Визначення кількості сюжетних ліній та їх співвідношення.

Сюжети бувають однолінійні (у центрі оповіді – одна історія) чи багатолінійні (у творі – декілька історій) [48, с. 139]. Прикладом твору з однолінійним сюжетом може бути „Старий і море” Е. Хемінгуея, багатолінійного – „Крихітка Цахес” Е. Т. А. Гофмана (тут дві сюжетні лінії – звеличення Цахеса та кохання Балтазара і Кандіди).

### 4. Визначення типу сюжету.

а) динамічний (події розгортаються стрімко, захоплюючи читача) чи адинамічний (уповільнена дія) [47, с. 64]. Із динамічним сюжетом зустрічаємося у новелах, авантюрних романах, детективах. Приклад адинамічного сюжету – поеми Гомера.

б) зовнішній (побудований на зміні дій) чи внутрішній / психологічний (заснований на зміні емоцій, почуттів). Останній характерний для ліричної прози, літератури „поточку свідомості”.

### 5. Виділення прийомів, що їх використовує автор для організації сюжету.

Це можуть бути різні **види сюжетної інверсії**, наприклад, замовчування [48, с. 176]: від читача спочатку приховується і розкривається лише згодом значущий для розуміння твору факт, який мав би бути висвітленим у експозиції, як наслідок створюється інтрига. Таким фактом може бути шляхетне походження героя („Історія Тома Джонса, знайди” Філдінга), обставини злочину (у детективах) тощо. Досить розповсюдженим є прийом ретроспекції: по ходу оповіді автор робить відступи в минуле (наприклад, у Гомера Одиссей на бенкеті в царя Алкеноя розповідає про свої колишні подорожі і пригоди). Менш популярний прийом попередження – прогнозування якихось подій і їхніх наслідків: він характерний для народного епосу, де події

сприймаються як такі, що заздалегідь усім відомі (у „Пісні про Нібелунгів” трагічні події „прогнозуються” заздалегідь). Функцію своєрідних „попереджень” можуть виконувати сни, бачення.

**Приєм уповільнення** розвитку сюжету – ретардація (лат. retardation – „запізнююсь”). Засоби уповільнення – розгорнуті описи, пейзажі, портретні характеристики, внутрішні монологи та авторські коментарі, повтори певних сталих формул, сцен протягом оповіді тощо [29, с. 871].

Окремо слід охарактеризувати **приєм повтору і варіації** [48, с. 171] – твір побудовано на постійному повторенні однієї й тієї ж ситуації, але в різних її варіантах. Наприклад, Гуллівер вирушає у плавання, корабель потрапляє у бурю, Гуллівер єдиний з команди рятується на незвичайному острові, живе там якийсь час, спілкуючись із дивним, фантастичними істотами, а потім, завдяки випадку, повертається додому. Ситуація – одна й та сама, але істоти, з якими зустрічається Гуллівер – різні.

Повторення однієї й тієї ж (подібної) ситуації на початку й у фіналі твору характеризує **кільцеву композицію**. Наприклад, „Гобсек” Бальзака починається і закінчується однією сценою – вітальною, у якій Дервиль розповідає історію свого знайомства із Гобсеком. „Пампушка” Г. де Мопассана – сценою у диліжансі.

Приєм **антитези, протиставлення** [48, с. 180] може проявлятися у творі по-різному: або чергуванням протилежних за емоційною насиченістю, семантикою ситуацій протягом оповіді (картини життя багатих і бідних у „Домбі та сині” Ч. Діккенса), або ж протиставленням початку і фіналу твору (духовне відродження Скруджа в кінці історії протиставлене його скнарості на початку – „Різдвяна пісня у прозі” Ч. Діккенса).

**Приєм посилення, характерний для кумулятивної** (градаційної, східчастої композиції): кожен наступний сюжетний хід супроводжується усе більшою концентрацією енергії, посиленням емоційної напруги, а наприкінці відбувається своєрідний „вибух”. Така композиція характерна для більшості творів.

Про використання **прийому паралелізму** [48, с. 178] говорять у декількох випадках: коли іде рівнобіжний розвиток двох сюжетних ліній (у минулому та сьогодні) або коли автор проводить своєрідну паралель між переживаннями людини і явищами природи.

**Прийом монтажу** [48, с. 180] – поєднання епізодів, не пов'язаних логікою оповіді, які відображають хід авторських думок і асоціацій, „стрибки” з минулого у сьогодні і навпаки. Особливо показовою у цьому плані є література „потому свідомості” (М. Пруст). Піонеру кіномонтажу, американцю Д. У. Гріффіту, цей прийом „підказали” твори Ч. Діккенса.

**Прийом колажу** (від фр. – „приклеювання”) – поєднання найрізноманітніших за стилем, характером елементів (цитат, документів, виписок, натяків тощо), які утворюють барвисту „мозаїку” твору. Характерний для літератури постмодернізму [27, с. 165].

Звичайно ж ми розглянули не усі прийоми, які може використовувати автор для організації сюжету (їх дуже багато, вони різноманітні), а тільки найбільш поширені у літературі.

III. Визначення позасюжетних елементів (ліричних відступів, авторських коментарів тощо).

На особливу увагу заслуговують „вставні історії” – історії, які входять до складу твору і є самостійними від нього за змістом (наприклад, історія про нерозважливо цікавого чоловіка у романі „Дон Кіхот” Сервантеса, еліпсна / двоцентрова композиція – „оповідання в оповіданні” новел П. Меріме тощо).

IV. Аналіз композиції деталей (від фр. detail) – дрібних складових одиниць художнього світу, подробиць побуту, портрету, пейзажу тощо, характерними рисами яких є статичність і фрагментарність.

Деталі поділяються на сюжетні, описові і психологічні, перевага одного з перерахованих типів визначає домінанту стилю – сюжетність, описовість чи психологізм. Твір може бути організований у відповідності до двох тенденцій – деталізації чи генералізації [47, с. 12-15].

## V. Аналіз композиції персонажів.

Найбільш розповсюдженим є випадок, коли один персонаж (головний) знаходиться у центрі твору, а інші (другорядні) – навколо нього. Ім'ям цього персонажа часто названо твір („Дон Кіхот” М. де Сервантеса, „Джен Ейр” Ш. Бронте тощо). Також персонажі можуть бути організовані за принципами антитези (Том Джонс і Блайфіл у Г. Філдінга, злі і добрі чаклуни, філістери та ентузіасти у Гофмана, Фані – графиня де Ресто у Бальзака, Ребекка – Емілія у Теккерея тощо), або ж подібності („двійники”). В останньому випадку виділяють декілька різновидів двійників: повна зовнішня подібність („Близнюки” Плавта), подібність у поведінці, коли персонажі діють як один (Розенкранц і Гільденстерн у „Гамлеті”), внутрішня подібність (один персонаж є втіленням темної сторони душі іншого, його кривим дзеркалом – „Карлик” П. Лагерквіста), комічний двійник-трікстер, найчастіше це слуга, який є зниженою копією свого пана (Дон Кіхот і Санчо Панса у Сервантеса, Дон Жуан і Сганарель у Мольєра). Окремо можна виділити випадок протиставлення персонажа оточенню („один проти усіх”), як у випадку із Гамлетом або бунтівниками-індивідуалістами романтиків, також – „любовний трикутник” тощо.

## VI. Аналіз хронотопу (див. нижче).

Що ж стосується аналізу композиції драматичного твору, то його теж можна здійснювати, керуючись вище наведеною схемою (за виключенням її першого пункту). Аналіз композиції ліричного твору дещо інший і передбачає характеристику фонетичної, інтонаційно-ритмічної та строфічної організації, рими, віршованого розміру, використаних автором фігур (повторів, антитез тощо).

### 6.8. Художній час та простір.

Світ твору існує у художньому часі і просторі, які підкоряються волі автора, часто характеризуються умовністю і дискретністю (перерваністю). „Література, більше ніж будь яке інше мистецтво, стає мистецтвом часу. Час є його об'єктом, суб'єктом і знаряддям зображення. Усвідомлення і відчуття руху



і мінливості світу в багатообразних формах часу пронизує собою літературу” [32, с. 209-210].

Співставляючи реальний та художній час, Н. Копистянська вважає останній вторинним по відношенню до першого, адже він „не існує як об’єктивна даність, незалежна від людських можливостей і бажань. Художній час створила людина – автор, особа чи колективний суб’єкт, на основі мімезису, тому він довго сприймався як просте відбиття, потім відтворення реального Часу або як вигадка, щось позареальне, а значить, і позачасове. Художній час існує матеріально, він зафіксований, записаний або збережений з передачею від покоління до покоління з Часу у суб’єктивну пам’ять” [21, с. 4].

Єдність художнього часу і простору називається хронотопом; цей термін виник у міждисциплінарному науковому просторі. Варто відзначити, що першим поняття „хронотоп” запропонував відомий фізіолог, філософ і мистецтвознавець О. Ухтомський, який завважив, що воно є достойним субститутом таких абстракцій як „час” і „простір”. Поняття „хронотоп”, у літературознавстві ввів М. Бахтін [4, с. 234].

Аналізуючи шляхи розвитку роману, вчений виділив певні типи хронотопу (авантюрний, ідилічний, побутовий, біографічний, лицарський, готичний, хронотоп зустрічі, дороги, палацу тощо) [4]. Дослідник вказав також на суттєве жанрове значення хронотопу: на його думку, усі жанри та їхні різновиди визначаються саме хронотопом, провідним началом якого є час [4, с. 235].

Часопростір може бути абстрактним або ж конкретним. Перший різновид притаманний таким жанрам як балада, казка, парабола, роман-міф, символічна драма тощо: тут немає чіткої вказівки на час та місце дії. Другий тип часопростору грає важливу роль у творі, багато в чому визначає хід подій, поведінку персонажів (наприклад, в історичному романі). Хронотоп часто набуває символічного значення: ніч асоціюється з усім таємничим, гріховним, пануванням темних сил, день – навпаки, весна – розквіт життєвих сил, осінь – пора умирання, занепаду, перехрестя – місце вибору долі, будинок – родина,

сімейний затишок тощо. Символічного значення також можуть набувати образи міст (Париж у Бальзака), споруд (готичний палац – матеріалізований символ злочинів його володарів, собор у В. Гюго) тощо.

Форми художнього часу і простору залежать від авторської мети, ідеї, задуму. Різні типи часу і простору можуть поєднуватися у межах одного твору.

! Дивись детальніше

- Бахтин М. *Формы времени и хронотопа в романе* // Михайл Бахтин. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет.* – М.: Художественная литература, 1975. – С. 234-408.

### **6.9. Образність і експресивність художнього мовлення.**

Оскільки основним засобом виразності у літературі є слово, окремої уваги заслуговує художнє мовлення, яке відзначається образністю, емоційністю та експресивністю, використанням лексичного багатства різних стилів, синонімів, омонімів, омофонів і омоформ, архаїзмів та історизмів, неологізмів, діалектизмів, професіоналізмів, канцеляризмів, просторіч, сленгізмів тощо [48, с. 150-152]. Літературознавчий аналіз тісно пов'язаний із лінгвістичним; його важливою складовою є не тільки детальний розгляд фонетичного, лексичного, синтаксичного рівнів твору, але й дослідження специфіки та функцій ритміки й звукопису, тропів і фігур. У ліриці його об'єктом є мовлення ліричного героя, у драмі – дійових осіб, у епосі – оповідача / розповідача та персонажів.

Слова, словосполучення, словесні вирази, які вживаються не у прямому, а у переносному значенні і роблять художнє мовлення більш яскравим, виразним, називаються **тропами** (давньогрец. „зворот”, „мовний зворот”).

Арістотель розділяє усі слова на „загальноновживані” і „рідкісні”, у тому числі й „переносні” [1, с. 669]. Останні він називає „метафорами”. „Перенесення слова (метафора) - це невласне ім'я, перенесене з роду на вид, або з виду на рід, або з виду на вид, або аналогічно” [1, с. 669]. На думку автора „Поетики” дуже важливо вміти використовувати переносні слова: це є ознакою особливого таланту [1, с. 672].

І на сьогоднішній день серед літературознавців ведуться дискусії з приводу того, які феномени мають бути зараховані до тропів. Більшість сходиться у поглядах щодо однозначної приналежності до відповідної групи лише метафори та метонімії. Відносно ж інших явищ (порівняння, епітету тощо) висловлюються різні точки зору.

**Метафора** (давньогрец. „перенесення”) – перенесення ознак, властивостей з одного предмета, явища, істоти на інші, подібні до них, „порівняння, скорочене до одного слова”, троп, заснований на принципі аналогії [29, с. 533].

„Метафора показує когось або щось як щось інше...Таким чином, метафора – це варіація основного способу пізнання: ми пізнаємо щось, сприймаючи це як щось інше” [19, с. 81].

В основі метафори може бути будь-яка подібність: за кольором („золото на деревах” – про жовте листя), формою („клаптик снігу”), швидкістю („черепашка” – про повільну людину) тощо. Особливим різновидом метафори є **персоніфікація (уособлення)** – наділення неживого, явищ природи ознаками живого [19, с. 87] („небо плаче”, „сонце сміється”). Наділення неживого, явищ природи даром мовлення називають **просопопеєю** [19, с. 87]. Крім того, існує і такий різновид метафори як **аніمالізація**, тобто уподібнення неживих об’єктів та природних феноменів тваринам.

**Метонімія** (давньогрец. „перейменування”) заснована на тому, що властивості, ознаки предметів, явищ, істот не переносяться з одного на інше, а взагалі один предмет, явище, істота називається замість іншого, пов'язаного із ним; означення предмета чи явища через його ознаки [29, с. 536].

Отже, на відміну від метафори, побудованої на подібності, метонімія базується на суміжності, логічній єдності.

Існують різні види метонімії: предмет може називатися через матеріал, з якого він зроблений („дзвеніла мідь на полі бою” – дзвеніла зброя з міді), через те, у чому він міститься або що міститься у ньому („сплять будинки” – сплять люди у них), предмет – через того, хто його створив або кому він належить

(„читати Байрона”, „носити Кардена”), ім'я власне може використовуватися як загальне („місцевий дон жуан”) тощо. Особливим різновидом метонімії є **синекдоха** (давньогрец. „співвіднесення”), яка заснована на кількісному співвідношенні [19, с. 82]: замість предмету чи істоти називається їхня складова або ж, навпаки, через ціле характеризується його частина.

„О англійці, нащо вам

Підкоряться панам?

Шити одяг день і ніч

Для тирана гордих пліч?”

(П.Б. Шеллі, переклад М. Тупайло).

**Епітет** (давньогрец. „додане”) – образне визначення, що підкреслює найбільш істотну рису предмета, явища, істоти, виділяє їх із групи однорідних. Його відмінність від звичайного означення – переносне й оціночне значення, підсилення показової ознаки, оригінальність [29, с. 1235]. Епітети поділяють на однопланові (нетропічні, із прямим значення – „червона кров”, „сірий вовк”) і двопланові (з переносним значенням – „золота осінь”, „черстве серце”), а останні – на метафоричні („золоті руки”) і метонімічні („горді плечі”).

**Порівняння** – характеристика предмета, явища, істоти через інше, подібне до них (марковане за допомогою показових слів „як”, „такий як”, „подібний до” тощо, орудного відмінка або тире): „він був хитрий, як лисиця”, „сонячний промінь кружляв метеликом” тощо.

**Гіпербола** (давньогрец. „перебільшення”) – перенесення якості за кількісною ознакою, перебільшення, мета якого – посилити враження від зображуваного [29, с. 176] („під час бою пролилися ріки крові”).

**Літота** (лат. *litotes* – „простота”) за своєю сутністю протилежна гіперболі і заснована на зменшенні (розміру, обсягу, ваги, здатності до руху, відрізка простору чи часу тощо) з метою посилити враження [29, с. 483]. Літота може бути представлена порівнянням („пролетить, як мить”), метафорою („крихітка” – про маленьку дитину), епітетом („осина талія”).

**Перифраз** (давньогрец. „переказ”) – заміна прямого позначення описовим зворотом, вказівкою на ознаки предмета, вираження одного поняття за допомогою декількох („променисте божество” – про сонце). У західноєвропейському середньовічному епосі (едичній та скальдичній поезії) зустрічаємося із метафоричними перефразами – **кенінгами** (букв. „означення”) [29, с. 352]. Так, зокрема, скальди\* називали поезію „медом асів” (богів), небо – „черепом велетня”, „країною сонця”, землю – „морем звірів”, море – „землею кораблів”, сонце – „вогнем неба і повітря”, літо – „порою врожаю” тощо. Інформацію про кенінги знаходимо у „Молодшій Едді” Сноррі Стурлусона.

У середньовічній скальдичній поезії також використовуються **хейті** (ісл. heiti) – поетичне інакомовлення, засноване на метафоричних асоціаціях [29, с. 1167]. Наприклад, для характеристики неба використовується хейті „бездонне”, „широкосине”, сонця – „дивне колесо”, „червоне”, місяця – „серп” тощо.

**Евфемізм** (давньогрец. „гарно говорю”, „пом’якшений вираз”) – різновид перифраза, зворот, який пом’якшує інший вислів, занадто різкий чи грубий [27, с. 166]. Наприклад, „заснути вічним сном” замість „померти”, „виграти у лотерею святої Гільйотини” замість „бути повішеним” („Жерміні Ласерте” Е. та Ж. Гонкури).

**Окс(и)юморон** (давньогрец. „дотепно-безглузде”) – поєднання слів із протилежним змістом, яке вступає у протиріччя із здоровим глуздом [29, с. 690]. Наприклад, „живий труп” або „зала виблискувала вбогою розкішшю” („Жерміні Ласерте” Е. та Ж. Гонкури).

Слід також зазначити, що деякі літературознавці взагалі ставлять під сумнів можливість розмежування значень слів на „прямі” і „переносні” (тропи). Так, наприклад, Ж. Дерріда вказує на те, що „теоретичні роздуми про метафори обов’язково змушені оперувати метафорами. Деякі теоретики навіть приходять до парадоксального висновку: мова в основі своїй фігуральна, і те, що ми називаємо буквальним, складається з фігур (тропів - Н. О.), чия фігуральна суть забута... Це не означає, що різниці між буквальним і фігуральним значенням

взагалі немає, проте слід визнати, що тропи і фігури є фундаментальними структурами мови, а зовсім не виключеннями або перекрученнями ” [цит. за 19, с. 81]. Дослідники пропонують розділяти тропи на загальномовні (які ми часто вживаємо у розмовному мовленні і переносне значення яких „забулось” – „життєвий шлях”, „боротися із труднощами” тощо) та поетичні (яким і слід приділяти основну увагу в художньому тексті).

Що ж стосується „визначення статусу” алегорії, символу та іронії, то тут необхідно враховувати той факт, що ці феномени можуть бути представлені у художньому тексті на різних рівнях. Так, зокрема, алегорію і символ розглядають і як тропи, і як умовні типи образності: вони можуть складати основу твору (наприклад, алегоричність байки чи параболи, символи та алегорії у анонімному „Романі про Троянду”, творі „Генріх фон Офтердінген” Новаліса, драмах М. Метерлінка тощо) або використовуватися в одному окремому уривку тексту (у межах одного чи декількох речень).

С. Т. Колрідж писав: „прибиріть у порівнянні зв’язку і ви отримаєте алегорію” [31, с. 297]. Отже, не дивно, що алегорію часто характеризують як велику метафору, яка охоплює увесь твір. Використовуючи **алегорію** (давньогрец. „іносказання”), письменник виражає абстрактне поняття через конкретний образ, який інтерпретується **однозначно**, а у випадку із **символом** (давньогрец. „знак”) – навпаки. Наприклад, образ лисиці у байках є алегорією такого абстрактного поняття як хитрість і не допускає інших тлумачень, а що стосується образу-символу п’яного корабля у А. Рембо, то він є полісемантичним, перспективи його розуміння безмежні – від особистості самого поета до людини у світі взагалі. Інтерпретація символу обумовлена життєвою практикою, національною традицією тощо. „Декодування” символів і алегорій сприяє осягненню змістовної глибини тексту [29, с. 976].

**Іронія** (давньогрец. „удавання”) розглядається науковцями і як троп, і (рідше) як фігура, і як форма комічного в цілому (див. розділ „Комічне”). Під іронією у якості тропа розуміють слово, словосполучення, вислів, які у певному контексті набувають значення протилежного буквальному або заперечують

його [19, с. 82]. Різновидом іронії як тропу є астеїзм (давньогрец. „гострота”, „жарт”) – похвала у формі засудження (переважно, самого себе). „От я негідник – перемив увесь посуд і вам нічого не залишив”.

Аналіз специфіки художнього мовлення передбачає виділення не лише тропів, але й стилістичних **фігур** (лат. *figura* – „образ, вид”). В античній риторичі, куди цей термін був перенесений із понятійного арсеналу танцювального мистецтва, він означав незвичайний синтаксичний зворот, що прикрашав мовлення, незвичайне сполучення слів.

Традиційно фігури поділяють на три групи:

- фігури збільшення, доповнення – пов’язані із збільшенням обсягу тексту (градація, ампліфікація тощо);
- фігури зменшення – пов’язані із зменшенням обсягу тексту (еліпс, зевгма тощо);
- фігури переставлення (інверсія).

Традиційно до фігур відносять різні види повторів (анафора, епіфора тощо), градацію, інверсію, антитезу, еліпс тощо [29, с. 1140].

**Інверсія** (лат. *inversio* – „переміщення”) – порушення загальноприйнятої граматичної послідовності слів у реченні [29, с. 303] з метою виділити потрібне слово („на землю зійшла ніч темна”).

**Антитеза** (давньогрец. „протилежність”) – протиставлення. Антитеза як фігура заснована на антонімах [29, с. 38], однак виділяють також композиційну антитезу (див. раніше).

„На личку в тебе літо,  
Неначе жар горить,  
Але в малім твоїм серці  
Зима, зима лежить”.

(Г. Гайне, переклад Л. Первомайського)

**Плеоназм** (давньогрец. „надлишок”) – багатослівність, уживання слів, зайвих для стильової повноти [29, с. 747] („доросла людина”, „шлях-дорога”). Крайня форма, „негативний різновид” плеоназму – тавтологія.

**Ампліфікація** (лат. *amplification* – „збільшення”) – посилення виразності через використання синонімів, гіпербол, градації [29, с. 30] („вона була неймовірною, чарівною, захоплюючою танцюристкою”).

**Градація** (лат. *gradation* – „поступове підвищення”) – конструкція, у якій кожне наступне слово / словосполучення підсилює (клімакс) чи зменшує (антиклімакс) значення та емоційне значення попередніх („Вона була милою дівчинкою, батьки вважали її красунею, а сама смаглявка була впевнена у тому, що має зовнішність богині”).

**Багатосполучниковість** (полісіндетон) – повторення певного сполучника як засобу виразності у реченні (реченнях), або ж на початку кількох віршованих рядків (див. анафора) [29, с. 566].

„Із золота гребінь має,  
І косу розчісує ним,  
І дикої пісні співає,  
Не співаної ніким”.

(Г. Гайне, переклад Л. Первомайського)

**Еліпс(ис)** (давньогрец. „опущення”) – фігура зменшення, заснована на пропуску слова / словосполучення, яке легко відновлюється за змістом [29, с. 1230] („Все життя я буду кохати лише одну” [*дівчину*]; „Some of the strangers spoke English, others [*spoke*] Spanish”).

**Паралелізм** (з давньогрец. „той, що йде поруч”) – тотожне чи подібне розташування елементів мови в суміжних частинах тексту, що, співвідносячись, створюють єдиний поетичний образ [29, с. 717].

My heart's in the Highlands, my heart is not here;	„Моє серце в верховині і душа моя,
My heart's in the Highlands a-chasing the deer;	Моя душа в верховині соколом буя,
A-chasing the wild-deer, and following the roe,	Моя душа в гори лине наздогін вітрам,
My heart's in the Highlands wherever I go.	Моє серце в верховинні, де б не був я сам’
	(Р. Бернс, переклад М. Лукаша).



Різновидом паралелізму є **хіазм** (з давньогрец. „хрестоподібне розташування у вигляді грецької літери „хі”) – розташування частин двох паралельних членів у зворотному порядку [29, с. 1167].

До фігур також зараховують різні види **повторів** (слів, словосполучень, речень): на початку кількох віршованих рядків або речень – **анафора** (давньогрец. „винесення”), в кінці – **епіфора** (давньогрец. „додавання”), на початку і в кінці – **симплока** (давньогрец. „сплетіння”), у кінці одного вірша чи речення і на початку другого, суміжного із ним – **анадіплосис** (давньогрец. „подвоєння”). Особливий вид повтору – **рефрен** (давньогрец. „приспів”).

Коли хтось іде з ким-небудь

У житі густім,

Як цілується з ким-небудь,

**Нащо знати всім?**

Коли хтось іде з ким-небудь

Через сіножать,

Як цілується з ким-небудь,

**Нащо людям знать?**

(Р. Бернс, переклад В. Мисика).

„Окрему групу складають риторичні фігури: риторичне заперечення, риторичне запитання, риторичне звернення, риторичне ствердження, риторичний оклик (вигук)” [27, с. 593].

Крім лексичних і синтаксичних засобів виразності у художньому тексті можуть використовуватися також і прийоми **звуківі**. Необхідною ознакою літературного твору є благозвучність (евфонія), яка проте сама по собі не може розглядатися як спосіб образотворення або посилення експресивності. Показовим у цьому плані є **звуконпис** – створення звукових образів, відповідних зображувану явищу (за допомогою алітерацій, асонансів, звуконаслідувань).

**Алітерація** (лат. ad – „до”, littera – „літера”) – повторення приголосних звуків [19, с. 80], переважно на початку слів або наголошених складів.

Алітераційний вірш характерний для давньогерманської, скандинавської („Старша Едда”), давньоанглійської („Беовульф”), кельтської поезії:

Беовульф (староанглійська версія)	Беовульф (сучасною мовою)
Hwæt! We Gardena in geardagum, þeodcyninga, þrym gefrunon, hu ða æþelingas ellen fremedon. Oft Scyld Scefing sceaþena þreatum, monegum mægþum, meodosetla ofteah, egsode eorlas. Syððan ærest wearð feascraft funden, he þæs frofre gebad, weox under wolcnum, weorðmyndum þah, oðþæt him æghwylc þara ymsittendra ofer hronrade hyran scolde, gomban gyldan. þæt wæs god cyning! ðæm eafera wæs æfter cenned, geong in geardum, þone god sende folce to frofre; fyrenðearfe ongeat þe hie ær drugon aldrlease lange hwile. Him þæs liffrea, wuldres wealdend, woroldare forgeaf; Beowulf wæs breme (blæd wide sprang), Scyldes eafera Scedelandum in.	LO, praise of the prowess of people-kings of spear-armed Danes, in days long sped, we have heard, and what honor the athelings won! Oft Scyld the Scefing from squadroned foes, from many a tribe, the mead-bench tore, awing the earls. Since erst he lay friendless, a foundling, fate repaid him: for he waxed under welkin, in wealth he throve, till before him the folk, both far and near, who house by the whale-path, heard his mandate, gave him gifts: a good king he! To him an heir was afterward born, a son in his halls, whom heaven sent to favor the folk, feeling their woe that erst they had lacked an earl for leader so long a while; the Lord endowed him, the Wielder of Wonder, with world's renown. Famed was this Beowulf: far flew the boast of him, son of Scyld, in the Scandian lands.

**Асонанс** (лат. *assono* – „відгукуюся”) – повторення голосних, переважно наголошених, звуків [19, с. 80]. Уривок із вірша Е.А.По „Дзвони” дає уявлення про те, як повтор голосних звуків створює у читача враження, ніби-то він дійсно чує дзвони:

„Hear the mellow wedding bells,  
Golden bells!  
What a world of happiness their harmony foretells!  
Through the balmy air of night  
How they ring out their delight!  
From the molten-golden notes,  
And an in tune,

What a liquid ditty floats  
To the turtle-dove that listens, while she gloats”

„What a world of solemn thought their monody compels!  
In the silence of the night,  
How we shiver with affright  
At the melancholy menace of their tone!  
For every sound that floats  
From the rust within their throats  
Is a groan.”

У англомовній традиції літературознавства традиційно поруч із асонансом та алітерацією розглядають і **співзвучність (консонанс)**, яка утворюється шляхом повторення кінцевих звуків слів / складів:

„And frightful a nightfall folded rueful a day  
Nor rescue, only rocket t and light tship, shone,  
And lives at last were washing away:  
To the shrouds they took k,—they shook k in the hurling and horrible airs.  
Is out with it! Oh,  
We lash with the best or worst  
Word last! How a lush-kept plush-capped sloe  
Will, mouthed to flesh-burst t,  
Gush !—flush h the man, the being with it, sour or sweet t,  
Brim, in a flash, full!—Hither then, last or first”

(„The Wreck of the Deutschland”, Gerald Manley Hopkins).

**Звуконаслідування / ономапоєя** – відтворення характеру звучання предмета, звукова імітація явища чи істоти, які стають об’єктом художнього відображення.

Вельми промовистим є використання звуконаслідувальних слів (поруч із щедрим застосуванням алітерацій, асонансів та консонансів) у наступній дитячій поезії:

**hist whist***e. e. cummings*

hist whist

little ghostthings

tip-toe

twinkle-toe

little twitchy

witches and tingling

goblins

hob-a-nob hob-a-nob

little hoppy happy

toad in tweeds

tweeds

little itchy mousies

with scuttling

eyes rustle and run and

hidehidehide

whisk

whisk look out for the old woman

with the wart on her nose

what she'll do to yer

nobody knows

for she knows the devil ooch

the devil ouch

the devil

ach the great

green

dancing

devil

devil

devil

devil

wheeEEE

Яскраві приклади майстерного використання звукопису знаходимо, наприклад, у творчості Ламартіна, Е. По, П. Верлена та ін. Художній переклад вимагає збереження, відтворення тих звукових засобів виразності, які використав поет.

„О спогади , мовчіть!..У млявому осонні  
До вирію дрозди летіли напівсонні,  
А з лісу, що жарів в осінньому вісоні,  
Журилися вітрів фаготи унісонні”.

Журливий настрій вірша (плач у душі ліричного героя П. Верлена, туга природи) у цьому перекладі М. Лукаша відтворений за допомогою алітерації (повторення звуків „с”, „н”, „в”), асонансу („о”, „і”).

### **6.10. Версифікація.**

Версифікацією (лат. versus – „вірш”) називають як саме віршування, так і науку про нього [29, с. 1035]. Віршознавство складається із таких основних розділів:

- метрика – вчення про метр, розміри, системи віршування;
- ритміка – вчення про ритм окремого рядка чи про ритмічну систему у цілому, що розглядає звуки, склади, слова, синтагми, фрази, строфи тощо як композиційно значущі елементи;
- строфіка – вчення про упорядковане поєднання віршованих рядків;
- фоніка – вчення про закономірності звукової організації поетичного тексту, яка включає риму [46, с. 4-5].

Тож, очевидно, що версифікація як розділ поезики має справу із такими поняттями як ритм, рима, стопа, строфа тощо.

**Ритм** (з давньогрец. – „стрункість, домірність”, від *theo* – „течу”) – характерна ознака поезії, рівномірне, послідовне чергування певних (сильних та слабких / маркованих та немаркованих) елементів. Його мінімальна одиниця – такт (+ і -). Ритм організує і впорядковує вірш. В залежності від того, рівномірне чергування яких елементів утворює такт, виділяють різні системи віршування: квантитативну (кількісну) і квалітативну (якісну). Остання поділяється на силабічну, тонічну і силабо-тонічну [29, с. 875].

Для античної версифікації характерне „квантитативне” („кількісне”) віршування, в основі якого чергування не наголошених і ненаголошених, а довгих і коротких складів. В античній метриці довгий склад дорівнює двом коротким. Склад може бути довгим за природою (якщо містить довгий голосний) або за розташування (якщо у ньому за коротким голосним стоять два приголосні). Поєднання короткого і довгого складу утворює ямб, довгого і короткого – хорей, одного довгого і двох коротких – дактиль тощо. Шестистопний дактиль називається гекзаметром. При перекладі довгі склади замінюються на наголошені, а короткі – на ненаголошені [29, с. 40].

Квалітативне віршування засноване на тому, що розрізняються не довгі та короткі, а наголошені та ненаголошені склади, воно свого розквіту досягає за часів Відродження.

Для народної поезії характерне тонічне віршування (від давньогрец. *tonos* – „наголос”), засноване на однаковій кількості наголосів у віршованих рядках [29, с. 1075]. Тонічний характер має давньогерманський народний вірш.

За часів зрілого середньовіччя під впливом французької літератури у книжній поезії Європи поширюється силабічний вірш. Основним принципом силабічної (від давньогрец. *sillabikos* – „склад”) системи віршування є наявність однакової кількості складів у віршованих рядках. Ця система характерна для французької, італійської, іспанської літератур. В останній яскравим прикладом

силабізму є народні романси. У Німеччині силабічний вірш „тріумфує” у XVI ст. (творчість Ганса Сакса), англійська ж література не знає чистого силабізму.

Ритмічною одиницею найбільш поширеної на сьогоднішній день силаботонічної системи віршування є не склад, а стопа / метр\* – поєднання наголошеного і одного або двох ненаголошених складів (у французькій теорії віршування склад ототожнюється із стопою) [29, с. 975].

Ямбічний силабо-тонічний вірш панує в англійській поезії, починаючи з XIV ст., у німецькій – з XVII ст. К. XVIII – поч. XIX ст. також відзначений спробами „відродження” тонічного принципу віршування у цих країнах (Й. В. Гьоте, В. Скотт та ін.), „перенесення” його з народної поезії у літературу (ця тенденція пов’язана із посиленням інтересу до національного фольклору, зокрема жанрів балади і романсу).

! Дивись детальніше

- Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха / Михаил Гаспаров. – М.: Наука, 1989. – 302 с.

Аналіз поетики віршованого твору передбачає не лише визначення його розміру (метру), але й типу рими – характеру співзвучності закінчень віршованих рядків.

„Рима (від грец. *rhythmos* — плавність, відповідність), за широким визначенням, є співзвучність віршованих закінч (клаузул)” [46, с. 5]. В. Жирмунський створив більш точне визначення рими: „...будь-який звуковий повтор, що несе організаційну функцію у метричній композиції вірша” [16, с. 9].

Риму можуть утворювати слова не лише наприкінці, але й на початку рядків, крім того, звукові співзвуччя можуть виникати між словами, що стоять у кінці одного та початку наступного рядка тощо.

Функції рими: смислова (слова, що римуються утворюють певний семантичний ланцюг, крім того, схема римування виступає засобом членування поезії на смислові блоки), ритмічна (звукоповтор утворює ритмічну єдність

тексту), евфонічна (підбір звуків сприяє створенню виразного естетичного ефекту).

У західноєвропейській літературі рима з'являється за часів зрілого середньовіччя (народний архаїчний епос її не знав). Вважається, що саме під впливом арабського сходу у Європі відбувається канонізація рими: „Дві обставини, як вважав Пушкін, мали значний вплив на дух європейської поезії: навала маврів і хрестові походи. Маври дали їй несамоовитість і ніжність любові, прихильність до дивовижного і розкішне красномовство Сходу. Араби не лише практично, але і теоретично усвідомили специфіку звукового повтору як сутнісного елементу віршованої структури. Класичне визначення поезії в середньовічних арабських поетиках свідчило: „Розмірена римована мова, що має певний смисл”...

Марно шукати країну, де рима з'явилася уперше. Очевидно, кожен народ створював її самостійно у відповідності, звичайно, з особливостями мови, національними культурними традиціями і зовнішніми впливами” [46, с. 13].

На сьогоднішній день існують різні варіанти класифікації рим\*. Зокрема, рими можна визначати за наступними критеріями:

- за позицією: **кінцеві** (римуються останні слова рядків: “*I wander through each chartered street,/ Near where the chartered Thames does flow,/A mark in every face I meet,/ Marks of weakness, marks of woe” ), **початкові** (між словами, що стоять на початку кожного рядка: „**Верили** мы в неверное, / **Мерили** мир любовью, / **Падали** в смерть без ропота, / **Радо ли** сердце Божие?”), **внутрішні** (між словами у середині рядка: „Men swift to see **done**, and **outrun**, their extremest commanding - / Of the **tribe** which **describe** with a **jibe** the perversions of Justice - / Panders **avowed** to **the crowd** whatsoever its lust is”) та **стикові** (слово наприкінці рядка римується із словом на початку іншого рядка:*

Реет тень голубая, **объята**

**Ароматом** некошенных **трав**;

Но **упав**, на зелёную **землю**,



Я объемлю глазами простор.

(В. Брюсов)

- за кількістю складів: **чоловічі** (наголос на останньому складі: рос. „зміг – сміх”, англ. „can – man”), **жіночі** (наголос на передостанньому складі: укр. „корóна – скорбóна”, англ. „measure – pleasure”), **дактилічні** (коли наголошеним є третій з кінця слова склад: укр. „розстилається – розливається”, англ. „cavity – gravity”), **гіпердактилічні** (коли наголошений четвертий, п’ятий тощо склад).
- за чистотою рими: **тавтологічні** (утворені повтром того самого слова: „But I said, „I’ve a pretty rose-tree”, / ...Then I went to my pretty rose-tree...”), **багаті** (співзвучними є всі звуки у слові, зазвичай у випадку із омофонами: рос. „гриб – грипп”, англ. „knight – night”), **точні** (коли римуються наголошений голосний та наступні приголосні (якщо вони є), при цьому попередні приголосні відрізняються: рос. „ноп – лоб”, англ. „fight-night”), **неточні** (коли римуються або тільки голосні: рос. „сон – том”, англ. „crowd – bough”; або тільки приголосні: рос. „лоб – паб”, англ. „port-chart”; або коли маємо справу із **параримом**, що позначає співзвучність між початковими та кінцевими приголосними: англ. „hall – hell”), **приблизні** (коли у римованих словах не співпадає кількість складів, або ж коли наголошений склад римуються із ненаголошеним: „land – landing, sing – going”), **зорові** (коли слова римуються тільки на зір: „home-some, love move”).
- за поділом складів, що римуються: **мозаїчна рима** (коли більш, ніж одне слово потрібне для утворення рими: рос. „стихия – стих и я”, англ. „visit – is it?”), **розщеплена** (коли слово розбивається на склади і переноситься із рядка у рядок для утворення рими:
 

„ I caught this morning morning’s minion, king-  
dom of daylight’s dauphin, dapple-dawn-drawn Falcon, in his riding  
 Of the rolling level underneath him steady air, and striding  
 High there, how he rung upon the rein of a wimpling wing”

In his ecstasy!

(Gerard Manley Hopkins)

Існують й інші критерії аналізу рими, наприклад, за місцем співзвуччя, що римується (префіксальні, суфіксальні тощо), за граматичною спорідненістю римованих слів (граматичні, аграматичні) та ін.

Необхідно звернути увагу на те, що рима не є обов'язковим елементом художнього простору вірша, адже існують і неримовані вірші, водночас рима може з'являтися і у прозі.

Вірш позбавлений рими – білий вірш (творчість Дж. Мільтона, Р. Фроста тощо).

„На межі” між поезією і прозою знаходиться верлібр (фр. *vers libre*) – вільний вірш. Він позбавлений рими, постійного розміру, його вірші можуть містити різну кількість складів, а строфи – різну кількість віршів. Часто кожен рядок верлібру є завершеним реченням; вільний вірш характеризується активним використанням стилістичних фігур і інтонаційною подібністю [27, с. 86-87]. Його основоположником вважають американського поета Уолта Уїтмена. Надзвичайно популярним верлібр є у поезії ХХ-ХХІ ст.

„Йдучи травною степовою, вдихаючи її духмяність,

Питаю в неї взірця наснаги.

Для людей питаю найщедрішої, найтіснішої приязні,

Питаю, аби стеблинки постали словом, ділом,

Живими істотами,

Людьми з осяяною сонцем душею відкритою,

Новою, широкою, щирою.

Людьми, котрі торують найперші шляхи, ступаючи

Впевнено, гордо і вільно...”

(У. Уїтмен, переклад М. Тупайла).

Важливою категорією віршування є метр: „Під метром з прадавніх часів розуміють правильне чергування ідентичних ритмічних елементів тексту:

довгих і коротких складів в античній метриці, наголошених та ненаголошених у силаботоніці, складових груп і цезурних пауз у силабізмі тощо.

Метр визначає внутрішню впорядкованість віршового ряду, його горизонтальний ритм. Іноді паралельно з терміном „метр” вживають його синонім – „розмір”... проте, вони повинні диференціюватися як загальне і часткове. Наприклад, ямбічний метр включає розміри: ямб 4-стопа, 5-стоп.” [46, с. 23].

Найменшою одиницею поетичного тексту є **стопа** – специфічне чергування наголошених і ненаголошених складів.

Ще один важливий аспект аналізу поетичного твору – характеристика його строфічної організації. Строфа (давньогрец. „поворот”) – група віршів, об’єднаних в одне ціле за змістом, римою та інтонаційно [29, с. 1041]. Термін виник у давньогрецькій хорівій ліриці, де означав частину тексту, що виконувалася хором між двома поворотами під час урочистої ходи. У Франції для визначення відповідного феномену використовують термін „stance”, який у вітчизняному літературознавстві означає ліричний жанр\*.

У більшості випадків строфа включає від двох до шістнадцяти віршів і є завершеним реченням. Найбільш розповсюдженими у західноєвропейській поезії є такі види строф як двовірш, тривірш, чотиривірш, шестивірш, восьмивірш і дев’ятивірш.

Двовірш складається з двох рядків, об’єднаних парною римою.

Тривірші бувають двох видів – терцети і терцини. Останній вид строфи увів Данте („Божественна комедія”): у терцині перший вірш римується з третім, а середній вірш із першим і третім віршами наступної строфи. Терцини були дуже популярні у німецьких романтиків.

Що ж стосується терцетів (лат. *tertius* — „третій”), то вони можуть мати різні види римування, третій вірш часто є неримованим і виконує функцію рефрену. Тривірші розповсюджені в іспанській (солеа), французькій (ле, віреле) літературах.

Чотиривірш/катрен (лат. *quatre* – „чотири”), п’ятивірш/пентина, шестивірш/секстина (лат. *sex* – „шість”), семивірш/септима (лат. *septima* – сьома) і восьмивірш/октава (лат. *octava* – „восьма”) складаються із відповідної кількості рядків і можуть мати різні види римування.

Термін „секстина” використовують як для визначення будь-якої строфи із шести віршів, так і для характеристики сталої форми, вірша із шести строф по шість віршів, які закінчуються повторюваними словами, а заключний тривірш містить усі шість ключових слів за наступною схемою: 1) abcdef; 2) faebdc; 3) cfdabe; 4) ecbfad; 5) deacfb; 6) bdfeca; 7) ab, cd, ef. Творцями секстини вважають провансальських трубадурів.

Октаву вперше використав Дж. Боккаччо, популярності вона набула у літературах Італії та Іспанії (Аріосто, Тассо, Ерсілья, Камоенс), в Англії першим до неї звернувся Дж. Байрон (поєми „Беппо”, „Дон Жуан”).

Дев’ятивірш / *нона* (лат. *nona* – „дев’ята”) – рідкісна строфа. Популярним видом дев’ятивірша в англійській поезії є „спенсерова строфа”, названа так на честь поета Едмунда Спенсера: вона складається з восьми п’ятистопних і одного шестистопного ямбічного вірша [29, с. 1019]. Спенсерову строфу використовували Дж. Томсон, Р. Бернс, П. Б. Шеллі, Дж. Кітс, Дж. Байрон (поєма „Паломництво Чайльд-Гарольда”).

Поетичні тексти, які не поділяються на строфи, називають астрофічними.

Поруч із поняттям строфи використовують також поняття „строфічна форма”. Строфічні форми мають складну сталу композицію: містять у собі певну кількість різних видів строф, розташованих у визначеному порядку. Серед найбільш поширених у західноєвропейській поезії – сонет, рондо, тріолет, віланелла.

**Сонет** (італ. *sonetto*, від прован. *sonet* – „пісенька”) складається із чотирнадцяти рядків, написаний найчастіше ямбом. Ця форма виникає приблизно у XIII ст. (ймовірно, що його творцями є провансальські трубадури), однак набуває популярності в Італії доби Відродження, в першу чергу, завдяки таланту Ф. Петрарки. [29, с. 1008]. З XVI ст. сонет виходить за межі Італії в

інші європейські літератури: Іспанію і Португалію (Л. Камоенс, Лопе де Вега), Францію (К. Маро, П. де Ронсар і „Плеяда”), Англію (В. Шекспір, Дж. Донн, Дж. Мільтон). У Німеччині сонет поширився з XVII ст. (М. Опіц, П. Флемінг) і особливої популярності набуває у добу романтизму.

Традиційно виділяють італійську та англійську форми сонету. Перша складається з двох чотиривіршів і двох тривіршів із системою рим: **авва авва ccd ede** чи **авав авав ccd eed**. Перший чотиривірш заявляє тему, другий розвиває її, а у тривіршах робиться висновок. Англійський („шекспірівський”) сонет має три чотиривірші і заключний двовірш із наступним римуванням: **авав cdcd efef gg**. Важливо, що сонети за часів Шекспіра створювалися як такі-собі мініатюрні „портрети” і завжди включали фінальний двовірш – своєрідне резюме, підсумок всього вищевикладеного. У ході свого розвитку сонет набував видозмін і у згодом двовірш став з’являтися не наприкінці, а, наприклад, у середині вірша:

Bright windy sunshine and the shadow of cloud	a
Quicken the heavy summer to new birth	b
Of life and motion on the drowsing earth;	b
The huge elms stir, till all the air is loud	a
With their awakening from the muffled sleep	c
Of long hot days. And on the wavering line	d
That marks the alternate ebb of shade and shine,	d
Under the trees, a little group is deep	c
In laughing talk. The shadow as it flows	<u>e</u>
Across them dims the lustre of a rose,	<u>e</u>
Quenches the bright clear gold of hair, the green	f
Of a girl's dress, and life seems faint. The light	g
Swings back, and in the rose a fire is seen,	f
Gold hair's aflame and green grows emerald bright.	g

(Aldoux Huxley)

! Дивись детальніше про сонет

- Западноевропейский сонет XIII-XVII веков: Поэтическая антология / Общ. сост. А. А. Чамаев. Вст. Статья З. И. Плавскина. – Ленинград: Издательство ЛГУ, 1988. – 493 с.
- Miniature Poems. Reading the Elizabethan Sonnet as a Jewel // Calvo Clara, Weber Jean Jacques. The Literature Workbook. – London and New York: Routledge, 1998. – P.1-26.

Форма **рондо, рондель** (франц. *rondeau*, від *rond* – „коло”) містить п'ятнадцять віршів, розділених на три строфи (усього п'ять тривіршів), де римуються два вірші тривірша, а один залишається неримованим (aabba, abbc, aabbac). Неримований вірш виконує функцію рефрену [27, с. 503]. Ця форма виникає приблизно у XIV-XV ст. у Франції.

**Тріолет** (франц. *triolet*) складається із восьми віршів. Розвиток теми, заявленої в перших двох віршах, здійснюється за принципом змістовних контрастів, до повного повтору першого вірша на четвертому і сьомому місцях, а другого – на восьмому. Схема: ава аа вав. Тріолет з'являється у французькій поезії у XV ст. і надалі набуває популярності також і в інших літературах [27, с. 577].

**Віланелла** (італ. *villanella*) – жостка поетична форма, яка складається із п'яти терцетів і одного фінального чотиривірша, середні рядки усіх тривіршів римуються між собою, преший і третій рядок першої строфи по черзі повторюються у останніх рядках наступних строф, а також у третьому та четвертому рядку кінцевого чотиривірша:

Do not go gentle into that good night,  
 Old age should burn and rage at close of day;  
 Rage, rage against the dying of the light.

Though wise men at their end know dark is right,  
 Because their words had forked no lightning they  
 Do not go gentle into that good night.

Good men, the last wave by, crying how bright  
 Their frail deeds might have danced in a green bay,  
 Rage, rage against the dying of the light.

Wild men who caught and sang the sun in flight,  
 And learn, too late, they grieved it on its way,  
 Do not go gentle into that good night.

Grave men, near death, who see with blinding sight  
 Blind eyes could blaze like meteors and be gay,  
 Rage, rage against the dying of the light.

And you, my father, there on the sad height,  
 Curse, bless me now with your fierce tears, I pray.  
 Do not go gentle into that good night.  
 Rage, rage against the dying of the light.

(Dylan Thomas)

Строфічні форми активно використовували поети бароко, рококо, романтизму і символізму.

### **6.11. Літературні напрями і школи.**

**Літературний напрям** – історично сформована як результат розвитку літературного процесу художня єдність, „сукупність культурних явищ, які об’єднані спільною естетичною програмою, типологічною подібністю творів, системою запозичень, зближень та паралелей” [27, с. 351]. Письменники, яких вважають представниками одного літературного напрямку, є сучасниками (але не обов’язково співвітчизниками); їх об’єднують подібні світоглядні та естетичні принципи (погляди на життя і мистецтво) [48, с. 239], художня манера, творчий метод\*, стиль\* (цікавість до визначених тем і проблем, типів персонажів, використання аналогічних художніх прийомів, типів образності

тощо). Літературний напрям виникає у конкретну історичну епоху і задовольняє її потреби; він формується в одній країні і поширюється на інші.

Характеризуючи літературний процес як зміну певних напрямів, дослідники пропонують різні погляди на проблему, що дозволяє виділити ряд дискусійних моментів, пов'язаних із складністю обраного для висвітлення феномену. Розглянемо деякі з них.

1. Питання часу виникнення літературних напрямів: одні вказують на XVI ст. як на той момент, коли зароджуються класицизм і бароко, інші починають відлік з розгляду ренесансного реалізму, або ж навіть з реалізму античності.

2. Питання типології літературних напрямів, пов'язане із їхньою багатогранністю, фактором національної специфіки, взаємодії традиції і новаторства, відносністю і умовністю будь-якої чіткої класифікації, загрозою спрощення сутності досліджуваних явищ. Це стосується, у першу чергу, проблеми „різновидів реалізму” (ренесансний, просвітницький, міфологічний), романтизму (зокрема, невдалих спроб його розподілу на „активний” і „пасивний”, „релігійний” і „атеїстичний”) тощо.

3. Проблема термінології: наприклад, скептичне ставлення до терміну „реалізм” у цілому та „критичний реалізм” зокрема.

4. Проблема визначення „приналежності” того чи іншого письменника до певного літературного напрямку, обумовлена можливістю поєднання у його творчості ознак різних напрямів (романтизму і реалізму в О. де Бальзака), творчою еволюцією, супроводжуваною переходом від одних естетичних принципів до інших (іронічне ставлення до власних романтичних уподобань, „передчуття” реалізму у творі „Дон Жуан” Дж. Байрона), самоідентифікацією (Стендаль вважав себе „романтиком”) тощо. Слід пам'ятати, що віднесення письменника до певного напрямку завжди є дещо умовним. Прагнення до „навішування ярликів” (Мольєр – „класицист”, Діккенс – „реаліст”) часто призводить до спрощення у розумінні складності і багатства художнього світу майстра слова.



Характеристика літературного напрямку передбачає висвітлення наступних аспектів:

- хронологічні межі та країна, у якій сформувався;
- соціально-історичні та філософські детермінанти виникнення;
- теоретики та естетичні маніфести;
- основні жанри;
- коло пріоритетних тем, проблем, основні ідеї, провідні мотиви та художні конфлікти;
- типи персонажів, прийоми їхнього створення, розкриття внутрішнього світу, основні типи образності;
- „улюблені” сюжети, композиційні прийоми, хронотоп;
- особливості художнього мовлення;
- ставлення до традиції (попередніх напрямів);
- представники.

Що стосується поняття „літературна течія”, то воно часом використовується як синонім терміну „літературний напрям” або ж для характеристики його різновиду (романтизм – напрям, у межах якого виділяють такі течії як народно-фольклорна, „байронічна”, гротескно-фантастична тощо).

Ще вужчим є поняття „літературної школи” (гуртка), яке означає групу письменників, представників одного напрямку, свідомо об’єднаних на основні спільних ідейно-художніх принципів та створеної ними естетичної програми („швабська школа” німецького романтизму, „озерна школа” англійського романтизму тощо). Тобто, у „школу” письменники об’єднуються самі, відкрито заявляючи про свою єдність творчим маніфестом.

Безумовним фактом є існування певних **закономірностей розвитку літературного процесу**, які неодноразово намагалися визначити різні дослідники (Гегель, Ф. Шіллер, Д. Ліхачьов, Д. Чижевський та ін.). Наприклад, останній запропонував „схему маятника”, вказуючи на ритмічне чергування напрямів у діахронічному аспекті з пріоритетною увагою до художньої форми і змісту: **Ренесанс (зміст) – Бароко (форма) – Класицизм (зміст) – Рококо і**

Сентименталізм (форма), Романтизм (форма) – Реалізм (зміст) – Модернізм (форма). У якості показника, що умовно визначає характер закономірного чергування може бути виділена й інша опозиція – „Бог / вище духовне начало – людина / земний, матеріальний світ”: Античність (людина / земне) – середньовіччя (Бог / вищий світ) – Ренесанс (людина / земне) – Бароко (Бог / вищий світ), Класицизм (людина / земне) – Сентименталізм, Романтизм (Бог / вищий світ) – Реалізм (людина / земне).

Безумовно, що такі „ланцюги” є значною мірою умовними і за бажання у них можна знайти цілий ряд спірних моментів, але у цьому випадку показовою є сама тенденція „чергування”, що дозволяє вказати на часте повторення у літературному процесі такої зміни аксеологічних і естетичних орієнтирів, визначальних для літературних напрямів, яка передбачає заперечення безпосередньо підготовчого етапу і орієнтацію на його „попередника” (Ренесанс – на античність, бароко – на середньовіччя, класицизм – на Ренесанс, романтизм – на бароко, символізм – на романтизм тощо).

### ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

- Які існують типи заголовків художніх творів?
- Хто з закордонних дослідників є принциповим противником розподілу літератури на роди та жанри? Чому?
- Дайте порівняльну характеристику літературних родів. У чому полягає специфіка лірики, епосу та драми.
- Поясніть, чому часом досить складно чітко та однозначно визначити жанр певного твору?
- Які основні великі епічні жанри є характерними для західноєвропейської літератури? Охарактеризуйте їх.
- Які основні малі епічні жанри є характерними для західноєвропейської літератури?
- Які основні ліричні жанри є притаманними західноєвропейській літературі.

- Які основні драматичні жанри властиві західноєвропейській літературі?
- Які основні ліро-епічні жанри є характерними для західноєвропейської літератури.
- Дайте визначення поняттю „мотив”, назвіть основні ознаки мотиву. Які типи мотивів виділяють дослідники?
- Дайте визначення поняття „художній конфлікт”. Які типи художніх конфліктів виділяють літературознавці?
- Як взаємопов’язані поняття „тема”, „проблема” та „ідея” художнього твору?
- Які типи художньої тематики, проблематики виокремлюють дослідники?
- Розкрийте сутність поняття „пафос”. Поясніть, чому у сучасному літературознавстві цей термін використовують вкрай обережно? Які терміни активно використовуються натомість?
- Назвіть основні форми та прийоми комічного. У чому полягає їхня сутність?
- Які існують типи пародій?
- Які засоби розкриття характеру персонажа у творі може використовувати автор? Які існують форми та прийоми художнього психологізму?
- Висвітлення яких значущих аспектів передбачає ґрунтовний аналіз композиції художнього твору?
- Що таке „хронотоп”?
- Які прийоми організації сюжету Ви знаєте?
- Які основні тропи та фігури існують? Стисло охарактеризуйте їх.
- Які основні звукові засоби виразності існують у художній літературі?
- Які основні типи рим та за якими критеріями диференціюють у сучасній літературознавчій науці?
- Які системи віршування функціонували у західноєвропейській літературі на різних етапах її розвитку? У чому специфіка силабо-тонічної системи?

- Поясніть різницю між строфами та строфічними формами. Які строфічні форми є найбільш поширеними у західноєвропейській поезії?
- Які літературні напрями західноєвропейської літератури Ви знаєте? Дайте їм стисло характеристику.

## 7. МІФОПОЕТИКА

### 7.1. Поняття міфу.

„Міф” (давньогрец. „переказ”) – поняття, дати чітке й однозначне визначення якому досить складно, існує багато різноманітних підходів до вирішення проблеми сутності міфу:

- просвітники протиставляють міф справжнім науковим знанням, інтерпретуючи його як „вигадку” неосвічених людей, що є наслідком незнання природи і страху перед нею;

- у відповідності із лінгвістичною концепцією М. Мюллера міф сприймається як „хвороба мови”, результат „забування” переносного значення метафор;

- прибічники ритуалістичної теорії (Дж. Фрезер та ін.) характеризують міф як словесний еквівалент ритуалу;

- згідно психоаналітичного напрямку міф є вираженням індивідуального (З. Фройд) чи колективного (К. Г. Юнг) несвідомого;

- структуралісти (К. Леві-Стросс та ін.) сприймають міф як певну структуру, що виникає у результаті комбінації сталих складових (міфем, бінарних опозицій);

- засновники антропологічної школи (Е. Тейлор, Е. Ленг) дотримуються еволюціоністичної теорії, для них міф – вираження „дитячої”, первісної свідомості народу, яка наділяє природу ознаками живої істоти;

- символічна теорія (Е. Кассінер та ін) пов’язана із тлумаченням символічного значення міфологічних сюжетів, мотивів та образів.

У цілому ж виділяють два підходи до розуміння міфу: широке і вузьке. У відповідності до другого, міф – комплекс стародавніх вірувань, який є результатом персоніфікації природних явищ первісною свідомістю і знаходить вираження у переказах про богів, духів, героїв, створення і загибель світу тощо (наприклад, антична або скандинавська міфологія).

Риси міфу (у вузькому розумінні цього поняття):

1. Він є продуктом колективної творчості.

2. Містить сукупність знань про світ, яка має регулюючу функцію (є своєрідною моделлю світового порядку, встановлює правила та норми існування у відповідності до міфічного зразку – людина має повторювати у своєму житті те, що колись було зроблене богом чи героєм).

3. Має синкретичний характер (його словесним аналогом є переказ, дієвим – ритуал).

4. Заснований на персоніфікації, олюдненні явищ природи (Геліос – сонце, Прихід Персефони на землю з Аїду – початок весни і відродження природи тощо).

5. Особливий хронотоп. Циклічна концепція часу, у якій ключовою є ідея „вічного повторення”. Міфологічна свідомість не знає абсолютної смерті, загибель інтерпретується лише як закономірний етап на шляху до відродження у новому статусі. Особливо показовим у цьому плані є універсальний міф про бога, який помирає і воскресає, як відображення календарного циклу (уявлень про вічну зміну пір року). Міфологічний простір є якісно неоднорідним: він чітко поділяється на „свій” і „чужий”, обов’язково має сакральний центр (наприклад, світове дерево), який поєднує вищий і нижчий світи.

6. Принцип партиципації (К. Леві-Брюль), тобто взаємозв’язку і взаємовідображення: у міфі тотожні форма і зміст, предмет і його атрибути, істота та її ім’я, одиничне і множинне, генезис і сутність, джерело і наслідок.

7. Ізоморфність: міфи засновані на повторенні і варіаціях одних і тих же схем (бінарних опозицій), архетипів. Усі герої зводяться до одного первообразу, усі сюжети – до єдиного протосюжету.

8. Міф є сукупністю сакральних знань.

Що ж стосується широкого поняття міфу, то у цьому випадку під ним розуміють культурний феномен, який зазнав процесу традиціоналізації (літературний міф, історичний міф). Міфологічні елементи присутні у культурах та ідеологіях, релігійних системах.

Існують різні типи міфів.

1. Космогонічні – описують виникнення світу, Всесвіту.

2. Етіологічні (пояснювальні) – пояснюють походження різних природних, культурних, соціальних феноменів (наприклад, тварин, рослин, гір, соціальних інститутів, вогню, смерті, різноманітних обрядів тощо).

3. Антропологічні – про появу людей.

4. Тотемні – про походження людей від тварин.

5. Астральні – про зірки і планети. Сюди ж відносять міфи про сонце (солярні) та місяць.

6. Теогонічні міфи – про походження богів.

7. Календарні міфи – пояснюють зміну пір року (міф про бога, який помирає і воскресає, їде і повертається). Наприклад, про Персифону, Осіріса, Адоніса.

8. Міфи про культурних героїв і героїчні міфи (про подвиги).

9. Дуалістичні міфи – описують світобудову як єдність протилежних явищ (зла і добра, світа і темряви, чоловічого і жіночого начал).

10. Міфи про близнюків (про чудесних близнюків, які створюють світ або є прашурами роду).

11. Есхатологічний міф – про кінець світу [27, с. 332-335].

Найбільш типовими для міфів персонажами є культурний герой (герой, який дає людям необхідні знання, дарує потрібні предмети, навчає ремесел тощо), деміург (творець), трікстер (демонічно-комічний двійник культурного героя, шахрай і бешкетник), герой (нащадок бога і людини, який здійснює різні подвиги) тощо.

Міф є джерелом фольклору, у першу чергу, казки. „Переродження” міфу у казку відбувається шляхом десакралізації, втрати вірогідності, заміни міфічних героїв звичайними людьми, а міфічного хронотопу – казковим, перенесення колективних доль на індивідуальні. Народний архаїчний епос теж генетично пов’язаний із міфом.

## **7.2. Зв’язки міфу і літератури. Неоміфологізм.**

Співвідношення міфу і літератури – питання, яке традиційно розглядають у двох аспектах:

- еволюційний (література виникла після міфу, вони протипоставлені і принципово не можуть співіснувати);

- типологічний (література тісно пов'язана із міфом на рівні структури і семантики).

„Канали трансляції” міфу у літературу:

- свідомо орієнтація письменника на міф, яка найчастіше відбувається на рівні змістовному (запозичення, використання і трансформація міфологічного матеріалу, сюжетів, мотивів, образів);

- несвідомо орієнтація, яка найчастіше відбувається на рівні структури, форми, архетипів.

Міф починає використовуватися у літературі за часів пізньої античності (причому література переводить циклічну модель міфу у лінійну площину). У цей же час міфологічні сюжети й образи вже починають трансформуватися, часом навіть радикально. Так, приміром, Лікофрон у „Олександрії” змінює образ Пенелопи, представляючи її „вакханкою, яка пиячить”, зрадницею Одісея.

Для середньовіччя характерне в цілому негативне ставлення до міфології, яка засуджується з позицій християнської релігії і протиставляється їй або ж трансформується у відповідності із християнськими канонами. Водночас, міф входить у світську (куртуазну) літературу як орнаментальний елемент, біблійні і фольклорні легенди оформлюються як традиційні структури (міфи в широкому значенні), відбувається процес міфологізації історичних особистостей. Що ж стосується народної культури, то тут міф продовжує своє життя як один з основних елементів карнавальної культури (традиції сатурналій з їхнім погранням правителя й обранням на його роль блазня, подальше побиття якого має символізувати відродження/оновленого володаря – міф про бога, який помирає і воскресає).

Активне відродження інтересу до міфології (античної) характерне для Ренесансу. Проте міф уже сприймається як позбавлений сакрального змісту і використовується лише у якості художнього засобу (символу, алегорії,



метафори). Також у літературу входить карнавальний елемент (Ф. Рабле, М. Сервантес, В. Шекспір).

Тенденцію орієнтації на античність успадковує від Ренесансу класицизм, представники якого сприймають міфологію як джерело сюжетів і образів, художніх засобів (алегорій, порівнянь).

Просвітництво як ідейно-філософський рух, що пропагандує раціоналістичний підхід, критикує міф: це забобон, марновірство, обман. Просвітники закликають до звільнення від цієї „ірраціональної спадщини” заради науковості.

У І п. XIX ст. знову починається відродження інтересу письменників до міфу (реміфологізація). Романтики вбачають у міфі своєрідний символ, „ключ” до Істини. Можна виділити декілька тенденцій, характерних для використання міфу літературою цього періоду:

- активне використання і радикальна, несподівана трансформація;
- представлення в іронічному модусі;
- поєднання в одному творі елементів різних міфологічних систем, міфу і реальності.

Особливої популярності у романтиків набувають не лише античний, але й біблійний і літературний міфи, демонологія.

Як уже доведено, популярність міфу зростає у переламні періоди розвитку людства, не є винятком і межа XIX-XX ст., коли відбувається філософське осмислення міфу, спостерігається прагнення відродити міфологічну свідомість у всій її повноті, створити „нову міфологію”. Особливо це характерно для символістів.

„Оновлення”, радикальне перевідтворення міфу культурою XX ст. отримало назву неоміфологізму. Для нього характерні:

- свідомо орієнтація на міф та його філософське осмислення;
- прагнення інтерпретувати і трансформувати міф з позицій сучасності, пов’язати його із актуальними проблемами;
- іронічний модус сприйняття міфу;

- психологізація (бажання розкрити внутрішній світ міфологічних персонажів, зрозуміти мотиви їхньої поведінки тощо);
- інтерпретація міфу з позицій фемінізму;
- зміна героїчного пафосу на трагічний або комічний;
- акцентування „звичайності” міфологічних персонажів, яких довго ідеалізували, тенденція „зниження” міфу, переведення його у побутову площину;
- радикальна зміна оціночних домінант (виправдання традиційно негативних персонажів і викриття слабкостей героїв);
- синтез різних міфологічних систем у межах одного тексту;
- імпліцитне включення міфу у твір, який „приховується” у підтексті чи сприймається на рівні асоціацій;
- прагнення конкретизувати міф, заповнити його „білі плями”;
- створення автором власної міфології (міфотворчість);
- організація художнього світу за законами міфомислення (принцип партиципації, циклічність часу тощо).

! Дивись також

- Мелетинский Е. Поэтика мифа / Елеазар Мелетинский. – М.: Восточная литература, 2000. – 407 с.

Форми трансформації міфологічних сюжетів, мотивів і образів у літературі:

- „осучаснення внутрішнє” (авторське переосмислення міфологічного матеріалу без зміни часу і місця дії);
- „осучаснення зовнішнє” (привнесення прикмет сучасності у міф);
- „перенесення сюжетної ситуації в іншу епоху” (сюжет або герой міфу переноситься у інший час);
- створення асоціацій з певним міфом, його сюжетом, мотивами, образами;
- „продовження” та „дописування” міфів;
- переказ, адаптація міфу тощо.

У різних творах різні форми трансформації можуть поєднуватися.

Від чого ж залежить характер трансформації? Виділяють ряд взаємопов'язаних детермінант, які обумовлюють особливості перевидтворення міфологічного матеріалу:

- історичний / онтологічний фактор – епоха, час написання твору;
- філософський / світоглядний – система поглядів на світ автора твору, що сформувалася, у більшості випадків, під впливом актуальних для його часу філософських ідей;
- індивідуально-особистісний / психологічний фактор – індивідуальні риси особистості автора, його характер, темперамент, події приватного життя, знайомства з відомими людьми, впливи, авторитети тощо;
- естетичний – творчий метод, стиль письменника, належність до певного літературного напрямку.

### **7.3. Традиційні образи у літературі.**

Те, що неодноразово передається, успадковується, повторюється, характеризується як явище традиційне (лат. *traditio* – „передача, переказ”).

У сферу літературної традиції включені й образи, що визначені вітчизняними літературознавцями як „традиційні”: вони повторюються в літературах різних часів і народів. Кожен письменник як „син свого часу” художньо трансформує (змінює) такий матеріал відповідно до вимог сучасності.

Зусиллям літературознавців сформувалася досить велика група образів, „офіційно визнаних” традиційними: Христос („безневинна, рятівна жертва”), Іуда („зрадник”), Фауст („шукач істини”), Дон Жуан („спокусник”, „невірний коханець”), Орфей („талановитий співак, музикант”), Кассандра („провісниця, який не вірять”), Пенелопа („вірна дружина”) тощо. Однак, сфера традиційних образів постійно розширюється.

Кожного з цих персонажів можна охарактеризувати через одне (рідше – два, три) універсальні поняття (семантичну домінанту), що часто виникають у

нашій свідомості як реакція на їхні імена (стійкі асоціації). Наприклад, Іуда – „зрадник”, Христос – „жертва” тощо.

Традиційний образ деякою мірою пов'язаний із традиційним сюжетом і, у той же час, вільний від нього. Так, зокрема, з Гуллівером пов'язаний сюжет подорожі, з Фаустом – сюжет, заснований на мотивах угоди і наступної взаємодії з Дияволом.

Цілком очевидно, що численні персонажі, віднесені до розряду „традиційних”, мають різний генезис. За джерелом походження виділяють наступні групи традиційних образів (ТО):

- ТО античної міфології (Прометей, Пігмаліон, Едіп, Орфей, Кассандра, Одиссей, Пенелопа тощо);
- ТО християнської релігійно-міфологічної системи (Христос, Іуда, Іов, Лазар, діва Марія тощо);
- Літературні ТО (Дон Кіхот, Гуллівер тощо);
- Історичні ТО (Калігула, Сократ, Клеопатра);
- Фольклорні ТО (чорт, Агасфер).

Варто також враховувати, що визначити джерело походження багатьох ТО дуже складно. Наприклад, образ Фауста (створений народною книгою), має, як відомо, реальний прототип. „Популярність” же у світовій літературі цьому персонажу забезпечив геній Й. В. Гьоте. Тому Фауст – образ історичний, фольклорний і літературний одночасно.

Для розглянутих образів різного генезису характерний ряд загальних рис (інтегральних і диференціальних ознак). Саме відповідність цим критеріям обумовлює правомірність виділення визначених персонажів у групу „традиційних”:

1. Повторюваність у ряді різних творів (фольклору, літератури, інших видів мистецтва).

2. Можливість бути представленими у вигляді чітких семантичних моделей через виділення змістовних домінант, вказівки на те значення, що

закріпилося за ними у традиції. Ця властивість і обумовлює сприйняття відповідних персонажів як „знаків”, робить їх загальновідомими.

3. Універсальність, актуальність семантичних доміант. Протягом історії існування людства зберігають свою значущість, хвилюють душі категорії вірності і зрадництва, гріха і праведності, добра і зла. Кожен із традиційних образів несе в собі „вічну проблему”. У цьому причина їх популярності.

4. Мають потенційну можливість трансформацій, різних інтерпретацій, обумовлену їхньою імпліцитною багатозначністю.

Отже, для того, щоб довести традиційність персонажа, необхідно окреслити коло творів, у яких він функціонує, визначити його як чітку семантичну модель з універсальним змістом, вказати на специфічний характер його різноманітних трансформацій і інтерпретацій.

! Дивись також

- Нямцу А. Поэтика традиционных сюжетов / Анатолий Нямцу. – Черновцы: Рута, 1999. – 176 с.

### ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

- Які існують підходи до розуміння природи міфу?
- Які риси характерні для міфу?
- Які типи міфів виокремлюють дослідники?
- Як пов'язані міф та література?
- Що таке „неоміфологізм”?
- Які форми трансформації міфологічного матеріалу у літературі виділяють дослідники?
- Представники яких літературних напрямів особливо активно використовують міфологічний матеріал? Чому?
- Які фактори (система факторів) обумовлюють характер трансформації міфологічних мотивів, сюжетів, образів у літературі?
- Які сюжети та образи називають „традиційними”? На які групи вони поділяються? Назвіть їх основні ознаки.

## **8. ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОГО ТА ІНДИВІДУАЛЬНОГО ВИКОНАННЯ**

**I. Написати роботу на одну з нижче запропонованих тем та скласти відповідний бібліографічний покажчик.**

**Спеціальність „англійська мова та література”.**

- Джерела та специфіка розвитку романного жанру у англійській літературі.
- Національна специфіка англійського бароко.
- Класицизм у англійській літературі.
- Сентименталізм в англійській літературі.
- Преромантизм в англійській літературі.
- Романтизм в англійській літературі.
- Естетизм в англійській літературі.
- Джерела та специфіка розвитку жанру новели у англійській літературі.
- Жанрова природа середньовічних ле.
- Шляхи розвитку комедії та трагедії в англійській літературі.
- Жанри середньовічної англійської драматургії.
- Шляхи розвитку поеми в англійській літературі, її різновиди.
- Жанр балади у фольклорі та літературі.
- Жанр саги в ірландському та ісландському епосі.
- Національна специфіка комічного в англійській літературі.

**Спеціальність „німецька мова та література”.**

- Джерела та специфіка розвитку романного жанру у німецькій літературі.
- Національна специфіка німецького бароко.
- Класицизм у німецькій літературі.
- Сентименталізм у німецькій літературі.
- Романтизм у німецькій літературі.
- Жанрова специфіка шванку.
- Жанрова специфіка шпруху.

- Жанр „народної книги” у німецькій літературі.
- Джерела та специфіка розвитку жанру новели в німецькій літературі.
- Шляхи розвитку комедії та трагедії у німецькій літературі.
- Жанри середньовічної німецької драматургії.
- Специфіка епічного театру Б. Брехта.
- Основні віршовані форми міннезангу.
- Основні віршовані форми мейстерзангу.
- Шляхи розвитку поеми, її різновиди у німецькій літературі.
- Німецька балада: від витоків до сьогодення.
- Національна специфіка комічного у німецькій літературі.

### **Спеціальність „французька мова та література”.**

- Джерела та специфіка розвитку романного жанру у французькій літературі.
- Національна специфіка французького бароко.
- Класицизм у французькій літературі.
- Сентименталізм у французькій літературі.
- Романтизм у французькій літературі.
- Натуралізм у французькій літературі.
- Жанрова специфіка французьких фавлію.
- Джерела та специфіка розвитку жанру новели у французькій літературі.
- Жанрова природа середньовічних ле.
- Шляхи розвитку комедії та трагедії у французькій літературі.
- Жанрова специфіка фарсу.
- Жанр соті у французькому середньовічному театрі.
- Основні віршовані форми куртуазної поезії.
- Шляхи розвитку поеми та її різновиди у французькій літературі.
- Французька балада: від витоків до сьогодення.
- Національна специфіка комічного у французькій літературі.
- Символізм як напрям у французькій літературі.

### **Спеціальність „іспанська мова та література”.**

- Джерела та специфіка розвитку романного жанру у іспанській літературі.
- Національна специфіка іспанського бароко.
- Художня своєрідність пікаресного роману.
- Шляхи становлення національного театру в Іспанії.
- Костумбрізм як напрям у іспанській літературі.
- Жанр романсеро в іспанському фольклорі та літературі.
- Романтизм у іспанській літературі.
- Джерела та специфіка розвитку жанру новели в іспанській літературі.
- Специфічні жанри іспанської драматургії (пасос, ауто, комедія „плаща і шпаги” тощо).
- Національна специфіка комічного у іспанській літературі.

### **II. Тезово виділити концептуально значущі положення однієї з нижче запропонованих праць.**

#### **Спеціальність „англійська мова та література”:**

- Ф. Сідні „Захист поезії”;
- Дж. Драйден „Есе про драматичну поезію”;
- Дж. Мільтон „Про той рід поезії, який називається трагедією”;
- У. Вордсворт передмова до збірки „Ліричні балади”;
- Дж. Дж. Фре(й)зер „Золота гілка”, „Фольклор у старому заповіті”;
- Дж. Кемпбелл „Герой із тисячею облич”;
- В. Вульф „Жінки та розповідна література”.

#### **Спеціальність „німецька мова та література”:**

- М. Опіц „Книга про німецьку поезію”;
- Й. К. Готшед „Досвід критичного мистецтва і поезії для німців”;
- Й. Г. Гердер „Нариси про новітню німецьку літературу”;
- Й. В. Гьоте „Просте наслідування природи, манера, стиль”;
- Ф. Шіллер „Про наївну та сентиментальну поезію”, „Про трагічне мистецтво”;



- Г. Е. Лессінг „Гамбурзька драматургія”, „Лаокоон, чи про межі живопису та поезії”;
- Г. Гайне „Смерть Тассо”;
- Ф. Ніцше „Народження трагедії з духу музики”;
- О. Ранк „Мотив кровозмішення в поезії та сазі”, „Міф про народження героя”;
- К. Г. Юнг „Про відношення аналітичної психології до літературного твору”, „Феномен у мистецтві та науці” або будь-яку іншу працю.

### **Спеціальність „французська мова та література”:**

- Ю. Ц. Скалігер „Поетика”;
- Ж. дю Белле „Захист і уславлення французької мови”;
- Н. Буало „Мистецтво поезії”;
- Ж. де ла Тай „Про мистецтво трагедії”;
- Фр. д'Обіньяк „Практика театру”;
- П.-Д. Юе „Трактат про виникнення романів”;
- Д. Дідро „Бесіди про „Позашлюбного сина”, „Роздуми про драматичну поезію”;
- А.-Л.-Ж. Де Сталь „Про вплив пристрастей на щастя людей і народи”, „Про літературу у зв'язку із суспільними установами”;
- В. Гюго передмова до драми „Кромвель”;
- Ж. Жаннет „Палімпсести: Література другого ступеня”;
- Ж. Дерріда „Розсіювання”, „Поштова картка: від Сократа до Фрейда”, „Психея: відкриття іншого”.

### **Спеціальність „іспанська мова та література”:**

- Х. де ла Куева „Поетичний зразок”;
- Лопе де Вега „Про нове мистецтво писати комедії у наш час”;
- Б. Грасіан-і-Моралес „Дотепність чи Мистецтво вишуканого розуму”;
- Б. Х. Феліхоо-і-Монтенегро „Універсальний критичний театр”, „Вчені листи”;

- М. Менендес-і-Пелайо „Історія естетичних ідей в Іспанії”, „Історія іспанської поезії середньовіччя”, „Історія іспано-американської поезії” або будь-яка інша праця;
- Р. М. Підаль „Іспанське романсеро. Теорія і історія”, „Кастильський епос у іспанській літературі” або будь-яка інша праця;
- Х. Ортега-і-Гасет „Начерк естетики у формі прологу”, „Роздуми про Дон Кіхота”, „Загальнолюдські мистецтва та думки про роман”.

## 9. ПЕРЕЛІК ПИТАНЬ ДЛЯ МОДУЛЬНОГО ТА ПІДСУМКОВОГО КОНТРОЛЮ

### Перший модульний контроль.

1. Теоретико-літературні погляди Арістотеля („Поетика”).
2. Погляди на літературу Платона („Держава”).
3. Розвиток теоретико-літературної думки у давньому Римі.
4. Розвиток теоретико-літературної думки за часів Ренесансу.
5. Літературна теорія класицизму.
6. Основні напрями розвитку теоретико-літературної думки у XVIII ст.
7. Значення філософсько-естетичних теорій німецьких ідеалістів для подальшого розвитку теорії літератури.
8. Новаторство романтиків в осмисленні природи та феноменів словесного мистецтва.
9. Міфологічна школа.
10. Біографічний метод.
11. Культурно-історична концепція.
12. Психологічний підхід.
13. Антропологічна школа.
14. Філософські детермінанти, напрями розвитку теорії літератури на межі XIX-XX ст.
15. Метод психоаналізу у літературознавстві. Теорії З. Фрейда та К. Г. Юнга.
16. „Формально орієнтоване” літературознавство XX ст.
17. Ґрунт для формування, напрями розвитку міфокритики.
18. Компаративістика: шляхи формування, методика, актуальність, перспективи розвитку.
19. Феноменологія та герменевтика.
20. Феміністичний напрям та гендерний підхід.
21. Новий історизм та його основні теоретичні здобутки.
22. Наратологія у сучасному літературознавстві.
23. Екокритика у контексті вивчення літературних феноменів.

**Другий модульний контроль.**

1. Поняття художнього твору. Типологія заголовків.
2. Літературні роди.
3. Великі епічні жанри.
4. Жанр роману у західноєвропейській літературі.
5. Жанр новели у західноєвропейській літературі.
6. Малі епічні жанри західноєвропейської літератури.
7. Ліричні жанри західноєвропейської літератури.
8. Ліро-епічні жанри.
9. Жанри середньовічного західноєвропейського театру.
10. Жанри комедії, трагедії, драми, трагікомедії, мелодрами у західноєвропейській літературі.
11. Тема, проблема, ідея художнього твору.
12. Поняття мотиву у літературознавстві.
13. Форми та прийоми комічного.
14. Засоби розкриття характеру персонажа. Психологізм.
15. Типологія художнього конфлікту.
16. Аналіз композиції художнього твору.
18. Поняття хронотопу. Типи художнього часу та простору.
19. Тропи та стилістичні фігури.
20. Строфа, види строф. Строфічні форми.

**ПИТАННЯ ДО ПІДСУМКОВОГО КОНТРОЛЮ.**

1. Теоретико-літературні погляди Арістотеля („Поетика”).
2. Погляди на літературу Платона („Держава”).
3. Розвиток теоретико-літературної думки у давньому Римі.
4. Розвиток теоретико-літературної думки за часів Ренесансу.
5. Літературна теорія класицизму.
6. Основні напрями розвитку теоретико-літературної думки у XVIII ст.

7. Значення філософсько-естетичних теорій німецьких ідеалістів для подальшого розвитку теорії літератури.
8. Новаторство романтиків в осмисленні природи та феноменів словесного мистецтва.
9. Міфологічна школа.
10. Біографічний метод.
11. Культурно-історична концепція.
12. Психологічний підхід.
13. Антропологічна школа.
14. Філософські детермінанти, напрями розвитку теорії літератури на межі XIX-XX ст.
15. Метод психоаналізу у літературознавстві. Теорії З. Фрейда та К. Г. Юнга.
16. „Формально орієнтоване” літературознавство XX ст.
17. Ґрунт для формування, напрямки розвитку міфокритики.
18. Компаративістика: шляхи формування, методика, актуальність, перспективи розвитку.
19. Феноменологія та герменевтика.
20. Феміністичний напрям та гендерний підхід.
21. Новий історизм.
22. Стратегії вивчення художніх творів у контексті сучасної наратології.
23. Екокритичне прочитання літературних текстів.
24. Поняття художнього твору. Типологія заголовків.
25. Літературні роди.
26. Великі епічні жанри.
27. Жанр роману у західноєвропейській літературі.
28. Жанр новели у західноєвропейській літературі.
29. Малі епічні жанри західноєвропейської літератури.
30. Ліричні жанри західноєвропейської літератури.
31. Ліро-епічні жанри.
32. Жанри середньовічного західноєвропейського театру.

33. Жанри комедії, трагедії, драми, трагікомедії, мелодрами у західноєвропейській літературі.
34. Тема, проблема, ідея художнього твору.
35. Поняття мотиву у літературознавстві
36. Форми та прийоми комічного.
37. Засоби розкриття характеру персонажа. Психологізм.
38. Типологія художнього конфлікту.
39. Аналіз композиції художнього твору.
40. Поняття хронотопу. Типи художнього часу та простору.
41. Тропи та стилістичні фігури.
42. Строфа, види строф.
43. Строфічні форми.
44. Системи віршування.
45. Поняття міфу. Зв'язки міфу і літератури. Неоміфологізм.
46. Традиційні образи у літературі.
47. Бароко як літературний напрям.
48. Класицизм як літературний напрям.
49. Сентименталізм як літературний напрям.
50. Романтизм як літературний напрям.
51. Класичний реалізм.
52. Натуралізм як літературний напрям.
53. Символізм як літературний напрям.
54. Експресіонізм та імпресіонізм як напрями у літературі.

## 10. СЛОВНИК

**Алюзія** (лат. *allusio* — „жарт, натяк”) – натяк на інший текст з метою викликати певні значущі асоціації.

**Анакреонтичні оди** (від імені давньогрецького поета Анакреон(т)а) – оди, які оспівують прості радощі життя, молодість, кохання, вино, інші чуттєві насолоди.

**Анекдот** (давньогрец. „неопублікований”) – невелика за обсягом комічна історія із несподіваним фіналом із життя вигаданих або історичних осіб. Етимологія терміну пов’язана із назвою праці візантійського автора Прокопія Кесарійського, яка була спрямована проти Юстиніана і містила опис звичаїв того часу (бл. 550). У XVIII ст. С. Джонсон у „Словнику англійської мови” визначав анекдот як „неопубліковану таємничу історію” [29, с. 34], пізніше головною ознакою жанру стала не його „утаємниченість”, а комічний зміст. У сучасному вітчизняному літературознавстві як анекдотичні характеризують малі епічні жанри середньовічної міської літератури (фаблію, шванки, фацеції тощо).

**Бестіарії** (лат. *bestia* – „звір”) – розповсюджені за часів середньовіччя каталоги реально існуючих і фантастичних тварин з описом їх ознак, символічним тлумаченням у дусі християнської доктрини.

**Ваганти** (від лат. *vagantes* – „мандрівні люди”, також – „голіарди”) – творці латиномовної поезії, розквіт якої припав на західноєвропейське середньовіччя к. XI - поч. XIII ст., коли множились школи, виникали перші університети і склалася перша в історії Європи ситуація надлишку освічених людей. Ваганти – клірики, що не мали постійного приходу, школярі і студенти, які мандрували у пошуках знань і заробітку. Вони оспівували прості радощі життя (тілесне кохання, випивку тощо), висміювали церкву та її служителів.

**Види рим** – існують різні варіанти класифікації рим. 1. Парна (а а b b), перехресна (а b a b), кільцева (а b b a). 2 Чоловіча (останні склади слів, які римуються, є наголошеними), жіноча (за наголошеним іде один ненаголошений), дактилічна (за наголошеним ідуть два ненаголошені склади).

3. Точна (повне співпадіння звуків у словах, що римуються) та неточна (неповне співпадіння). 4. Однорідна (римуються слова, що належать до однієї частини мови) та неоднорідна (римуються слова, що є різними частинами мови). 5. Оригінальна (індивідуально-авторська) та банальна (широко розповсюджена).

**Вузли дії** – запропоновані В. Проппом „точки перетину” виокремлених ним функцій, які стосуються ролей, а не героїв, що засвідчує підпорядкування героїв діям. „Сім вузлів дій” Проппа такі:

- 1) зловмисник;
- 2) дарувальник (постачальник);
- 3) помічник;
- 4) царівна (шукана особа) та її батько;
- 5) відправник;
- 6) герой (шукач або жертва);
- 7) удаваний герой.

**Гейдельберзькі романтики** – друге покоління німецьких романтиків, літературні гуртки 1805-1809 рр. у м. Гейдельберг (Л. А. фон Арнім, К. Brentano, брати Грімм, Й. фон Ейхендорф). Для гейдельберзьких романтиків характерний інтерес до національної старовини, фольклору.

**Глобальна екологічна культура** – прикметна риса загального глобалізаційного процесу, поняття, що позначає широкі погляди людини, яка усвідомлює себе частиною глобальною екологічної системи, на проблеми екології і на безпеку світу (остання залежить від екологічної безпеки кожної його частини); поєднує у собі розуміння взаємозв'язку екосистеми і культури.

**Детектив** (англ. detective, від лат. detectio — „розкриття”) – найменування групи жанрів (метажанр), які зображують розслідування та розкриття злочину: детективний роман, детективна новела, детективна драма тощо. Яскравими представниками детективу у західноєвропейській літературі є твори Е. По, А. К. Дойла, Г. К. Честертон, А. Крісті та ін.



**Дієгетичний спосіб нарації** – частини оповіді, представлені у такий спосіб, що характеризуються „стрімкістю”, „панорамністю”, „узагальненістю”. „Дієгезис” означає „розповідати” або „переповідати”. Мета такого типу оповіді полягає у тому, щоб надати реципієнтові найважливішу інформацію якомога ефективнішим способом, без наміру створити ілюзію, що події відбуваються безпосередньо перед його очима – наратор просто розповідає, що сталося, не намагаючись показати, як це відбувалося.

**Дифірамб** – один з жанрів давньогрецької лірики, хорова пісня на честь бога Діоніса. З IV-V ст. до н.е. починає означати просто урочисту, хвалебну пісню.

**Едіпів комплекс** – комплекс, який охарактеризував у своїх працях З. Фрейд: він пов'язаний із бажанням смерті батька-суперника і сексуальним потягом до матері. Назва – від давньогрецького міфу про Едіпа та трагедії Софокла „Едіп-цар”.

**Екокультурне середовище** – поняття екокритики, яке позначає об'єднане розуміння фізичного і соціального, а також індивідуального і глобального середовищ.

**Екологічне несвідоме** – термін, який ідентифікує підсвідоме відчуття важливості кожного окремого середовища існування людства. Еволюція світового розуму настільки тісно пов'язана з природою, що відчуження від неї викликає страх, а загроза оточуючому середовищу перетворюється на загрозу нашій свідомості. Тож, екологічне підсвідоме у поєднанні із вродженою схильністю людей до співробітництва, альтруїзму та збереження природи має підштовхувати їх до прийняття екологічно правильних рішень.

**Елегійний двовірш** – антична строфа з двох різних віршів, найчастіше гекзаметра і пентаметра. Гекзаметр (давньогрец. „шестистопний”) – віршований розмір античної епічної поезії, шестистопний дактиль, у якому перші чотири стопи можуть замінятися спондеями (у силабо-тонічних імітаціях гекзаметра – хорейми) [29, с. 160].

**„Зустрічні течії”** – термін належить О. Веселовському, означає культурні взаємовпливи, коли запозичення відбувається не на „порожньому місці”, а на основі подібного способу мислення, аналогічної образності тощо. На думку вченого, одна національна література засвоює в іншій лише той матеріал, у якому відчуває потребу і до сприйняття якого готова.

**Ідея сконструйованості значення** – ідея, сформульована структуралізмом, який демістифікував літературу, звівши літературний твір до конструкту, чий механізми піддаються класифікації та аналізу, і визначається як не адекватне відображення дійсності, а функція мови, яка продукує реальність у нашій свідомості. Теорія загалом вважає, що зовнішній світ – соціально й лінгвістично сформований, „раз і назавжди” текстуалізований у „дискурс”.

**Ініціація** (від лат. *initiatio* – „здійснення таїнства”) – прадавній обряд посвячення, пов’язаний із тим, що юнаки і дівчата стають повноправними членами дорослого суспільства. Ініціація традиційно відбувається у два етапи, кожен з яких має символічне значення: тимчасова ізоляція від суспільства, яка супроводжується певними випробуваннями („тимчасова смерть” у попередньому статусі), та повернення у суспільство в іншому статусі – дорослого („відродження / оновлення”). Часто ініціацію розглядають як обрядовий аналог календарного міфу.

**Календарний міф (про бога, який помирає і воскресає, або йде і повертається)** – міф, який відображає прадавні народні уявлення про зміну пір року, календарну тимчасову „смерть” (зима) і „відродження” (весна) природи. Зустрічається у різних народів (Осіріс у єгиптян, Персифона у греків, Бальдр у скандинавів тощо).

**Карнавальні дійства** (франц. *carnaval*) – народні святкові дійства, пов’язані із завершенням робіт, зміною пір року, початком посту, які супроводжувалися гуляннями, театралізованими іграми, перевдяганнями, об’їданнями тощо. Для карнавалу характерна „логіка зворотності” (суспільство ніби перевертається з ніг на голову, руйнується станова ієрархія, королем карнавалу стає блазень). Традиція організовувати карнавали встановлюється за

часів середньовіччя; дослідники вказують на їхній генетичний зв'язок із календарним міфом та сатурналіями. (Докладно див. монографію М. Бахтіна „Творчість Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя та Ренесансу” [3]).

**Карнавалізація** – використання карнавальних мотивів у літературі (маски, перевдягання, радикальної зміни соціальних ролей тощо) [29, с. 339].

**Катарсис** (давньогрец. „очищення”) – термін Арістотеля, який означає очищення духу через страх і співчуття, що виникають як результат споглядання трагедії [1, с. 651].

**Ліричний герой** – цей термін почали вживати у радянському літературознавстві 40-х рр. ХХ ст. Л. Гінзбург вказує, що його увів Ю. Тинянов, який аналізував поезію О. Блока.

„Ліричний герой, не співпадаючи безпосередньо з біографічним автором, проте є образом, який навмисно відсилає до позалітературної особистості поета, що й призводить іноді до наївно-реалістичного ототожнення їх... Наївна читацька свідомість сприймає цей двоплановий образ спрощено, як „образ самого поета, людини, яка реально існує : читач ототожнює творіння і творця”. Адекватне ж сприйняття ліричного героя вимагає врахування його ... неподільності із автором і неспівпадання із ним” [49, с. 148].

Більш-менш цілісне уявлення про ліричного героя складається на основі, як мінімум, кількох віршів, поетичного циклу.

**Міметичний спосіб нарації** – ті частини оповіді, які подаються в міметичній манері, „драматизовано”, тобто їх представлено у „сценічний” спосіб, оздоблено діалогами, дією акторів тощо. „Мімесис” означає „показувати” чи „розігрувати”. „Мімесис”– це „повільна розповідь”, у якій те, що сказано і зроблено, „інсценізується” для читача, створює ілюзію, що він сам чує і бачить те, що відбувається.

**Міф** (давньогрец. „слово, розповідь, переказ”) – оповідь, в якій у вигляді конкретно-чуттєвих персоніфікацій постає узагальнено відображена первісною свідомістю дійсність.

**„Мовне забруднення”** – некритичний (бездумний) імпорт нових лексичних одиниць чи слів, або ж синтагматичних та синтаксичних конструкцій, в основному, з англійської, у іншу мову. Це, з одного боку, збагачує мову-реципієнт, якщо у ній відсутні лексеми на позначення певних явищ, а, з іншого – засмічує її у разі наявності власних слів, які можуть відсуватися на периферію вжитку за рахунок іншомовних включень.

**Образність** – художнє відображення дійсності за допомогою образів. Образ художній — категорія естетики, засіб і форма освоєння життя мистецтвом. Образи можна класифікувати за різними параметрами:

- за структурою (метафоричні і метонімічні);
- за ступенем „реалістичності” (життєподібні – тип, характер та умовні – гротескні, гіперболічні, символічні, алегоричні тощо);
- за формою викладу (розповідні – сюжетні, описові – портрет, пейзаж, інтер’єр, медитативні – емоції);
- за психофізичними асоціаціями (чуттєві – зорові, звукові, смакові тощо та почуттєві – емоційні, інтелектуальні);
- за тематикою (образ події, людини, природи, тварини, народу) [5, с. 142].

Будь-який художній твір є системою образів.

**Пастораль** (франц. *pastorale*, від лат. *pastoralis* – „пастирський”) – найменування групи жанрів (метажанр), які зображують природне життя простого люду (переважно пастухів): пасторальний роман (Х. Де Монтемайор, М. де Сервантес), пасторальна комедія (Лопе де Вега, Кальдерон), пасторальна поема (Дж. Боккаччо, Е. Спенсер), пасторальні ода, еклога (Ф. Петрарка), елегія (Дж. Мільтон) тощо.

**Перипетія** (давньогрец. – „раптова зміна”) – термін, яким з часів Арістотеля позначаються раптові і різкі зміни в долях персонажів (усілякі повороти від щастя до нещастя, від удачі до невдачі, або в зворотному напрямку) [1, с. 657]. Завдяки перипетіям життя вимальовується як арена щасливих і нещасливих збігів обставин. Герої при цьому зображувалися як цілком підвладні долі.

**Ремінісценція** (лат. *reminiscentia* — „спогад”) – „згадування” іншого твору, часто створюється шляхом використання запозиченнях автором образів, мотивів, сюжетних схем тощо [29, с. 870].

**Сатурналії, сезонні свята** – ритуальні аналоги календарних міфів. Сатурналії були популярні у давньому Римі, відбувалися у грудні, присвячувалися богу Сатурну, за часів якого нібито усі люди були рівні. Під час сатурналій раби і пани мінялися місцями (другі прислужували першим). Їх своєрідним продовженням стали середньовічні карнавали.

**Скальди** (ісл. *skald* – „поет”) – норвезькі та ісландські поети-співці IX-XIII ст.

**„Солодкий новий стиль”** (італ. „*Dolce stil nuovo*”) — італійська школа поезії, що виникла наприкінці XIII ст. Виразала свідомість самоцінної особистості, її духовний світ, завбачала лірику доби Відродження, обстоювала шляхетність та музичність віршованої форми. Яскраві представники цієї школи: Г. Гвініцеллі, Г. Кавальканти, молодий Данте Аліг'єрі, Дж. Фрескобальді та ін.

**Станси** – (франц. *stanc* – „строфа”) – у поезії XVIII-XIX ст. стансами називають вірш меланхолійного настрою та переважно медитативного характеру, який має нескладну строфічну будову (чотиривірш, ямб).

**Стиль** (лат. *stilus, stylus*, від давньогрец. *stylos* — „паличка”). Спочатку стилем називали загострену паличку із металу або дерева чи кістки, якою писали на воскових дощечках. Літературний стиль – специфічна сукупність художніх засобів, обумовлена певними ідейно-естетичними принципами письменника (стиль Г. Флобера) або письменників (стиль сентименталістів, бароковий стиль тощо).

**Стопа** – повторюване поєднання сильного та слабого місць у віршованому метрі, яке є одиницею довжини вірша.

**Сюжет і фабула** – поняття, які літературознавці використовують у різних значеннях. Представниками російського формалізму (В. Б. Шкловським, Б. В. Томашевським) були розмежовані термінологічно природний хід подій

(фабула) і порядок повідомлення про них, їхня „художня обробка” (сюжет). Інші вчені (О. Веселовський та його послідовники) дотримуються іншої точки зору: фабула – художня, а сюжет – хронологічна послідовність подій [48, с. 139].

**Творчий метод** – оригінально-авторський спосіб художнього відображення й оцінки дійсності.

**Фентезі** (англ. *fantasy* — „ідея, щось придумане”) – метажанр мистецтва в цілому та літератури зокрема, який характеризується фантастичним змістом, має певні специфічні риси, які відрізняють його від фантастики наукової: „майже повна відсутність прогнозованості” [27, с. 592], організація художнього світу за законами міфомислення, „фатум (іноді оприявлений як окультна рівновага Всесвіту, за порушення якої настає невідворотна кара)”, „жорстока наскрізна дихотомія „добро-зло” [27, с. 592], особливі дива (фантастика казково-міфолгічного характеру) тощо. Враховуючи відносну „молодість” фентезі, досить складно охарактеризувати його чітко й однозначно.

**Фокалізація** (фр. *focalisation* – „фокусування”) – термін, запропонований французьким теоретиком літератури Ж. Женеттом (праця „Фігури III”, 1972), означає організацію висловленої у оповіданні точки зору і передбачає її донесення до глядача чи читача. Використовується у наратології та класичному літературознавстві, найбільш близькі за значенням терміни – „фокус нарації” (К. Брукс та Р. П. Уоррен) і „точка зору” (наприклад, у Б. Успенського). Розрізняють нульову фокалізацію (всевидюче бачення), де потік інформації не обмежений, оповідач знає все про події та персонажів; внутрішню фокалізацію, де за вихідне взято чуттєвий світ оповідача і розвиток тексту скерований його свідомістю, те, що бачить і знає оповідач, збігається з тим, що бачить і знає персонаж. Таким чином, відтворюється “голос” одного персонажа, який опиняється у переважному становищі; зовнішня фокалізація, коли оповідач не вводить себе в перспективу жодного персонажа. Думки і почуття останнього невідомі, бо він описаний “збоку”.

**Фокалізатор (рефлектор, фокальний персонаж)** – суб'єкт фокалізації, утримувач точки зору або персонаж, з погляду якого представляються наратовані ситуації й події. Фокалізатор не обов'язково збігається з наратором: наратор може презентувати події через чийсь погляд, тобто делегує фокалізацію фокалізатору. Фокалізатор бере на себе свого роду відповідальність за організацію вираженої в оповіді точки зору.

**Цитата** (лат. *citare* – „приводити, проголошувати”) – дослівне відтворення частини іншого тексту з посиланням на джерело.

**Шванки** (нім. *schwank* – „жарт”) – коротенькі історії анекдотичного характеру у прозовій або віршованій формі, подібні до французьких фабліо. Формування жанру починається ще з IX-X ст. Пізніше (у XIII ст.) з'являються цілі „цикли”, які оповідають про пригоди одного персонажа („Піп Аміс” Штрікера), а також збірки, у яких об'єднано найрізноманітніші за формою та змістом твори цього жанру (XVI ст.): „Дорожня книжечка” Йорга Вікрама, „Товариство у садку” Якоба Фрея, „Нічна книжечка” Валентина Шумана, „Нічна варта” Бернгарда Герцога. Їхні автори використовують фольклорні, а також письмові національні й іноземні джерела, розробляють подібні („мандрівні”) сюжети. Спочатку шванки мали більш дидактичний характер, але поступово набули статусу виключно „розважальної літератури”. Шванки висміюють глупоту, пияцтво, обжерливість, хіть служителів церкви, симпатизуючи дотепним, спритним і хитрим, навіть якщо вони порушують моральні норми. Серед типових персонажів – невірні дружини, чоловіки-рогоносці, лукаві ошуканці, хабарники-судді, лікарі-шарлатани, ченці-розпусники тощо. Історії, викладені у шванках, часто пов'язані із конкретним німецьким містом; у них багато побутових деталей, звучить соковита розмовна мова.

**Шпрухи** (нім. *spruch* – „сентенція, вислів” – від *sprechen* – „говорити”) – жанр німецької середньовічної поезії. Під шпрухом розуміють коротенький твір, що висловлює у повчальній формі життєву мудрість, є типологічно близьким до байки, приказки, загадки, або ж двовірш афористичного характеру,

подібний до епіграми. Існує також пісенний шpruch (sangspruch), представлений не лише у середньовічній (Вальтер фон Фогельвайде), але й у більш пізній (XVII-XVIII ст.) поезії.

**Штюрмери** – представники руху „Буря і натиск” (Sturm und Drang), який отримав таку назву від однойменної драми Ф. М. Клінгера. Штюрмерство – німецький „варіант” сентименталізму, його представники здійняли бунт проти тих норм, які панували у літературі класицизму та виявили непересічний інтерес до національного фольклору (казок, пісень, балад тощо), збагативши його надбаннями і літературу. Саме завдяки штюрмерам з’являється поняття „народності” літератури. Для їх творчості характерні культ бунтарства та волелюбства, цікавість до внутрішнього світу людини (власне психологізм) та життя природи („психологічний пейзаж”), поєднання прекрасного та відразного, чуттєвого та жахливого. Серед „бурхливих геніїв” – І. Г. Гердер, Ф. М. Клінгер, Я. Р. Ленц та ін. Штюрмерський період був у творчості Ф. Шіллера (драма „Розбійники”) та Й. В. Гьоте (роман „Страждання молодого Вертера”).



## 11. СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аристотель. Поэтика / Пер. с древнегреч. М. Л. Гаспарова // Аристотель. Сочинения в четырех томах. – Т. 4. – М.: Мысль, 1983. – С. 645-681.
2. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пер. з англ. Ольги Погинайко. – К.: Смолоскип, 2008. – 360 с.
3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / Михаил Бахтин. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
4. Бахтин. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / Михаил Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
5. Будний В. Порівняльне літературознавство: підручник для студентів вищих навчальних закладів / В. Будний, М. Ільницький. – Київ: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2008. – 430 с.
6. Бурлина Е. Я. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза / Елена Бурлина. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1987. – 167 с.
7. Васирина К. М. Англійський конні-кетчерівський памфлет в контексті шахрайської прози XVI ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04. / К. М. Васирина. – Київ, 2001. – 20 с.
8. Веселовский А. Историческая поэтика / Александр Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – 406 с.
9. Вступ до літературознавства. Хрестоматія: навчальний посібник / Упоряд. Н. І. Бернадська. – К.: Либідь, 1965. – 120 с.
10. Галич О. Історія літературознавства. Частина I: Зарубіжне літературознавство: Підручник для філологічних спеціальностей / Олександр Галич. – К.: Шлях, 2006. – 208 с.
11. Галич О. Теорія літератури: підручник для студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К.: Либідь, 2001. – 487с.

12. Гегель Г. В. Ф. Эстетика в 4-х томах / Перевод под общ. ред. М. Лифшица. – Т. 1. – М.: Искусство, 1968. – 312 с.
13. Гегель Г. В. Ф. Эстетика в 4-х томах / Перевод под общ. ред. М. Лифшица. – Т. 3. – М.: Искусство, 1971. – 621 с.
14. Гете И. В. Собрание сочинений в десяти томах. Т. 10. / Под. общ. ред. А. Аникста, Н. Вильмонта. – М.: Художественная литература, 1980. – 510 с.
15. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения / Пер. с румынского М. Фридмана. – М.: Прогресс, 1977. – 205 с.
16. Жирмунский В. Рифма, ее история и теория / Владимир Жирмунский. – Питербург, 1923. – 194 с.
17. История зарубежного театра / Под ред. Г. Н. Бояджиева и А. Г. Образцовой. – Часть первая. – М.: Просвещение, 1981. – 336 с.
18. Каверин В. Сказки Гауфа // Гауф В. Сказки / Пер. с нем. Н. Касаткина. – М.: Художественная литература, 1988. – С. 3 – 8.
19. Каллер Дж. Теория литературы. Краткое введение / Пер. с англ. А. Георгиева. – М.: АСТ „Астрель”, 2006. – 158, [2] с.: ил.
20. Копистянська Н. Жанр. Жанрова система у просторі літературознавства: Монографія / Нонна Копистянська. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.
21. Копистянська Н. Час / художній час: до питання про історію поняття і терміна // Вісник Львівського університету. – Серія: Філологія, 2008. – Вип. 44. – Ч. 1. – С. 219-229.
22. Косиков Г. Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М.: Издательство Московского университета, 1987. – С. 5-39.
23. Краткая литературная энциклопедия: в 8 т. / Науч. ред. А. Сурков. – М.: Советская энциклопедия, 1967. – Т. 3. – 975 с.
24. Краткая литературная энциклопедия: в 8 т. / Науч. ред. А. Сурков. – М.: „Советская энциклопедия”, 1967. – Т. 4. – 1024 с.

25. Краткая литературная энциклопедия: в 8 т. / Науч. ред. А. Сурков. – М.: „Советская энциклопедия”, 1967. – Т. 5. – 976 с.
26. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика / Пер. с итал. В. Яковенко. – М.: Intrada, 2000. – 160 с.
27. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / За ред. А. Волкова, О. Бойченка та ін. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
28. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60 - 70-е годы / Наум Лейдерман. – Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1982. – 252 с.
29. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Николюкина. – М.: НПК „Интелвак”, 2001. – 1274 с.
30. Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Науч. ред. Н. Козлова. – М.: Издательство Московского университета, 1980. – 624 с.
31. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Науч. ред. А. Дмитриев. – М.: Издательство Московского университета, 1980. – 639 с.
32. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е. / Дмитрий Лихачев. – М.: Наука, 1979. – 352 с.
33. Михайлов А. Старофранцузская городская повесть „фаблио” и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры / Андрей Михайлов. – М.: КомКнига, 2006. – 352 с.
34. Платон. Государство / Пер. с древнегреч. Егунова А. Н. // Платон Собрание сочинений в трех томах / Под общ. ред. А. Лосева и В. Асмуса. – Т.3. – М.: Мысль, 1971. – С. 89-455.
35. Погребная В. Проблемы эмансипации женской личности в русской критике и романах Н. Д. Хвоцинской (60-80-е годы XIX столетия) / Виктория Погребная. – Запорожье: ЗГУ, 2003. – 242 с.
36. Попова И. М. Проблемы современной литературы: курс лекций / И. М. Попова, Л. Е. Хворова. – Тамбов: Издательство ТГТУ, 2004. – 104 с.

37. Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье / Под ред. М. Л. Гаспарова. – М.: Наука, 1986. – 256 с.
38. Пронин В. А. Теория литературных жанров / Владислав Пронин. – М.: Издательство МГУ, 1999. – 195 с.
39. Пропп В. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре / Валерий Пропп. – М.: Лабиринт, 2006. – 256 с.
40. Рюмина М. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность / Марина Рюмина. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 320 с.
41. Спивак Р. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров / Рита Спивак. – Красноярск: Из-во Красноярского ун-та, 1985. – 139 с.
42. Ступников И. В. Как в зеркале отразили свой век...// Английская комедия XVII-XVIII веков: Антология / Сост. И. В. Ступников. – М.: Высш.шк., 1989. – С.6-42.
43. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підручник для гуманітаріїв / Анатолій Ткаченко. – К.: Правда Ярославичів, 1997. – 448 с.
44. Торкут Н. М. Специфіка становлення й розвитку літературно-критичної традиції на теренах англійського Ренесансу / Н. М. Торкут // Ренесансні студії. – 2000. – Вип. 4. – С. 46-64.
45. Федотов О. И. Основы теории литературы: Учеб. пособие для студ.высш.учеб. заведений: В 2 ч. / Олег Федотов. – Ч.1: Литературное творчество и литературное произведение. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003.– 272 с.
46. Федотов О. И. Основы теории литературы: Учеб. пособие для студ.высш.учеб. заведений: В 2 ч. / Олег Федотов. – Ч.2: Стихосложение и литературный процесс. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 240 с.
47. Фесенко Э. Теория литературы: учебное пособие / Эмилия Фесенко. – М.: УРСС, 2004. – 336 с.
48. Хализев В. Е. Теория литературы: учебник / Валентин Хализев.– М.: Высшая школа, 1999. – 398 с.

49. Чернец Л. В. Введение в литературоведение: учебник / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 2000. – 680 с.
50. Шадрина Т. В. Кембріджська школа в літературознавстві Англії.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04. / Т. В. Шадрина. – Київ, 2002. – 20 с.
51. Шалагінов Б. Зарубіжна література від античності до початку ХІХ ст: історико-естетичний нарис / Борис Шалагінов. – К.: „КМ Академія”, 2004. – 360 с.
52. Шама И. Знакомтесь – клерихью... / Ирина Шама. – Запорожье: ООО „ИПО „Запорожье”, 2009. – 160 с.
53. Шиллер Ф. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 6. / Пер. с нем. под ред. Л. Е. Пинского. – М.: Художественная литература, 1957. –180 с.
54. Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни / Пер. с нем. Н. Ман. – М.: Художественная литература, 1981. – 687 с.
55. Döring T. Postcolonial Literatures in English / Tobias Döring. – Stuttgart: Klett Lernen and Wissen GmbH, 2008. – 200 p.
56. Longman Dictionary of English Language and Culture. – Edinburgh Gate, Harlow: Pearson Education Limited, 2005. – 1620 p.
57. Scholes R. Structuralism in Literature / Robert Scholes. – Yale: University Press, 1974. – 230 p.
58. The Norton Introduction to Literature / Ed.by Carl E. Bain, Jerome Beaty, J. Paul Hunter. – New York, London: W. W. Norton and Company, 1991. – 1985p.+A52.
59. Tošić J. Ecocriticism – Interdisciplinary Study of Literature and Environment // Working and Living Environmental Protection. – Vol. 3. – 2006. – No 1. – P. 43- 50.

Навчальне видання  
(українською мовою)

Ніколова Олександра Олександрівна  
Василина Катерина Миколаївна

## **ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ**

Навчальний посібник  
для студентів вищих навчальних закладів

Редактор *С. Ю. Ваніров*  
Технічний редактор *Є.В. Ткаченко*  
Коректор *Я.П. Кравченко*

Запорізький національний університет  
69600, м. Запоріжжя, МСП-41  
вул. Жуковського, 66  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи  
до Державного реєстру видавців, виготівників  
і розповсюджувачів видавничої продукції  
ДК № 2952 від 30.08.2007