



**Дослідницькі
стратегії
сучасного
літературознавства**

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДЗВО «ДОНБАСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ
ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ»
ГОРЛІВСЬКИЙ ІНСТИТУТ ІНОЗЕМНИХ МОВ**

ДОСЛІДНИЦЬКІ СТРАТЕГІЇ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

**Навчальний посібник для здобувачів
другого (магістерського) рівня вищої освіти
спеціальностей 035 Філологія та
014 Середня освіта (Мова та література)**

**Бахмут
2018**

УДК [378.016:82.0](075.8)

Д70

*Друкується за рішенням Вченої ради
Горлівського інституту іноземних мов
ДЗВО «Донбаський державний педагогічний університет»
(протокол № 9 від 22 березня 2018 р.)*

Рецензенти:

Штейнбук Фелікс Маратович, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри теорії та історії світової літератури імені професора В. І. Фесенко, Київський національний лінгвістичний університет.

Дмитренко Вікторія Ігорівна, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української та світової літератури, Криворізький державний педагогічний університет

Д70 **Дослідницькі стратегії сучасного літературознавства:** навч. посіб. [для здобувачів другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальностей 035 Філологія та 014 Середня освіта (Мова та література)] / уклад.: Т.М. Марченко, Л.І. Морозова, О.А. Писарева, М.Ю. Шкуропат, І.О. Скляр. – Слов'янськ : Вид-во Б. І. Маторіна. – 233 с.

ISBN 978-966-2762-86-0

У навчальному посібнику наведені тези лекцій, дослідницько-пошукові завдання, перелік наукової та навчально-методичної літератури до навчальних дисциплін «Основи імагології», «Рецептивна естетика», «Гендерні дослідження в літературознавстві», «Основи міфопоетики», «Методика викладання літературознавчих дисциплін у закладах вищої освіти» для здобувачів другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальностей 035 Філологія та 014 Середня освіта (Мова та література)

УДК 37.091.64:378.22-820

ISBN 978-966-2762-86-0

© Горлівський інститут іноземних мов, 2018

ЗМІСТ

Передмова	8
Основи імагології	11
<i>Змістовий модуль 1. Імагологія як мультидисциплінарна спеціалізація літературної компаративістики</i>	<i>11</i>
Літературна імагологія в розмаїтті міждисциплінарних зв'язків	11
Основні методологічні засади літературознавчої імагології	14
Історія формування імагологічних уявлень про «свого» та «іншого» у світовій літературі	16
Питання для обговорення	23
Дослідницько-пошукові завдання	23
Рекомендована література	23
<i>Змістовий модуль 2. Імагологічна проблематика та термінологія</i>	<i>25</i>
Категорія «художня картина світу» в імагологічних дослідженнях	25
Образи «Чужого», «Іншого» в національних картинах світу	31
«Національні образи світу» (етнообрази) в художній літературі	37
Питання до обговорення	48
Дослідницько-пошукові завдання	49
Рекомендована література	50
Рецептивна естетика	53
<i>Змістовий модуль 1. Рецептивна естетика як галузь літературознавства, її засади та ключові поняття</i>	<i>53</i>
Рецептивна естетика як галузь літературознавства	53
Питання до обговорення	59
Художня рецепція, її механізм та закономірності	59
Питання до обговорення	65
Дослідницько-пошукові завдання	65
Рекомендована література	67
<i>Змістовий модуль 2. Основні етапи розвитку рецептивної естетики</i>	<i>68</i>

Р. Інгарден як основоположник рецептивної естетики.....	68
Питання до обговорення	72
Внесок представників Константської школи у розбудову засад рецептивної естетики. Наукова діяльність Х.-Р. Яусса	73
Питання до обговорення	78
В. Ізер та його потрактування процесу читання	79
Питання до обговорення	85
Дослідницько-пошукові завдання	86
Рекомендована література	87
<i>Змістовий модуль 3. Вплив рецептивної естетики на розвиток українського літературознавства</i>	<i>88</i>
Рецептивна естетика та рецептивна поетика в українському літературознавчому дискурсі ХХ – ХХІ ст.....	88
Питання до обговорення	101
Дослідницько-пошукові завдання	101
Рекомендована література	102
Гендерні дослідження в літературознавстві	104
<i>Змістовий модуль 1. Гендерні дослідження в літературознавстві</i>	<i>104</i>
Гендерні дослідження як новий тип соціально-гуманітарного знання. Історико-політичні та соціально-культурні передумови	104
Теорія гендеру в літературі. Гендерний напрямок в сучасних літературознавчих дослідженнях, підходи до інтерпретації текстів та методологічні основи гендерних досліджень	113
Проблеми гендерної поетики в сучасних літературознавчих дослідженнях	118
Соціально-психологічна стигматизація фемінного та маскулітного в літературі. Квір-теорія.....	121
«Перша хвиля», есеїстка В. Вулф. Фемінізм – криза маскулітності	127
Деміфолологізація образу жінки в екзистенційній концепції С. де Бовуар та радикальній феміністичній критиці К. Мілет, А. Дворкін. Теорія суб'єкта мови Ю. Крістевої	129
Жінка-читачка, жінка-письменниця в американській феміністичній критиці Е. Шовалтер, С. Гілберт та С. Губар	132

Питання до обговорення. Дослідницькі творчі завдання	134
Рекомендована література	137
Основи міфопоетики	142
<i>Змістовий модуль №1. Міфопоетика в сучасному літературознавстві</i>	<i>142</i>
Міф. Його соціокультурні функції	142
Питання до обговорення	150
Міфопоетика як складова теоретичної поетики	150
Питання до обговорення	155
Термінологічний апарат міфопоетики	155
Питання до обговорення	160
Рекомендована література	160
<i>Змістовий модуль №2. Неоміфологізм у літературі. Специфіка міфологічного аналізу художнього твору</i>	<i>163</i>
Поняття неоміфологізму. Неоміфологізм як тип літературної творчості	163
Питання до обговорення	167
Рекомендована література	167
Специфіка міфологічного аналізу художнього твору	170
Дослідницько-пошукові завдання	177
Рекомендована література	177
<i>Змістовий модуль №3. Міфокритика, її специфічні риси</i>	<i>178</i>
Міфологічні концепції. Розвиток міфокритики	178
Дослідницько-пошукові завдання	183
Рекомендована література	184
Розвиток міфокритичної думки в українській науці	185
Дослідницько-пошукові завдання	187
Рекомендована література	188
Методика викладання літературознавчих дисциплін у закладах вищої освіти	190
<i>Змістовий модуль №1. Історичний і теоретичний аспект літературознавчих дисциплін у системі підготовки філологів</i>	<i>190</i>
Концептуальне, нормативно-правове та науково-методичне забезпечення літературознавчих дисциплін у ЗВО	190

Загальний, історико-літературний і теоретичний курс в системі літературознавчої підготовки	194
Рекомендована література	197
<i>Семінар №1. Методика викладання літературознавчих дисциплін у вищій школі як наука і навчальна дисципліна. Її складові частини</i>	198
Рекомендована література	199
Дослідницько-пошукові завдання	199
Рекомендована література	201
<i>Змістовий модуль №2. Викладач літературознавчих дисциплін та специфіка організації його роботи у ЗВО</i>	201
Особливості творчої методичної діяльності викладача літератури	201
Специфіка аудиторних занять з літературознавчих дисциплін та їхній вплив на переосмислення всіх складових курсу	204
Рекомендована література	209
<i>Семінар №1. Планування та організація роботи викладача літературознавчих дисциплін. Науково-методичне забезпечення навчального процесу</i>	210
Рекомендована література	210
Дослідницько-пошукові завдання	211
Рекомендована література	211
<i>Змістовий модуль №3. Традиційні та іноваційні технології викладання літературознавчих дисциплін у вищій школі</i>	212
Форми, методи й прийоми вивчення літературознавчих дисциплін	212
Методика організації самостійної роботи здобувачів з літературознавчих дисциплін	216
Методика вивчення літературознавчого матеріалу	218
Рекомендована література	221
<i>Семінар №1. Види навчальних занять з літературознавчих дисциплін</i>	222
Рекомендована література	222
Дослідницько-пошукові завдання	223
Рекомендована література	225
<i>Семінар №2. Методика організації самостійної роботи здобувачів вищої освіти з літературознавчих дисциплін</i>	227

Рекомендована література	228
Дослідницько-пошукові завдання	229
Рекомендована література	230
Тематичний покажчик	231

ПЕРЕДМОВА

Навчальний посібник «Дослідницькі стратегії сучасного літературознавства» призначений для здобувачів другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальностей 035 «Філологія» та 014 «Середня освіта (мова та література)».

Залучення духовного потенціалу світової літератури для вивчення проблем міфологізації сучасного мислення, іконічності культури, міжкультурного й міжнаціонального діалогу, бікультуральної та мультикультурної творчості, гендерних проблем, імагологічних уявлень на рівні «образ країни», «образ світу», «етнообраз», парадигми «Свій» – «Чужий», «національний» – «інонаціональний», дослідження форм репрезентації національної та світової історії в мистецтві, формування «горизонту очікувань» на рівні широкої читацької аудиторії та ін. дає змогу сформуванню цілісної картини світу майбутніх філологів. Саме це має на меті цикл літературознавчих дисциплін для здобувачів другого (магістерського) рівня вищої освіти.

Запропонована укладачами цього навчального посібника стратегія інтеграції новітніх здобутків літературознавства у процес навчання виходить за межі методологічних контекстів традиційного літературознавства, в цій комбінації наукових підходів евристичний потенціал сучасної імагології, структурно-семіотичного й структурно-типологічних методів, міфопоетики та міфореставрації, герменевтики й рецептивної естетики поєднано з методами системного, комплексного, порівняльно-історичного, описового аналізу. З іншого боку, інтеграцію дослідницької компоненти у навчальний процес здійснено шляхом поглибленого вивчення вище названих галузей сучасного літературознавства як самостійних навчальних курсів літературознавчого циклу.

Курс «*Основи імагології*», розроблений д. філол. н., проф. Марченко Т. М., покликаний ввести магістрантів у коло основних теоретичних питань літературної імагології, науки, що вивчає специфіку формування взаємних ментальних уявлень народів у сфері словесно-художньої творчості, підвищити їх теоретико-літературознавчу обізнаність у поняттях та проблемах сучасної компаративістики.

Для молодих філологів є важливим як розуміння загальних діалогічних тенденцій у національних і глобальних рамках,

формування комунікативно-рецепційних ментальних моделей, так і окремі аспекти взаємних уявлень - пізнання себе через власне «Я», через сприйняття себе «Іншим», сприйняття «Іншого» як чужинця чи сусіда, ворога чи партнера. Передбачається також ознайомлення здобувачів з методологічною основою вивчення означених аспектів, методикою аналізу імагологічних особливостей окремих художніх творів.

Курс *«Рецептивна естетика»*, розроблений к. філол. н., доц. Морозовою Л. І., має на меті ознайомити здобувачів вищої освіти з теоретичними засадами рецептивної естетики, її ключовими поняттями, художньою рецепцією, її механізмом та її специфікою порівняно з психологічним сприйманням, закономірностями тощо. Шляхом критичного аналізу першоджерел здобувачі вищої освіти дізнаються про становлення й основні етапи еволюції цієї галузі літературознавства, стан її розвитку в сучасній україністиці.

Курс *«Гендерні дослідження в літературознавстві»*, розроблений к. філол. н., доц. Писаревою О. А., розкриває поняття «гендеру» висвітлює гендерологію як новий тип гуманітарного знання та як специфічну дослідницьку стратегію сучасного літературознавства, У його межах магістрантів знайомлять з витоками, становленням та еволюцією гендерних досліджень, їхньою структурою тощо.

Курс *«Основи міфопоетики»*, розроблений к. філол. н., доц. Шкуропат М. Ю., є складовою частиною циклу філологічної підготовки магістрів. Його вивчення спрямоване на ознайомлення здобувачів вищої освіти з міфопоетикою як галуззю сучасного літературознавства, історією розвитку міфокритики і міфопоетичних концепцій та формування у них системно-наукового поняття про її базові категорії (міф, міфологема, міфема, архетип, неоміф тощо), що дасть змогу оволодіти прийомами та методами міфопоетичного аналізу художнього тексту. Курс знайомить із засадами та методами міфопоетичного аналізу таких художніх творів, в яких експліцитно трансформуються давні міфи, а також таких творів, де подібні трансформації спостерігаються у підтексті. Здобувачі вищої освіти вивчають можливості ідентифікації неоміфологізму як художньої якості твору шляхом використання неоміфологізму як дослідницької стратегії.

Курс *«Методика викладання літературознавчих дисциплін у закладах вищої освіти»*, розроблений к. філол. н., доц. Скляр І. О., націлений на ознайомлення здобувачів вищої освіти зі змістом літературознавчої підготовки філологів, зокрема з методикою навчання теоретичних та історичних курсів; вироблення вміння створювати ефективні навчальні ситуації в освітньому та виховному процесі; формування зрілості методичних суджень в аспекті специфіки викладання літературознавчих дисциплін у ЗВО; відпрацювання навичок розвитку читацької та науково-дослідницької діяльності. Для забезпечення професійної підготовки майбутніх викладачів літературознавчих дисциплін у вищій школі, створення умов для виконання ними своїх службових обов'язків на засадах демократизації й гуманізації української вищої школи в контексті європейського розвитку, а також для формування методичної компетентності здобувачів вищої освіти у взаємозв'язку із науково-дослідницькою, когнітивною, соціокультурною, аксіологічною, креативною складовими наведено дослідницько-пошукові завдання.

Укладачі навчального посібника залишили за собою право відбору навчального матеріалу та його структурування в межах розроблених ними навчальних курсів.

*Від імені авторського колективу
д. філол. н., проф. Марченко Т. М.*

ОСНОВИ ІМАГОЛОГІЇ

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ №1 ІМАГОЛОГІЯ ЯК МУЛЬТИДИСЦИПЛІНАРНА СПЕЦІАЛІЗАЦІЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ КОМПАРАТИВІСТИКИ

ЛІТЕРАТУРНА ІМАГОЛОГІЯ В РОЗМАЇТТІ МІЖДИСЦИПЛІНАРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ

Імагологія (від англ. “image” «образ») – одна з наймолодших і досить популярних гуманітарних наукових дисциплін, яка має міждисциплінарний характер і стрімко розвивається на перетині літературознавства і лінгвістики, історії та етнології, психології і соціології, культурології і етнографії, політології та соціології. Предметом вивчення імагології є ментальні уявлення, стійкі стереотипні образи «чужих», «інших» етносів, країн, культур, чужорідні для національної свідомості, що їх сприймає. Імагологія вивчає процеси їх рецесії та функціонування у просторі культурної свідомості, картини світу того чи іншого народу, історичного періоду, включаючи історичні, культурологічні, соціологічні, психологічні, політологічні аспекти образів, за посередництвом яких учасники спілкування (культурного діалогу) уявляють самих себе і партнерів, сусідів, друзів і ворогів, опонентів та ін. (тобто «чужих, «інших»).

Як наукова дисципліна імагологія дійсно молода, а ось перші осмислення «чужих» невідомих культур з метою пізнання тієї частини світу, яка знаходиться за межами «свого» національного простору, з метою ідентифікації власного «я» в системі національних координат має давню традицію. Професор Д. Лірсен у статті «Історія і метод імагології в літературознавстві» детально відтворює ретроспективу розвитку і становлення вивчення образів «чужих». Науковець вбачає початок імагологічних штудій в культурній критиці XVI століття, а саме у працях Юлія Цезаря Скалігера (1484 – 1558), який почав «класифікувати європейські культурні й соціальні моделі в національних категоріях» [15, С. 17]. Остаточному ж формуванню цієї дисципліни сприяли французькі літературознавці-компаративісти Жан-Марі Карре та

його учень і послідовник Маріус-Франсуа Гюйяр, які в 50-ті роки ХХ ст., в умовах кризи порівняльного літературознавства, перенесли свої пошуки зі сфери міжкультурних відносин і міжлітературних впливів, зосередивши їх на проблемах національної і культурної ідентичності. «Не будемо більше відстежувати та вивчати ілюзорні впливи однієї літератури на іншу. Краще спробуємо зрозуміти, як формуються й існують в індивідуальній чи колективній свідомості великі міфи про інші народи і нації» [14, С. 119], – писав М.-Ф.Гюйяр. Значний внесок у розвиток імагології вніс французький компаративіст Даніель-Анрі Пажо, якого цікавили *взаємні культурні уявлення народів, зокрема образи певного етносу у свідомості й літературі іншої нації* («Образи португальців у французькій літературі», 1971). Бельгійський компаративіст Гуго Дизеринк конкретизував основні поняття й завдання імагології як компаративної дисципліни, зосередженої на вивченні індивідуальних і колективних уявлень про інші етноси та культури. Він вивчав процеси сприйняття американців у Франції і французів у США, німецький образ Ірландії та Нідерландів, британські уявлення про Норвегію. У 1985-2006 рр. під керівництвом професора Вуппертальського університету Л. З. Копелева виходила друком серія «Західно-східні відображення» (так званий Вупертальський проект). Дванадцять томів проекту були поділені на дві серії: «Росія й росіяни очима німців. ІХ-ХVІІ вв.» і «Німці й Німеччина очима росіян. ІХ-ХVІІ вв.». З-під пера українського науковця Дмитра Наливайка вийшли дослідження закордонної рецепції України (монографія «Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі ХІ-ХVІІІ ст.», 1998). В 2006 та 2008 рр. вийшли монографії В.В. Орехова «Русская литература и национальный имидж (имагологический дискурс в русско-французском диалоге первой половины ХІХ века)» и «Миф России во французской литературе первой половины ХІХ века».

Отже, імагологія вивчає процеси рецепції та функціонування у просторі культурної свідомості, картини світу того чи іншого народу, історичного періоду, образи «інших», «чужих» націй, включаючи історичні, культурологічні, соціологічні, психологічні, політологічні аспекти образів, за посередництвом яких учасники спілкування (культурного діалогу) уявляють самих себе і партнерів, сусідів, друзів і ворогів, опонентів та ін.

У творах мистецтва подібні образи-стереотипи набувають досить яскравого втілення, що дає підстави говорити про так звану художню імагологію. В літературознавчій науці це – *літературознавча імагологія* (розділ компаративістики), яка аналізує та інтерпретує образи інших націй у творах словесного мистецтва. Тим же займається і *фольклорна імагологія*, але її матеріал – усна народна творчість у всьому розмаїтті її жанрів (прислів'я, приказки, історичні пісні, билини, казки, анекдоти та ін.). Так, наприклад, згадаємо стереотипи масової свідомості про чужинців, наприклад про німців, відображені у народних прислів'ях, які зібрав В. Даль у збірці «Пословицы и поговорки русского народа»: «Немец хитёр: обезьяну выдумал», «У немца на всё струмент есть», «Немец своим разумом доходит (изобретает), а русский глазами (перенимает)».

Лінгвістична імагологія вивчає репрезентативні стереотипи, з якими носії однієї мови відносяться до носіїв іншої мови, або «чужі» форми власної мови.

Історична імагологія – вивчає проблеми формування національних та інокультурних образів у свідомості соціальних й етнічних спільнот, окремих індивідів в процесі історичної взаємодії народів, соціумів і культур.

Потестарна імагологія – вивчає проблеми, пов'язані зі сприйняттям образів влади (порівнюються й протиставляються державні утворення на будь-якому з історичних етапів).

Психологічна імагологія (імагогіка) – вивчає процеси виведення образів із підсвідомого на рівень свідомості.

Етнокультурологія – має широке поле аналізу, окрім звичайних вербальних систем (мова, писемність) залучені інші семіотичні реєстри (традиції і звичаї, костюми та ін.).

Соціополітологічна імагологія (*іміджеологія*) – націлена на інтерпретації національних та інокультурних образів як суб'єктів політики, на відображення репутації однієї держави в очах світової спільноти в цілому й окремої країни чи регіону зокрема.

Культурна іконографія вивчає складні механізми формування іміджів, образів «чужого» під впливом політичних, історичних та інших факторів (А.Р. Ощепков), а економіко-психологічний напрямок вивчає «образотворення» об'єкта у сфері товарів і послуг.

Варто ще раз наголосити, що центральним поняттям імагології є «образ» як універсальна категорія, яка фігурує у цілій низці наук, на перетині яких в умовах так званого «cultural turn» і розвивається ця нова кроссдисциплінарна наука.

ОСНОВНІ МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ ІМАГОЛОГІЇ

Імагологія й до сьогодні генетично пов'язана із порівняльним літературознавством, у надрах якого виникла. Сучасні дослідники О.Ю. та О.А. Полякови наголошують, що ця дисципліна використовує весь інструментарій академічного й сучасного літературознавства, залучаючи методологічні можливості поетологічного аналізу, наратологічні стратегії, міфопоетичні підходи та ін. (переклад тут і далі наш. – Т.М.) [8, С. 7].

Але, на відміну від компаративістики та історичної поетики, імагологія вивчає образ «іншого» не в художньо-естетичному, а в соціально-ідеологічному змістовому ракурсі. Це означає, що компаративістика й історична поетика досліджують структуру, смисл, поетологічний, художньо-естетичний статус образу (в тому числі й образу «іншого») в літературному творі, засоби створення образу, його типологію в різних національних літературах. Як зазначає проф. В.П. Триков, «компаративістику й історичну поетику образ цікавить як творіння поетичної свідомості в його художньо-естетичній неповторності, у зв'язках із традицією. Імагологію ж турбує питання, як образи «іншого», які конструюються в художній літературі, ЗМІ, публіцистиці, мистецтві, тобто в різних дискурсах, входять в суспільну свідомість, перетворюються в іміджі-стереотипи й формують уявлення нації про себе й інші народи» (переклад наш. – Т.М.) [11, С. 122]. Літературний твір розглядається імагологами не як самостійний естетичний феномен, а лише як джерело іміджів, стереотипізованих, стійких й дещо спрощених образів, що різними каналами трансліюються у суспільну свідомість й значною мірою визначають ставлення одного народу до іншого. Література, так само, як й інші типи дискурсу – кіно, медіа, є одним із елементів соціального конструювання, засобом розповсюдження стереотипів.

Таким чином, дискурс-аналіз є основним методом імагології.

Як відомо, основний метод історичної поетики – порівняльно-історичний, базується на порівнянні різномовних літератур на основі принципу історизму. Імагологія ж знімає питання про соціально-культурну зумовленість образу. Акцент переноситься на виявлення джерел образів «Іншого», дискурсів, що його конструюють, засобів і механізмів його трансляції в суспільну свідомість, тобто перетворення художнього образу в імідж-стереотип Іншого. Текст взаємодіє з текстом, образ з образом, але вони ніяк не співвідносяться із соціокультурною реальністю і нею не зумовлені. Текстовий простір виокремлюється із простору історії, соціуму. Як слушно твердить В.П. Триков, «дискурс-аналіз вивчає образ, в тому числі й образ “Іншого”, як результат різних дискурсивних практик, “боротьби дискурсів”» [11, С. 123].

Для компаративістики та історичної поетики література є відображенням «духу нації», особливостей національної культури, менталітету. Одним із завдань порівняльного вивчення літератур є визначення їх національної специфіки. Для імагологів, на відміну від компаративістів, нація – не об’єктивна, історично сформована даність, а сфера «уявного», умовний інтелектуальний конструкт, який створився на перетині різних дискурсивних практик. В результаті, в епоху структуралізму та постструктуралізму, поряд із суто науковими поясненнями багатьох явищ з’являються численні суб’єктивні інтерпретації.

На питання – чи є різниця між «образом» та «іміджем» – маємо таку відповідь науковців: «в зарубіжній науці ці поняття ідентичні, адже «образ» у перекладі латиною, англійською і французькою мовами і є «імідж» (*image*). Але в нашому уявленні різниця є: термін «образ» більш нейтральний, а «імідж» більш суб’єктивний, наповнений авторським змістом. Імідж – це, скоріше, бажаний, а не реальний образ» (переклад наш. – Т.М.) [6, С. 32]. Природу іміджу розглядає американський імаголог Р. Барнетт в роботі «Культури та видіння: образи, медіа й уявне» [12].

ІСТОРІЯ ФОРМУВАННЯ ІМАГОЛОГІЧНИХ УЯВЛЕНЬ ПРО «СВОГО» ТА «ІНШОГО» У СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Де мешкає твій народ і хто його сусіди, що знаходиться за межами добре відомої території, і як виглядає Ойкумена, тобто вся населена людьми частина землі – ці питання здавна потребували відповідей, на них намагались відповісти освічені люди, які вивчали історію свого народу. Про це свідчить фольклор і художня література різних народів. Як писав Г. Гачев у книзі «Ментальності народів світу», для «архаїчного роду інші – це «не ми», «не люди», частина природи. Ще у Стародавньому Єгипті семіти зображувались білими, негри чорними, єгиптяни жовтими, лівійці червоно-коричневими. Потім греки відкрили ще більшу кількість людей, на них не схожих, вони назвали їх «етноси». А давні римляни називали всі чужі народи, усіх «не римлян» варварами.

Уявлення про «інших» відображались уже в міфології та античній літературі. Саме в ній виникла так звана подорожня література, це різножанрові тексти, в яких враження мандрівника викладено у формі записок, щоденників, листів, нарисів тощо.

Цікаво, що в давньогрецьких міфах землі сучасної України, Причорномор'я, представлені як край Ойкумени, тобто світу, заселеного греками. Ці простори в їхньому уявленні були заселені давнім народом гіпербореїв, жили тут також й численні чудовиська й потвори, з якими боролись античні герої. Сюди, на береги Чорного моря, до Колхіди, мандрував Язон, щоб добути золоте руно, звідси був улюбленець богів Геракл, який переміг войовничих амазонок, які, до речі, теж мешкали у цих місцях. Серед античних філософів, істориків та письменників, які зробили вагомий внесок у формування тогочасних уявлень про «інші етноси», варто назвати Страбона («Географія») і Геродота («Історія»), а також Платона. Саме останній у своїх відомих діалогах розповів про цивілізацію дивовижних атлантів, мешканців легендарної Атлантиди, яка з волі богів загинула у водах океану. Дев'ять книг «Історії» Геродота (V ст. до н.е.) відобразили враження від його численних подорожей. Він розповів про лідійців, персів, фракійців. Четверта частина його «Історії» присвячена народам, які мешкали на території сучасної

України – скіфам, сарматам, кіммерійцям, таврам. Наші уявлення про пращурів, які не мали власної писемності, багато в чому сформувались завдяки свідченням Геродота та інших давньогрецьких і давньоримських авторів, по суті ми бачимо скіфів очима еллінів. Спочатку, пише Геродот, Скіфія була пустелею. Першу людину, яка там з'явилася, звали Таргитай, він був сином Зевса і дочки бога річки Борисфен. Саме йому з неба впали золотий плуг, ярмо, сокира і чаша. З того часу священне золото скіфів стало об'єктом культового поклоніння. Геродоту належать численні свідчення про шокуючі звичаї скіфських воїнів. Він детально описав процес скальпування ворогів. Скальпи вони використовували як рушники і той, хто мав їх багато, вважався найкращим воїном. Відзначено також ритуальне вживання алкоголю й наркотиків скіфами – вони вдихали конопляний дим і вили, як вовки. Скіфських царів ховали у величезних курганах, влаштовували їм розкішні тризни із людськими жертвопринесеннями. Жінки, діти та нерухомість у скіфів були спільними. Діодор Сицилійський розповідає про спустошливі напади на Скіфію сарматів у IV ст. до н.е., а Пліній Молодший і Помпоній Мела наголошують на провідній ролі жінки у сарматському суспільстві. Завдяки цим свідченням їхній суспільний устрій сучасні етнологи визначили як гінекократію – аристократичний матріархат, а давні міфи про амазонок набули історичного підґрунтя. Сарматські вершниці поклонялись мечу, устромленому в землю. За чоловіками були закріплені такі заняття, як прядіння, інші домашні справи. Дітям чоловічої статі калічили руки й ноги, щоб зробити їх нездатними до війни. Сарматки не вживали хліба, їли змії, черепах, скорпіонів, ящірок. Ці суворі жінки-воїни користувались шаленою популярністю серед інших народів як наречені, бо народжували сильних і здорових дітей. Вони вправно їздили верхи, стріляли з луків, кидали дротики й не виходили заміж доти, поки не вб'ють трьох ворогів. У них не було правих грудей, адже ще в дитинстві матері випалювали її нагрітим на вогні мідним інструментом – тоді вся сила переходила в праве плече й руку, це допомагало під час стрільби з лука.

Чимало давніх літературних свідчень залишилося й про слов'янські народи та їх сусідів. Західні хроністи, які мали писемність задовго до слов'ян, свідчать, що пращури росіян,

українців і білорусів в далекому минулому були єдиним народом, вони спілкувалися однією давньоруською мовою і називали себе «словене», тобто ті, «хто розуміє слово». Тих же, хто не розумів їхню мову, вони називали німцями, від слова «німий». Східні слов'яни відрізнялись відвагою й хоробрістю, нехтували фізичними стражданнями і були такими чесними, що замість клятви зазвичай говорили: «Хай буде мені соромно» і слова свого ніколи не порушували. Крім того, були вони дуже гостинними, і залишаючи домівку не тільки не замикали дверей, а й залишали на столі хліб і молоко для будь-якого подорожнього. Арабський мандрівник Ахмед Ибн-Фадлан у 921-922 рр. подорожував берегами Волги. Він розповів про поховання знатного руса, на якому був присутній. Заможного купця ховали у човні, який був головним його багатством за життя і разом з іншим майном мав задовольняти його потойбічні потреби. Човен витягли з води, поставили на дерев'яний поміст, який підтримували соснові колоди. На самому човні встановили намет, тут була лава, вкрита коштовними тканинами – на ній лежав небіжчик, розкішно одягнений. Поряд клали фрукти, міцні напої (мед), квіти та зброю. До човна кидали порубаних мечами коней, биків, собак, півня і курей, які мали знадобитись небіжчику в іншому світі. Разом з померлим у човні спалили одну з дівчат, яка дала на це добровільну згоду. Всією церемонією розпоряджувалась літня жінка, яку називали Янголом смерті.

Автор «Повісті минулих літ» дав перші свідчення про народи-сусідів давніх слов'ян – волохів (пращурів сучасних румунів і молдаван), які жили на Дунаї та постійно прагнули витіснити звідти слов'ян. З цього ж літопису дізнаємося про візантійців і варягів, норманів і вікінгів, які, як відомо, потужно впливали на розвиток слов'янського світу. Показовим з точки зору імагологічного підходу до тексту літопису є епізод про запрошення варягів на Русь. Голова посольства Гостомисл зробив таку пропозицію: «Земля наша багата, а порядку в ній немає. Прийдіть і володійте нами!». Чим вражає ця заява? Наші східнослов'янські пращури відкрито визнали власну нездатність до самоврядування, вони вірять в те, що чужинці принесуть їм порядок, добробут і спокій. В цій показовій фразі відображено саму суть проблеми й дотепер невирішеної східнослов'янськими

народами – дивовижне поєднання природних багатств, талановитих людей і хронічної нестачі ефективного управління.

Автор «Слова о полку Ігоревім» згадує про половців, які жили у Великому Степу й були постійною загрозою для давньоруських князівств. Вже в ті часи, на основі свідчень іноземців, які відвідували слов'янські землі, почали формуватися стійкі етностереотипи – наприклад про схильність слов'ян до пияцтва. Російські літописи вживали для п'яних термін «весел», що свідчить про поблажливість до цього гріха: «В пьянстве ничтоже зла творим». Як переконував англійський письменник Р. Кіплінг, «всякий русский – милейший человек, покуда не напьется», це переконання походить від тих стародавніх джерел, які і сформували стереотип по відношенню до цілого народу. А ось цнота слов'янських жінок – ще один, вже позитивний стереотип. Про неї пишуть візантійський автор Маврикій, німець Боніфаций, араб аль-Бекрі. Слов'янки після смерті чоловіка здійснювали обряд самоспалювання або вішались на спеціальних «воротах». В той же час, передбачені тогочасними законами суворі покарання для жінок і чоловіків за невірність у шлюбі вказують, що такі прецеденти все ж таки були розповсюджені, а значить – на стереотипність уявлень про слов'янську цноту.

Велике переселення народів – сукупність етнічних переміщень у IV-VII століттях, спричинене занепадом Римської імперії, з одного боку, і кліматичними зрушеннями, з іншого, висунуло на світову арену нові народи – гуннів і готів, лангобардів і вандалів, кельтів і франків, тюрків, монголів, фіно-угрів та ін. Взаємні уявлення цих народів один про одного відобразила пізня римська література, народна словесність молодих європейських народів.

На основі середньовічних літературних текстів, зокрема зразків лицарської літератури, героїчного епосу, дізнаємося про жорстокість та релігійний фанатизм маврів, мусульман, з якими постійно боролися християни і, як вже наголошувалось, одночасно, отримуємо характеристику також (за контрастом) і ментальності сприймаючого суб'єкта, тобто самих європейців-християн.

Епоха Великих географічних відкриттів (XV-XVII ст.) значно розширила загальнокультурні уявлення європейців про світ та народи, які живуть за межами Старого світу. Вкрай важливими для формування перших уявлень слов'ян про далеку Індію стали

«Ходіння за три моря» тверського купця Афанасія Никітіна, а середньовічні Китай, Японія, Цейлон (Шри-Ланка) змальовані в подорожах португальця Марко Поло, які мають не тільки суто географічну цінність, але й можуть вивчатися в імагологічному ракурсі. В літературі з'являються класичні утопії, їхня поява пов'язана з усвідомленням того, що існують «інші народи», «інші культури», які можуть стати взірцем ідеального (тобто утопічного) життя, суспільного устрою (Т. Мор, Т. Кампанелла та ін.).

XVIII століття – вік Просвітництва. Просвітницька ідеологія, спрямована на розповсюдження самих різних знань серед широких верств населення задля удосконалення суспільного устрою, сприяла активізації інтересу до життя як «своєї», так і «інших» країн і народів. В літературі він реалізується вже не тільки в численних подорожах (травелогах), але й в жанрі листів, щоденників. Ці художні форми дозволяли викласти цікаву інформацію, максимально достовірно, або з настановою на правдивість.

На початку 20-х років XVIII століття Д. Дефо видав «Подорож усім островом Великої Британії». Її герой-мандрівник подорожує «своєю», рідною країною, знайомить з нею не тільки співвітчизників, але й «чужих» читачів, не випадково книга регулярно перевидавалась як довідник і путівник. Змальовуючи кожне графство, автор повідомляє не тільки про місцевість, але й про людей, звичаї, заняття, мову, умови життя. В книзі Д. Дефо зібрано, оброблено й узагальнено величезний матеріал про Англію та англійців часів королеви Анни. А кількома роками раніше, у 1716-1718 роках, співвітчизниця письменника Мері Уортлі Монтегю, дружина британського дипломата, їде до Османської імперії, куди на посаду посла призначено її чоловіка. Вона їде через Голандію та Німеччину, а далі – країнами, майже невідомими англійцям її покоління – Австрією, Угорщиною, Сербією і Болгарією. У своїх «Подорожніх листах» вона детально відтворює подробиці державного устрою, особливості релігії, пише про природу і клімат, архітектуру, медицину й організацію комерції. Авторка мандрує «чужим», екзотичним для неї світом, вона помічає та фіксує безліч подробиць – незвичні жіночі зачіски, зуб грифона, оздоблений золотом і поміщений серед мощей святих страждальців, дерев'яне зображення Спасителя в католицькій

церкві, на яке як прикрасу одягнули перуку. Вона помічає не тільки кумедне, але й корисне для своїх співвітчизників – щеплення віспи в Туреччині, спосіб топоти печі так, щоб обігріти велике помешкання у Відні. Письменниця постійно шукає спільні й відмінні риси між «своїм» і «чужим». До речі, саме такий оповідний принцип застосував і М.М. Карамзін у своїх «Письмах русского путешественника», змальовуючи Францію як «чужий», сторонній спостерігач.

Однією з найцікавіших книг, написаних у жанрі подорожі, стала «Сентиментальна подорож Францією та Італією» Л. Стерна, в якій автор відтворив маршрут так званого *grand tour*, континентального великого турне, в яке було невід'ємною частиною дорослішання кожного англійського джентльмена, таким турне, якщо дозволяли фінанси батьків, завершувалось навчання в університеті. «Через всю книгу ненав'язливо, але послідовно, проходить тема національного характеру. <...> Загальні спостереження над національним характером подані в дусі центральної естетичної настанови Стерна з її девізом «Vive la bagatelle!» (Хай живе дрібниця!) – національні риси, як і будь-які людські риси, проявляють себе у дрібницях» (переклад наш. – Т.М.) [1, С. 17]. Дрібні спостереження за національним характером французів десятками розсіяні на сторінках «Сентиментальної подорожі». Французький офіцер невимушений у спілкуванні з дамами, у порівнянні із манірним англійцем. Паризька гризетка набула витонченості й ввічливості, які немислимі для англійської крамарихи. Йорик відзначає патетичність мислення й пишномовність французької мови. Він дійшов висновку: кожна нація має свої *pro et contre*, мандруючи, ми це розуміємо й вчимося взаємному розумінню й терпимості.

Естетична думка доби романтизму запровадила ідею про те, що мистецтво завжди розвивається у національній формі, має національні ознаки. Ця ідея дозволила романтикам значно збагатити свою творчість, вивести творчі пошуки на широкі імагологічні простори. Однією з найважливіших вимог до літератури вважається вимога народності, яку романтики розуміють як втілення національної своєрідності, «духу нації», її неповторності, зображення національних характерів, рідної природи. «Климат, образ правления, вера дают каждому народу

особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии», – писав О.С. Пушкін [9, С. 267]. Саме у тих письменників, які відображали все це у своїх творах, він бачив «достоинства великой народности», саме тому стверджував він: «народность в писателе есть достоинство, которое вполне может быть оценено одними соотечественниками» (т.е. – «своими»). Разом з поняттям «народність» до широкого обігу входять поняття «національний колорит», «самобутність».

Категорія романтичної екзотики значно посилила прагнення митців тієї епохи осмислити не тільки «своє», національне, але й інонаціональне, «чуже», або «не зовсім своє». Теоретик російського романтизму О.М. Сомов закликав поетів звернути увагу на життя численних народів величезної Російської імперії, які мешкали в «оконечностях живописных» (П.А. Вяземський): «Сколько различных народов слилось под одно название русских или зависит от России, не отделяясь ни пространством земель чужих, ни морями далёкими! Сколько разных обликов, нравов и обычаев представляется испытующему взору в одном объёме России совокупной! <...> Выбирай и твори!» [10, С. 557]. Співвітчизники повною мірою скористалися цією пропозицією, створивши низку «східних», «кавказьких» «українських», «лівонських» та інших творів. Як зазначав Ю.В. Манн, в літературі епохи «створювався широкий просторовий образ – регіону, краю, навіть країни, але інонаціональний матеріал («український», «черкеський», «лівонський») фігурує ще на правах загальноросійського. Продовжуючи цю думку, Г. Грабович констатує, що в перші десятиліття ХІХ ст., сприймаючи українську культуру як «свою», тобто як обласний варіант, що збагачує загальноросійську словесність, російський читач і критик ще ніби не помічав, що її не можна так просто інтегрувати в російську, «вітчизняну», і, що вона на очах перетворюється у щось «інше» [2, С. 97]. Аналогічні процеси відбувалися і в інших національних літературах. Саме вони започаткували стійкий інтерес до художнього пізнання та відтворення ментальних уявлень однієї нації про іншу, який і дотепер забезпечує імагологічній змістовій складовій значне місце в сучасній літературі.

ПИТАННЯ ДО ОБГОВОРЕННЯ

- Філософи сучасної освіти наголошують на необхідності пріоритетного вивчення мультидисциплінарних (кроссдисциплінарних) наукових галузей. Чи згодні Ви з цією ідеєю? Які переваги сучасному фахівцю надають кроссдисциплінарні знання? Чи вважаєте Ви поняття мультидисциплінарний і кроссдисциплінарний синонімічними? Доповніть перелік мультидисциплінарних галузей, наведений у модулі.

- Як Ви розумієте терміни «методологічний плюралізм» та «методологічна дифузія (синтез)»? Чи варто застосовувати їх в імагологічних дослідженнях?

ДОСЛІДНИЦЬКО-ПОШУКОВІ ЗАВДАННЯ

У запропонованому модулі викладено стислий діахронічний огляд формування імагологічних уявлень у світовій культурі. Залучіть власний читацький досвід і розширте цей огляд на синхронному рівні за наступними векторами: 1) Образи чужинців у фольклорі народів світу; 2) Концепт «Чужий» («Інший») в античній літературі; 3) Концепт «Чужий» («Інший») в середньовічній літературі; 4) Ментальні уявлення про інші народи за доби Ренесансу; 5) Доба Просвітництва і накопичення імагологічних знань; 6) Проінтерпретуйте романтичні категорії «народності», «національного колориту», «духу нації», залучивши твори авторів-романтиків.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Атарова К. Искусство путешествовать. *From Fact to Fiction*. Moscow, 1987. P. 7 - 22.

2. Грабович Г. Теорія та історія: «горизонт сподівань» і рання рецепція нової української літератури. *До історії української літератури: дослідження, есе, полеміка*. Київ, 1997. С. 46 - 137.

3. Дима А. Образ иностранца в различных национальных литературах. *Принципы сравнительного литературоведения*. Москва, 1977. С. 148 - 153.
4. Ощепков А. Р. Имагология. *Энциклопедия гуманитарных наук*. 2010. №1. С. 251.
5. Маршуба Д. А. Проблема классификации сфер исследования в имагологии. *Молодой учёный*. 2015. № 6(86) март. С. 532 - 535.
6. Капустянская К. Ю., Курбанов Н. А., Набилкина Л. Н. Имагология и диалог культур. *Обсерватория культуры*. 2016. Т. 1. С. 31 - 35.
7. Папанова Е. В. Имагология как гуманитарная дисциплина *Вестник МГУ им. М.А. Шолохова. Филологические науки*. 2011. №4. С. 31 - 40.
8. Полякова О. Ю., Полякова О. А. Имагология: теоретико-методологические основы. Киров, 2013. 162 с.
9. Пушкин А. С. О народности в литературе. Собр. соч. в 10 т. Т.6. Критика и публицистика. 1962. С. 267 - 268.
10. Сомов О. М. О романтической поэзии. *Русские эстетические трактаты первой трети XIX века*. Москва, 1974. Т. 2. С. 545-562.
11. Трыков В. П. Имагология и имагопоэтика. *Знание. Понимание. Умение*. 2015. №3. С. 120 - 129.
12. Barnett R. *Cultures and Visions: Images, Media and Imegenary*. New York, 1995. 355P.
13. Beller M. *Imagology: The Cultural Constractions and Literary Representation of National Character*. Amsterdam, 2007.
14. Guyard M.-F. *La litturature Comparée*. Paris, 1951. 126 p.
15. Leerssen J. Images - Information - National identity and national stereotype. URL.:<http://www.imagologica.eu/leerssen> (дата звернения: 20.01.2018).

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ №2 ІМАГОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМАТИКА ТА ТЕРМІНОЛОГІЯ

КАТЕГОРІЯ «ХУДОЖНЯ КАРТИНА СВІТУ» В ІМАГОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

Наявність стійкого інтересу до життя інших народів, численних звернень літераторів різних історичних епох до зображення певного інонаціонального матеріалу свідчить про те, що імагологічні уявлення органічно вписані в будь-яку національну картину світу. Тому існує необхідність реконструкції категорії «національна картина світу» як цілісної художньо-історичної моделі, відтвореній у всій складності й суперечливості процесів і тенденцій, що становлять її сутність.

Однією з найбільш значущих для нас ідей є думка про те, що образ тієї чи іншої країни, або нації в картині світу іншої нації – це структурно багаторівневий, сумарний образ, який ґрунтується на стійких стереотипах, поняттях, символічних історичних фігурах, збірних та просторових образах, сюжетах, мотивах. Це окремі фрагменти, важливі ланки образотворення в естетичній свідомості, у формуванні «образу України», «образу Великої Британії», «образу Китаю», або будь-якого іншого як культурно-цивілізаційного суб'єкту світової історії.

Художня модель країни, уявлення про певну націю, в картині світу іншої нації не співпадають на різних культурно-історичних етапах, що зумовлено цілим комплексом об'єктивних суспільних, світоглядних, естетичних причин. Тому науковий підхід до відтворення образу країни (нації) в національній картині світу іншої нації повинен базуватися на принципі історизму з урахуванням впливу культурного досвіду попереднього часу, запозиченого й засвоєного художньою свідомістю нового покоління.

Вживаючи терміни «художня картина світу», «національна картина світу», які нещодавно стали предметом широкого науково-філософського розгляду, більшість сучасних дослідників, вважають можливим вживати в цьому ж значенні терміни «образ світу», «модель світу», «бачення світу», «концепція світу», які характеризують цілісність світогляду, національної ментальності.

Як відомо, В.Н. Топоров визначав «модель світу» як «скорочене й спрощене відображення всієї суми уявлень про світ всередині даної традиції, взятих в системному й операційному аспектах (переклад наш. – Т.М.)» [32, С. 161]. У статті «Философия искусства и художественная картина мира» Б.С. Мейлах так визначив цей феномен: «Це відтворюване всіма видами мистецтва синтетичне панорамне уявлення про конкретну дійсність тих чи інших просторово-часових діапазонів (переклад наш. – Т.М.)» [24, С. 120], в якому переважає образно-символічний, понятійно-образний початок.

Як справедливо твердить Є.В. Ковіна: «поняття «картина світу» дозволяє дотримуватись принципів наукової об'єктивності (урахування авторської інтенції), історизму (урахування контексту епохи), і не вступати в протиріччя із законами перцепції (наукова модель стає засобом вираження дистанції, посередником між дослідницькою свідомістю і твором) (переклад наш. – Т.М.)» [20, С. 16].

Художня картина світу є компонентом універсальної картини світу, діалектичною складовою загального процесу пізнання дійсності, вона символічно трактує її в художніх образах. Така модель світу одночасно несе в собі об'єктивні й суб'єктивні риси – з одного боку, вона виражає загальну, універсальну картину світу, з іншого – індивідуальну суб'єктивність її творців. Таким чином, художня картина світу це модель реальності, відображена в колективній й особистісній свідомості, це продукт суб'єктивного відбиття об'єктивної дійсності.

До специфічних ознак художньої картини світу варто віднести особливі відношення між реальністю та ідеалом, завершеність й універсальність, підвищену наповненість подіями й художніми образами, закон художнього детермінізму, особливу організацію просторово-часових відношень, оформлення існуючих уявлень засобами художнього слова, символічність. Специфічною ознакою художньої картини світу є присутність в ній особистісного початку, суб'єктивної авторської позиції, які певним чином виражаються. Як наголошує Є.В. Ковіна, загальна художня картина світу епохи та індивідуальна картина світу автора співвідносяться як частина й ціле [20].

Варто відзначити й вторинність художньої картини світу – вона виникає у свідомості читачів певної епохи в ході рецепції

цілого масиву попередніх художніх творів, наукових робіт, які, у свою чергу, є результатом сприйняття навколишнього світу.

Коли в ході історичного розвитку й розгортання потенціалу, що його накопичила культура, відбувається зміна ціннісних систем, обов'язково змінюється зміст і форми моделі світу. Практично кожна культурна епоха створює свій варіант національної картини світу. Вона об'єктивно функціонує як система знань, уявлень, образів, яка самостійно розвивається. М. Гайдеггер представляє історію як процес зміни одних картин світу іншими [33], в якому нерідко кожна нова картина світу не просто протистоїть попередній, їй кардинально опозиційна, але міцно пов'язана, продовжує і розширює закладені раніше принципи світосприйняття. У цих випадках її складові не переосмислюються радикально, а набувають нових, інших смислів. Таким чином, розвиток картини світу епохи має характер не «художньої революції», яка передбачає докорінне руйнування й переосмислення, а «художньої еволюції», тобто має характер «нарощування» нових і нових характеристик, які, не елімінуючи старого, створює нові смисли.

Мистецтво слова, реалізуючи свою активну перетворюючу функцію, чутко фіксує ті зміни, які відбуваються в суспільних уявленнях про країни і нації, відображає їх у численних творах.

Наявність загальної для епохи моделі світу не виключає існування певного різноголосся в індивідуально-авторських варіантах, аж до випадків розбіжності деяких з них і навіть альтернативних уявлень, що дисонують із загальною картиною. З цього виходить, що, відтворювана художньою свідомістю кожної епохи модель світу не завжди відповідає вимогам загальності. Відомі випадки одночасного функціонування кількох картин світу як наслідок розпаду універсальної й цілісної культури.

Моделювання засобами художнього слова імагологічних аспектів картини світу цілої епохи в житті того чи іншого народу, безумовно, процес міфотворчий. Як зазначає О.С. Киченко, картина світу завжди тією чи іншою мірою містить семантичний еквівалент міфу, структурну ситуацію міфу [18, С. 10-11]. Як невід'ємна частина художньої картини світу, «міф відрізняється неконтрольованими варіантами осмислень, <...> пов'язуючи категоріальні форми життя в єдине циклічне співучасне буття (переклад наш. – Т.М.)» [19, С. 74]. Тому величезне місце у

вивченні імагологічних уявлень народів належить міфопоетиці й методам міфореконструкції (міфореставрації).

Враховуючи той факт, що термін «міфопоетика» функціонує в ситуації «термінологічної дифузії», застосовується в різних варіантах свого значення у багатьох споріднених, але все ж таки самостійних наукових сферах, уточнимо його розуміння у контексті курсу імагології. Як і І.М. Піонтковська, говорячи про міфопоетику, ми говоримо про систему поетичних прийомів, сукупність перероблених культурною свідомістю відомих мисленнєвих стереотипів. Вони творчо використовуються, переосмислюються й вживлюються в культуру пізніх історичних періодів в якості стійких світоглядних моделей, на основі яких з'являються самобутні художні форми [28, С. 24-25].

Пояснюючи специфіку мислення стереотипами, по суті міфологічну, В.Б. Земсков наголошував: «Стереотипи гніздяться в глибинах культурно-підсвідомого, вони ніколи не зникають, здатні активізуватися й актуалізуватися у доволі передбачуваних ситуаціях» [15]. Процес міфореконструкції якраз і означає виявлення та відтворення міфологічних стереотипів в літературних текстах, які містять імагологічні теми, пошук загальних сюжетних схем, типових мотивів як самостійних одиниць, які генетично передували сюжету. Синонімічним терміном – міфореставрацією називає розкриття міфологічних смислів твору С.М. Телегін [31]. Під міфореставрацією ми разом з науковцем будемо мати на увазі метод аналізу художнього тексту, коли відбувається виявлення законів міфотворчості, дослідження міфомотивів, відтворення міфологічного сюжету. «Міфореставрація <...> означає не повернення того, що вже померло, а виявлення та аналіз міфу, який живе сьогодні, але присутній не явно, а в підтексті художнього твору і в підсвідомості людини» (переклад наш. – Т.М.). Таким чином, мета міфореставрації в розкритті міфу як засобу розуміння художньої картини світу, «це мистецтво збагнення тексту через міф...», який впровадила туди авторська свідомість [31, С. 20-21].

Як в межах окремо взятого твору, так і в масштабах загальної картини світу, уявлення про будь-яку країну (народ), занурені в художньо відтворені реалії свого часу, є схемою, яка відображає не тільки авторські, але й загальні для даного культурно-історичного періоду знання. В процесі вивчення художніх уявлень

про країну (народ), особливо перспективні методологічні позитиви структуральної поетики. Вони дозволяють розглядати будь-який художній текст і сукупність текстів у їх взаємовідносинах із культурним контекстом, включаючи пам'ятники суспільної думки – фольклору, історіософії, філософії тощо, інакше кажучи, в центрі нашої уваги мають знаходитись не тільки і не стільки текстові структури, але й позатекстові фактори. Це дасть можливість простежити трансформацію різних елементів суспільної свідомості в літературній творчості. Для нас однаково значущим є рух дослідницької думки як в руслі традиційної літературознавчої практики – тобто «до тексту», так і «від тексту» (у відштовхуванні від літературного напрямку, естетичної теорії, періоду, епохи).

Художня картина світу як суб'єктивний образ об'єктивної реальності, у тому числі її імагологічна складова, мають інтерпретуючий характер і пов'язані з національно-культурним світобаченням своїх носіїв. Носіями художньої картини світу є як митці, які її моделюють, так і аудиторія, що її сприймає та усвідомлює. Реконструкція, розуміння й відповідна інтерпретація як концепції певної країни (народу) в межах загальної картини світу, так і на рівні її складових – художніх творів передбачає входження читача, інтерпретатора літературного твору, в духовний світ автора, його проникнення в текст настільки глибоке, щоб забезпечити одночасне бачення в ньому одиничного, неповторного й загальнозначущого.

Отже, картина світу – цілісна ідеологічна модель, що містить «локальні» елементи, інваріанти – релігійні, міфологічні, наукові, географічні етичні, імагологічні тощо. Структура цієї моделі є відображенням структури свідомості та мислення цілого покоління чи кількох поколінь, які її створювали й моделювали. Ця модель не тільки роз'яснює дійсність, в тому числі в її імагологічних аспектах, але й нав'язує певне бачення поколінню-реципієнту. Таким чином, аналізуючи зміст і структуру моделі, ми виходимо на рівень структури свідомості авторів, творців художньої картини світу, з одного боку, і на рівень структури свідомості читачів-реципієнтів, з іншого. Звідси – необхідність поєднання елементів структурно-семіотичного, системно-типологічного методів і наукових досягнень герменевтики і рецептивної естетики.

Художня картина світу функціонує як система, в якій матеріалізовано певну імагологічну ідею, яка репродукується та транслюється у вигляді формули «автор – твір (фрагмент картини світу) – реципієнт». Образи країн (народів) як її складові моделюються як матеріал, пропущений крізь призму свідомості художника й свідомості реципієнта, як результат їхньої сукупної духовної активності. Конструювання моделі світу здійснюється не тільки в ході авторського самовираження, але й за допомогою літературно-критичних й читацьких реакцій і оцінок. Саме вони породжують численні значущі думки, ідеї, які спочатку не були закладені автором в художній текст, але потім стали складовими цілісної моделі світу.

У контексті сказаного особливого значення набуває так званий «горизонт сподівань» (Г.Р. Яусс), явище, яке відкрили й вивчають представники рецептивної естетики й герменевтики. В його основі – антиципація, тобто «угадування наперед» найбільш вірогідних варіантів розуміння смислового потенціалу художнього тексту. Г. Грабович, посилаючись на Г. Гадамера, зазначає, що будь-який текст створюється, а потім читається з певними надіями і сподіваннями на його певний ідейний зміст і художнє значення [11, С. 51]. Реакція читацької аудиторії – спонтанний успіх чи рішуче заперечення, «шок», повільне, поступове осмислення й визнання – свідчить про те, чи задовольняє твір і наскільки її горизонт сподівань, а значить – стає критерієм, що визначає не тільки його естетичну цінність, але й ступінь участі в конструюванні художньої картини світу сучасної епохи.

У внутрішньому плані горизонт сподівань – це закодовані в тексті твору естетичні, ментальні й суспільно-історичні ідеї та настанови, духовні цінності, значущі для сприймаючої аудиторії. Зовнішній план цього явища – історична, соціокультурна зумовленість читацького сприйняття, співтворчість «автор – читач», яка забезпечує повноцінне функціонування інонаціонального матеріалу в національній художній картині світу певного періоду. Кожен літературний задум, в тому числі й такий, що містить імагологічну складову, проектує, планує, передбачує свого читача, «історично й соціологічно зумовленого» [11, С. 84]. В. Ізер назвав його гіпотетичним чи імпліцитним читачем [16], саме його пізнавальна поведінка забезпечує інтерсуб'єктивну спрямованість будь-якого літературного твору, процес «уявлення

собі» відповідних інонаціональних картин, конкретизацію значень і смислів, що закладені в тексті. Саме читач стимулює своєрідне «вживлення» індивідуально-авторського задуму в загальну картину світу. Формується особлива точка зору на художній етнообраз, інонаціональні реалії, яка, як зазначав В. Ізер, завжди багатіша й багатогранніша вихідного конфігуративного значення [16]. Таким чином, вивчення імагологічного матеріалу, зокрема етнообразів, в рамках загальної картини світу перспективне й продуктивне, при цьому сприйняття картини світу залежить від того, знаходиться читач всередині чи ззовні даної культури.

У зв'язку з окресленими підходами актуалізується й поняття «горизонт традиції». Інтерпертації етнообразів, інонаціональних реалій базуються на попередньому досвіді, накопиченому в художній і науковій сферах, він сприяє канонізації їхніх ідейних і художніх нормативів, смислового наповненню картини світу на кожному новому історичному етапі. Кожен з літераторів виступає проникливим читачем та інтерпретатором попередніх текстів-джерел, а, значить, авторські стратегії образотворчості й художнього конструювання імагологічної картини світу базуються на інтертекстуальній основі. Таким чином, для розуміння специфіки художньої картини світу з її імагологічною складовою на кожному історичному етапі дуже вагомими значущі не тільки прямі апеляції до пам'яток минулих епох, але й ремінісцентне поле художніх текстів, алюзії та інші референційовані посилання до попередніх культурних текстів. Всередині літературних текстів постійно функціонують конотації, які відсилають читачів до попередніх текстів, вони потребують особливої культурної компетенції для свого прочитання і розуміння. Інтертекстуальні смисли – не чужорідні складові творів, а їхні органічні компоненти.

ОБРАЗИ «ЧУЖОГО», «ІНШОГО» В НАЦІОНАЛЬНИХ КАРТИНАХ СВІТУ

Класичний огляд процесу історико-культурного становлення образу «Чужого», «Іншого» містить стаття Л. Копелева «Чужі» [21], яка відкриває його відомий Вуппертальський проект – серію книг «Західно-Східні відображення» (1985-2006), в яких досліджено історію взаємних ментальних уявлень росіян про

німців і німців про росіян протягом IX-XVIII століть. Головні тези саме цієї роботи відомого науковця покладено в основу даної частини посібника.

Людина розумна (*Homo sapiens*) почала відчувати себе особистістю, усвідомивши факт існування інших людей, почавши спілкуватися з ними. В ході паралельного пізнання «своїх» і «чужих» виникли і почали розвиватися такі суспільні утворення як рід, сім'я, народ, нація. Особисті та колективні стосунки між людьми на первісних, архаїчних етапах розвитку визначалися інстинктивно – чужак сприймався як здобич, або як загроза. Але вже тоді виникли заборони на інцест, тобто шлюб між кровними родичами. Чоловіків та жінок добували з чужого роду. Отже, не завжди образ «чужого» сприймався як образ ворога. Цій трансформації образу «чужого» в образ «ворога» сприяв «хід історії».

Первісна община – це індивідуалізована спільнота, в ній всі знали один одного, а чужинців відштовхували, боролися з ними, у кращому випадку терпіли. Але із зростанням населення з'являються анонімні спільноти, в яких люди не знали один одного, тож їм доводилось навчатись спілкуванню з чужинцями.

Образ «чужого» є архетипом. Під архетипом К. Г. Юнг розумів «найбільш загальний, фундаментальний й загальнолюдський мотив, похідну, первинну схему уявлень, яка лежить в основі будь-яких художніх структур» [35]. Архетипи відображають колективне підсвідоме і складають основу художніх образів. Віднести до них образ «чужого» дозволяє низка ознак, притаманних будь-якому архетипу: типологічна повторюваність, відстороненість від конкретного матеріалу, матрична функція (тобто продуктивність з точки зору відтворення на її основі нових образів – варіантів основного протообразу), первинність по відношенню до створених модифікацій, «спадковість» (тобто здатність передаватися з покоління в покоління). Науковці виділяють бінарні архетипи, такі, як «рух – спокій», «верх – низ», «хаотичність – упорядкованість», «життя – смерть». В нашому випадку актуалізується опозиція «свій – чужий». Саме за допомогою бінарно опозиційних архетипів відбувається структурування зовнішнього світу. Ідея «напруженого діалогу антиномічних складових», яка закладена в бінарному архетипі, багато в чому визначає особливості людського мислення.

Ставлення до чужих зазвичай базується на упередженому ставленні до цих груп людей, що ґрунтується на почуттях, позитивних, або негативних, які не обов'язково відповідають дійсності. По суті, це **забобони, стереотипи**, які виникають через неможливість здолати грубі, але загальноприйняті узагальнення. Такі узагальнення виникають в екстремальних історичних умовах і успадковуються наступними поколіннями, в них – коріння національної ненависті, про яку писав ще у XVIII столітті автор «Universal Lexicon» Йоган Генріх Цедлер.

У процесі імагологічних досліджень важливо враховувати функціональні особливості художніх стереотипів:

1) предметом будь-якого стереотипу є певний тип особистості (національний, професіональний, психологічний), а також – суспільні відносини між людьми (революції, повстання, національно-визвольні війни тощо);

2) генезис стереотипу є суспільним. Це означає, що стереотип передається особистості як вираження колективної, суспільної думки;

3) у зв'язку із своєю оцінювальною функцією стереотип несе певне емоційне навантаження – негативне чи позитивне;

4) з точки зору правдивості, стереотип або повністю суперечить фактам, або відповідає їм частково, створюючи видимість повної правдивості свого змісту;

5) стереотип довготривалий і стійкий до змін;

6) він завжди пов'язаний із словом-назвою (або з висловлюванням з кількох слів), яке є імпульсом, що активізує зміст стереотипу в певному контексті.

Образ «Чужого» осмислюється з точки зору тієї чи іншої нації (народу) не просто як стереотип, а як **етностереотип**, адже його складовими є національний менталітет, характер, система цінностей, світогляд, тип поведінки тощо. Ці стереотипи є потужним засобом формування національних картин світу.

Отже, етностереотип – це стійкі, емоційно насичені, узагальнено-образні, ціннісні уявлення про інші народи або культури, сформовані в конкретному соціально-історичному середовищі.

Стереотипні судження про інші народи, переважно негативні, відомі з давніх часів. Починаючи з XVI століття видавались особливі словники влучних висловів для місіонерів, літераторів,

акторів, які містили поради про те, як варто характеризувати ті чи інші народи. Згідно з «Epithetarum Thesaurus» Іоганна Равізіуса Текстора (1595) європейським націям притаманні такі якості [див. за 21]:

Гали – мужні, грізні, войовничі, ворожі римлянам, обожнюють зброю, бунтівливі, суворі, дурні, сильні, стрімкі, сором'язливі, жорстокі, дикі, пристрасні.

Германці – нездоланні, жорстокі, могутні, войовничі, синьоокі.

Іспанці – продажні, люті.

Італи – пихаті, непересічні.

Півстоліття потому, як наслідування книзі Текстора, вийшов «English Parnassus» Йошуа Пуля. Автор ще докладніше характеризує окремі нації [див. за 21]:

Англійці – міцні, сміливі, стійкі, відчайдушні, зухвалі, войовничі, ті, які наслідують інших.

Французи – войовничі, люб'язні, щедрі, дотепні, спритні, пихаті, хтиві, галантні.

Німці – войовничі, відважні, сміливі, непокірні, практичні, п'янички.

Італійці – вишукані, пихаті, ввічливі, горді, влюбливі, заздрісні.

Посилаючись на думки й твердження численних філософів-антропологів, культурологів, митців художнього слова, Л. Копелев констатує факт наявності у кожної нації комплексу особливостей, які відрізняють її від будь-якої іншої. Відчуття цих особливостей, розуміння їхньої специфіки розділяє між собою нації, або, навпаки, зближує. Зовнішні прояви цієї внутрішньої національної своєрідності на ранніх етапах історичного розвитку часто подавались людям, які належать до іншої нації як дивні, відштовхуючі, смішні, тобто скоріше негативно, ніж позитивно. Так виникли перші спотворені уявлення про «іншу» націю, яку, як правило, поважали менше, ніж вона на то заслуговувала.

У згадуваному вище «Лексиконі» («Universal Lexicon») Йогана Генріха Цедлера є велика стаття про «природні якості народів». Її автор був явним патріотом і навіть націоналістом: «В поезії вони досягли таких успіхів, що можуть забрати першість у французів та італійців <...> Німці в більшості своїй, якщо вони не гублять свою мораль на чужині, чесні і справедливі люди

(переклад наш. – Т.М.)» [див. за 21]. Всі «чужі» мають більші чи менші вади. Так, він хвалить англійців за «вдумливість і здатність до філософії та інших наук, які вимагають роздумів», разом з тим, він засуджує їхню схильність до жорстокості. Французи заслуговують на схвалення за схильність до «складних наук», природний талант до сценічного мистецтва, такому, як опера, комедія, алегорія, сатира тощо. Але одразу ж автор зауважує: «Сутність їхнього характеру – це тяга до насолоди, тому вони легковажні, люблять вільне життя, в одязі неохайні(переклад наш. – Т.М.)» [див. за 21].

Автор «Лексикону» з позицій картини світу середньовічної людини пояснює різницю між націями – на його думку, існують причини природні й моральні. Природна причина – це повітря, від нього – склад крові, від якого залежить душевний устрій... Надто холодне, як і надто тепле повітря шкідливе для розуму... і є передумовою дурості та повільності... Такі уявлення про національні характери народів були типовими не тільки для середньовічного світогляду, але й для пізніших періодів. Зокрема, відомі просвітники Д. Дідро та Д'Аламбер помістили у своїй «Енциклопедії» статтю «Нації», де зазначалося: «Будь-яка нація має свій особливий характер. Існує низка приказок, наприклад: «легковажний як француз», «ревнивий як італієць», «пихатий як іспанець», «суворий як англієць», «гордий як шотландець», «п'яний як німець», «лінивий, як ірландець», «шахраюватий мов грек (переклад наш. – Т. М.)» [цит. за 21].

Поступово наукова думка накопичує більш обґрунтовані твердження. Так, у ХХ ст. Йоганн Георг Хаман писав про своєрідність національного «образу мислення» – «кожен народ проявляє себе у мові, її формах, законах і звичаях, навіть у своїй зовнішності та в характері суспільних дій (переклад наш. – Т. М.)» [цит. за 21]. А російський філософ і культуролог Г. Гачев вважає, що в основі національного характеру лежить тріада «Космо-Психо-Логос», тобто єдність національної природи, складу психіки й мислення [5].

Отже, поняття «природні якості народів», «національний характер», «душа нації», «національний геній» виникають разом з націями, часто ще до утворення національних держав і незалежно від державно-політичної долі народів. Ці поняття мають численні свідчення та ілюстрації, у тому числі у творах мистецтва слова. В

образному світі твору етностереотипи про «чужі» народи та їхні національні характери представлені в персонажах-іноземцях, в прямих висловлюваннях автора (оповідача), літературних персонажів про інші нації, в подробицях художнього світу (художніх деталях), створюються стилістичними засобами – порівняннями, лексикою, тропами. Константні риси етнотипу певної нації (культури) проходять мотивами в художній літературі як частині національної культури. Засоби створення образу іншої нації досить різноманітні, тому художній текст є багаторівневим об'єктом імагологічного дослідження.

В основі етностереотипів, що формуються, лежить історичний досвід спілкування певної нації з «іншими» етносами (народами). На думку румунського компаративіста О. Дими, уявлення про ту чи іншу країну або етнос, попри свою стереотипну природу все ж можуть бути статичними, нерухомими, раз і назавжди сформованими, вони історично рухомі [13]. Їхня змінюваність у часі зумовлена різними факторами – процесами політичними й соціальними, економічними й культурними. Так, наприклад, образ Польщі й поляка у творах російського та українського романтизму мав стереотипно негативний характер, який сформувався через низку ідеологічних та релігійних причин: православна культура українців і росіян уособлювала в собі все позитивне, добре, сакральне, а культура латинської, католицької Польщі – навпаки, все чуже й вороже. У ХХ столітті цей стереотип поступово трансформувалася під впливом нових реалій.

Н. П. Міхальська дослідила формування образу Росії в англійській літературі протягом ІХ-ХІХ століть і виділила наступні його елементи: величезні розміри країни, її оточення величезним морем, невичерпні природні багатства Росії. Блиск і розкіш царського двору в англійській художній свідомості завжди контрастують з бідністю народу, його рабською покорою й безправ'ям. Цивілізованим англійським мандрівником російська людина завжди сприймається як «дикун-варвар», схильний до пияцтва. Незмінним символом залишається уявлення про російську зиму – холод, сніг, мороз. Тварини, які завжди асоціюються з Росією – ведмідь та вовк.

Національні стереотипи, які розповсюджуються в одній нації відносно іншої, мають як позитивні, так і негативні аспекти. Позитивний аспект національних стереотипів полягає в тому, що

вони нібито акумулюють і зберігають вже сформований досвід міжнародного спілкування. Негативний аспект національних стереотипів легко дозволяє дійти до елементарного шовінізму. Англійці пихаті сноби, французи веселі розбишаки-коханці, росіяни – п'янички, євреї – скупі й ощадливі. Доля правди в цих спостереженнях присутня. Але доля ця не дуже велика.

На створений у літературі образ будь-якої країни впливає також наявність або відсутність досвіду особистого перебування автора в країні, фактором, який підштовхує до пізнання та оцінки «чужого», «іншого» є здивування незнайомим, незвичайним. Все це зобов'язує нас вкрай ретельно підходити до реконструкції портрету тієї чи іншої країни в літературі, до обережності та виваженості в оцінках.

Пам'ятаючи, що основною опозицією, в якій існує образ «іншого», є опозиція «свій» – «чужий», і про те, що, окрім образу «іншого», «чужого», імагологія характеризує також (за контрастом або схожістю) і ментальність, національну свідомість сприймаючого суб'єкта, тобто «своє», «рідне». Ці поняття є похідними у сприйнятті й оцінці будь-якого «іншого», «чужого».

«НАЦІОНАЛЬНІ ОБРАЗИ СВІТУ» (ЕТНООБРАЗИ) В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Центральним поняттям і водночас об'єктом імагологічних досліджень стало поняття етнообраз, яке суттєво доповнює літературну ейдологію (теорію художніх образів) і семантично корелює з терміном, що запропонував Г. Гачев – «національний образ». Ще раз нагадаємо, науковець трактує це поняття як тріаду «Космо-Психо-Логос», тобто єдність національної природи, складу психіки та мислення [5, С. 11]. Прибічники поняття етнообраз акцентують увагу на тому, що він містить не тільки індивідуальні риси, але й етнічну ідентичність зображуваного образу (це може бути персонаж, пейзаж, ландшафт, історична епоха), подаючи деякі його риси як типові для певної країни, які характерні для цілого народу [1, С. 352]. Сукупність національних образів (етнообразів) врешті-решт формують більш-менш цілісну національну художню картину світу, яка існує в ситуації міжкультурного діалогу та взаємного пізнання.

В іонаціональному сприйнятті етнообрази завжди позитивно чи негативно висвітлені і, як правило, символічні. Спектр художніх форм, в яких вони відтворюються, дуже широкий, практично не існує жанрових обмежень чи перепон для їх репрезентацій. Варто відзначити й деяку парадоксальність процесів формування та функціонування етнообразів. З одного боку, більшість з них виникає на основі етностереотипів, які віками «гніздяться у глибинах підсвідомого, ніколи не зникають, здатні активізуватися й виявляти свою актуальність у досить передбачуваних ситуаціях» [1]. З іншого боку – етнообрази можуть бути рухомими, змінюваними, ці процеси залежать від цілої низки поточних суспільно-політичних факторів. По суті, кожен з такого роду художніх конструктів – це комплекс ідей і уявлень про «чужий», або «свій» світ, культуру, що неминуче виводить його на перехрестя ідеологічних, міжкультурних, а інколи й політичних проблем і вимагає від дослідника максимальної наукової об'єктивності, суто академічних підходів до матеріалу, що вивчається. Ще одна важлива складова в цій ситуації парадоксальності – наявність потужного суб'єктивного впливу, присутність автора з його власною культурною ментальністю, ідеологічними позиціями, навіть ангажованістю. Саме автор, як справедливо зазначає Д.С. Наливайко, не просто розгортає образ, а «експлікує його, цілеспрямовано, чи імпліцитно» [26, С. 220].

Розглянемо основні чинники формування національного образу України, або Малоросії, як часто називали нашу країну, в російській культурній свідомості першої половини ХІХ століття, тобто в епоху романтизму. Романтичний період обрано в якості синхронічного зрізу не випадково – саме в цей час національна свідомість, історична і культурна пам'ять досягли такого рівня, який уможливив у більшості країн художнє пізнання не тільки свого народу, але й інших, перш за все – народів-сусідів. Саме такими народами-сусідами були росіяни й українці, які тоді існували в межах єдиної Російської імперії.

За підрахунками проф. В. Сиповського, які він оприлюднив ще у 20-ті рр. ХХ століття, з 1800 по 1850 роки було створено більше п'ятисот художніх творів, в яких так чи інакше відтворено масштабний образ України, який розвивався у кількох тематичних контекстах – описово-подорожньому (численні літературні

подорожі), етнографічному, фольклорному, побутовому, історичному [30]. Масштабний національний образ України, у свою чергу, містив низку складових – локальних етнообразів (просторових, побутових, географічних, історичних тощо). Показово, що формуванню національного образу України сприяли літератори, чиє коріння чи обставини життя були пов'язані з цим краєм – В.Т. Нарезний, М.І. Гнедич, О.С. Пушкін, Ф.М. Глінка, К.Ф. Рилєєв, О.М. Сомов, М.В. Гоголь та ін. На думку проф. Ю.В. Манна, український матеріал у творчості таких літераторів-бікультуралів фігурує на правах загальноросійського, він був «свій» і водночас «не свій», його сприйняття в російській романтичній картині світу співпадає з уявленнями поета П.А. Вяземського про «оконечности живописные», яких було так багато у величезній імперії [4, С. 267]. До речі, той же П.А. Вяземський, говорячи про труднощі створення російського національного роману, найбільш вдалою спробою вважав роман «Бурсак» В.Т. Нарезного, написаного на теми малоросійської історії. Але труднощі в тому, що «...автор наш не совершенно русский, а малороссийский». Ця проблемна ситуація щодо національної самоідентифікації в перші десятиліття ХІХ ст. вирішувався ще безболісно. «В то время ещё не ставили утончённых национальных вопросов, не считали малорусов как будто за чужое племя и не думали видеть ущерб для достоинства русского народа в признании известной малорусской личности: это был факт, который странно было оспаривать, или в заявлении его видеть сепаратизм», – писав О.М. Пипін [29, С. 8].

З урахуванням відзначених світоглядних особливостей центральна імагологічна опозиція – «свій» – «чужий» втрачає гостроту в ситуації, коли чужа культура стає частиною своєї [17, С. 538]. Це ще не дві різні культури, а приклад російсько-українського культурного порубіжжя, де домінують процеси дифузії, взаємного проникнення російського та українського в єдиному, закріпленому державним статусом просторі.

Романтичний етнообраз України в російській картині світу міфологізований. М.І. Надеждін визнавав, що: «какое-то тайное согласие признаёт её (Украину. – Т.М.) славянской Авзонией и предчувствует в ней обильную жатву для вдохновения. Наши поэты улетают в неё мечтать и чувствовать; наши рассказчики питаются крохами её преданий и вымыслов. <...> Как

географическое положение, так и исторические обстоятельства расположили Малороссию быть торжественным выражением поэзии славянского духа» [25, С. 280].

Героїчна історія України, «країни, яка купається у молоці та меді, і стікає кров'ю (переклад наш. – Т.М.» [10, С. 176], стала центральним фрагментом в структурно складній картині світу російського романтизму. У переважній більшості випадків у центрі уваги опинились ті епохи, які можна вважати доленосними в історії українців. Насамперед це XVII століття – час, коли українці стали називатись «козацьким народом». Для більшості російських романтиків історія України – це історія козацтва.

Образ козака – один із локальних етнообразів, який є структурною ланкою більш масштабного національного образу України в російській романтичній картині світу. Це, зазвичай, мужній і вільний лицар, який живе за законами побратимства, загартований у боях, овіяний пафосом народних пісень, це своєрідна модель романтичного героя, приклад національного характеру. Вагомий внесок у відтворення збірного образу козака вніс М.В. Гоголь. В історичній концепції письменника козаки – основа української нації, її стрижень і квінтесенція. У 1834 році, в російських газетах «Северная пчела» та «Молва», а також у журналі «Московский телеграф» М.В. Гоголь надрукував оголошення «Об издании Истории Малороссийских казаков», де заявив про свій намір писати художню історію народу, «действовавшего в продолжение почти четырёх веков независимо от России», відстежити «как образовался... этот воинственный народ, казаки, означенный совершенною оригинальностью характера и подвигов» і його місце в «истории мира» [7, С. 149]. Відтворення збірного образу козацтва корелює із формуванням образу Запорізької Січі, просторового і водночас географічного етнообразу.

Унікальна, екзотична для російського читача вільна козацька республіка описана у десятках літературних творів. Розмову про її художнє зображення варто почати з повісті В. Т. Нарезного «Запорожец» (1824), написаної в традиціях умовно-історичної, дидактичної оповіді. Цей твір належить часу, коли завдання створення національно-самобутньої літератури не стояло перед письменниками, автору вдалося дати читачам лише перші, не завжди правдиві свідчення про життя та побут Запоріжжя. Значно

складніший, структурно багаторівневий образ Запорізької Січі, відтворений Ф. В. Булгариним в романі «Дмитрий Самозванец» (1829). Яскраві побутові нариси з життя козацької республіки бачимо в історичному романі Є. П. Гребінки «Чайковский» (1843). І, нарешті, найвищим явищем у становленні російських романтичних уявлень про Запоріжжя стала повість М. В. Гоголя «Тарас Бульба» (1835).

Процес реконструкції етнообразу почнемо з інформації про географічне положення Запорізької Січі. Так, уже перші сторінки повісти «Запорожец» В. Т. Нарезного переносять читача у Січ, розташування якої досить умовне й приблизне [27]. Автор допускає просторово-географічний анахронізм, козацька республіка розташована на берегах Чорного моря. В ході розвитку сюжету її географічні координати уточнюються – це південно-східний край Європи, недалеко від дніпровських порогів.

А ось в романі Ф. В. Булгарина «Дмитрий Самозванец» козак-запорожець дає точне визначення, рахуючи степові відстані так, як це робили в народному середовищі – по волів'ячому рику, по пострілах, по конському топоту: від Києва до першого дніпровського порога – п'ятдесят миль, потім – тринадцять порогів, чії назви приведені в тексті повісти. На постріл з луку від останнього з них – Нижнього Вільного, на острові Хортиця розташована Нова Січ, це за шістдесят чотири мілі від Києва. Окрім Києва, є ще один історичний і просторовий орієнтир для запорожців – Крим, куди від Січі чотири дні в дорозі [2].

Російські письменники дають своїм читачам інформацію про історію, причини виникнення такого незвичного соціального й національного явища в житті України. Так, у романі Ф. В. Булгарина священник, хранитель народної пам'яті, сповіщає про те, що перші воїнські поселення за дніпровськими порогами виникли на початку XIII століття, коли татари зруйнували Київ і спустошили всю Україну. «Несколько тысяч украинцев, не будучи в состоянии противиться превосходной силе татар, скрылись в ущельях и на неприступных островах запорожских и составили первое воинское поселение... <...> После взятия и разорения Киева и всей Украины литовским князем Гедимином, число переселенцев за пороги Днепра умножилось...» [2]. Саме відтоді і козаки стали вчиняти сміливі набіги на Крим, захищаючи Україну і Польщу від кочевників краще будь-яких кріпостей.

З історико-географічною інформацією органічно пов'язані детальні описи традицій і звичаїв запоріжців. Не менш екзотично, ніж географічне положення, описані умови вступу в запорізьке воїнське братерство. У В. Т. Нарезного читаємо: «Это место <...>, где может найти убежище всякий, такого ищущий <...> О приёме в казаки старшина совсем не заботится, кто из желающих сделаться запорожцами какой веры, какой земли, звания, поведения, равным образом не выспрашивают, что принуждает кого, оставя Отчизну, искать у них убежища. Там есть английские лорды, испанские доны, французские графы и маркизы. Но, при вступлении в это особенного рода сообщество, подобно как при вступлении в монашество, надо оставить все прежние титулы и знаки отличия, там все равны <...> при принятии нового собрата ему дают прозвание, какое вздумается, бреют голову, оставляя один оселедец, и этот профан в короткое время становится посвящённым в таинствах запорожских» [27]. В.Т. Нарезному буквально вторить Ф. В. Булгарин: «принимают в казаки всех, кому Бог дал силу и смелость. Будь он поляк, татарин, волох, венгр или немец, только б крестился в русскую веру, десять лет не женился да переправился в ладье через пороги – так и наш...» [2].

Схожі уявлення про Січ, традиції та звичаї козацької республіки формує у читача і автор анонімної поеми «Богдан Хмельницький» (1833р.):

«Там – Сечь; удалым там приволье,
Там жизнь кипит, там ей – раздолье,
Там каждый житель молодец:
Переселенец иль беглец.
Там Козаки не знали рабства
Ещё дотоль; и Кошевой
Был только в битвах их главой,
В дни мира – жил по праву братства» [3, С. 61].

З цією описаною романтиками історично достовірною особливістю – етнічною строкатістю й національною терпимістю козаків, пов'язане введення мотиву невпізаного героя у творах, де функціонує образ Запорізької Січі. Козацький атаман Авенір Булат у повісті «Запорожець» в минулому французький маркіз, який укритися на Запоріжжі від переслідувань й життєвих буревіїв, кошевий отаман Грицько Зборовський у романі Є.П. Гребінки «Чайковский» – в минулому київський семінарист, який уник

арешту. З подіями на Січі пов'язаний і перехід від незнання до знання долі Герцика, слуги лубенського полковника Івана. Він виявився не німцем, а загубленим сином бідної єврейки, яка, перевдягнена циганкою, все життя шукала сина й мстилася за нього запоріжцям. У цьому строкатому маргінальному середовищі шукав підтримки політичний авантюрист, який видавав себе за російського царевича в романі Ф.В. Булгарина «Дмитрий Самозванец».

В інонаціональному сприйнятті етнообрази, як правило, символічні. Так, Запорізька Січ – символ безмежної вольниці, потужної, стихійної воєнної сили, в пошуках якої вирушали до дніпровських порогів лицарі з різних країн Європи. «Перед нами предстают не совсем обычные люди, живущие по совершенно иным, весьма отличным от привычных, законам. Романтическая концепция свободы ставит запорожцев над моралью, делает их неким фантастическим племенем, может быть и никогда не существовавшим в подобном виде», – констатує Є. В. Жаринов [14].

З уст літературних героїв читачі узнають про нехитрі закони й правила життя в запорізькій республіці: «...В Сечи не терпят ни баб, ни латинов, ни панычей, никаких неженков. У нас должно быть закалённым, как булат, на всякую беду и опасность... <....> Пасём коней, едим саламату да пьём вино, пока есть, а нет, так на коней, да и в Крым, или в лодки да в Туреччину, так и всего довольно. Наш брат казак умеет и весело жить, и весело потерпеть. Нет мяса и муки, так сосём лапу, как медведь, пьём днепровскую водицу да попеваем о старых походах до нового без горя и кручины <...> У нас жизнь – что старый кафтан. Сбросил с плеч – легче! Сегодня жить, а завтра гнить! День мой, век мой...»[2].

Відтворюючи екзотичний світ козацької вольниці, російські романтики були далекими від наївної ідеалізації козацтва. Вони неодноразово підкреслювали дикість і жорстокість звичаїв, які панували в Січі – жажливе неуцтво, неохайність, нестриманість у питті та їжі. Широко відома гоголівська характеристика: «Это было какое-то беспрерывное пиршество, бал, начавшийся шумно и потерявший конец свой» [9]. Є.В. Жаринов зазначає, що такого роду моральноописові фрагменти витримані в стилі «українського раблезіанства» – «езде были видны кучи мяса и рыбы, бочки с вином и пивом...» [14]. Самозванець, попавши в Січ, дає їй таку

коротку, але ємну характеристику – «чудное сборище злого и глупого». Це визначення поступово розширюється і конкретизується: «Только в Сечи добром называют то, от чего добрые люди в другом месте крестятся, а злом почитается то, в чём другие ищут спасения. Пить, бить, резать, грабить, не щадя своей жизни, называется здесь высочайшей добродетелью, а умеренность, сострадание, уважение чужой собственности и попечение о сохранении своей жизни почитаются величайшими пороками. Вот запорожская нравственность!» [2].

Разом із тим відзначається залізна дисципліна і тверезість у козацькому війську під час походу, закони побратимства, яких свято дотримуються козаки, повага до людей «книжних», «когда они не хвастаются своим знанием».

У російських романтичних творах особливо докладно змальовані військовий побут і звичаї запорізького козацтва. Як відомо, козаки однаково успішно воювали на суші й на морі, мають можливість уявити собі козацький табір і флотилію чайок, на яких сміливці діставались берегів Босфору. Додаткову достовірність цим свідченням надає той факт, що автори нерідко «повідомляли» про них читачам устами героїв-запорожців, учасників сухопутних і морських баталій. Так, у Ф. Булгарина шляхтич Меховецький, який став козаком, розповідає: «...В сухопутных походах мы кладём на телеги съестные припасы и военные тяжести, запрягаем волов или лошадей и идём, прикрывая телеги и прикрываясь ими в случае нападения. Пешие казаки стреляют из-за телег, как из-за шанцев, и удерживают натиск конницы неприятельской... <...> Сто казаков в таборе, то есть за телегами, не боятся 1000 поляков... <...> Телеги наши так устроены, что дышло можно прикрепить к обеим сторонам, оттого мы можем подвигать наш табор в разные направления с большим удобством. Телеги наши всегда прикрываются сырыми кожами, которые смачиваются, и это предохраняет нас от татарских стрел с огнём» [2]. В мирний час описаний табір використовувався козаками для охорони величезних стад волів і табунів коней, які паслись в степу під озброєною охороною. Самозванцю, який щойно приїхав на Січ, показують широку рівнину на відстані двох верст від Січі, де біля річки Чертомлик двадцять тисяч возів уставлені в чотири чотирикутники, з гарматами по кутах.

Підготовка до морського походу, сам похід і взяття турецького Трапезунда докладно описані в сьомому розділі другої частини роману Ф.В. Булгарина. Спочатку два тижні на березі Дніпра загін умілих ремісників і досвідчених у побудові суден козаків будував сто чайок. «Чайка в длину имеет около восьми, в ширину и в глубину до двух сажен. Построены чайки из досок твёрдого дерева, прибитых гвоздями к основе. Сверху они гораздо шире, нежели в подводной части. По обеим сторонам чайки прикреплены большие связки тростника, чтоб судно не перевернулось в качке. На обоих концах по рулю и на каждом боку по пятнадцать больших вёсел. В середине складная мачта с одним четвероугольным парусом. <...> Каждое судно нагрузили съестными припасами, водою и вооружили четырьмя или шестью небольшими пушками. На каждую из ста чаек село восемьдесят человек» [2]. Події ще одного морського походу козаків описані в романі «Чайковский» Є.П. Гребінки. Автор роману, по суті, доповнює новими подробицями художню картину, раніше відтворену Ф.В. Булгариним: «Во времена Запорожья Великий Луг (то есть болотистые острова и низменные места днепровского берега) был покрыт дремучим лесом, из этого леса казаки строили большие одномачтовые гребные лодки, вмещавшие в себе до сотни человек, и, к удивлению мореходцев, безопасно переплывали на них Чёрное море, являлись нежданно даже в Малой Азии, грабили, разоряли города и безопасно возвращались в Сечь. Эти лодки были узки, длинны, легки на ходу и назывались чайками, вероятно, по своей быстроте и потому что по наружным краям с обеих сторон они были обшиты смоленным тростниковым фашинником, который давал им вид птицы с сложенными крыльями и препятствовал лодке тонуть, хотя бы она и наполнилась водою» [12].

Виступ у похід і повернення з походу – ритуали з яскраво вираженими елементами сакральності. Вони проходять в атмосфері бурних веселощів, це прощання з товаришами чи зустріч після довгої, сповненої небезпек розлуки. Для цієї церемонії вся Січ збирається на площі біля церкви (набожність запорожців незмінно підкреслюється у всіх романтичних творах). Благовістять дзвони, священник проводить «молебствие с коленопреклонением», кропить святою водою стяг отаманський і допускає прикластися до хреста всіх, хто уходить чи повернувся.

Він закликає берегти православну віру і свободу Запоріжжя. Кожен козак, вирушаючи в похід, хреститься, припадає до землі, цілує її і бере жменю, яку, загорнувши в полотно, прив'язує до натільного хреста, адже закон козацький такий – «схоронить кости, или в земле родимой, или с землёй родимой».

Ще одним стрижневим просторовим етнообразом, без якого неможливі читацькі уявлення про Україну, є образ Степу, теж відтворений у десятках літературних текстів як ознака національного простору, у його імагологічному вимірі.

Для читачів романтичної епохи степ – основна природна риса Малоросії, її головна особливість: це «бесконечное пространство зелени, произведённой рукой природы украинской для украинских табунов... необозримые луга, где, кажется, никогда не оставляла следов нога человеческая» [7, С. 123].

На думку М.В. Гоголя, у формуванні Малоросії особливу роль відіграв саме географічний фактор. Азіатський Великий Степ породив монгольську навалу, яка зруйнувала вже безсилу Давню Русь і занурила в рабство північну і середню Росію, дала «происхождение новому славянскому поколению» на півдні – в Степу та Подніпров'ї [6, С. 153]. Ці місця залишив народ, який «столплялся» на одноманітних похмурих болотяних російських рівнинах, і тут почав змішуватись з фінськими народами, і стали блідими, як тамтешня природа. А покинуті землі поступово заселяли вихідці з Польщі, Литви, Росії. Отже, «отчизна славян» – на відміну від Росії, уникла тривалого татарського завоювання і зберегла більшу чистоту, культурну самобутність («...со всеми языческими поверьями, детскими предрассудками, песнями, сказками, славянской мифологией, так простодушно ... смешавшейся с христианством» [6, С. 154]), але стала землею спустошень і набігів, землею страху, оскільки не мала природних перешкод (степ та поле), як і жодного сполучення між своїми частинами. І тому, вважає М.В. Гоголь, «здесь не мог и возникнуть торговый народ», а виник «народ ... воинственный, отчаянный, которого вся жизнь ... повита и взлелеяна войной», сюди прийшли ті, чия «буйная воля не могла терпеть законов и власти» [6, С. 157]. Великий Степ – згиблій і водночас богатирський простір вільного розгулу стихій, де зійшлося своє і чуже, православ'я і католицизм, іслам, язичництво. Саме це дало поштовх для формування нового народу, який «составился из пёстрого сборища

самых отчаянных людей пограничных наций», де знаходимо не тільки поляків, росіян, литовців, диких горців і татар. «Эта толпа ... составила целый народ ... превративший мирные славянские поколения в воинственные ... одно из замечательных явлений европейской истории, которое, может быть, одно сдержало это опустошительное разлитие двух магометанских народов, грозивших поглотить Европу» [6, С. 158].

Увесь пафос статті М.В. Гоголя «Несколько слов о Пушкине» – принципове історико-географічне розмежування двох сусідніх слов'янських народів. Так, в рукописному уривку «Размышления Мазепы» з незавершеної «Истории Малороссии» йдеться про самобутню державу, яка належить «народу, так окличному от русских, дышавшему вольностью и лихим казачеством, хотевшему пожить своею жизнью» [7, С. 150].

Безмежний Степ у картині світу М.В. Гоголя ніби продовжує простір Дніпра, біля Січі він «дотоле спёртый порогами, брал наконец своё и шумел, как море, разлившись по воле <...> и волны его стлались по самой земле, не встречая ни утёсов, ни возвышений» [9, С. 194]. У повісті «Страшная месть» читаємо найбільш проникливий пейзажний нарис, де ріка змальована у різних ракурсах, тихою і бурхливою, спокійною і небезпечною: «Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно мчит сквозь леса и горы полные воды свои. Ни зашелохнёт, ни прогремит. Глядишь, и не знаешь, идёт или не идёт его величаявая ширина, и чудится, будто весь вылит он из стекла, и будто голубая зеркальная дорога, без меры в ширину, без конца в длину, реет и вьётся по зелёному миру <...> Редкая птица долетит ндо середины Днепра! Пышный! Ему нет равной реки в мире. Чуден Днепр и при тёплой летней ночи, когда всё засыпает – и человек, и зверь, и птица: а бог один величаво озирает небо и землю и величаво сотрясает ризу. От ризы сыплются звёзды. Звёзды горят и сыплются над миром и все разом отдаются в Днепре. Всех их держит Днепр в тёмном лоне своём. Ни одна не убежит от него: разве погаснет на небе. Чёрный лес, унизанный спящими воронами, и древле разломанные горы, свесясь, селятся закрыть его хотя длинною тенью своею, – напрасно! Нет ничего в мире, что бы могло прикрыть Днепр. Синий, синий, ходит он плавным разливом и средь ночи, как средь дня; виден за столько видеть может человекье око. Нежась и прижимаясь ближе к берегам от

ночного холода, даёт он по себе серебряную струю; и она вспыхивает, будто полоса дамасской сабли; а он, синий, снова заснул. Чуден и тогда Днепр, и нет реки, равной ему в мире! Когда же пойдут горами по небу синие тучи, чёрный лес шатается до корня, дубы трещат и молния, изламываясь между туч, разом осветит целый мир – страшен тогда Днепр! Водяные холмы гремят, ударяясь о горы, и с блеском и стоном отбегают назад, и плачут, и заливаются вдали. <...> Дико чернеют промеж ратующими волнами обгорелые пни и камни на выдавшемся берегу. И бьётся об берег, подымаясь вверх и опускаясь вниз, пристающая лодка. Кто из козаков осмелится гулять в челне в то время, когда рассердился старый Днепр? Видно, ему не ведомо, что он глотает, как мух, людей» [8, С. 223-224].

Численні приклади, які можна продовжити, залучивши ще цілу низку художніх творів, свідчать про те, що в російській романтичній літературі сформувався іноетнокультурний текст, його створили письменники, які писали російською мовою «о нерусской реальности <...> выступаая комментаторами, толкователями, посредниками между двумя ментальностями – «своей» и «чужой»» [1]. Е. Ф. Шафранська називає їх референтами іноетнокультури, вони створювали «меседж» про інший народ (в нашому випадку – український), про його культуру, національні образи світу і сповіщали про них читачам, які говорили і читали російською.

Досліджуючи процес функціонування національного образу України в іноетнокультурному тексті російської романтичної літератури, ми не просто систематизували й проаналізували певну кількість літературних текстів, а й розглянули їх як складний метатекст, який формувалася поступово, й поєднав низку схожих індивідуально-авторських моделей бачення і художньої інтерпретації цього етнообразу, який став наскрізним в рамках єдиної національної картини світу, створеної романтичною свідомістю.

ПИТАННЯ ДО ОБГОВОРЕННЯ

- Які фактори і процеси, на Вашу думку, зазвичай впливають на становлення будь-якої цілісної національної картини світу, які сумарні її складові можна виокремити?

- Чим наукова картина світу відрізняється від художньої (релігійної, міфологічної)? Чи має наукова картина світу ознаки національної? Чи притаманні науковій картині світу імагологічні аспекти?

- Наскільки продуктивні, з Вашої точки зору, ідеї діалогізму М.М. Бахтіна у вивченні будь-якої національної картини світу взагалі та її імагологічних складових зокрема?

- Як реалізується принцип історизму у вивченні національної картини світу?

- Наскільки продуктивні, на Вашу думку, ідеї рецептивної естетики, і які саме для вивчення імагологічних складових будь-якої національної картини світу?

ДОСЛІДНИЦЬКО-ПОШУКОВІ ЗАВДАННЯ

- На основі власного читацького досвіду сформууйте сукупність етнообразів, які, на Вашу думку, протягом ХІХ ст. були фактором формування американської (англійської, німецької, російської) художньої картини світу, виокреміть її інонаціональні складові.

- На основі власного читацького досвіду сформууйте перелік художніх творів в американській, англійській, німецькій, українській, російській літературах ХІХ-ХХ століть, відносно яких можливе застосування елементів імагологічного аналізу.

- За допомогою довідково-інформаційних джерел з'ясуйте, що таке коментування художнього тексту, і які види коментувань застосовуються в літературознавстві. Прочитайте білини О.К. Толстого «Богатырь», «Чужое горе», «Пантелей-целитель», «Змей Тугарин», «Поток-Богатырь», а також віршовану сатиру «История государства Российского от Гостомысла до Тимашёва». Застосовуючи практику історико-літературного та реального коментування художніх текстів, виявіть в них національні автостереотипи (тобто самохарактеристики, описи власного народу) та гетеростереотипи (описи та характеристики «чужого», «не свого» етносу).

- Застосовуючи практику історико-літературного та реального коментування художніх текстів, виявіть імпліцитні (приховані) імагологічні смисли в романі М. Мітчелл «Віднесені вітром».

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. Київ, 2008. 430 с.
2. Булгарин Ф. В. Дмитрий Самозванец Іст. роман / Под общ. ред. и с примеч. С. Ю. Баранова. URL: az.lib.m/b/bulgarin_f_w/text_0260.shtml (дата звернення: 1.02. 2018)
3. Богдан Хмельницький: поема в шести песнях. СПб., 1833. 121 с.
4. Вяземский П. А. Письмо в Париж. *Московский телеграф*. 1825. №XXII, Ч. IV. С. 182 - 183.
5. Гачев Г. Д. Национальные образы мира: космо-психологос Москва, 1995. 450 с.
6. Гоголь Н. В. Несколько слов о Пушкине *Статьи из «Арабесок»*. Н. В. Гоголь. Москва, 2011. 332 с.
7. Гоголь Н. В. Размышления Мазепы. Н.В. Гоголь. Полн. собр. соч.: в 14 т. Т. 9. Наброски. Конспекты. Планы. Записные книжки. Москва, 1952. 684 с.
8. Гоголь Н. В. Страшная месть. *Н. В. Гоголь. Собр. соч.: в 8 т.* Москва, 1984. Т.1. С. 198 - 238.
9. Гоголь Н. В. Тарас Бульба. *Н. В. Гоголь. Собр. соч.: в 8 т.* Москва, 1984. Т.2. С. 198 - 238.
10. Грабович Г. Грані міфічного: образ України в польському й українському романтизмі. *До історії української літератури : дослідження, есе, полеміка*. Київ, 1997. С. 170 - 178.
11. Грабович Г. Теорія та історія: «горизонт сподівань» і рання рецепція нової української літератури. *До історії української літератури: дослідження, есе, полеміка*. Київ, 1997. С. 46-137.
12. Гребёнка Е. П. Чайковский. URL: az.lib/ru/g/grebenka_e_p/text_1843_chaykovsky.shtml (дата звернення: 15.12. 2017)
13. Дима А. Образ иностранца в различных национальных литературах. *Принципы сравнительного литературоведения*. Москва, 1977. С. 148 - 153.
14. Жаринов Е. В. Романтическая беллетристика в России. Исторический роман и повесть. URL: www.samoriska.ru/main_dsp.php (дата звернення: 10.02. 2018).
15. Земсков В. Б. Образ России «на переломе времён». *Теоретический аспект: рецепция и репрезентация «другой»*

культуры). URL: [http:// www.nrgumis.ru/articles/archives/full-art.php?aid=37@binn_rubrik_ph_articles](http://www.nrgumis.ru/articles/archives/full-art.php?aid=37@binn_rubrik_ph_articles) (дата звернення: 21.01. 2018)

16.Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення. *Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХст.* Львів, 2001. С. 349 - 366.

17.Касперский Е. Антиредуктивный проект компаративістики. *Литература. Теория. Методология.* Київ, 2008. С.537 - 540.

18.Киченко О. С. Міфопоетична інтерпретація літературного і фольклорного твору: тенденції в історії російської літератури ХІХ століття: автореф. дис.. доктора філол. наук: 10.01.02, 10.01.07. Київ, 2004. 36с.

19.Киченко А. С. Творчество как мифотворчество: мифологическая составляющая художественного текста. Горловка, 2009. 362с.

20.Ковина Е. В. Художественная картина мира в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: время, пространство, человек: дис. ... канд. филол. наук: 10.01. 01. СПб., 2005. 266с.

21.Копелев Л. Чужие. URL.:<file:///C:/Users/Home/Desktop/4eB%20Коне4eB%20o%20расистских%20 стереотипах.html> (дата звернення: 22.02.2018)

22.Манн Ю. В. Диалектика художественного образа. Москва, 1987. 320 с.

23.Маркевич Н. Украинские мелодии. Москва, 1831. 63 с.

24.Мейлах Б. С. Философия искусства и художественная картина мира. *Вопросы философии.* 1983. № 7. С. 116 - 125.

25.Надеждин Н. И. «Вечера на хуторе близ Диканьки»: повести, изданные пасичником Рудым Паньком. *Литературная критика. Эстетика.* Москва, 1972. С. 280 - 282.

26.Наливайко Д. Очима Заходу: рецепція України в Західній Європі ХІ-ХVІІІ ст. Київ, 1998. 578с.

27.Нарежный В. Т. Запорожец. URL: az.lib.ru/n/narezhnij_w/text_0070.shtml (дата звернення: 15.12. 2017).

28.Пионтковская И. Н. Мифопоэтика как приём: принципы изучения проблемы. *Знак. Символ. Образ:* матеріали Міжвузівського науково-практичного семінару з проблем сучасної семіотики. Черкаси, 2000. Вип. 5. С. 24 - 26.

29. Пыпин А. Н. История русской этнографии: в IV т. СПб. 1891. Т. III: Этнография малорусская. 425 с.
30. Сиповський В. В. Україна в російському письменстві. Ч. I (1801 - 1850 рр.) Київ, 1928. 457 с.
31. Телегин С. М. Ступени мифореставрации: из лекций по теории литературы. Москва, 2006. 376 с.
32. Топоров В. Н. Модель мира. *Мифы народов мира: энциклопедия*: в 2 т. Москва, 1997. Т.2. С. 161 - 164.
33. Хайдеггер М. Время картины мира. *Современные концепции культурного кризиса на Западе*: реферат, сб. Вып. II. Москва, 1976. С. 208 - 249.
34. Шафранская Э. Ф. Мифопоэтика иноэтнокультурного текста в русской прозе XX-XXI вв.: автореф. дис. доктора филол. наук: 10.10.01. Волгоград, 2008. URL:cheloveknauka.com/mifopoetika-inoetnokulturnogo-teksta-v-russkoy-prouche-xx-xxi-yy (дата звернення: 23/02/2018)
35. Юнг К. Г. Архетип и символ. Москва, 1991. 304 с.

РЕЦЕПТИВНА ЕСТЕТИКА

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ №1. РЕЦЕПТИВНА ЕСТЕТИКА ЯК ГАЛУЗЬ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА, ЇЇ ЗАСАДИ ТА КЛЮЧОВІ ПОНЯТТЯ

РЕЦЕПТИВНА ЕСТЕТИКА ЯК ГАЛУЗЬ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Рецептивна естетика розуміється як напрям сучасної естетики, філософії, мистецтвознавства і літературознавства, що сформувався у II половині ХХ ст. під впливом феноменології. Її вихідна теза – твердження про те, що буття художнього твору є результатом комунікації між автором і реципієнтом, що власне і створює «смысл твору».

Тривалий час питаннями художньої рецепції займалися риторика, етика, естетика, психологія, теорія масової комунікації, ті галузі гуманітарного знання, які зацікавлені у вивченні результатів впливу мистецтва. Естетика, крім іншого, має вивчати природу художньої рецепції, її механізм та закономірності, то до кола проблем рецептивної естетики відносять:

- питання традиції, механізм динаміки перервності й безперервності в художній культурі;
- сприймання мистецтва в контексті історії;
- історична логіка сприймання як соціокультурного феномену;
- особистісні параметри художньої рецепції;
- естетичний смысл та його історизм;
- умови художнього сприймання через сучасне розуміння тексту як твору з потенційно закладеними додатковими смыслом і цінністю;
- етапи набуття художнім твором нового онтологічного статусу з урахуванням змін ціннісно-смыслової визначеності художнього твору, що відбувається при переході на кожний новий етап тощо.

Стосовно літературознавства предметом вивчення постають: проблема взаємодії читача й тексту, типологія читача, вплив

об'єктивних (соціально-історичних) та суб'єктивних (індивідуальні особливості читача) на сприймання літературного твору, дослідження літературного процесу з урахуванням рецептивного методу, інтерпретація читачами нової епохи раніше створених літературних творів тощо.

За логікою рецептивістів, текст – це передумова для виникнення твору, що реалізується завдяки контакту з читачем. Таке їхнє твердження базується на теорії інтенціональності та на концепції діалогічної природи будь-якого сприймання, розробленою екзистенційною герменевтикою. Спираючись на філософську герменевтику М. Гайдеггера – Х.Г. Гадамера, зокрема на концепцію передрозуміння як попереднього уявлення певного цілого, що зумовлює розуміння, вони пропонують враховувати конкретно-історичні та соціальні контексти сприймання твору, адже в процесі сприймання смисл твору формується конкретною свідомістю, що склалася під впливом багатьох різноманітних факторів. Тож смисл залежить від уявлень і оцінок реципієнта, з яким контактує текст, він є цілісністю, що історично формується, із притаманною їй відкритістю як визначальною ознакою.

Засновником рецептивної естетики вважають польського філософа й естета Р. Інгардена (1893 – 1970), який власне обґрунтував базові поняття цієї галузі літературознавства: актуалізація, конкретизація, естетичний досвід, комунікативна невизначеність тощо. Його послідовники – представники «Працького структуралізму» Ф. Водичка та Я. Мукаржовський.

Найбільш повно засади рецептивної естетики представлені в роботах керівника дослідницької групи «Поетика і герменевтика» (університет м. Констанц, ФРН, 1963) Х.Р. Яусса та інших представників т.зв. «констанцької школи» В. Ізера, Р. Варнінга, Г.Гріма. Засади рецептивної естетики розвивали і представники американської школи «критики читацької реакції» С. Фіш, Дж. Куллер, Е. Герш та інші.

Рецептивісти відкидають традиційну естетику як «іманентну», критикують ідею автономії художнього твору. Для подолання наявного розриву між історією мистецтва та естетикою вони запропонували нову наукову парадигму на основі евристики структуралізму та герменевтики. За їхньою логікою, формально-естетичний аналіз художнього твору має поєднуватися з історико-

рецептивним для прояснення соціально-історичної специфіки буття мистецтва, що дає змогу розширити горизонт естетичної рефлексії та надати статус естетичного об'єкта іншим формам текстової реальності культури.

Спираючись на ідею інтенціональності, рецептивісти проголосили читача, поруч з автором і власне художнім твором, повноправним учасником творчого акту, саме він є джерелом смислотворення, адже художній твір без прочитання є «порожнім».

Ідея інтенціональності є філософським обґрунтуванням одного з основоположних принципів рецептивної естетики: комунікативність є сутністю мистецтва.

Інший методологічний принцип проголошує, що саме рецепція твору читачем є об'єктом уваги при інтерпретації художнього твору.

Ще одним базовим принципом рецептивної естетики вважається «принцип історії впливу», що передбачає аналіз історії входження художнього твору в культуру. Як твердить Х.Р. Яусс, історія рецепції – це поступальне розгортання смислу художнього твору, що закладений і актуалізований в етапах історичного сприйняття смислу. Тому інтерпретуюча рецепція є контекстуальною передумовою читацького досвіду естетичному сприйманню.

Вважається, що рецептивна естетика не створила власну струнку теоретичну систему, хоча її представники обґрунтували і ввели в науковий обіг низку понять, як-от: актуалізація, конкретизація, естетичний досвід, естетична дистанція, ідентифікація, стратегія тексту, горизонт очікування, імпліцитний читач, комунікативна визначеність/невизначеність тощо. Надалі розглянемо їх детальніше.

У роботі В. Ізера «Апелятивна структура тексту» (1970) було визначено поняття «**імпліцитний читач**» як свідомість читача, яка передбачається власне структурою тексту, а сам текст розрахований на його сприймання читачем. Цей «імпліцитний читач» є певною мірою ідеальним читачем, який відзивається на всі інтенції тексту й адекватно розуміє всі його стратегії. Таким чином моделюється ситуація діалогу між автором і читачем з приводу тексту, реалізація якої і перетворює текст на літературний твір.

Подекуди для виявлення «імпліцитного читача у текст уводиться **«експліцитний читач»** як читач, образ якого розгортається у тексті художнього твору. Обігруючи особливості «експліцитного читача» автор дає можливість «імпліцитному читачу» подолати негативні якості першого, що знецінюють його сприймання (напр. глухий або сліпий) або, навпаки, зорієнтувати власне сприймання на заявлений автором ідеал. Таким чином «експліцитний читач» дає необхідні автору перспективи сприймання для «імпліцитного читача» для контролю осмислення тексту з боку автора. Саме таке потрактування рецепції пояснює обмеженість діапазону читацьких інтерпретацій самою структурою художнього твору.

Як зазначив Р. Інгарден, найголовніша функція читача полягає в **конкретизації** тексту, тобто в процесі актуалізації художньої реальності читацькою свідомістю, що досягається завдяки уяві. Саме читацька уява має наповнити текст смислом і заповнити «порожні місця» (термін Р. Інгардена) або «ділянки невизначеності». Подібний погляд бере початок від філософії Е. Гусерля, в якій художній твір подібний до тематизованого предмету зі вміщеною в його структурі нетематизованою даністю, яка існує як певний смисловий потенціал предмету. Тобто літературний твір за своєю природою дискретний, він являє собою окремі опори, спираючись на які читацька свідомість створює цілісне «безперервне» уявлення про щось. Тож літературний твір передбачає певну смислову рухомість, що задана самою структурою тексту і коливається в межах **«комунікативна визначеність / невизначеність»** (Р. Інгарден). Конкретизуючи текст, тобто наповнюючи «порожні місця» певним конкретним змістом, читацька свідомість сама обирає можливість інтерпретації.

Завдяки «комунікативній невизначеності» художній твір виявляє власну смислову незавершеність, принципову відкритість, що забезпечує інтерпретаційну варіативність, діапазон якої все ж обмежений контролюючою діяльністю «комунікативної визначеності». «Комунікативна визначеність» уможлиблює розуміння літературного твору як цілісного утворення, як систему, що несе певну інтерпретацію і потребує розуміння. Тож найважливіший критерій того, що літературний твір «відбувся», на думку рецептивістів, є співмірність «комунікативної визначеності» й «комунікативної невизначеності».

У межах феноменології виникла ідея розуміння як результату «злиття горизонтів», яка еволюціонувала в герменевтичних концепціях ХХ ст. Саме в них рецептивісти запозичили термін **«горизонт очікування»** як сукупність соціальних, культурно-історичних, психологічних та інших уявлень, що зумовлюють ставлення автора і, відповідно, твору до читача, з іншого боку, ставлення читача до твору. Тож і автор, і читач мають кожен свій «горизонт очікування», а сприймання тексту здійснюється в процесі взаємодії цих горизонтів. При цьому «горизонт очікування» тексту є більш сталим, тому що відноситься до «імпліцитного читача», заданого стабільною структурою тексту. На противагу цьому, «горизонт очікування» реципієнта є більш рухомим через рухомість його свідомості як принципово незавершеної системи.

Існує кілька **варіантів взаємодії «горизонтів очікування» тексту й реципієнта:**

- збіг «горизонтів очікування», як до прикладу, в нормативному мистецтві, де читач заздалегідь підготовлений до сприймання тексту, тому що йому наперед відомі норми, за якими він створений, а значить, він підлягає саме тому впливу, якого й очікує;
- повний незбіг «горизонтів очікування», що притаманне творам часів різких змін естетичних систем зі властивим їм епатуючим ефектом. У такому разі читацька свідомість, не підготовлена попереднім естетичним і життєвим досвідом, може не відгукнутися, тобто «горизонт очікування» читача не перетинається з «горизонтом очікування» тексту;
- поступовий відхід «горизонту очікування» читача від «горизонту очікування» тексту, у такому випадку текст виявляє новизну на тлі дії вже знайомих естетичних принципів. При цьому читацьке сприймання розгортається у просторі, обмеженому пізнаваністю, з одного боку, та несподіваністю, з іншого. Саме таку взаємодію рецептивісти вважають найцікавішою з огляду на її можливість подолати інерційність читацького сприймання, її косності, шаблонізованості. Це дає змогу розширити читацький естетичний досвід і, відповідно, його «горизонт очікування». Це також і найбільш плідний варіант контакту читача з текстом, оскільки саме так виникає «третя ланка» в системі розуміння, що не тотожна жодній діалогічній позиції, ані «горизонту очікування»

читача, ані «горизонту очікування» тексту. Саме це вважається у філософській герменевтиці метою будь-якого розуміння.

Злиття «горизонтів очікування» є наслідком взаємодії двох протилежних тенденцій – ідентифікації та іронії. «Ідентифікацію» розуміють як прагнення читача сприймати художній світ твору як реальний, що зумовлено впливом ілюзії реальності вимислу на читацьку свідомість. Заглиблюючись у текст, читач підмінює під впливом ілюзії реальності вимислу, власний «горизонт очікування» «горизонтом очікування» героя або автора, але результати такої діяльності дискредитуються на певних ділянках тексту за рахунок впливу іронії тексту.

«Іронія тексту» – одна з його стратегічних можливостей, необхідна для повернення читача до його власного «горизонту очікування», тобто текст має час від часу повертати читача до дійсності й нагадувати йому про те, що предмет його переживань – вимисел.

У момент ідентифікації читацька свідомість виявляє невідомі їй досі власні можливості і починає орієнтуватися на нові для неї уявлення й оцінки, таким чином процес читання стає процесом самопізнання. Саме в цій можливості перетворення іншого на своє рецептивісти вбачають комунікативну функцію мистецтва.

На противагу твердженню Г.Г. Гадамера про принципову неможливість методологічного обґрунтування для гуманітарного знання представники рецептивної естетики наполягали на розробці аналітичних методів, відповідно до яких має відбуватися контакт читача з текстом, а також на систематизації результатів художньої рецепції. Власне запропоновані ними принцип конкретизації тексту, що регламентує інтерпретацію, ідея підпорядкування процесу «побудови смислу» стратегічним настановам тексту, теоретичне обґрунтування вищезгаданих категорій можна вважати результатом пошуку власної методологічної бази. У межах рецептивістської методології поєднуються діахронічний та синхронічний підходи до проблеми інтерпретації: елементи, які організують структуру тексту та виявляють себе при структурному аналізі, є неінформативними поза їхнім історичним розглядом. Так, «імпліцитний читач» постає сучасником для автора, адже здатний відгукнутися на всі його авторські інтенції та конотації тексту, тобто мати той самий «горизонт очікування», що і «горизонт очікування» тексту. На думку Х.Р. Яусса, справжнє розуміння твору можливо досягти,

якщо «горизонт очікування» інтерпретатора взаємодіє з «горизонтом очікування» тексту, що склався на момент його створення, але й з тими трансформаціями «горизонту очікування» тексту, які відбулися в процесі здійснення рецепції різними поколіннями реципієнтів упродовж всього часу існування твору.

Ефективність рецептивістської методології засвідчують численні розвідки сучасних українських і зарубіжних літературознавців, як-от: Р. Громяк, Д. Наливайко, О. Орлова, М. Гірняк, М. Зубрицька та інші.

Теорія рецептивної естетики вплинула і на художню практику ХХ ст. становлення концептуалізму, акціонізму та деяких інших течій постмодерна було б неможливо без проголошених нею розширення рамок художнього смислу, тоталізації світу мистецтва, надання художнього статусу акту зустрічі художнього твору з реципієнтом тощо.

ПИТАННЯ ДО ОБГОВОРЕННЯ

1. З якими галузями гуманітарного знання пов'язана рецептивна естетика?
2. Що є предметом вивчення в рецептивній естетиці?
3. Охарактеризуйте основні завдання рецептивної естетики.
4. Які основні стадії розвитку рецептивної естетики?
5. Якими є вихідні методологічні положення рецептивної естетики?
6. Охарактеризуйте базові поняття рецептивної естетики.
7. У чому полягає внесок рецептивної естетики у сучасну наукову парадигму?
8. Чим зумовлений вплив рецептивної естетики на творчість постмодерністів?

ХУДОЖНЯ РЕЦЕПЦІЯ, ЇЇ МЕХАНІЗМ ТА ЗАКОНОМІРНОСТІ

Тривалий час теорія художньої рецепції не мала певного розвитку через її складність внаслідок залежності від досягнень психології та психофізіології. Чи не єдиним способом вивчення було самоспостереження дослідника над власними реакціями на художній твір, які зіставлялись з аналогічними спостереженнями інших людей.

У сучасному літературознавстві, де враховані здобутки дослідників психології художньої творчості та постструктуралістської наукової парадигми з притаманним їй зміщенням дослідницьких інтересів в бік читача літературного твору, художня рецепція трактується як складне явище, адже точка зору реципієнта коливається між художньою позицією того, хто сполюдає, і того, що споглядають. Характер художнього сприймання визначається власне художнім текстом і особливостями реципієнта. Саме художнє сприймання перетворює літературний твір на факт свідомості реципієнта, адже світогляд письменника, його життєвий досвід, згорнуті у творі, трансплантуються у читацьку свідомість і стають її змістом та орієнтирами ставлення до дійсності.

О. Орлова, вивчаючи сприймання як літературознавчу категорію, наводить такі відмінності між психологічним і художнім сприйманням [4, С. 124]:

Психологічне сприймання	Художнє сприймання
Відбувається між суб'єктом (реципієнт) і об'єктом сприймання (предмет, подія, явище)	Відбувається між суб'єктом (автор) і суб'єктом (читач)
Здійснюється психологічними механізмами людського організму	Опосередковане словом, здатним викликати почуття, емоції, уявлення, афекти
Акт чуттєвого сприймання (перцепція)	Акт естетичного сприймання (аперцепція)
Психологічні настанови (обставини, індивідуальні стани реципієнта)	Авторські настанови-орієнтири, закладені у структуру художнього тексту
Асоціації як зв'язок психологічних фактів (причино-наслідковий або за суміжністю)	Асоціації як зв'язок із літературним і культурологічним контекстом (за аналогією чи протиставленням)
Формування перцептивного образу як результат події сприймання	Формування художнього образу як результат акту художнього сприймання

На підставі цього вищезгадана дослідниця визначає такі **етапи та рівні художнього сприймання:**

- занурення в чуттєву стихію твору, його «живу реальність», розвиток читацьких асоціативних уявлень, настроїв, емоцій, почуттів, звукових і зорових уявлень;
- усвідомлення авторських настанов-орієнтирів, закладених у структуру художнього твору, осмислення головної естетичної події;
- зустрічі з автором;
- формування читацьких асоціацій, художньої образності;
- осягнення літературної форми як вираження ставлення автора-творця і реципієнта до змісту [4, С. 124].

Таку послідовність етапів та рівнів художнього сприйняття вона все ж вважає варіантом, який може зазнати певної корекції.

На наш погляд, художня рецепція заснована на психологічній рецепції, своєї специфіки вона набуває через специфіку об'єкту сприйняття – художній твір, який потребує від реципієнта уяви і відповідного механізму сприйняття.

У сучасній естетиці представлені **три основні типи художнього сприймання:**

- відповідно до засад класичної естетики художній твір має незмінний онтологічний статус, тому його сприйняття більш-менш точно відтворює його зміст, вміщений у творі, а значить раз і назавжди осягає його смисл;
- згідно з положеннями рецептивної естетики художній твір не дорівнює самому собі, він є історично рухомим, його смисл розкривається залежно від характеру діалогу тексту з типом читача, що історично змінюється. Тож художня свідомість характеризується історичною, груповою, індивідуальною, індивідуально-віковою і ситуативною зумовленістю, а семантика й онтологія художнього твору набувають історичності;
- на думку Ю. Борева, художній твір має історично змінний смисл завдяки діалогу тексту з читачем [1]. Разом із тим, у ньому міститься стала програма ціннісних орієнтирів і смислу, яка є інваріантною попри широку варіативність її засвоєння, тому художня рецепція, змінна залежно від типу реципієнта, залишається сталою, заданою самим твором. Багатство сприймання виникає внаслідок зустрічі твору з різними епохами, різними рецепційними групами, різними особистостями з

властивим їм неповторним життєвим досвідом. Тому художня рецепція, як стверджує відомий вчений, завершує художню комунікацію.

Оскільки комунікація у мистецтві відбувається за законами художнього спілкування, тобто митець осмислює світ з огляду на мету своєї творчості, яка прямо залежить від характеру реципієнта, то існують принципові відмінності у художньому сприйманні творів різних видів мистецтв, як-от: література, театр, кіноекранізація тощо.

Художнє сприймання, за Ю. Боровим, є взаємовідносини твору мистецтва і реципієнта, які залежать від суб'єктивних особливостей реципієнта і об'єктивних ознак художнього тексту, від художньої традиції, громадської думки, мовно-стильових умовностей, які в однаковій мірі сповідаються і автором художнього твору, і реципієнтом [1].

Суб'єктивні аспекти художнього сприймання визначаються індивідуальними особливостями реципієнта, а саме його фантазією, обдаруванням, пам'яттю, особистим досвідом, запасом життєвих і художніх вражень, культурною підготовленістю, а також його вторинним життєвим досвідом, тобто тим, що він особисто пережив і почерпнув з інших творів мистецтва.

Об'єктивні ознаки художнього тексту зумовлені історично, тому що наперед визначаються епохою, середовищем, вихованням.

Художня рецепція як процес, що відбувається в глибині людської свідомості й важко фіксується при спостереженні, залежить як від сталих факторів, як-от: життєвий досвід і культурна підготовка реципієнта, так і від тимчасово дієвих факторів, як настрої та психологічний стан реципієнта.

Експериментальним шляхом було встановлено **дві форми художньої свідомості**:

- власне сприймання, тобто розшифровка знакової системи і розуміння смислу тексту;
- реакція наперед, тобто почуття й думки, що пробудилися в душі реципієнта [1].

Психологія художньої рецепції віддзеркалює психологію художньої творчості, вона поєднує безпосереднє емоційне переживання, осягнення логіки розвитку авторської думки,

багатство й розгалуженість художніх асоціацій, які втягують в акт рецепції все поле культури.

Момент художнього сприймання – це перенесення реципієнтом образів і положень твору на власну життєву ситуацію, тобто ідентифікація власного «я» з «я» героя, що поєднується з протистоянням реципієнта герою і ставленням до нього як до іншого. Завдяки цьому реципієнт має змогу художньо пережити роль, яку він не виконав у житті, і набути таким чином досвід цієї ролі [1].

Ігровий момент художньої рецепції спирається на ігровий аспект природи мистецтва, адже мистецтво зароджується як наслідування діяльності людини і в той же час як підготовка до неї.

У процесі художнього сприймання ці сутнісні та генетичні моменти мистецтва повторюються, а реципієнт в ігровій ситуації набуває досвід, що митець передає через систему образів [1].

Існують **два допоміжні механізми художньої рецепції**:

- **синестезія**, тобто взаємодія різних органів чуття у процесі сприймання мистецтва, напр. кольоровий слух у музиці або забарвленість поетичного звуку в символістів;
- **сюжетні та зорово-фігурні асоціації**, напр. при сприйманні пісні або опери [1].

Асоціативність взагалі вважається характерною ознакою художнього сприймання, при цьому коло асоціацій необмежене – від особистих переживань до фактів художньої культури.

Художня рецепція має **три часові плани**:

- рецепція сучасного, тобто безпосереднє сприймання твору в процесі ознайомлення з ним;
- рецепція минулого, безперервне порівняння твору з вже відомими іншими творами;
- рецепція майбутнього, тобто передбачення на основі проникнення в логіку руху художньої думки, в подальший її розвиток [1].

Важливим психологічним фактором художнього сприймання є **рецепційна настанова**, тобто попередня налаштованість на сприймання, що діє упродовж усього процесу художнього переживання [1]. Вона спирається на попередню систему культури, що історично закріплена у свідомості реципієнта попереднім естетичним досвідом.

Сприймання нового в мистецтві потребує від реципієнта здатність модернізувати стару рецепційну настанову, щоб неупереджено сприймати художній твір у його історичній оригінальності. Рецепційна налаштованість складається завдяки рецепційному випередженню, що міститься в назві твору, в поясненнях та визначеннях, що його супроводжують.

Носієм цілісності художнього твору є авторський стиль, який власне і налаштовує реципієнта на певне емоційно-естетичне сприймання і окреслює **потенціал сприймання**, тобто готовність засвоїти певний обсяг змістової і ціннісної інформації [1].

Рецепційна настанова породжує **рецепційне очкування**, що містить у собі стилістичне налаштування і жанрове орієнтування сприймання, таким чином характер художньої рецепції зумовлений типом тексту [1].

Доступність, зрозумілість, народність і гедоністичність вважаються **закономірностями художнього сприймання** [1].

Науковці неодноразово намагалися кількісно проаналізувати художню насолоду, зокрема американський математик Дж. Биркгоф запропонував формулу $M = O : C$, згідно з якою естетична міра (M) прямо пропорційна впорядкованості (O) та обернено пропорційна складності (C). Протилежної думки був Г. Айзенк, за його формулою $M = O \times C$, тобто інтенсивність художнього сприймання й насолоди прямо пропорційна впорядкованості й складності художнього твору.

За рівних умов, менш складний художній твір більш доступний, але менш ефективний. Як твердить Ю. Борев, творча активність художнього сприймання прямо пропорційна інтенсивності естетичної насолоди, яка, у свою чергу, прямо пропорційна впорядкованості й складності художнього твору, розмаїттю й повторюваності естетичної форми, мірі доступності й складності сприймання. При цьому складність художнього твору зумовлена його художньо-концептуальною глибиною і має прямо їй відповідати.

Насолода від мистецтва – це результат подолання його умовності, зв'язування художнього з реальним, впізнання реальності в умовному. Зусилля щодо осмислення художнього твору, що їх докладає реципієнт, є важливим чинником естетичної насолоди. При цьому доступність і гедоністичність взаємопов'язані, адже спрощення художнього твору полегшує його рецепцію, але й

знижує естетичну насолоду. І навпаки, ускладнення художнього твору підвищує складність художнього сприймання і знижує доступність твору, але значні рецепційні зусилля зумовлюють зростання естетичної насолоди. Тому високе мистецтво, на противагу поп-культурі або елітарному мистецтву, знаходить точну міру взаємовідносин цих двох закономірностей – доступності й гедоністичності.

Разом з тим, доступність мистецтва не означає його народність, адже митець має бути на крок попереду від свого читача, має розвивати його культурні смаки й художній потенціал.

У мистецтві соціально значуще те, чим оволоділо широке коло реципієнтів, але й те, що потенційно містить високі художні цінності, засвоєння яких є загальнокультурним завданням.

Зрозумілість мистецтва – історично змінна категорія теорії художнього сприймання. Вищий гуманістичний сенс мистецтва полягає у ствердженні необхідності загальних зусиль для досягнення історичного прогресу в цілому, а таке визнання самоцінного значення особистості є додатковим стимулом її соціалізації.

ПИТАННЯ ДО ОБГОВОРЕННЯ

1. Що таке рецепція?
2. У чому полягають відмінності між психологічною та художньою рецепціями?
3. Охарактеризуйте механізм художньої рецепції.
4. Які види художньої рецепції розрізняють у сучасній естетиці?
5. Які часові виміри має художня рецепція?
6. Що розуміють під рецепційною настановою?
7. Як пов'язана асоціативність з художньою рецепцією? Які види асоціацій Вам відомі?
8. Охарактеризуйте основні закономірності художньої рецепції.

ДОСЛІДНИЦЬКО-ПОШУКОВІ ЗАВДАННЯ

Проведіть опитування щодо художньої рецепції твору серед щонайменше 20 осіб за нижче наведеними параметрами (за необхідності Ви можете додати власні параметри вивчення

художньої рецепції літературного твору), проаналізуйте отримані результати та презентуйте їх відповідно до механізму художнього сприймання, рецепційної настанови, часових планів рецепції, асоціативності, рецепційного очікування, закономірностей художнього сприймання тощо.

1. Оберіть один із творів сучасної української літератури, невідомий Вашим опитуваним, перед його прочитанням проведіть їхнє анкетування за наступними параметрами:

Особисті дані:

Вік: 10-20/20-30/30-40/40-50/50-60/60-70/старший за 70 років

Стать: Чоловік/Жінка

Освіта: Вища філологічна / Вища нефілологічна / Середня технічна / Середня філологічна / Професійно-технічна / ЗОШ, клас

Читацький статус: звичайний читач / професійний читач / літературний критик

Читацький досвід: читаю кожного дня / один раз на тиждень / один раз на місяць / не читаю взагалі

«Рецепція майбутнього»: Прочитайте назву твору, дайте відповіді на наступні питання:

- Хто може бути автором цього твору?
- Коли цей твір може бути написаний?
- До якого літературного напрямку він може належати?
- До якого літературного роду (епос, лірика, драма) він може належати?
- До якого жанру (вірш, драма, оповідання, новела, повість тощо) він може належати?
- Про що в ньому може йти мова?
- Чи може Вам сподобатися цей твір?

«Рецепція сучасного»: Після першого прочитання твору дайте відповіді на питання:

- Чи сподобався Вам прочитаний твір?
- Які органи чуття були активно задіяні в рецепції цього твору (слух, зір, дотик тощо)?
- Які думки та почуття викликав у Вас прочитаний твір?
- Чи збіглися Ваші очікування перед прочитанням з Вашими емоціями та думками після прочитання?

«Рецепція минулого»: Після прочитання твору дайте відповіді на питання:

- Які літературні твори нагадує Вам прочитаний твір?
- З чим пов'язані ці подібності:
 - з формою твору (схожі назви, схожі вирази, схожа композиція тощо)
 - зі змістом твору (схожі теми, схожі герої та їхня поведінка, схожий сюжет тощо)
 - зі схожими асоціаціями, думками, почуттями, що викликають подібні твори?

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Борев Ю. Б. Теория художественного восприятия и рецептивная эстетика, методология критики и герменевтика. Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественная рецепция и герменевтика. Под ред. Ю.Б. Борев,, О. В. Егоров, А. Я. Зись. Москва, 1985. С.3-68
2. Косарева Г. С. Проблема художньої рецепції та інтерпретації в науковому дискурсі. URL: lib.chdu.edu.ua/pdf/monograf/66/3.pdf (дата звернення: 20 грудня 2017)
3. Нагай І. Д. Художня рецепція як літературознавче поняття. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. 2015. Випуск VII. С.226-233
4. Орлова О. Сприйняття як літературознавча проблема. URL: dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/1574 (дата звернення: 10 грудня 2017)
5. Погонченкова О. Рецепція: поняття, явище, проблема. URL: http://ddpu.drohobych.net/filos_lud/wp-content/uploads/2016/04/2014_20.pdf (дата звернення: 15 грудня 2017)
6. Приходько В. Б. Рецепція, розуміння та інтерпретація в українській та зарубіжній компаративістиці. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Філологічна». Випуск 46. с.160-162.
7. Росінська З. Самототожність реципієнта. Психоаналітичні точки зору. Література. Теорія. Методологія. Київ, 2008. 543 с.
8. Сивокінь Г. У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій. Київ, 2006. 304 с.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ №2

ОСНОВНІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ РЕЦЕПТИВНОЇ ЕСТЕТИКИ

Р. ІНГАРДЕН ЯК ОСНОВОПОЛОЖНИК РЕЦЕПТИВНОЇ ЕСТЕТИКИ

Як відомо, становлення рецептивної естетики як самостійної галузі літературознавства бере початок від II половини ХХ ст., однак ще з античних часів відомі окремі спостереження над катарсисом, зокрема в роботі Аристотеля «Поетика» природа трагічного пояснювалася з огляду на його вплив на глядача, детальніше питання вивчення катарсису висвітлено в роботі Т. Радіонової «Катарсис і художнє сприймання» [7].

Справжнім проривом щодо «естетики» впливу стали ідеї «харківської школи», що розвинули надалі російські формалісти та, пізніше, «філософи діалогу». Але засновником рецептивної естетики як самостійної галузі літературознавства все ж вважають польського філософа Романа Інгардена, учня Е. Гусерля. Свої наукові праці він писав німецькою та польською мовами, щодо естетики та літературознавства слід згадати такі з них:

- Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft
- Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks
- Szkice z filozofii literatury (Sketches on the Philosophy of Literature), Vol. 1
- Studia z estetyki (Studies in Aesthetics), Vol. I, Vol. II, Tom III
- Dziele literackie (On Literary Works).

З огляду на засади рецептивної естетики визначальною вважається його робота «Про пізнавання літературного твору», основні положення якої ми наведемо далі [6].

Щодо будови літературного твору Р. Інгарден зазначає наступне: твір мистецтва як утворення багатопланове містить чотири плани: план звучання слів, а також утворень і типів звучання вищого порядку; план значущих одиниць: речень і груп речень; план схематичних образів, через які виявляються різні предмети, представлені у творі; план предметів, що

представлені через власне інтенційні стани речей, які визначають значеннями речень, що входять до складу твору. При цьому він зауважує, що з матерії і форми окремих планів випливає суттєвий внутрішній зв'язок між усіма планами, а через це – власне формальна цілісність самого твору.

На погляд вченого, літературний твір слід протиставити його конкретизаціям, які виникають при окремих прочитаннях твору (чи при постановках твору в театрі та їх сприйманні глядачем). План представлених предметів і план образів, включають «місця недоокреслення», які у конкретизаціях частково усуваються, при цьому конкретизація літературного твору схематична, але менше, ніж відповідний твір. Місця недоокреслення в окремих конкретизаціях усуваються так, що там, де вони були, з'являється певне ближче чи далі окреслення відповідного предмета, і, так би мовити, «заповнює» те місце. Це «заповнення» однак, не є достатньо визначене через ті аспекти предмета, які окреслені; у різних конкретизаціях воно може бути іншим.

У процесі пізнання літературного твору Р. Інгарден вирізняє такі способи дії:

— читання, що стосується окремого літературного твору і пізнання, яке відбувається при цьому читанні, це здійснюється в індивідуальному читанні, що стосується окресленого індивідуального твору і є досвідом особливого типу, в якому устаюється фактичність цього твору та його особливостей;

— пізнавальна поведінка, яка провадить того, хто пізнає, до схоплення плинної за природою структури і своєрідності твору мистецтва взагалі, що не дає жодного досвіду засвоєння певного індивідуального твору.

Він вказує на дві фази пізнання літературного твору: фаза під час читання і фаза після прочитання твору. Для всіх творів і всіх прочитань не можна однаково визначити, яку тривалість має фаза безпосередньої живої присутності твору, адже вона залежить від типу свідомості конкретного читача, від його стану на той момент, а також від структури самого твору, особливо від того, як побудовані у ньому речення і в яких зв'язках між собою перебувають.

Як твердить дослідник, читана у даний момент частина твору для нас безпосередньо присутня тому, що власне тієї хвилини живо здійснюємо ті сигніфікативні акти, які конституують сенс відповідного речення (чи групи речень) у його конкретному розвитку, і що група словесних звучань і різних звуко-мовних утворень та явищ вищого порядку звучить у нашій живій уяві у почергових конкретних виявах. Предмети, представлені у цій фазі твору, виявляються з конкретної наочної форми образів, так, наче читачі є безпосередніми свідками того, що діється у предметному плані твору, а також того, що у цій фазі виявляється на інших його планах.

Р. Інгарден вважає, що читач «живо» пам'ятає тільки кульмінаційні фази подій, найважливіші особи або факти, які більше його торкаються, наприклад, викликають у ньому ті чи інші почуття. Під час читання щоразу інші факти і предмети зберігаються у живій пам'яті, тому що зростає кількість представлених фактів, і тому що інші процеси, події та особи у процесі читання набувають в очах читача іншої значущості, ніж та, яка здавалася йому притаманною в раніших фазах твору.

На його погляд, читач зрідка утримує у живій пам'яті минулі фази усіх планів твору, тож відбувається звуження конкретизації літературного твору до деяких його планів, найчастіше переважає план представлених предметів. Для читача постійно присутній феномен руху до нових частин, що надає процесові читання руху з певним темпом і характерною динамікою. Тоді читана у цей момент частина твору постійно оточена подвійним горизонтом конкретизації із вже прочитаних частин, які переходять у «минуле» твору, і частин, ще не читаних і до цього моменту невідомих. Цей подвійний горизонт як горизонт є сталий, але постійно здійснюємо його через щораз нові частини твору.

Щодо часової перспективи літературного твору та його пізнавання Р. Інгарден зазначає, що феномени часової перспективи у конкретизації літературного твору виявляються у двох сферах: з одного боку, представлені у творі події і процеси проявляються у різних явищах часової перспективи, з іншого ж боку, те саме стосується окремих фаз чи частин цілого твору (на

усіх його рівнях), його конкретизацій, частин, які вже пережили під час читання. При цьому відбувається особливе «схрещення» обох застосувань часової перспективи.

Читач під час читання наче перебуває під сугестією визначених текстом часових перспектив і сприймає представлені процеси та події у тих перспективах, наскільки справді підпорядковується читаному творові і пристосовується до його вимог.

Вчений вважає, що вмиле застосування різних форм минулого і теперішнього часів у поєднанні зі жвавістю і пластичністю змалювання, при видобуванні багатьох подробиць подій може провадити до того, що події, представлені навіть у формі минулого, читач сприйматиме як живу теперішність. У нього витворюється особлива пригадувально-перцепційна настанова: часова дистанція так стискається, що перенесення читача у часову фазу описаних випадків дозволяє йому спостерігати за ними наче з пункту бачення тієї самої фази, в якій вони відбуваються. При цьому ці явища часової перспективи можуть конкретизуватися в розмаїтих комбінаціях і синтезах.

Натомість процеси, що розвиваються на довгих проміжках часу, мають складну природу й охоплюють різноманітні фази, представляються дуже «сумарно» й у вигляді нерозрізненої цілісності. Як опис складного процесу з'являється просто його назва і твердження, що він відбувався. Багато різних подій береться коротким звітом, так, що не видно їхнього розвитку, реалізації і змін. «Побачити» їх можна тільки на великій часовій відстані, залишаючись у теперішності самого «оповідання», яка зовсім неспоріднена з теперішністю читання, хоча читач часто ідентифікує її з нею. У послідовності великої часової дистанції майже невідчутною стає зміна характеру «давності існування» окремих «раніших» і «пізніших» подій, яка виникає, коли під час читання переходимо до щораз нових подій. Все здається однаково «давнім», однаково віддаленим від часової фази оповідання. У цьому випадку домінує настанова власне пригадувальна, з тією очевидною засадничою різницею, що читач має «сприймальну» настанову, що ці «пригадування» накладаються йому оповіданням.

Як зауважує літературознавець, типу часової перспективи відповідає і спосіб читання, до певної міри накинений читачеві: «важливіші» події представляються зблизька, інші ж – зі значної часової дистанції. Ця зміна часової дистанції має композиційне значення для структури цілісності твору і є засобом конституювання естетично важливих ознак у конкретизації твору.

Зберігаючи твір після прочитання в живій пам'яті, тобто пригадуючи його, завжди маємо його з одного окресленого пункту, властиво з кінця твору. Тепер мусимо здійснити зусилля спеціально синтезуючого сприймання, скерованого на те, щоб осягти якесь резюме усього твору. Тільки після читання маємо в полі досвіду остаточне впорядкування як предметів, представлених у творі, так і послідовності частин способу представлення, так і взаємне підпорядкування решти рівнів твору. Необхідним є постійне звернення до висновків з читання, зокрема тоді, коли ми забули якісь деталі твору або не схопили їх чітко під час першого читання. Пізнавальні процеси, що відбуваються після читання, висвітлюють такі прогалини і знову відсилають нас до самого твору. Всі зроблені висновки про твір оцінюються стосовно того, що дається в читанні або що під час нього можна з твору видобути.

Таким чином, робить висновок Р. Інгарден, літературний твір є трансцендентним як до розмаїтих актів перцепції, що виконуються під час читання, так і до численних виглядів, в яких він презентується.

ПИТАННЯ ДО ОБГОВОРЕННЯ

1. Якою є будова літературного твору на думку Р. Інгардена?
2. Як саме літературний твір співвідноситься з його конкретизацією?
3. Якими є способи дії у процесі пізнання літературного твору?
4. Назвіть і охарактеризуйте фази пізнання літературного твору.
5. Що притаманне часовій перспективі літературного твору?
6. Як часова перспектива твору співвідноситься зі способом читання?

ВНЕСОК ПРЕДСТАВНИКІВ КОНСТАНТСЬКОЇ ШКОЛИ У РОЗБУДОВУ ЗАСАД РЕЦЕПТИВНОЇ ЕСТЕТИКИ. НАУКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ Х.Р. ЯУССА

Розбудова методології рецептивної естетики відбулася завдяки плідній діяльності дослідницької групи «Поетика і герменевтика» (1963 – 1994) при університеті м. Констанц, ФРН. На її чолі був Ханс Роберт Яусс, який власне й впорядкував теоретичні напрацювання цієї групи і видав їх у декількох томах: *Nachahmung und Illusion*, 1964; *Die Nicht mehr schönen Künste; Grenzphänomene des Ästhetischen*, 1968; *Text und Applikation*, 1981. Він є також автором численних літературознавчих розвідок, найвагомішими з яких щодо рецептивної естетики є:

- *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (1967)
- *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1977)
- *Die Theorie der Rezeption, Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte* (1987)
- *Probleme des Verstehens: ausgewählte Aufsätze* (1999)

У центрі уваги Х.Р. Яусса була проблема історизму в літературознавстві, яку він осмислював крізь «естетику впливу», однією з його ключових робіт подібного арактеру є «Історія літератури як провокація літературознавства», основні положення якої ми наведемо далі [12].

Ця розвідка починається з розлогого критичного огляду наявних літературознавчих методологій, визначальним недоліком яких є, на погляд вченого, неврахування аспекту адресації літературного твору. На його думку, історичне життя літературного твору немислиме без активної участі адресата, за його посередництва можливо включити твір у горизонт пізнання історичної діяльності, в якому сприймання постійно трансформується в критичне розуміння, а пасивне сприймання – в активне, визнані естетичні норми витісняються новими.

Літературознавець зазначає, щоб усвідомити проблему історичної послідовності літературного твору як проблему історії літератури слід розімкнути коло продуктивно-зображальної естетики за допомогою естетики сприймання та впливу. Рецептивно-естетичний підхід поєднує пасивне сприймання з активним, а також нормотворюючий досвід з новою продукцією.

Якщо таким чином розглядати літературу як діалог твору й публіки, що утворює континуум, то буде знято протиставлення історичного й естетичного аспектів і одночасно відновлений зв'язок між явищами минулого і сучасним літературним досвідом, зруйнована історизмом.

Таку свою пропозицію він пояснює тим, що відносини літератури й читача зумовлені неявними історичними й естетичними обставинами. Естетична імплікація полягає у тому, що вже перше сприймання твору читачем включає його первинну естетичну оцінку, що передбачає порівняння з прочитаним раніше. Історична імплікація полягає в тому, що розуміння перших читачів може продовжитися і збагатитися в низці рецепцій, що поєднує покоління з поколінням, передбачаючи таким чином історичне значення твору, виявляючи його естетичний ранг. У цьому рецептивно-історичному процесі відбувається нове засвоєння твору минулого, але й постійне опосередкування мистецтва минулого й теперішнього, традиційної значущості й актуального випробування літератури. Значення історії літератури, заснованої на рецептивно-естетичному підході, буде залежати від того, наскільки активно вона зможе брати участь у постійному відновленні цілісної картини минулого через естетичний досвід.

На думку Х.Р. Яусса, історія літератури – це процес естетичної рецепції і творення літератури, що здійснюється в актуалізації літературних текстів зусиллями читача, який сприймає, рефлектує, критикує і того, хто творить, тобто письменника, який бере постійну участь у літературному процесі.

Літературна подія продовжує заново впливати та сприйматися наступними поколіннями, в тому числі й тими читачами, які хочуть по-новому зрозуміти твір минулого, тими авторами, які прагнуть його наслідувати, перевищити або відкинути.

Щоб запобігти загрозі психологізму при аналізі літературного досвіду читача, твердить дослідник, слід описати сприймання і вплив твору в об'єктивуючій референціальній системі очікувань. Для кожного твору в історичний момент його появи вона складається з передрозуміння жанрових особливостей, форми і тематики відомих на той час творів та з опозиції поетичної і практичної мов.

Х.Р. Яусс вважає, що літературний вплив налаштовує публіку на певний спосіб рецепції за допомогою повідомлень, прихованих чи відкритих сигналів, знайомих рис або імпліцитних вказівок.

Психічний процес у ході сприймання тексту, на його погляд, постає в первинному горизонті естетичного досвіду як реалізація певних вказівок, що спрямовують сприймання. Цей процес можна описати через конституюючі його мотивації, спонукальні сигнали. Якщо за логікою В.-Д. Штемпеля визначити попередній горизонт очікування тексту як парадигматичну ізотопію, що по мірі накопичення висловлювання переходить в іманентний, синтагматичний горизонт очікування, тоді процес рецепції можна описати через розширення семіологічної системи, що здійснюється між її розгортанням і корекцією.

Процес безперервного полагання і відповідної зміни горизонту характеризує і місце окремого тексту в низці текстів, що утворюють певний жанр. Новий текст викликає у читача горизонт очікувань, відомий за минулими текстами, та правила гри, які надалі можуть варіюватися, проектуватися, змінюватися або тільки відтворюватися. Варіація і корекція визначають ігровий простір, зміни або відтворення – межі жанрової структури.

Вчений зазначає, що інтерпретуюча рецепція тексту передбачає, що естетичне сприймання завжди занурено в певний контекст, постановка питання про суб'єктивну інтерпретацію і смак у різних читацьких прошарків набуває сенсу тільки в разі, якщо прояснено, яким трансуб'єктивним горизонтом розуміння зумовлено вплив тексту.

Х.Р. Яусс вважає, що специфічний набір настанов щодо певного твору, який автор розраховує виявити у своїй публіці, можна встановити на основі трьох факторів:

- відомі норми або іманентна поетика жанру;
- імпліцитне ставлення літературно-історичного оточення до відомих творів;
- протилежність вимислу й дійсності, поетичної і практичної функції мов, що завжди дає можливість порівняння рефлектуючому читачу.

Цей третій фактор передбачає, що читач здатний сприймати новий твір у подвійному ракурсі: у більш вузькому горизонті своїх літературних очікувань і в більш широкому горизонті свого життєвого досвіду. Горизонт очікувань, що реконструюється

таким чином, уможлиблює визначення художнього характеру твору за способом і ступенем його впливу на передбачувану публіку.

Як зауважує дослідник, сприймання нового твору може привести до зміни горизонту розуміння через заперечення звичного або усвідомлення висловленого досвіду. Відповідно відстань між заданим горизонтом очікування і появою нового твору можна визначити як естетичну дистанцію. Історично вона об'єктивується в спектрі реакцій публіки і суджень критики: несподіваний успіх, невизнання, шок або визнання лише окремими читачами, повільне або запізніле визнання.

Естетичну цінність літературного твору він вбачає в тому, яким чином, якими засобами він в конкретний історичний момент своєї появи виправдовує, перевищує, обманує чи відкидає очікування своєї першої публіки. Дистанція між горизонтом очікування і твором, тобто між знайомим з попереднього естетичного досвіду, і трансформацією горизонту, що викликана сприйманням нового твору, зумовлює художній характер літературного твору з огляду на засади рецептивної естетики.

Естетична дистанція, що виникає при першій появі твору у його першої публіки, що переживається спочатку як радість або здивування від нового способу бачення, може зникнути в наступних читачів. На думку Х.Р. Яусса, це пов'язано з тим, що енергія первісної негативності твору розряжається в щось звичайне, увійшовши з часом у звичні очікування вона стає частиною горизонту наступного естетичного досвіду. Під таку зміну горизонту потрапляють насамперед «класичні шедеври».

Реконструкція горизонту очікування, в якому створювався або сприймався твір, дає змогу поставити питання, на які текст давав відповідь і визначити тим самим, як колишній читач міг сприймати і розуміти твір. Такий підхід дає змогу побачити герменевтичну відмінність колишнього й теперішнього розуміння твору, усвідомити, відтворюючи обидві позиції, історію рецепції. Тож, твердить вчений, рецептивно-історичний метод незамінний для розуміння літератури давно минулих епох, адже якщо невідомий автор, ставлення до джерел і взірців можна встановити тільки непрямо, то для розуміння тексту слід виокремити його з контексту творів, знання яких автор прямо чи непрямо передбачав у сучасної йому публіки.

Твір мистецтва може бути посередником у процесі пізнання і вказувати на майбутній досвід, передбачати уявні моделі бачення і поведінки, містити відповіді на нові питання. Ілюзія того, що у творі вимовляється одвічна істина, виникає лише в історичному віддаленні, при впізнанні вже відомого. Традиція мистецтва надає відносинам минулого й теперішнього діалогічність, тому, вважає літературознавець, твори минулого набувають звучання і відповідають нам тільки тоді, коли сучасний спостерігач знаходить питання, що повертає твір з ізоляції.

Х.Р. Яусс вважає, що історичність літератури можна розглядати в трьох аспектах:

- в діахронії, тобто у взаємозв'язку рецепції літературних творів;
- в синхронії як у системі референцій сучасної літератури та в зміні самих цих систем;
- у співвідношенні іманентного літературного процесу й загального процесу історії.

Рецептивно-естетична теорія передбачає аналіз окремого твору у відповідному літературному ряду для визначення його місця і значення в контексті літературного досвіду.

Рецептивно-історичний аналіз нашо́вхує на функціональні взаємозв'язки між розумінням нових творів і значенням старих, тож, твердить учений, у певний момент розвитку можна зробити синхронний зріз, щоб виокремити з гетерогенної множини написаних одночасно творів рівноправні, протилежні й ієрархічні елементи, що об'єднуються у відповідні структури, і таким чином побудувати більш загальні рамки розгляду для літератури цього історичного періоду. Якщо надалі проводити наступні синхронні зрізи в діахронічному ряду так, щоб у них історично артикулювались зміни літературної структури, що визначає межі певної епохи, це відкрило б нові можливості для історії літератури.

На думку Х.Р. Яусса, історичність літератури стає очевидною саме в точках перетину синхронії і діахронії, у такому разі має бути можливість описати літературний горизонт певного історичного моменту як синхронну систему, у співвідношенні з якою ця література може бути срийнята діахронічно, через відношення різночасовості, твори ж можна зрозуміти як актуальні

або неактуальні, застарілі або написані навіки, як такі, що випереджають свій час або втратили його.

Літературознавець вважає, що суспільна функція літератури з її справжніми можливостями виявляє себе тільки там, де літературний досвід читача переходить у горизонт очікувань його повсякденної життєвої практики, змінюючи при цьому його розуміння світу і таким чином впливаючи на його соціальну поведінку.

Творчу здатність літератури надавати орієнтацію нашому досвіду він пояснює тільки її художнім характером, завдяки якому нова форма допомагає зруйнувати автоматизм повсякденного сприймання. Нова форма може забезпечувати і нове сприймання завдяки тому, що попередньо оформлює зміст досвіду, що вперше з'являється на світ у літературній формі.

Відношення літератури й читача може актуалізуватися як стимул чуттєвого, естетичного сприймання, а також і в етичній сфері як вимога моральної рефлексії. Тому, зазначає Х.Р. Яусс, новий літературний твір сприймається й оцінюється на тлі інших художніх форм і в перспективі повсякденного життєвого досвіду. В етичній площині його суспільна функція може бути зафіксована рецептивно-естетично в модальності «питання – відповідь», проблеми і її розв'язання, завдяки чому воно переходить в горизонт свого історичного впливу.

ПИТАННЯ ДО ОБГОВОРЕННЯ

1. У чому Х.Р. Яусс вбачає основний недолік наявних літературознавчих методологій?
2. Яке місце належать рецептивно-історичному підходу в усвідомленні історизму в літературі?
3. Як історична та естетична імплікації впливають на відносини читача й твору?
4. Як Х.Р. Яусс визначає історію літератури?
5. Що передбачає опис літературного твору в об'єктивуючій референціальній системі очікувань?
6. Що розуміється під інтерпретуючою рецепцією твору?
7. Назвіть і охарактеризуйте фактор визначення авторських настанов для публіки.
8. Що таке естетична дистанція?

9. Як Х.Р. Яусс визначає естетичну цінність твору?
10. Яким чином можна використати рецептивно-історичний підхід для розуміння творів минулих епох?
11. Яку роль відіграє літературний твір у процесі пізнання та набуття нового життєвого досвіду читача?
12. Назвіть і охарактеризуйте аспекти вивчення історії літератури. У чому полягає суспільна функція літератури?

В. ІЗЕР ТА ЙОГО ПОТРАКТУВАННЯ ПРОЦЕСУ ЧИТАННЯ

Вольфганг Ізер разом з Х.Р. Яуссом та Х. Блуменбергом стояв у витоків Константської школи критики, в центрі його наукових інтересів були проблеми читання та читача, що відбивають такі його роботи, як:

- Die Appellstruktur der Texte (1970)
- Der Akt des Lesens: Theorie dsthetischer Wirkung (1976)
- The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett (1976)
- Prospecting: from Reader Response to Cultural Anthropology (1989)
- The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology (1993)

Погляди дослідника на процес читання представлені в його роботі «Процес читання: феноменологічне наближення», основні положення якої ми наведемо далі [5].

Як зазначає В. Ізер, літературний твір має два полюси: художній, що стосується тексту, створеного автором, та естетичний, що вказує на його реалізацію, яку здійснює читач. Тому твір є щось більше, ніж текст, тому що текст оживає тільки тоді, коли він реалізується. Ця можливість реалізації твору динамізує його природу, що є передумовою ефектів, які викликає твір. Якщо читач використовує різні перспективи, запропоновані йому текстом, для того, щоб визначити зв'язок між зразками і «схематизованими думками», він надає творові руху, і цей процес завершується пробудженням оберненої реакції у читача. Отже, читання змушує літературний твір розгортати притаманний йому динамічний характер.

Також вчений наголошує на тому, що літературний текст повинен бути задуманий так, щоб заангажувати уяву читача до процесу творення речей, що знаходяться поза ним, заради нього самого, заради читання, яке приємне тільки тоді, коли активне і творче. Ненаписані аспекти тривіальних сцен і невимовлені діалоги у тих «поворотах і вигинах» не тільки втягують читача до акції, але й приводять його до такого розмивання багатьох контурів, визначених цією ситуацією, що читач сприймає їх як такі, що справді існують. Але як тільки читацька уява оживлює ці обриси, вони вплинуть на ефект написаної частини тексту. І так започатковується цілий динамічний процес: написаний текст визначає межі для своїх ненаписаних втягувань, щоб застерегти їх від надмірного затемнення і надмірної неясності. Але водночас ці втягування, витворені читацькою уявою, розміщують цю ситуацію супроти тієї підоснови, яка надає їй набагато важливішого значення, ніж як це видається на перший погляд, і ніж те, яким вона володіє. І так тривіальні сцени несподівано набувають вигляду «стійкої форми життя». Те, що встановлює цю форму, ніколи не називається, а тільки пояснюється у тексті, хоча насправді воно є кінцевим продуктом взаємодії тексту і читача.

За вихідну позицію феноменологічного аналізу він пропонує взяти спосіб взаємодії послідовних речень. Окремі речення не тільки співпрацюють разом, щоб оформити те, що має надійти, вони також оформляють сподівання на нього. Гуссерль називає ці сподівання «пре-інтенціями». Кожне інтенційне співвідношення речень відкриває особливий горизонт, що модифікується, якщо взагалі повністю не змінюється послідовністю речень. Допоки ці сподівання будуть зацікавленими у тому, що має надійти, їхня наступна модифікація також матиме ретроспективний ефект на те, що вже прочитане. Літературний текст трансформує читання у творчий процес, що далекий від простої перцепції написаного. Літературний текст активує наші власні здібності, надаючи нам змогу відтворювати світ, представлений у тексті. Продуктом цієї творчої активності є, як твердить В. Ізер, дійсний вимір тексту, що надходить разом із текстом і уявою.

Коли процес читання переривається і нас покинуто у невизначеності, то, зазначає вчений, з'являється можливість

здіяяти наші власні здібності для встановлення зв'язків, що дозволяють заповнити лакуни, які залишив сам текст. Ці лакуни мають різний вплив на процес антиципації та ретроспекції і відповідно на «ґештальт» можливого виміру, оскільки їх можна заповнювати різними шляхами. Тому він вважає, що один текст потенційно здатний на кілька різних реалізацій, і жодне читання ніколи не може вичерпати всіх потенційних можливостей, оскільки кожен індивідуальний читач заповнюватиме прогалини в тексті на свій смак, вилучаючи багато інших можливостей; у процесі читання він робить власний вибір способу заповнення лакуни. І саме в акті цього вибору виявляється динаміка читання.

На погляд В. Ізера, у всіх літературних текстах процес читання селективний, що потенційний текст незмірно більший, ніж будь-яка його індивідуальна реалізація. Це підтверджується тим, що повторне читання літературного тексту часто викликає враження, відмінні від першого прочитання. Причиною такого явища є зміна власних обставин читача, і текст повинен дозволяти таку варіантність прочитання.

У кожному тексті є потенційна часова послідовність, яку читач неминуче повинен поступово досягнути, оскільки навіть малу частину тексту неможливо поглинути відразу. Отже, наголошує дослідник, акт читання завжди включає момент бачення тексту через перспективу, що безперервно перебуває у русі, пов'язуючи різні фази, і так конструює те, що ми називаємо дійсним виміром. Цей вимір, звичайно, змінюється упродовж усього процесу читання. Крім того, коли ми завершили читати текст і розпочинаємо його повторне прочитання, то зрозуміло, що наше особливе ознайомлення закінчуватиметься у різній часовій послідовності; ми намагатимемось встановити зв'язки, посилаючись на наше усвідомлення того, що має надійти, і саме так окремі аспекти тексту набувають значення, якого ми їм не надали під час першого читання, а інші аспекти відходять на задній план.

Як зауважує літературознавець, часова послідовність, якої ми дотримуємося під час першого читання, не може відтворюватись у процесі повторного відчитування, і ця неможливість повторення пов'язана з наслідками модифікацій нашого читацького досвіду.

Це не означає, що друге відчитування тексту «правдивіше» від першого, обидва акти читання просто різні: читач встановлює дійсний вимір тексту через реалізацію нової часової послідовності.

В. Ізер вказує на те, що читач повинен пов'язувати різні фази тексту до купи, і тими фазами завжди будуть антиципація та ретроспекція, що приводить до утворення дійсного виміру, який перетворює текст у форму досвіду для читача. Спосіб набуття такого досвіду через процес постійної модифікації досить близький до способу набуття життєвого досвіду. У процесі читання відбувається тісне переплетення антиципації та ретроспекції, при повторному відчитуванні перетворюється у прогресування ретроспекції. Враження від читання змінюватимуться від особи до особи, але тільки в межах, нав'язаних опозицією написаного та ненаписаного текстів.

Вчений вважає, що тільки засобом активізації читацької уяви автор може втягувати читача у текст і так реалізувати потенції тексту; написана частина тексту подає нам інформацію, а ненаписана – дає нам можливість уявляти речі; але, звичайно, без елементів невизначеності та наявності лакун у тексті ми не здатні використати нашу уяву, і тепер можемо до того тільки додати процес групування в одну цілість усіх аспектів тексту для встановлення консистенції, у пошуках якої весь час перебуває читач. Групуючи в одну цілість написані частини тексту, ми змушуємо їх взаємодіяти, спостерігаємо за напрямком, в який вони нас заводять, і проектуємо на них ту консистенцію, якої ми як читачі прагнемо. Цей «гештальт» обов'язково повинен бути забарвлений актом нашого вибору. Він з'являється тільки тоді, коли зустрічаються написаний текст та індивідуальна уява читача з її власною історією досвіду, власною свідомістю та власним світоглядом.

Це В. Ізер вважає справжнім герменевтичним процесом, адже текст провокує певні сподівання, які ми проектуємо на нього так, що зменшуємо полісемантичні можливості до єдино можливої інтерпретації, узгодженої із викликаними сподіваннями, і таким шляхом вибираємо індивідуальне конфігуративне значення.

Полісемантична природа тексту і будовання читачем ілюзій – це опозиційні фактори, дослідник зазначає з цього приводу, коли

б ілюзії здійснювались, зникла б полісемантична природа тексту, а якщо полісемантична структура тексту є потужною, то ілюзії повністю руйнуються.

Семантичні можливості тексту завжди залишатимуться багатшими, ніж будь-яке конфігуративне значення, яке витворюється у процесі читання. Отже, твердить В. Ізер, конфігуративне значення може бути нічим іншим як частиною цілого здійснення тексту. У такому коливанні між консистенцією та «чужими асоціаціями», між втягуванням в ілюзію та її спогляданням, читач вимушений проводити свої власні збалансовані операції, і це є тим, що формує естетичний досвід, запропонований літературним текстом. Крім того, якщо б читач досягнув балансу, то він не зміг би довше бути заангажованим у процес встановлення та руйнування консистенції. І якщо це є саме той процес, який змушує нас до операцій балансування, то ми повинні сказати, що така властивість недосягнення балансу – необхідна умова для самого динамізму операцій. У пошуках балансу ми неминуче починаємо з певних сподівань, руйнування яких є інтегральною частиною естетичного досвіду.

На погляд вченого, завжди у системі вартостей тексту повинен бути певний ступінь новизни або несподіваності, якщо у ній є наростаюча деталізація напрямку загальної дії, а будь-який естетичний досвід намагається виявляти неперервну співгру «дедуктивних» та «індуктивних» операцій. Така взаємодія «дедукції» та «індукції» породжує конфігуративне значення тексту.

В. Ізер наголошує на тому, що без акту відтворення об'єкт не сприймається як твір мистецтва, а акт відтворення у своїй суті покладається на переривання потоку вражень для підвищення його ефективності. Цей процес керується двома основними структуральними компонентами у тексті: перший – то репертуар відомих літературних зразків та періодичних літературних тем разом із алюзіями до знаного соціального та історичного контексту, а другий – включає техніку і стратегію, що використовується для встановлення співвідношення між відомих та невідомим.

У літературному тексті, зазначає вчений, маємо дивну ситуацію, коли читач не може передбачити, до чого його приведе співучасть в тексті. Ми знаємо, що беремо участь у певному досвіді, але ми не знаємо, що трапиться з нами в процесі його розвитку. Ось чому, коли ми особливо вражені книгою, то відчуваємо потребу говорити про це, це і є головною корисною дією літературної критики, яка допомагає усвідомити ті аспекти тексту, які залишаються прихованими у підсвідомості, і яка задовольняє (чи допомагає задовольнити) наше бажання розмовляти про те, що ми прочитали.

Ефективність літературного тексту досягається, на його думку, частковим пригадуванням того, що нам відоме і його черговою негацією. Якщо літературний текст втягує читача у формування ілюзій і водночас у формування способів їхнього руйнування, читання відображає процес набування нами досвіду.

При аналізі процесу читання дослідник виділяє три важливі аспекти, які формують основу взаємовідносин читача і тексту: процес антиципації та ретроспекції, послідовність розгортання тексту як життєвої події і враження, викликані подібністю текстуального та життєвого досвіду.

Читання відображає структуру розширення досвіду настільки, що ми повинні тимчасово відмовитися від ідей та настанов, які оформлюють нашу індивідуальність перед тим, як ми приступаємо до набуття досвіду ще непізнаного нами світу через літературний текст. Але саме у тому процесі, твердить В. Ізер, з нами «щось» відбувається: процес абсорбування непізнаного світу розцінюється як ідентифікація, як стратегія, завдяки якій автор збуджує уяву читача, з'являється форма участі у тексті через читання: дехто втягується у текст настільки, що виникає відчуття, ніби не існує відстані між ним та описуваними подіями.

У процесі читання, наголошує літературознавець, існують два рівні: чуже «я» і реальне «я», які ніколи не відокремлюються один від одного. Кожен текст, який ми читаємо, окреслює різні кордони нашої індивідуальності, так, що дійсний вимір (реальне «я») набуватиме різних форм, відповідно до теми того чи іншого тексту. І це виникатиме обов'язково, якщо тільки взаємозв'язок

між чужою темою і дійсним досвідом є таким, що відкриває можливість зрозуміти ще непізнаний світ.

В акті читання, продовжує свою думку В. Ізер, стикаючись із осмисленням того, досвіду чого ми ще не зазнали, означає, що такі акти розуміння можливі й успішні настільки, що вони приводять до чогось, що формулюється у нас. Думки когось іншого можуть тільки набувати форми у нашій свідомості за умови, що у процесі до гри вводиться наша здатність розшифровувати ті думки, тобто здібності, які в акті розкодовування одночасно омовлюють себе. І якщо тільки таке омовлювання відбувається в умовах, встановлених ще кимось іншим, чії думки є темою нашого читання, з цього випливає, що омовлення наших спроможностей розшифровувати не може здійснюватись в напрямку нашої власної орієнтації. У цьому, підсумовує вчений, і полягає діалектична структура читання.

Потреба розшифровувати дає нам шанс сформулювати наші декодуючі спроможності, тобто, ми висуваємо на передній план елементи нашого буття, часто не будучи свідомими того. Продукування значення літературних текстів, яке ми обговорюємо у зв'язку із формуванням «гештальт» тексту, не завжди спричиняє відкриття ще непізнаного, яке може використовуватися активною уявою читача, але іноді викликає можливість омовлення нами самих себе і таким чином відкриття того, що ще недавно ухилялось від нашого розуміння. Це і є шляхи, завдяки яким читання літератури дає нам шанс омовити ще неомовлене.

ПИТАННЯ ДО ОБГОВОРЕННЯ

1. Які два полюси має літературний твір?
2. Яким чином читання зумовлює розгортання динамічного характеру літературного твору?
3. У чому суть активного й творчого читання? Яку роль відіграють при цьому ненаписані сцени й невимовлені діалоги?
4. Що є вихідною тезою феноменологічного аналізу твору за В. Ізером?
5. Що розуміється під дійсним виміром тексту? Яке значення мають антиципація та ретроспекція для його утворення?

6. Що відбувається під час переривання читання? Яку роль відіграють при цьому лакуни?
7. Якою є часова послідовність читання? Чи змінюється вона при повторному читанні?
8. Як автор може реалізувати потенції тексту?
9. Як співвідносяться між собою полісемантична природа тексту й будовання читачем ілюзій?
10. Що таке конфігуративне значення? Що його породжує?
11. Назвіть структурні компоненти акту відтворення.
12. У чому полягає ефективність літературного тексту?
13. Які аспекти формують взаємовідносини читача й тексту?
14. Як відбувається ідентифікація при читанні?
15. Назвіть і охарактеризуйте рівні «Я» при читанні.
16. У чому полягає динамічна структура читання?
17. Які існують шляхи «омовити неомовлене»?

ДОСЛІДНИЦЬКО-ПОШУКОВІ ЗАВДАННЯ

Американська теорія читацького відгуку вважається своєрідним продовженням рецептивної естетики Константської школи критики, оскільки її ключовим питанням було питання «Як діє цей текст на читача?». В принципі засади цієї теорії були закладені в англо-американському літературознавстві 20-их років ХХ ст., зокрема роботою А.А. Річардса «Практична критика», також працями Д.В. Гардінга та «Література як дослідження» Луїзи Розенблатт у 30-их роках ХХ ст. В. Гібсон у роботі «Автори, мовці, читачі й уявні читачі» (1953) увів поняття «уявний/удаваний читач». У 1950 р. Дж. Прінс запропонував власну класифікацію читачів (реальний, віртуальний, ідеальний читач) та розробив концепцію «наратора» як персони, якій безпосередньо адресується оповідь. Поштовхом до подальших розвідок у цій сфері стали оприлюднені роботи представників Константської школи критики та їхня активна викладацька діяльність в університетах США впродовж 70-80-их років ХХ ст.

Ознайомтесь з нижче вказаними роботами представників американської теорії читацького відгуку, підготуйте презентацію на тему «Американська теорія читацького відгуку: самостійна теорія чи розвиток ідей Константської школи критики?» за їхніми основними положеннями. За необхідності Ви

можете залучати інші роботи представників американської теорії читацького відгуку.

1. Bleich, D. Readings and feelings: An introduction to subjective criticism. David Bleich. Urbana, Illinois: National Council of Teachers of English. 1975. 114 p.
2. Holub Robert C. Crossing Borders : Reception Theory, Poststructuralism, Deconstruction (Madison: University of Wisconsin Press, 1992).
3. Fish, Stanley. Is There a Text in This Class? : The Authority of Interpretative Communities. Cambridge. Harvard University Press. 1980. 394 p.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Анисимова Л. Д. Блейх и смена парадигм в литературоведении США 1960-1970-х годов. URL: elibrary.kubg.edu.ua/5803/1/ (дата звернення: 5 січня 2018).

2. Анісімова Л. Літературна критика Стенлі Фіша: від афективної стилістики до теорії інтепретаційних спільнот. Іноземна філологія. 2014. Вип 126. Ч.1 С.3-10.

3. Анісімова Л. Особливості становлення американської теорії читацького відгуку. URL: litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/12/1.4.10.pdf (дата звернення: 16 січня 2018).

4. Анісімова Л. В. Філософське і соціокультурне підґрунтя американської теорії читацького відгуку. *Дослідження молодих учених у контексті розвитку сучасної науки*: матеріали II щорічної Всеукр. наук.-практ. конф., (19 квітня 2012 р., Київ, Київ. 2012. С. 245—255.

5. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. М.Зубрицької. Львів, 1996. С. 261-277.

6. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. М. Зубрицької. Львів, 1996. С. 136-163

7. Радионова Т.Катарсис и художественное восприятие. *Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественная рецепция и герменевтика.* Ю. Б. Борев,, О. В. Егоров, А. Я. Зись. Москва, 1985.С. 275-287.

8. Теория литературы: история русского и зарубежного литературоведения / сост. Н. П. Хрящева. Москва, 2011. 454 с.
9. Теория и методология зарубежного литературоведения: учебное пособие / Турышева О. Н. Москва, 2012. 160 с.
10. Шумська О. М. Парадигми рецептивної критики (з досвіду Констанцької школи та школи «Критики читацької реакції»): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Дніпропетровськ, 2006. 20 с.
11. Шумська О. М. Рецептивна естетика як парадигма літературознавства у теоретичних дослідженнях Райнера Варнінга. *Новітня філологія*. 2006. № 4. С. 94 -100.
12. Яусс Х. Р. История литературы как провокация литературоведения. URL: <http://www.web-lit.net/writer/14437/book/62670/> (дата звернення: 15 січня 2018)

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ №3

ВПЛИВ РЕЦЕПТИВНОЇ ЕСТЕТИКИ НА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

РЕЦЕПТИВНА ЕСТЕТИКА Й РЕЦЕПТИВНА ПОЕТИКА В УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ ХХ-ХХІ СТ.

Сучасний український літературознавчий дискурс характеризується значним розмаїттям наукових інтересів, адже в Україні існують кілька потужних самостійних наукових шкіл. За спостереженнями О. Червінської, рецепція світової літературної спадщини – у центрі уваги літературознавців Дніпра, Запоріжжя, Криму, а їхні колеги з Чернівців зосереджені на теорії літературної транзитивності, інтертекстуальності та комунікативно-рецептивній теорії [15].

В українській філології загальновизнано, що засади її сучасної методології були закладені О. Потебнею. З огляду на рецептивну естетику слід згадати наступні твердження цього вченого з роботи «Думка й мова»:

1. Мистецтво є мовою митця, і як за допомогою слова не можна передати іншому своєї думки, а можна тільки

пробудити в ньому його власну, так не можна її повідомити й у творі мистецтва; зміст цього останнього (коли він закінчений) розвивається не в митцеві, а в тих, хто розуміє. Слухач може значно краще мовця зрозуміти, що приховано за словом, і читач може краще самого поета осягнути ідею його твору. Суть, сила такого твору не в тому, що розумів під ним автор, а в тому, як він діє на читача або глядача, отже, в невичерпному можливому його змісті. Цей зміст, який проектується нами, тобто вкладається в самий твір, дійсно зумовлений його внутрішньою формою, але міг зовсім не входити в наміри митця, який творить, задовольняючи тимчасові, нерідко вузькі потреби свого особистого життя. Заслуга митця не в тому *minimum* змісту, який думався йому при створенні, а в певній гнучкості образу, в силі внутрішньої форми збуджувати найрізноманітніший зміст. [...].

2. внутрішня форма, єдиний об'єктивний зміст слова, має значення тільки тому, що видозмінює й удосконалює агрегати сприйняття, які застає в душі.[...]

3. Тут згадані дві властивості мистецтва; а) особливість його дії на людину, порівнюючи з дією природи [...] і б) сумісне існування в кожному художньому творі протилежних якостей, саме визначеності й нескінченності обрисів. Перше видно вже з того дуже звичайного явища, що багато явищ природи й людського життя, які не збуджують інтересу в дійсності, сильно діють на нас, будучи, очевидно, досконало правильно зображені в мистецтві. [...]

4. Щодо суперечності між одиничністю образу й нескінченністю його обрисів, то ця нескінченність є ледь помітною, й у мові неможливо визначити, скільки та який зміст розвивається в тому, хто розуміє, з приводу цілком визначеного уявлення, яке сприймається.

5. ...– чим легше аперципуються поетичні образи і чим більша викликана звідси насолода, тим досконалішими й завершеними здаються нам ці образи, тим часом, навпаки, чим краще розуміємо науковий факт, тим більше дивуємося неповнотою його розробки.

6. В мові поезія безпосередньо примикає до позбавлених будь-якої обробки, чуттєвих даних; уявлення, яке відповідає ідеалу в

мистецтві, призначене об'єднувати чуттєвий образ, під час аперцепції слова доти не втрачає своєї особистості, доки з чуттєвого образу не створило поняття й не змішалось з численними ознаками цього останнього.

7. Поезія випереджає це недосяжне аналітичне знання гармонії світу; вказуючи на цю гармонію конкретними своїми образами, які не вимагають нескінченної множини сприйнять, і замінюючи єдність поняття єдністю уявлення, вона до певної міри винагороджує за недосконалість наукової думки й задовольняє вроджену людині потребу бачити всюди цілісне і досконале [11].

Свого часу, через низку факторів, ці твердження О. Потебні не привели до становлення нової наукової методології, до того ж суспільно-політична ситуація в Україні після 1917 р. суттєво обмежила доступ вітчизняних науковців до тогочасного зарубіжного літературознавчого дискурсу, де, починаючи з II половини ХХ ст., були широко представлені здобутки психоаналітичної теорії, феноменології, герменевтики, структуралізму, семіотики тощо. Попри суворо регламентовану в Україні упродовж ХХ ст. наукову методологію здобутки вищезгаданих наукових течій знаходять своє відбиття у роботах О. Білецького, М. Гіршмана, Г. Гачева та деяких інших літературознавців. Навіть у визнаному в ті часи «Короткому словнику літературознавчих термінів» (1961) під редакцією В. Лесина та О. Пулинця містяться словникові статті, присвячені фрейдизму, формалізму, філологічному методу В. Перетця з акцентом на взаєминах між письменником та його аудиторією.

Науковий прорив щодо рецептивної естетики спостерігається з 80-их років ХХ ст. з появою у тогочасному науковому дискурсі перекладів робіт представників Константської школи критики. Так, у роботі М. Ігнатенко «Читач як учасник літературного процесу» (1980) було цілісно осмислено проблему в системі суспільство – письменник – твір – читач, зокрема з урахуванням робіт Х.Р. Яусса та В. Ізера.

У роботі Г. Сивоконя «Одвічний діалог (Українська література і її читач від давнини до сьогодні)» (1984) проблема взаємовпливу письменника й читача розглядається в історико-літературному аспекті, тут по суті реалізовані настанови статті

О. Білецького «Про одну з чергових задач історико-літературної науки (вивчення історії читача)» (1922).

Г. Клочек у роботі «Поетика і психологія» (1990) використав трактат Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» як матеріал дослідження для розділів «На шляху до рецептивної поетики» та «Конттури рецептивної поетики».

Ці спостереження розвинула у своєму дисертаційному дослідженні В. Боднар (1999), за твердженням якої корпус статей Івана Франка становить метатекст з внутрішньою логікою, його смисловим ядром є відома теза письменника: «Поетична техніка оперта на законах психологічної перцепції і асоціації». Свідомий вплив письменника на читача дослідниця формулює у термінології Івана Франка таким чином: «поетична техніка» породжена законами «перцепції» та «асоціації», які лежать в основі «комбінації» «конкретних образів», ті ж «упорядковуються» і в «душі» фізичного читача збуджують підсвідомо/свідомо «найтайніші струни», відкривають нам «широкі горизонти чуття» і «життєвих відносин». Тож, зазначає вчена, Франко-теоретик поєднує формальний і генетичний підходи до розуміння літературного твору, адже кожний поетикальний прийом виражає задум письменника і доносить його до читача як збудження у його свідомості інформації, подібної за змістом і естетичним характером [1].

Спираючись на засади рецептивної естетики, В. Боднар проаналізувала «сугестивність» ліричної поезії класика української літератури на матеріалі збірки «Semper tūro», де цілісність і динаміка художнього світу виявляють себе в безперервному діалозі автора з адресатом, що засвідчують посвяти реальним особам, подані відкритим текстом або криптонімами. У цій збірці виразно представлена зверненість, націленість мовлення ліричного героя на адресата, як-от: розмова з самим собою, уявна бесіда з лісом, звернення до іншого, узагальненого, поета, що набуває значущості в системі заголовків збірки або перших рядків окремих її творів [1].

На противагу ліриці, рецептивна стратегія поетики оповідання «Місія» визначається, як твердить дослідниця, співвідношенням нарації всезнаючого розповідача – Франківського – і діалогів центральних персонажів – пастора Гаудентія з візником, старостою села і присяжним. Подекуди ця

розповідь об'єктивно відсторонена й постає перед читачем у формі історичного викладу, разом з тим, наратор постійно перемикає увагу читача з того, що відбувається ззовні, у внутрішній світ персонажа, часто договорює те, про що читач міг би здогадатися [1].

Аналізуючи повість Івана Франка «Великий шум» у відношенні до історичного часу й реального читача, В. Боднар зазначає, що письменник репрезентує реальний світ читачам:

- правдивими, до ілюзійної точності описами;
- достовірними розповідями;
- відтворенням привидів-галюцинацій [1].

Цей добір компонентів регулюється рецептивним законом – зацікавити можливих різнотипних реципієнтів. У створеному таким чином раціонально впорядкованому художньому світі з високим ступенем антиципації, вмотивованості й непередбачуваності поєдналися соціально-гострий конфлікт, морально-психологічні колізії, логіко-гносеологічні узагальнення і віддалені аналогії-паралелі, що апелюють до читача, «провокуючи» його інтерпретаційну винахідливість [1].

На думку вченої, кожен персонаж у цій системі має статус індивідуального соціального типу з певними рисами, виконує виражально-спонукальну щодо читача функцію своїми ролями у фабулі-сюжеті, своєю черговістю/послідовністю і способом появи в полі зору читача. Потенційний читач вписаний Іваном Франком у текст за допомогою поетикальних засобів, доступних і зрозумілих тим читачам, які здатні розшифрувати художній прийом, збагнути його функціональне навантаження й досягнути семантику образу-персонажу в цілому [1].

Отже, вперше в українському літературознавстві В. Боднар здійснила реінтерпретацію художніх творів І. Франка в аспекті рецептивної поетики з урахуванням його поглядів на суть взаємовідносин автора й читача.

Літературознавчі розвідки 2000-2017 рр. засвідчують сталий дослідницький інтерес до рецептивної естетики, адже лише дисертаційних досліджень цієї тематики налічується більше 100. При цьому спостерігаються два вектори досліджень: перший пов'язаний з теоретичними засадами рецептивної естетики, другий, більш поширений у роботах, практикує використання

рецептивної естетики як специфічної методології вивчення літературного твору.

У першому випадку, як правило, міститься огляд західноєвропейських та американських літературних теоретиків, зіставляються їхні погляди для встановлення схожості або відмінностей на ключові проблеми рецептивної естетики тощо. Зокрема, у низці робіт Л. Анісімової висвітлені основні положення представників Константської школи Німеччини та прибічників «теорії читацького відгуку» в США. М. Гірняк у роботі «Феноменологічна концепція Романа Інгардена в контексті теорії літературної комунікації» (2011) інтерпретує погляди Р. Інгардена з огляду на теорію літературної комунікації, наголошує на принциповій відсутності «чистого» сприймання, адже жодний суб'єкт не здатний відмежуватися від особистих нахилів, від власного культурного й життєвого досвіду. Тому читач, твердить дослідниця, змушений зважати на «заангажованого щодо світу» суб'єкта, що визначає себе в дискурсі. Літературний твір існує поміж суб'єктивністю автора й читача, він чогось вартий завдяки їхнім інтенційним актам, тут формується комунікативний простір, в якому відбувається діалог текстів, діалог різних свідомостей у тексті, діалог читачів між собою і автором за допомогою тексту. У цьому діалозі, твердить М. Гірняк, завжди відбувається переклад з «мови» «мовою» і трапляються непорозуміння, це – незавершений діалог і пізнання Іншого [2].

У статті О. Дударевої «Константська школа рецептивної естетики і антропологія літератури і практики читання» (2014) проаналізовано сформульований В. Ізером концепт «антропологія літератури». Дослідниця трактує антропологічну спрямованість літератури як спрямованість від літератури до людини, тобто як феномен, що впливає на людину, як практику, що конструює читача. Тому вона вбачає завдання антропології у теоретичному осмисленні моделей практик читання, що надалі уможливить розуміння того, чому та як саме текст створює свого читача. Спираючись на роботи В. Ізера та Г.-Р. Яусса вона говорить про спільний компонент концепцій цих представників Константської школи – імпліцитного читача як низки структур, що потребують відгуку та примушують читача сприймати текст. Водночас мова йде про модель ідеального читача, здатного на розуміння, на якого власне й орієнтований текст [4].

У статті Л. Завгородньої «Типологія читача як комунікативно-теоретична проблема» [5] здійснено спробу систематизувати типи читача з урахуванням різних наукових підходів. Як зауважує вчена, смислове ядро категорії читача містить три компоненти:

- читач як споживач літературної продукції, результату авторської праці, зафіксованої на писемних носіях інформації. У такому потрактуванні читач є об'єктом вивчення культурології та соціології із застосуванням функціонально-соціологічного аналізу, що забезпечує надійною емпіричною базою і забезпечує методологічні засади дослідження читацької аудиторії.

- Читач як об'єкт навмисного й ненавмисного, прямого й непрямого, а нерідко й маніпулятивного впливу за допомогою зазначеної в тексті інформації та спеціально організованої його структури. Матеріалом впливу виступають настановлення, стереотипи, горизонти сподівань читача. З такої позиції читача вивчають психологія, теорія комунікації, теорія інформації та рецептивна поетика, яка робить акцент на вивченні способів активізації і підтримування процесу читання.

- Читач як суб'єкт сприймання, інтерпретації та розуміння тексту. За цією логікою читач виступає виробником смислів шляхом їхнього відтворення, творення, співтворення, міра його участі в породженні смислів прямо залежить від відкритості/закритості структури тексту.

Л. Завгородня пропонує власну типологію читачів за перехресним принципом:

- за присутністю у тексті твору (читач конкретизований і локалізований у тексті твору або перебуває поза текстовою реальністю) розрізняють читача у творі та гіпотетичного читача. Перший з них є одним з образів твору, з яким автор веде діалог, тоді як другий неявно присутній у цілісності твору.

- залежно від рівня текстознавчої компетентності реципієнта, його фахової підготовки, культури читання, сфери діяльності, спеціальної спрямованості процесу читання вирізняють такі типи читачів, як: звичайний читач, читач-аматор, читач-критик.

- відповідно до певного кола читачів з притаманними їм інтересами, уподобаннями, сподіваннями, особливостями сприйняття текстів вирізняють масового читача, спеціального читача, читача професіонала.

Крім вищезгаданих типів читача, на думку Л. Завгородньої, існує поінформований читач як гібрид ідеального й реального читача, на його існуванні наголошував С. Фіш. Поінформований читач володіє компетенцією та інформацією, необхідними для адекватного відтворення і творення значення тексту. Його аналогами виступають «взірцевий читач» (У. Еко) та «архічитач» (М. Ріффатер), які віддалені від поверхневого декодування, але й відрізняються від «надчитача», який додає в текст свою культуру, вишукану ерудицію, подекуди ігнорує авторський смисл.

М. Зубрицька в роботі «Читач як теоретична категорія в культурологічному дискурсі ХХ ст.» (2007) зробила детальний огляд потрактувань читача в роботах представників рецептивної естетики та теорії «читацького відгуку», зауваживши, що існує дві проблеми, пов'язані з категорією читача:

- перша з них пов'язана з існуванням так званого «уявного» або гіпотетичного читача, який перебуває поза межами тексту. У такому випадку всі прочитання відрізняються одне від одного на стільки, на скільки неповторні індивідуальності читачів, тому немає необхідності вивчати «контексти», авторський задум, реалії, встановлювати генеалогію твору. За таких умов, твердить М. Зубрицька, дослідникам можна відмовитися від вивчення культурного надбання.

- Друга проблема постає у разі, коли читач присутній у структурі художнього тексту як художній феномен, що організовує художнє ціле. Завдяки цьому, зауважує вчена, автор уникає надмірного суб'єктивізму та засвідчує присутність у структурі тексту якогось незмінного ядра, тієї серцевини, що ефективно функціонує в усі часи [6].

У своїй розвідці М. Зубрицька звернула увагу і на посередників між текстом та читачем, тобто тих, хто, не маючи безпосереднього відношення до процесу творення художнього комунікату, втручається в процес його циркуляції, займаючи місце між комунікатом і потенційним реципієнтом із метою полегшення процесу комунікування. Ці посередники виконують утилітарну функцію, тому що мають сприяти скороченню та подоланню дистанції між двома полюсами – відправником художньої інформації та її отримувачем, а також створювати інтерпретаційний клімат. До групи найвідоміших посередників

вона відносить рекламу, радіо та телепередачі на тему художньої літератури, художню чи літературну критику.

У дисертаційному дослідженні Г. Соловій «Читач в українському літературно-критичному дискурсі першої половини ХХ століття» (2003) проаналізовано особливості функціонування поняття «читач» в українському літературно-критичному дискурсі першої половини ХХ століття на прикладі рецептивної настанови модернізму та соцреалізму [13]. Дослідниця наводить досить докладний огляд зарубіжних та вітчизняних теоретичних розробок понять «читач», «сприйняття», «інтерпретація» у співвіднесенні з поняттями «автор», «вір» та з урахуванням взаємовпливу цих категорій у літературознавчих школах та напрямках ХХ століття.

Ґрунтуючись на теорії рецептивної естетики Г. Соловій презентує моделі читачів модернізму та соцреалізму, виходячи з їхніх філософсько-естетичних засад, особливостей художніх текстів та з урахуванням національної суспільно-культурної ситуації читання. Так, вона вирізняє масового та інфантильного читачів соцреалізму, елітарного, пересічного та «імпліцитного» читачів українського модернізму, інтелігентного та пересічного читачів українського авангарду 20-30-их років ХХ ст. При цьому вона описує видозміни образу читача від раннього модернізму до авангардної рецептивної стратегії, якій притаманна налаштованість митців провокувати публіку, руйнувати усталений «горизонт сподівань», нав'язувати читачам власні правила гри на території тексту. Авангардна манера письма повертає у художні тексти модель експліцитного читача, який стає одночасно об'єктом і суб'єктом авторської гри.

Г. Соловій вважає, що в українському модернізмі імпліцитна модель інтелектуального елітарного читача не відповідала уподобанням емпіричних реципієнтів. Емпіричний читач частково наближався до експліцитних зразків у авангарді, однак імпліцитна та емпірична моделі на практиці рідко перетинались через консерватизм читацьких смаків, низький рівень естетичного досвіду, боязнь формальних експериментів. У той же час історія «горизонту сподівань» читачів модернізму спричинила видозміни моделі імпліцитного та експліцитного читачів в авангарді, а згодом у літературі соцреалізму.

На думку вченої, через ідеологічну заангажованість владної стратегії у соцреалізмі окреслюється специфічна рецептивна

настанова, імпліцитно запрограмована на низькоосвіченого, масового читача з невибагливим смаком, зацикленим на класовій боротьбі, соціальних питаннях та проблемах побудови світлого майбутнього. Процес формування та закріплення соцреалістичної естетики відбувався під впливом партійної політики та шляхом синтезу та компромісу влади і маси.

Виходячи з масових потреб, соцреалізм пропонує читачам власні жанрові різновиди, зокрема «виробничий», «колгоспний» роман та роман-виховання, аналіз сюжетно-композиційних, стильових, мовних особливостей цих творів показав їхню імпліцитну зорієнтованість насамперед на масового інфантильного читача, який має прийняти на віру точку зору автора, не сумніваючись у запропонованій тенденційній, але безсумнівно «правильній» інтерпретації.

Зіставляючи імпліцитні читацькі моделі у модернізмі та соцреалізмі Г. Соловій вказує на їхню відмінність, адже модерністські тексти потребують інтелектуального, мислячого читача, для якого незвичний зміст та нестандартна форма стають джерелом насолоди від процесу декодування прочитаного, тоді як соцреалістична текстуальність імпліцитно замикається конкретною художньою структурою і націлена на уже відомі читачеві стандартні схеми сприйняття, не вимагаючи перегляду існуючого «горизонту сподівань».

Як зауважує вчена, через брак естетичного досвіду емпіричного читача та через його неадекватність сприйняття та критичну надінтерпретацію у модерністів нерідко виникало відчуття, що вони пишуть для наступних поколінь читачів.

Особливу увагу дослідниці привертає критик як читач, вона аналізує різноманітні точки зору критиків, представників позитивістської, або народницької критики, «естетичної» критики, «формалістської», окремі спроби психоаналітичного прочитання, що сприяло формуванню читацьких смаків та вказувало на поліфонічність і множинність інтерпретації.

Таким чином, Г. Соловій проаналізувала імпліцитну та експліцитну модель читачів, рецепцію емпіричних читачів, вплив соціально-історичних умов на процес формування читацьких смаків, що дало змогу в новому ракурсі побачити характер змін та особливості розвитку української літератури ХХ ст.

Отже, одна з ключових проблем рецептивної естетики – проблема читача та його взаємовідносини з автором твору – знаходиться в центрі уваги сучасних українських літературознавців.

Ще одним аспектом наукових інтересів українських літературознавців щодо рецептивної естетики є природа, специфіка та типи художньої рецепції, що вивчали О. Орлова, Д. Наливайко, Р. Гром'як, Г. Сивокінь, М. Ільницький, В. Будний та інші.

Р. Гром'як вважає, що сприймання визначається взаємодією художньої вартості твору, естетично трансформованого досвіду реципієнта, тому має індивідуально неповторний характер [3]. Він поділяє літературну рецепцію на первинну і вторинну. На його думку, при первинній рецепції читач самостійно сприймає текст, вторинна літературна рецепція супроводжується знайомством з літературною критикою у всіх її жанрах. Як твердить сучасний український літературознавець, зазначені рівні літературної рецепції формуються з урахуванням горизонту читацького сприйняття кожним поколінням конкретного твору того чи іншого автора в рамках певної соціокультурної ситуації. Наступний рівень літературної рецепції супроводжується переосмисленням, реінтерпретацією створених раніше літературних текстів і повторно проявляється в новій соціокультурній ситуації (сюди ж відносяться і нові публікації, переклади).

Щодо первинної рецепції давно створених текстів Р. Гром'як зазначає, що вона доповнюється новими літературно-критичними версіями, адже комунікативний ряд (автор-адресат, письменник-читач) включає нові компоненти (письменник-критик – нове покоління читачів). Тому модель П (письменник) – Т (твір) – К (критик) – Ч (читач) трансформується в нову модель П – Т – Кн (критик нового покоління) – Чн (читач нового покоління), яка функціонує в новому структурно-модифікованому соціокультурному контексті [3, С. 67].

У статті І. Нагай «Художня рецепція як літературознавче поняття» аналізуються наявні дефініції художньої рецепції, що побутують у сучасному літературознавстві. Шляхом розмежування термінів «рецепція», «інтертекстуальність» та «інтерпретація» дослідниця визначає художню рецепцію як сукупність і відтворення на основі сприйнятого (прочитаного,

пережитого, побаченого, усвідомленого) власних текстів (думок, ідей, вражень, картин) [10].

Г. Сивокінь, розглядаючи концепцію сприймання та образ читача, підкреслює, що «суть і сила твору в тому, як створене фактично діє на читача, – і бажано, щоб цей зміст був якомога невичерпніший» [14, С. 245]. Учений окреслює явище сприймання художнього твору як акт подвійного опосередкування об'єктивної реальності, відображеної у цьому творі: «Сприймаючи-бо твір, читач одержує уявлення про дійсність, що вже пропущена через сприймання, через думки і почуття іншої людини – письменника. «Правда» дійсності, а точніше – об'єктивна реальність, піддається в сприйманні, так би мовити, подвійній інтерпретації, яка, природно, має потенціальну можливість різного розуміння відображених у творі явищ дійсності, або, коротше, – можливість різночитань твору» [14, С. 249–250]. Тож для нього рецепція – це зіткнення щонайменше трьох поглядів: автора, героя і читача, що впливає на характер сприймання твору читачем.

Д. Наливайко у своїх імагологічних студіях розглядає рецепцію як пізнання «світу Чужого в його ідентичності, уникаючи екстраполяції Свого в його витлумаченні» [цит.за: 12]. Вчений зазначає, що рецепція Чужого в Новітній час і в давніші часи мала принципову відмінність: якщо раніше усвідомлення чужого як світу, наділеного своєю іманентністю, не існувало, то вже в Новітній час формується рецепція Чужого в його самотності, як об'єкта пізнання, що має на меті збереження його іншості як атрибутивної якості й самоцінності [цит.за: 12].

Рецепцію крізь призму інтертекстуальності трактують М. Ільницький та В. Будний, за їхньою логікою рецепція є як синтетичною формою генетично-контактних зв'язків, яка полягає у сприйманні ідей, мотивів, образів, сюжетів із творів інших письменників та літератур і їхньому творчому переосмисленні в національному письменстві чи творчості митця. До форм рецепції вони відносять вплив, запозичення, трансплантації і трансформації, наслідування, відштовхування, суперництво тощо [цит.за: 12]. Такий підхід притаманний переважно компаративістським дослідженням.

Г. Косарева в роботі «Проблема художньої рецепції та інтерпретації в науковому дискурсі» [8] пропонує огляд робіт, присвячених вивченню різних аспектів художньої рецепції

(естетика, психологія, мистецтвознавство). Вона наголошує на значущості смислової парадигми «автор – текст – читач», де головна роль у пізнанні, осмисленні й інтерпретації літературного твору належить саме читачу, який є суб'єктом сприймання і створює «власний твір». Також вона зауважує на здатності літературного твору викликати естетичні почуття, адже в процесі моделювання художнього образу твору читач доповнює його зміст власними переживаннями, зумовленими особливостями його людської особистості, життєвого та творчого шляху.

На думку Г. Косаревої, мова йде про співтворчість, спровоковану літературним твором: автор подає результати свого світосприйняття у вигляді твору, а читач інтерпретує їх відповідно до свого розуміння дійсності, по суті створює у своїй свідомості новий текст.

Отже, роботи подібного характеру інформують про здобутки сучасної літературної теорії та стають поштовхом до їхнього залучення в практику інтерпретації та аналізу літературних творів, що, зокрема, засвідчують численні дисертаційні дослідження зі спеціальностей «10.010.01 – українське літературознавство» або «10.01.05 – порівняльне літературознавство», як наприклад дисертаційне дослідження О. Пашко на тему «Рецепція творчості С. Єсеніна в Україні 1920-их років» (2015), в якому систематизовано матеріал щодо рецепції творчості С. Єсеніна в Україні та реконструйовано культурний та історичний контексти цієї рецепції. Ю. Шелестова застосувала у своєму дисертаційному дослідженні на тему «Художня рецепція сміхової культури у творчості Павла Глазового» (2017) шляхом застосування комплексного методологічного підходу із залученням порівняльно-історичного, культурно-історичного, структурного, біографічного, текстово-інтерпретаційного і філологічного методів обґрунтувала висновок про те, що художня рецепція сміхової культури у творчості П. Глазового передбачала засвоєння особливої форми сміхової культури ХХ ст., а саме – анекдоту, і трансформацію бурлескної традиції, яка проглядалася в бурлескній мові, засобах гуморотворення, образах, тематиці матеріально-тілесного низу та елементах гротескної концепції тіла [17].

Наразі суттєвою проблемою залишається поширене в роботах українських літературознавців невинувдане зближення або навіть

ототожнення рецептивної поетики з герменевтикою. Як зазначає О. Червінська, ці взаємопов'язані, проте різні наукові вектори, відповідно до західноєвропейської наукової традиції мають різні дослідницькі інтереси, а саме: рецептивна поетика спрямована на виявлення рецептивного ракурсу тексту, тоді як герменевтика потребує тотальної імпліцитації дослідника в авторський задум за допомогою поступового з'ясування його справжнього потенціалу [15,с.195].

ПИТАННЯ ДО ОБГОВОРЕННЯ

1. Яким чином погляди О. Потебні вплинули на становлення сучасної методології в українській філології?
2. У чому полягають особливості розвитку українського літературознавства в період після революції 1917 року до 80-их років ХХ ст.?
3. В яких роботах українських літературознавців 80-90-их років ХХ ст. представлено засади рецептивної естетики?
4. Які напрями дослідження рецептивної естетики спостерігаються в розвідках українських літературознавців 10-их років ХХІ ст.?
5. Яким чином українські літературознавці висвітлюють проблему читача у своїх розвідках початку ХХІ ст.?
6. Які потрактування щодо природи та специфіки літературної рецепції представлені в новітніх літературознавчих роботах України?
7. Що є актуальною проблемою з огляду на рецептивну естетику в сучасному літературознавчому дискурсі України?

ДОСЛІДНИЦЬКО- ПОШУКОВІ ЗАВДАННЯ

1. Використовуючи електронні ресурси бібліотек ім. Вернадського, ім. Максимовича тощо ознайомтеся з дисертаційними дослідженнями українських літературознавців з проблем рецептивної естетики або рецептивної поетики, які були оприлюднені упродовж 2012-2017 рр. За їхніми матеріалами підготуйте презентацію на тему «Рецептивна поетика як специфічна методологія аналізу літературного твору в сучасному українському літературознавстві» або на тему «Внесок

українських літературознавців у розбудову засад рецептивної естетики».

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Боднар В. Т. Проблеми рецептивної естетики і поетики у творчій спадщині І.Я.Франка: автореф. дис.... канд..філол.наук: 10.01.06. Київ, 1999. URL: <http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/suak/cgi-bin/suak/suak.cgi> (дата звернення: 1 грудня 2017)
2. Гірняк М. О. Феноменологічна концепція Романа Інгардена в контексті теорії літературної комунікації. URL: journals.pan.pl/Content/93463 (дата звернення: 1 грудня 2017)
3. Гром'як Р. Т. Методика реалізації рецептивного підходу до літературних явищ у компаративних студіях. *Літературна компаративістика*. Київ, 2005. Вип. I. С. 64–73.
4. Дударева О. В. Констанцкая школа рецептивной эстетики: антропология литературы и практики чтения. URL: periodicals.karazin.ua/thcphs/issue/view/208/showToc (дата звернення: 1 грудня 2017)
5. Завгородня Л. В. Типологія читача як комунікативно-теоретична проблема. *Актуальні питання масової комунікації*. 2006. Вип. 7. С. 76-78.
6. Зубрицька М. О. Читач як теоретична категорія в культурологічному дискурсі ХХ ст.. URL: publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/.../article/.../4060 (дата звернення: 1 грудня 2017)
7. Ключек Г. Д. Поетика і психологія. Київ, 1990. 47 с.
8. Косарева Г. С. Проблема художньої рецепції та інтерпретації в науковому дискурсі. URL: lib.chdu.edu.ua/pdf/monograf/66/3.pdf (дата звернення: 1 грудня 2017)
9. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс [Текст] / Р. Т. Гром'як [та ін.] ; заг. ред., вступ, висновки Р. Т. Гром'як; Тернопільський держ. педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка. Кафедра теорії літератури і порівняльного літературознавства. Міжкафедральна лабораторія славістично-методологічних студій. Тернопіль, 2004. 368 с.
10. Нагай І. Д. Художня рецепція як літературознавче поняття. URL: bdpu.org/philology/ua/files/2015/3/31.pdf (дата звернення: 2 грудня 2017)

11. Потебня О. О. Думка й мова. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. Львів, 1996. С. 23-39/
12. Приходько В. Б. Рецепція, розуміння та інтерпретація в українській та зарубіжній компаративістиці. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Філологічна». 2014. Вип. 46. С. 160-162.
13. Соловій Г. Р. Читач в українському літературно-критичному дискурсі першої половини ХХ століття: автореф. дис....канд. філологічних наук. Київ, 2003. 20 с.
14. Сивокінь Г. М. Одвічний діалог :(українська література і її читач від давнини до сьогодні). Київ, 1984. 253 с.
15. Червінська О. В. Герменевтико-рецептивний та міфопоетичний концепти у практиці сучасної літературної теорії. URL: www.chnu.edu.ua/res/chnu.edu.ua/. (дата звернення: 2 грудня 2017).
16. Пашко О. В. Рецепція творчості С. Єсеніна в Україні 1920-их років: автореф. дис.... канд.. філол.. наук: 10.01.05. Київ, 2015. 20 с.
17. Шелестова Ю. О. Художня рецепція сміхової культури у творчості Павла Глазового: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2017. 19 с.

ГЕНДЕРНІ ДОСЛІДЖЕННЯ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ №1 ГЕНДЕРНІ ДОСЛІДЖЕННЯ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

ГЕНДЕРНІ ДОСЛІДЖЕННЯ ЯК НОВИЙ ТИП СОЦІАЛЬНО- ГУМАНІТАРНОГО ЗНАННЯ. ІСТОРИКО-ПОЛІТИЧНІ ТА СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ

XX століття, а потім і XXI докорінно змінило вікові підвалини і традиції в суспільствах багатьох країн і людства загалом. Відбулася переоцінка цінностей, моделей, форматів, з'явилися нові галузі знань, науки і напрямки досліджень. Літературознавство звичайно не стало виключенням, за останні дві сотні років воно встигло оформитися в академічну науку, сформувавши усталені норми і традиції і, відгукуючись на процеси глобалізації та прискорення, не зупиняючи пошук нових напрямків досліджень. Такими стали гендерні дослідження, актуалізовані у середині XX століття, як проблема статі, згодом оформлені в окремий напрямок.

Гендерні дослідження (англ. gender studies) – міждисциплінарна дослідницька практика, яка використовує пізнавальні можливості теорії соціальної статі (гендеру) для аналізу суспільних явищ та їхніх змін. Як відомо, у 1958 психолог Роберт Столлер, який працював в університеті Каліфорнії (Лос-Анжелес, США), ввів у науку термін «гендер» (соціальні прояви приналежності до статі або «соціальна стать»). У 1963 він виступив на конгресі психологів в Стокгольмі з доповіддю про поняття соціостатевого (або – як він назвав його – гендерного) самоусвідомлення. Його концепція будувалася на розподілі «біологічного» й «культурного»: вивчення статі (англ. – sex), вважав Р. Столлер, є предметною областю біології і фізіології, а аналіз гендеру (англ. – gender) – може бути розглянутий як предметна область досліджень психологів і соціологів, аналізу культурно-історичних явищ. Пропозиція Р. Столлера про

розведення біологічної та культурної складових у вивченні питань, пов'язаних зі статтю, і дала поштовх формуванню особливого напрямку в сучасному гуманітарному знанні – гендерних досліджень.

Завдяки їхній появі та розвитку стать в соціальній теорії розглядається як інструмент соціальної детермінації і стратифікації (нарівні з класом, етносом, конфесією, культурою), а актуальні соціальні проблеми – влада, насильство, самосвідомість, свобода – постають як проблеми, пов'язані з приналежністю до певної статі. Проблеми сутності людини, сенсу і призначення отримали завдяки гендерним дослідженням гендерний вимір, поставши як пов'язані з соціально-статевими (гендерними) ролями кожного індивіда та існуючої в будь-якому суспільстві ієрархії і дискримінації за ознакою статі.

У сучасних гуманітарних знаннях виділяють чотири етапи гендерних досліджень:

1. Жіночі дослідження (women's studies) – початковий етап гендерних досліджень (70-ті роки). Викликані лібералістськими ідеями (емансипації, рівності, автономії, прогресу), які пропагувалися молодіжними рухами кінця 1960-х, революцією «нових лівих», сексуальною революцією, від наслідків якої жінки виграли більше за чоловіків і «другою хвилею» фемінізму.

У порівнянні з ХІХ ст. і «першою хвилею» руху, цілями феміністок: від боротьби за рівність прав, яка виявилася вже зафіксованою в законах багатьох країн, вони перейшли до боротьби за рівність можливостей для жінок, від «фемінізму рівності» до «фемінізму відмінностей», вимогу визнати «особливість» жіночого соціального досвіду. Головною метою «шістдесятництва» ХХ ст. стало створення вільної, автономної жіночої особистості. Суперечки про те, чи досяжна така мета, втягнули в дослідження «жіночої теми» генетиків, психологів, антропологів, етнологів, філософів, істориків, соціологів, філологів. Разом з виникненням в 1970 р. у Франції «Руху за звільнення жінки» були засновані й перші феміністські журнали. Аналогічний процес почався і в США, де в короткі терміни добилися великих тиражів журнали «Signs», «Feminist Studies», «Women's Studies Quarterly». Зліт неофемінізму вплинув на інтелектуальну сферу: вчені в Європі та США стали обирати об'єктом своїх досліджень жінку – в сім'ї, на виробництві, в

системах права й освіти, в науці, політиці, літературі та мистецтві. Перший спецкурс з історії «жіночого руху» був прочитаний в Сієтлі в 1965 році. В кінці 60-х спецкурси «про жінок» читалися також у Вашингтоні, Портленді, Річмонді, Сакраменто. У 1969 дослідниця з Корнельського університету Шейла Тобіас запропонувала узагальнюючу назву для цих спецкурсів – Female Studies. У 1970 очолена нею команда викладачів соціальних наук (психологів, соціологів, істориків) прочитала в зазначеному університеті міждисциплінарний курс «Жіноча персональність» («Female Personality»), на який записалося і здало заліковий іспит понад 400 осіб. Одночасно в тому ж 1970 р. в університеті Сан-Дієго була заснована своя «жіноча» програма навчання студентів; та ж Ш. Тобіас організувала там спеціальне видання «Female Studies», яке взялося за публікацію програм курсів, списків літератури і було націлене на обмін досвідом між викладачами, захопленими жіночою темою. У тому ж 1970 р. в Балтіморі Флоренс Хоу і Полем Лоутера було засновано видавництво «Feminist Press», яке відіграло чималу роль в пропаганді наукового знання про взаємини статей.

У 1975 році, оголошеному ООН «Світовим роком жінки», американська дослідниця Нін Коч (Nynne Koch) сконструювала термін «фемінологія», що набув поширення у світі. Під нею стали розуміти міждисциплінарну галузь наукового знання, що вивчає сукупність проблем, пов'язаних із соціально-економічним і політичним становищем жінки в суспільстві, еволюцією її соціального статусу і функціональних ролей.

Основні досягнення гендерних досліджень першого, етапу: ввели фактор відмінності статей в традиційний соціальний, в тому числі соціально-стратифікаційний аналіз; повернули жіночі імена соціальному знанню – історії, філософії, літературознавству, психології; змусили визнати, що соціальне знання, яке раніше вважалося «повним» і «універсальним» для всіх незалежно від статі, таким не є, оскільки традиційні теорії пізнання применшували значення головних в жіночому досвіді і жіночих життях областей знання, були занадто раціоналістичними; обґрунтували історичність двох взаємодоповнюючих соціальних сфер публічної «чоловічої» і приватної – «жіночої» і рівну значущість приватної сфери для функціонування суспільства; зруйнували багато проявів чоловічої міфотворчості (про рівність

значущості для обох статей великих соціальних потрясінь – наприклад, Французької буржуазної революції 1789, про нездатність жінок створити геніальний твір – з'ясувалося, що канони геніальності створені також чоловіками тощо) і змусили обговорювати припущення про те, що історичний час, який проживає жіноча половина людства, протікає не в тих самих ритмах», що «чоловіча»; створили передумови для переходу від аналізу великих структур і соціальних спільнот до антропологічно-орієнтованих соціальних наук, які цікавляться життям окремих людей; поставили питання про різні наукові стилі – об'єктивістський, «чоловічий» і емоційно-багатий «жіночий»; ввели гендерний вимір в соціально-економічну історію, що поповнився такими темами, як: «фемінізація бідності», «фемінність безробіття», «політекономія домашньої праці», «історія жіночого домашньої праці», змусивши визнати категорію «стать» одним із структуроутворюючих економічних принципів; виявили особливе розуміння теми «жіночої роботи» як неоплачуваної жіночої праці (народження дітей, їх виховання, праця з підтримки в будинку чистоти, приготування їжі, прання, прасування, догляд за хворими і немічними). Проаналізувавши минуле і сьогодення т.зв. «жіночих професій» (виховательки, вчительки, гувернантки, куховарки, пралі, прасувальниця, прядильниці, ткалі, медсестри, соціальної працівниці), дослідниці жінок показали, що ці професії склалися і відтворюються як продовження гендерних ролей, приписаних жінкам соціальними і культурними нормами. Як підсумок – «жіночі дослідження» втягнули у феміністський рух масу жінок, у тому числі жінок з числа вчених. Вони прийшли в нову область знання зі сформованим життєвим і науковим досвідом, який дозволяв їм перетворювати «особисте» спочатку в «професійне», а потім і в «політичне». (Гасло Р. Унгер «Приватне – це політичне!» – гасло фемінізму «другої хвилі»).

Фемінологи 70-х рр. захоплювалися створенням малих творчих груп і колективів, невеликих спільних проектів, чи не першими стали практикувати інтерактивність у викладанні – постійний обмін думками професорів зі студентами під час лекцій, інтелектуально і емоційно залучають обидві сторони у процес навчання. Відмова від принципів лідерства, ієрахій і дисциплінарності не має аналогів у світовій історії науки, тому

жоден з її напрямків і освітніх стратегій не змінили настільки системи академічної освіти і навчання (особливо в США), як це вдалося жіночим і гендерним дослідженням.

Друга стадія розвитку гендерних досліджень: визнання «жіночих досліджень», виникнення «чоловічих» (андрології) у 1980-і роки. За включення «жіночих досліджень» в систему вищої освіти раніше за інших стали виступати дослідниці і викладачі американських університетів, де знання про жінок інтенсивно вводилися до дисциплін, які викладалися традиційно вже з 70-х. Там широко обговорювалися явища дискримінації жінок в публічній сфері, у тому числі в науці, а також у сфері приватного, аналізувалося упереджене ставлення до них (гендерні забобони), існуючі в суспільстві і, зокрема, у владних і освітніх структурах, які позначилися в літературі і т. п. Особливо запеклі суперечки викликав міждисциплінарний характер «жіночих досліджень», що ставив під питання їхній самостійний статус – адже вони претендували на ранг незалежної дисципліни, а не просто «розділу» в рамках дисциплін вже існуючих. Не зовсім була ясною і відповідь на питання, фахівців якого профілю повинні випускати факультети «жіночих досліджень».

Незважаючи на всі прагнення до єдності, виявилися розбіжності і серед самої фемінології. Одні дослідниці бачили в «women studies» частину жіночого руху; інші – вважали їх неідеологізованим і неполітизованим саме науковим напрямком. Прихильниці (як вони заявляли) більшої об'єктивності і меншої політизованості виступили проти подальшого відокремлення «жіночих досліджень» від традиційної науки. Багатьом із них стало ясно, що простого «додавання» жіночих імен, механічного включення в дослідження даних про жінок недостатньо для того, щоб змінити уявлення про роль жінок в цілому, переконати в різному соціальному досвіді представників різних статей.

«Жіночі дослідження» ширилися, число їхніх прихильників множилося. Все частіше заявляли про свою незалежність і несхожість на інші науки, принципи їх викладання. «Жіночі дослідження» активно пропагували свої нові підходи до навчання, акцентуючи на критиці всіх форм домінування і закликаючи колег-чоловіків до співпраці і терпимості. Під безпосереднім впливом «жіночих досліджень» виникли в ті роки «чоловічі дослідження» (Men's Studies) або соціальна андрологія.

Домагаючись наукового визнання, вони пройшли ті ж стадії повного несприйняття та глузувань, що і дослідження жіночі. Андрологія або «чоловічі дослідження» були певної мірою відповіддю на посилення феміністського руху і прагнення прихильників «досліджень жінок» багатогранно (але з позицій жіночого досвіду!) вивчити взаємини статей. Серед причин появи соціальної андрології можна також назвати переосмислення чоловічої гендерної ролі, її обмеженість, прагнення зруйнувати статево-рольові стереотипи – теми, які намітилися у громадських обговореннях на хвилі розгортання сексуальної революції та успіхів операцій зі зміни статі.

Досить швидко «чоловічі дослідження» в історії та соціології виявилися затребувані не тільки академічним знанням, але організаціями, які показали себе такими ж борцями з гендерними забобонами і привілеями, як і феміністки, захисниками прав геїв, бісексуалів, транссексуалів, лесбіянок.

Протягом десятиліття ідеї «чоловічого звільнення» набули поширення в Австралії та Англії, частково в Європі, але там, на відміну від США, чоловічий рух не перетворився в політичну силу. Проте як напрям наукових досліджень андрологія утвердилася і там. Особливої уваги в Європі отримала «історія чоловіків» як дисципліна, що займається вивченням минулого чоловіків (за аналогією як реакція на «історію жінок»).

«Дослідники жінок» і «дослідники чоловіків» на цьому етапі мали такі результати: «дослідники жінок» зуміли реабілітувати фемінізм як політику, в основі якої лежить принцип свободи вибору; вони змусили суспільство визнати феміністську ідею особистісного становлення жінки як основи її емансипації і емансипації суспільства від стереотипів; виникли «чоловічі дослідження», а їхні прихильники побачили спільність своїх цілей з феміністками; разом з фахівцями в галузі соціальної андрології, соціальної фемінології і андрології 80-х активно брали участь в переорієнтації соціального знання від вивчення великих соціальних спільнот і груп до вивчення окремих людей (тобто брали участь у т.зв. «Антропологічному повороті» сучасного соціального знання); надали гендерний ракурс біографічним й автобіографічним методам, звернувши увагу на відмінність чоловічої і жіночої індивідуальної та колективної пам'яті, особливостей фіксації і осмислення побаченого і приміченого;

зростання значущості якісних методів в соціології, «усної історії» в науках про минуле та етнології, завдяки чому в коло досліджуваних питань були введені такі теми, як, наприклад, сексуальна автобіографія, інвалідність, «нетиповість»; фемінологи й андрологи поставили як особливу наукову проблему дослідження тіла і тілесності соціальними науками в її гендерному аспекті; показали механізм і шляхи перетворення індивідів (жінок і чоловіків) з «героїв» суспільства і історії їхніх «жертв».

Розмірковуючи про взаємодію понять «мужності» та «жіночності», андрологи й фемінологи практично одночасно прийшли до висновку про необхідність координації своїх досліджень і напрямів роботи. До кінця 80-х рр. у науці з'явилася тенденція називати всі дослідження, що стосуються питань статі, гендерними – якого б змісту вони не були, і з якою б теоретичної платформи вони ні писалися. Поняття «гендерні дослідження» виявилось більш комфортним і прийнятним для наукової спільноти, ніж термін «жіночі дослідження» – «термінологічна парасолька», що виражає «політичну нейтральність і академічну респектабельність» (Дж. Скотт).

Третя стадія розвитку гендерних досліджень: об'єднання і розмежування (кінець 1980-х – кінець 90-х років). Від аналізу патріархату і властивих йому політик придушення і дискримінації (жінок, сексуальних меншин) гендерологи 80-х вважали за можливе перейти до аналізу гендерних систем – тобто виявляти й аналізувати різні аспекти соціальності та культури в гендерному вимірі. Нова концепція «гендеру» перестала пов'язувати його виключно з жіночим досвідом. Під гендером почала розумітися система відносин, яка є основою стратифікації суспільства за ознакою статі.

Зміст гендерних досліджень розширився, включивши проблеми маскулінності й сексуальності.

Однак перспективи тенденцій у гендерних дослідженнях радували не всіх їхніх прихильників. Зокрема, наприкінці 80-х чимало робіт, написаних на основі гендерного підходу до аналізу соціальних явищ, зазнали критики за нечутливість до расових відмінностей (оскільки дослідники зверталися в основному до проблем білих освічених європейських і американських жінок середнього класу). Ця тенденція була пов'язана з посиленням позицій «кольорового фемінізму». З іншого, дещо несподіваного

боку, гендерні дослідження стали об'єктом осуду за скочування до гетеросексизму (акцентування гетеросексуальних стосунків як «нормальних» мала увага до соціального досвіду геїв і лесбіянок, який перестав розглядатися як «відхилення», але став оцінюватися як «інший, теж нормальний»).

Замість спроб знаходити й аналізувати соціальні витоки гендерної асиметрії і дискримінації (які раніше осмислювалися на основі концепцій структурного функціоналізму й соціального конструктивізму), гендерологія поставила за мету створення метатеорії, яка розкриває відносини між Наукою, Владою і гендером. Для цього їм необхідно було переконати переглянути багато звичних уявлень і науково-доведених «істин», зокрема засумніватися в самій можливості створення «абсолютно об'єктивного», вільного від пристрастей і суб'єктивної зацікавленості, наукового дослідження. Дискусії та суперечки призвели, по-перше, до більшої поляризації позицій радикальних і ліберальних феміністок. По-друге, розбіжності між прихильницями «фемінізму рівності» (подібності чоловічого і жіночого типів суб'єктивності) і «фемінізму відмінностей» (або, як частіше пишуть самі гендерологи, «розрізень» між чоловічим і жіночим типами суб'єктивності та ідентичності) розвели по різні боки американську науку й науку європейську, особливо – французьку.

Четверта стадія: гендерні дослідження в епоху глобалізації (кінець 90-х років – теперішній час). Останнім часом гендерні дослідження стали визнаним напрямком розвитку гуманітарного знання не тільки в США і Західній Європі, але й у країнах Африки, Азії, Східної Європи, Росії, на пострадянському просторі. Це пов'язано зі зростанням уваги до проблем жінок, які мають міжнародний характер. Регулярні міжнародні літні та зимові «школи», «інститути», конференції, конгреси, що проводяться за підтримки жіночих організацій, збирають сотні слухачів. Освітні програми набули глобальної орієнтації, особливо ті з них, які орієнтовані на країни третього світу. Вони роблять акцент на політичних питаннях, проблемах дискримінації жінок і сексуальних меншин на ринку праці, на проблемах мілітаризму, біженців, репродуктивних прав, сім'ї.

Незважаючи на те, що єдиної ідеологічної позиції, яка б об'єднувала більшість гендерології, немає, все більшого значення

набувають «Міжнародні мережі гендерних досліджень» – списки адрес електронної розсилки, які дозволяють об'єднатися дослідникам в усьому світі, що вивчають певну тему або натхненні одним проектом. Одна з найвідоміших таких підтримується Фондом Дж. Сороса і пов'язана з Програмою «Гендер і культура» Центрально-Європейського університету в Будапешті. Найбільша і найпотужніша з мереж організована при гендерному інституті Лондонської школи економіки в 1996. У числі своїх завдань вона перераховує наступні: підтримувати проекти гендерних досліджень; розвивати теорії етики, справедливості демократії з урахуванням гендерного фактору; розширювати перспективи соціальної політики, включаючи в коло уваги тих, хто був несправедливо обійдений захистом (у тому числі не тільки жінок, але й сексуальні меншини). Серед проектів лондонської Міжнародної мережі гендерних досліджень – «Гендер і соціальна філософія», «Коллективні ідентичності та гендер», «Рівні можливості та освіта протягом усього життя». Основний принцип діяльності – триєдність етики, теорії і практики. Принципи сучасних гендерних досліджень засновані на відкритому визнанні особистої заангажованості вченого, його залученості в рух за гендерну рівність. Основна і найбільш впливова частина гендерної спільноти початку ХІХ ст. вважає, що зарахування того чи іншого вченого до гендерології – означає його чітко виражену згоду з феміністською перспективою.

Серед завдань, які ставлять ті, хто використовує гендерний підхід до аналізу соціальних явищ, можна виділити:

- подолання андроцентризму, категорична відмова від «змішання» чоловічих і жіночих наративів при реконструкції життя окремих етносів;
- неформальна увага до гендерних відмінностей, роздільний виклад життєвих практик чоловіків і жінок;
- окреме документування чоловічих і жіночих життів і практик при аналізі способу життя будь-якого етносу;
- спеціальне дослідження всіх видів соціальних практик жіночих спільнот і позиціонування жінок як «ключових інформаторів»;
- особлива увага аналізу жіночого / чоловічого досвіду з точки зору самих його носіїв / носіїв життєвої перспективи, погляд

на респондентів «знизу» і «зсередини» (insiding), а не «зверху», з позицій навченого носія вищих істин;

- концептуалізація жіночої / чоловічої поведінки як впливу різних соціальних та історичних контекстів;

- вміння прислухатися до власних емоційних реакцій, співставляти свій життєвий досвід з досвідом інформатора (проблема «довіри» своїм емоціям, а не елімінації їх);

- фіксація аспектів, які не завжди ставляться (або зовсім не ставляться) традиційними дослідниками (роль дочки в родині, практики жіночої повсякденності в гігієні і лікуванні жіночих хвороб, соціальний досвід транс- і бісексуалів, лесбіянок і геїв тощо);

- націленість на оптимістичну перспективу й подолання практик віктимізації (спроб представити об'єкти свого вивчення – наприклад, немужніх чоловіків або мужоподібних жінок);

- навчання «досліджуваних об'єктів» методам аналізу їхнього власного життя, формулювання цілей і життєвих завдань, пов'язаних з усуненням нерівноправ'я,

- неавторитарного характеру висновків і в цьому сенсі відхід від стандартів традиційних досліджень.

Гендерні дослідження кінця ХХ – початку ХХІ ст. виявилися поміченими офіційною владою (принаймні в США). Під їхнім безпосереднім впливом виникають такі напрямки діяльності місцевих, федеральних і центральної влади як гендерна експертиза законодавства, активізму політичних діячів тощо.

ТЕОРІЯ ГЕНДЕРУ В ЛІТЕРАТУРІ. ГЕНДЕРНИЙ НАПРЯМОК В СУЧАСНИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ, ПІДХОДИ ДО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТЕКСТІВ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ГЕНДЕРНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

В Українському освітньому просторі під «гендерними дослідженнями» розуміються одночасно майже всі теоретичні пропозиції, так чи інакше націлені на розгляд жінок і чоловіків та їхніх суспільних ролей: від «філософії статі» і до соціоконструктивістських підходів. Окрім того, існує міждисциплінарний характер гендерних досліджень, що зумовлює

їхню залежність від теоретичних засад та методологічних стандартів, прийнятих у тій чи іншій науковій дисципліні.

Під гендером, за визначенням В. Агеєвої, розуміється змодельована суспільством та підтримувана соціальними інститутами система цінностей, норм і характеристик чоловічої й жіночої поведінки, стилю життя та способу мислення, ролей та відносин жінок і чоловіків, набутих ними як особистостями в процесі соціалізації, що насамперед визначається соціальним, політичним, економічним і культурним контекстами буття й фіксує уявлення про жінку та чоловіка залежно від їхньої статі. Поняття, як і люди, мають свій вік і місце народження. Як відомо, термін «гендер» виник у Великій Британії. У перекладі з англійської мови гендер буквально означає граматичний рід – чоловічий, жіночий, середній. З часом цим терміном стали позначати соціостатеві характеристики статі, на відміну від власне біологічних (генетико-морфологічних, анатомічних, фізіологічних), – із властивими їй характеристиками способу життя, поведінки, намірів. Гендер стосується не тільки чоловіків та жінок як окремих індивідів, але й характеризує відносини поміж ними як соціально-демографічними групами та гендерні відносини в цілому – те, як реалізуються соціальні ролі жінок і чоловіків, дівчаток та хлопчиків, як вони соціально вибудовуються. Гендер відрізняється від поняття «sex», яке перекладається як «стать», тобто як здатність або нездатність виношувати й народжувати дітей. Біологічна стать виражає природні, біологічно задані відмінності між чоловіком і жінкою. Якщо стать задається природньо, то гендер конструюється соціально та зумовлений культурою суспільства в конкретний історичний період. У науковій літературі воно вживається в кількох значеннях:

- гендер як соціально-рольова й культурна інтерпретація рис особистості та моделей поведінки чоловіка і жінки, на відміну від біологічної;
- гендер як набуття соціальності індивідами, що народилися в біологічних категоріях жіночої або чоловічої статей;
- гендер як політика рівних прав і можливостей чоловіків та жінок, а також діяльність зі створення механізмів щодо її реалізації.

Значний внесок у розвиток жіночих досліджень і розвиток гендерного літературознавства було зроблено: Дж. Батлер,

С. де Бовуар, Р. Брайдоггі, В. Вулф, С. Гілберт і С. Губар, О. Гоцило, Е. Гросс, Л. Ірігарей, К. Келлі, Ю. Крістевою, Т. де Лауретіс, К. Міллет, Е. Моєрс, Г. Сіксу, Е. Шовалтер, В. Агеєвою, Т. Гундоровою, Т. Дороніною, І. Жеребкиною, О. Забужко, Н. Зборовською, І. Кон, І. Савкіною, Л. Таран, О. Трофімовою, Е. Шоре та ін. Гендерні дослідження виступають компромісом між феміністичними (feminist studies), постфеміністичними (postfeminist studies), жіночими (female studies) і чоловічими (male studies) дослідженнями. Як відомо, жіночі студії були переважно орієнтовані на вивчення та переоцінку ролі жінки в історії розвитку культури, релігії, науки, мистецтва та літератури, а також виявлення причин нерівного з чоловіками становища в суспільстві. Вони стали викликом традиційній науці, довівши, що «соціальні і гуманітарні науки під виглядом вивчення людини взагалі, тобто *homo sapiens*, вивчають винятково чоловіків» (Савіна Т.). Тобто було не тільки доведено виключення жіночого досвіду із задокументованої соціокультурної дійсності, але й піддано сумніву об'єктивність особи дослідника, на процес і результати досліджень якого має вплив, крім інших чинників, також і його стать (Хоф Р.).

Як зазначає Г. Біберова, досягти великих успіхів в рамках саме цих досліджень було неможливо: «Вразливим місцем була недосконалість методологічного апарату, зміщення акцентів у бік дослідження концепту «жіночого», певна упередженість і навіть агресивність, чим одразу скористались противники нової методології, прагнучи довести її наукову неефективність» [Біберова Г.].

Стигматизація в суспільстві, культурний фон потребували розширення проблемного кола жіночих досліджень, відокремлення та тестування у масовій свідомості стійких уявлень про соціальні ролі статей як результат фізіолого-біологічних відмінностей. Роботу в цій галузі можливо було розгорнути лише в межах об'єктивних неупереджених досліджень, які б вивчали не лише жіноче, але й чоловіче в культурі. Такими стали гендерні дослідження, що змістили акценти з жіночого досвіду в межах патріархату до розгляду гендерної системи: «від аналізу жіночого фактора і констатації чоловічого домінування до аналізу того, як гендер конструюється і відтворюється у соціальних процесах, і як це впливає на жінок і чоловіків» (Вороніна О. А.).

На думку О. Ярської-Смірної, відмінність між жіночими у гендерними дослідженнями пов'язана з еволюцією академічного фемінізму й політичної практики, із включенням до кола дослідження, крім жіночої ідентичності, чоловічої, гомосексуальної, гетеросексуальної і транссексуальної, а також із рухом від есенціалізму (базується на логіці сутності) до постмодернізму й постфемінізму (ґрунтуються на логіці відмінності) (Ярська-Смірнова О.).

За Н. Гапон: «гендер розглядається як культурний, соціальний конструкт, система міжособистісних взаємовідносин, за допомогою якої формується, стверджується та відтворюється уявлення про чоловіче та жіноче в соціокультурі» [Гапон Н.]. На межі ХХ – ХХІ століть намітилася інтеграція жіночих і чоловічих досліджень, деполітизація та дерадикалізація фемінізму, про що зазначала Розі Брайдотті в інтерв'ю «Фемінізм під будь-яким іншим іменем» (Батлер).

У сучасному літературознавстві спостерігається відгалуження гендерних досліджень від феміністичної теорії та ідеології, що сприяло оформленню на базі феміністичної критики гендерного літературознавства. Гендер, як поняття з кола гуманітарних наук, було запозичено мистецтвознавцями й літературознавцями, які довели, що «наявність жіночого концепту у мистецтві й літературі не означає повноти жіночої присутності» (Дороніна Т.).

Відмежувавшись від феміністичної критики, гендерні дослідження не змогли уникнути використання її надбань у зв'язку із близькістю кола наукових інтересів. Як зазначають А. Усманова й Т. Дороніна, основними проблемами феміністичної критики є:

- критика андроцентризму, чоловічого домінування у мистецтві;
- проблема жіночої самоідентифікації, чутливості й сексуальності (аналізу їхнього конструювання мистецькими засобами);
- проблема низької оцінки жіночого мистецтва;
- практика візуальної репрезентації жінки, зокрема тілесності й сексуальності;
- стереотипізовані соціокультурні уявлення про жіноче/фемінне й чоловіче/маскулінне в історичній перспективі;

- відтворення традиційних жіночих образів у мистецтві, їхня деконструкція.

За Т. Дороніною, провідними завданнями феміністичної критики є:

- перегляд традиційних форм жіночої репрезентації у мистецтві;

- вивчення засобів відтворення у мистецтві нових образів фемінності й маскулінності, їхнє конструювання з урахуванням жіночої і чоловічої суб'єктивності (ментальності)» (Дороніна Т.).

Сучасні дослідники виділяють кілька основних напрямів розвитку гендерного літературознавства:

- перегляд світової літератури, деконструкція її ієрархічності (Большакова);
- включення до літературного канону замовчуваних або неадекватно сприйнятих критикою творів авторів-жінок (Большакова);
- виявлення гендерної природи літературної творчості, її образної системи, що дозволяє точніше зрозуміти ідейний зміст і ментальну природу літератури (Большакова);
- руйнування гендерних стереотипів під час інтерпретації літературного твору (Большакова);
- виділення й аналітичний розгляд специфічних формально-змістових компонентів «жіночої прози» (Дороніна Т.);
- дослідження «жіночої мови» на рівні тексту літературних творів («жіноче письмо» – у лінгвістичному і психоаналітичному аспектах) (Дороніна Т.);
- виявлення чоловічої і жіночої сексуальності у тексті (Дороніна Т.);
- виявлення спільних і відмінних рис у сприйнятті і відтворенні життєвих явищ у чоловічій і жіночій автобіографії (Дороніна Т.).

Гендерне літературознавство реалізоване у таких напрямках:

- зупиняється на представленій у літературному творі опозиції «чоловік / жінка», враховуючи гендерні стереотипи автора;
- демонструє відмінність у змалюванні й оцінці чоловічих і жіночих персонажів у класичній літературі, жіночій епістолярній спадщині;
- вказує на особливості суб'єктивації жіночих характерів у творах авторів-чоловіків і авторів-жінок;

- центрує опис емансипації та фемінізму в художніх творах;
- викриває схематичність і неправдоподібність жіночих образів;
- вдається до переоцінки деяких філософських, етичних і естетичних категорій.

Гендерні дослідження націлені подолати упередженість не лише стосовно жінок, але й чоловіків (Дон-Жуан, Казанова, Супермен, Мачо), відстоюючи право останніх на виявлення емоцій, піклування про дітей тощо. Гендерні дослідження переглядають нав'язані патріархатом уявлення про чоловіка як про агресивну, неспроможну на ніжність і піклування істоту, про жінку – як про лагідну, чарівну «другу половину». «Виписані авторами-жінками художні образи, вербалізуючи замовчувану жіночу сексуальність, агресивність, злочинні потяги тощо, часто шокують читачів (особливо чоловіків), виходом поза межі визначеного традицією канону, обмеженого певним набором архетипів і психотипів (Непорочна Діва, Амазонка, або Діва-Войовниця, Берегиня, Добра або Зла Мати, Повія, Коханка, Рабиня)» (Біберова Г.). З одного боку, це збагачує літературу новими темами і образами, а з іншого, на думку Г. Біберової, націлює національні літератури на певний космополітизм, але з іншого – загрожує втратою національної ідентичності і моральною анархією (Біберова Г.).

Таким чином, у сучасному літературознавстві залучаються новітні методології, зокрема гендерна. Цей підхід дозволяє більш широке осмислення чоловічого й жіночого в літературі і мистецтві, в культурних нормах, досліджуючи стереотипні й альтернативні соціальні статеві ролі, а також глибинні психологічні відмінності становлення ідентичностей.

ПРОБЛЕМИ ГЕНДЕРНОЇ ПОЕТИКИ В СУЧАСНИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

На сучасному етапі гендерологічних досліджень в літературознавстві сформувалася окрема сфера, яку можна умовно назвати «гендерною поетикою». Одне з визначень належить Є. В. Тарланову, який вважає гендерну поетику найважливішим атрибутом художньої платформи модернізму, а Сапфо та її творчість культурною моделлю декадентського модернізму і жінкою-поетом: «Возникновению этой поэтики в рамках

литературной ситуации России рубежа веков лишь способствовал интерес к модели творческого поведения дилетанта, осознанно удалявшей сферу искусства слова от проблем социального характера и оставлявшей за ним только экспромты на случай <...> подчеркнута облегченная, не претендующая на профессионализм стилистика на первых порах становится удобной формой массового творчества представительниц «женской поэзии» (С. В. Тарланов). Т. Охотнікова зазначає, що концепція С. В. Тарланова не охоплює усієї проблеми, і стверджує, що гендерна поетика – це частина історичної поезики, де гендер є сукупністю соціальних репрезентацій, «культурною маскою статі». Важливою категорією гендеру є гендерна свідомість: «Гендерное самосознание, – за В. Макаровим – является системой, элементами которой выступают, помимо гендерной идентичности, представления о собственном соответствии моделям феминности и маскулинности, оценка подобного соответствия и готовность поступать в плане создания собственной модели поведения. Гендерное самосознание — это разновидность социального самосознания, которое обладает такими же признаками, как национальное или классовое самосознание» (В. Макаров). Наявність гендерної самосвідомості веде до формування гендерної поезики. Як відомо, категорії поезики рухливі, і від періоду до періоду, від епохи до епохи вони змінюють свій вигляд, вступають у нові зв'язки і відносини, складаються в особливі, відмінні одна від одної системи.

Умовно виділяють чотири загальні й стійкі типи гендерної самосвідомості:

- архаїчний (заснований на принципі тотожності);
- нормативний, традиційний (ієрархічний);
- модерністський (заснований на принципі реконструкції);
- постмодерністський (де діє принцип деконструкції).

Вважається, що основи гендерної поезики були закладені ще Платоном, який увів поняття андрогинів (перші люди, які були єдністю чоловічого й жіночого). Дослідження архаїчної стадії гендерної поезики знайшло відображення в роботах О. Ф. Лосева, О. М. Фрейденберг, яка в «Поетиці сюжету і жанру», виявила стадію архаїчної «гендерної поезики», де дається ознаки «жіночий характер культу», вказуючи, що в цей період «активним творчим, запліднюючим початком служить жінка, а не чоловік». Вона пише:

«Тепер заспівувачем і зачинателем хору є жінка, а не чоловік; це вона – корифей, плакальниця, ведунья, поетеса» (О. М. Фрейденберг).

Іншою важливою категорією гендерної поетики є індивідуальні характеристики автора й персонажів. Оскільки мова за своєю природою не тільки антропоцентрична, але й андроцентрична, тобто відображає, перш за все, маскулінний погляд на світ, у зв'язку із цим відмінність чоловіка та жінки проявляється вже на мовному рівні: лексики (особливості організації словника чоловіка й жінки), фонетики, морфології, орфографії, синтаксису.

А. В. Кіріліна вважає, що: «Андроцентризм, присущий всім языкам, функционирующим в христианских и мусульманских культурах, в разных языках проявляется с неравной степенью интенсивности» (Кіріліна А. В.). Тому важливо виокремити гендерні: чоловічий або жіночий стилі письма, зумовлені, як біологічними і соціальними чинниками, так і функціональною асиметрією мозку (ФАМ) і статевим диморфізмом мовної діяльності (Теорія статевої дихотомії А. Холода).

Як відомо, методологічною основою гендерних досліджень у літературознавстві є концепція суб'єкта, теоретичні основи якої знаходимо в працях В. Вулф, С. де Бовуар, Ю. Кристевой, базуючись на концепціях Лакана і Дерріди, запропонувала теорію подвійної детермінованості суб'єкта, відповідно до якої людина постає в боротьбі двох початків: семіотичного та символічного. «В современном представлении, – відзначає І. Іллін, – человек перестал восприниматься как нечто тождественное самому себе, своему сознанию, само понятие личности оказалось под вопросом, социологи и психологи предпочитают оперировать понятиями «персональной» и социальной идентичности», с кардинальным и неизбежным несовпадением социальных, «персональных» и биологических функций и ролевых стереотипов поведения человека» (І. Іллін). Поняття суб'єкта Ю. Кристевой співвідноситься з концепцією діалогізму, розробленої М. М. Бахтіним.

Гендерологи звертають увагу на існування специфічно жіночого читацького досвіду, згідно з чим, доводиться долати в самому собі нав'язані з дитинства традиційні культурні стереотипи чоловічої свідомості і, отже, чоловічого сприйняття.

Проте гендерна поетика, формуючись у рамках традиційної поетики, що вивчає універсальні властивості словесно-художніх творів, враховує і аспекти створення, сприйняття та інтерпретації тексту, тому вона оперує не дихотомічним, але, перш за все, багаторівневим підходом до літературного твору.

Ю. Крістева вказує на можливість виділення у складі художнього тексту трьох рівнів: суб'єкта письма, одержувача та текстів, три інстанції, які перебувають у стані діалогу. У статті «Бахтін, слово, діалог і роман» дослідниця зазначає: «В этом случае статус слова определяется а) горизонтально (слово в тексте одновременно принадлежит и субъекту письма, и его получателю) и б) вертикально (слово в тексте ориентировано по отношению к совокупности других литературных текстов – более ранних или современных (Ю. Крістева).

Об'єктом досліджень гендерологічного напрямку є також зафіксовані в літературі соціально-психологічні стереотипи фемінінності та маскулінності, які втілюються в особливих картинах світу, точках зору авторів і героїв, системі персонажів, характерах авторської свідомості, об'єктно-суб'єктної системах, виявляються в особливому типі жіночо-чоловічої літератури (мовних жанрах), які представляють мовну поведінку чоловіків і жінок, особливий стиль жіночої і чоловічої поезії.

Мова в такому випадку не йде про створення нових жанрів, а про еволюцію і трансформацію існуючої жанрової системи. Гендерний «вимір» сприяє формуванню нового погляду на літературний твір, а інтерпретація з урахуванням гендерної диференціації дозволить знайти форми, що відображають символи жіночого досвіду, формуючи тим самим гендерну поетику.

СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНА СТИГМАТИЗАЦІЯ ФЕМІННОГО ТА МАСКУЛІННОГО В ЛІТЕРАТУРІ. КВІР-ТЕОРІЯ

Гендерний аналіз у сучасному літературознавстві, зміщуючи акценти на індивідуально-психологічну проблематику, враховуючи часто невизнані суспільством чи панівною патріархальною ідеологією погляди, дає можливість розглядати різні рівні художнього тексту з урахуванням ціннісних орієнтацій. Основою досліджень стали постструктуралістські концепції Жака

Лакана, Жака Деріди, Мішеля Фуко. Актуалізовано проблеми влади, політики, мови, сексуальності/тілесності. Аналізуючи прояви феноменів «жіночого» та «ремінного», «чоловічого» й «маскулінного» в культурі висунуто тезу про розвиток сучасної культури не лише під знаком логіки й свідомості, але й чуттєвості, тілесного досвіду. Це співвзвучно з постструктуралістською установкою на багатоплановість мислення, культури та рівноцінність різних культурних практик і типів мислення. Звертаючись до методики феміністичного прочитання тексту, так званої феміністичної поетики, важливо залучити досвід американської та французької шкіл: Елейн Шовалтер «До феміністичної поетики», «Феміністична критика в пущі», «Їхня власна література: британські жінки-прозаїки від Бронте до Лессінг», Аннет Колодні «Танцюючи по мінному полю», Юлії Крістєвої «Історії любові», «Stabat Mater», Люсі Іригерей «Ця стаття, яка не одна», Гелен Сіксу «Сміх Медузи» тощо. Як відомо, філософія фемінізму спочатку існувала у формі ідеології, яка обслуговувала й спрямовувала практику жіночого руху, через аналіз форм примусу й гноблення в культурі. Як зазначає В. П. Агеєва: «За фасадом узвичаєних норм культурної реальності виявляються якісь неявні, неартикульовані, недискурсивні явища, що впливають на культуру загалом. Тому фемінізм часто обговорює межі традиційного розуміння, розкриває неявні, неусвідомлені складники культури, до яких ми звикли ставитися як до очевидних». На її думку, ці методологічні установки все більше спираються на свій теоретичний апарат і власну дослідницьку мову, одночасно з цим феміністська теорія взаємодіє з тими стратегіями сучасного мислення, які здійснюють функцію критицизму щодо установок традиційної культури. Інтерпретаційні стратегії розвиваються в межах, психоаналітичної концепції суб'єкта, лінгвістичної критики процесу означування, продукування значення, критики та деконструкції форм влади а також критики теорії як особливої дискурсивної форми, що виправдовує традиційний культурний досвід. В. П. Агеєва стверджує, що розкриття неявних констант класичної культури філософія фемінізму здійснює на прикладі своєї власної культурної сфери – сфери жіночого буття в культурі: «Щойно фемінізм починає оперувати теорією, він одразу ж опиняється в пастці «загальнозначущого» і втрачає змогу оперувати власною

мовою, своїми виражальними засобами» (В. П. Агеєва). Більшість літературознавчих термінів та узагальнень, які вважаються універсальними, насправді описують і відбивають лише чоловіче сприйняття, чоловічий досвід і стандарт. Тим самим фальсифікуються соціальні й індивідуальні обставини, в яких література твориться і сприймається. Принцип систематизації, ієрархізації цінностей опиняється під підозрою сам по собі. Таким чином феміністична філософія не тільки переосмислює традиційні гендерні уявлення та піддає їх критиці, а ставить під сумнів всю систему традиційної культури та класичного пізнання. Наприклад, систематичність та раціоналізм в жіночій белетристиці стають предметом сатири, як безсилий структураліст Казабон у романі Джордж Еліот «Middlemarch» або схоласт-філософник містер Рамзі у романі В. Вулф «На маяк». Жінки-письменниці скептично ставляться до старань героїв подати власні емоції як раціональність і цілковиту безсторонність. Важливо зазначити, що для окремих прибічниць фемінізму методологія являє собою інтелектуальний інструмент патріархату, тиранічний примус, регулювання самих меж обговорюваного. Як зазначає В. П. Агеєва, «Жінки-письменниці та жінки-читачки завжди мусять працювати «проти течії» (В. П. Агеєва). І підтверджує свою думку прикладами, висловлювань Аристотеля, який задекларував, що «Жіноче є жіночим через брак певних якостей», та Святого Фоми Аквінського, який вірив, що жінка є недосконалим чоловіком. Як зазначалося раніше, виділяють кілька етапів у розвитку феміністичної літературної критики.

Квір-теорія

Іншим напрямком, змушеним іти проти течії та долати суспільну стигматизацію, є квір-теорія. В. А. Суковата у статті «Квір-теорія: соціокультурні підґрунтя виникнення й термінологічні дискурси» детально розглядає питання формування та розвитку квір-теорії. Аналізуючи термінологічний апарат, наводить спостереження Марти Амфри, яка зазначає, що слово «квір» стосовно людей з альтернативною сексуальною орієнтацією (гомосексуалів, транссексуалів тощо), існувало ще до 1700 р., але в науковому дискурсі воно почало використовуватися з кінця 1980 х рр., коли американська дослідниця Тереза де Лауретіс уперше застосувала цей термін у своїй статті «Квір-теорія: лесбійська і гомосексуальна сексуальності: Вступ».

Представниця постструктуралістської методології Т. Лауретіс переглянула загальноприйняті моделі гендерної та сексуальної ідентичності, засновані на статевих опозиціях «чоловічого» й «жіночого» і сексуальних опозиціях «гетеросексуального» й «гомосексуального» бажання. За словами А. Джагозе, у середині ХХ ст., термін «квір» існував більшою мірою як сленгова позначка гомосексуалів чи гомофонний спосіб висловлення стосовно до людей з альтернативними типами сексуальної ідентичності. Лінгвістичні дослідження, на які спирається В. А. Суковата, показали, що в побутовому англomовному дискурсі слово «квір» має певний негативний відтінок і зберігає семантику «дивної ексцентричної людини», «напівфріка», «культурного чужинця». Слово «квір» (queer) англійською мовою має декілька значень:

1) дивний, ексцентричний, незвичайний; 2) сумнівний; підозрілий.

У своїх дослідженнях Т. де Лауретіс розширила значеннєві межі цього слова і легалізувала як культурософський термін, перетворила на категорію, яка має тісні зв'язки з такими соціокультурними концептами як «сексуальність», «суб'єктивність», «бажання», «гендер», «інакшість» тощо.

В.А. Суковата зазначає, що провідні теоретики квір-теорії – Тереза де Лауретіс, Елізабет Гросс, Ів Кософські Седжвік, Джудіт Батлер – стверджували: індивідуальних варіацій у сексуальному житті набагато більше, ніж у репродуктивній поведінці; між гомо- і гетеросексуальністю немає жорстких меж; межі створює суспільство, яке формалізує соціокультурні стереотипи. Квір-теорія підриває принцип універсальної гетеросексуальності та ставить під сумнів навіть такі, на перший погляд, «біологічні категорії», як «чоловік» і «жінка». Квір-теорія вважає сексуальні ідентичності продуктом соціальних уявлень, які передують сексуальним ідентичностям, визначають, ускладнюють або руйнують їх. У цьому твердженні квір-теорія базується на головних тезах відомого французького філософа Мішеля Фуко про те, що сексуальність не є «природним» феноменом, вона конструюється як соціальний дискурс і змінюється відповідно до економічного, політичного, релігійно-етнічного розвитку суспільства.

Таким чином, В. А. Суковата приходиться до висновку, що у культурно-політичному сенсі термін «квір» може використовуватися як маркер не тільки сексуальної або гендерної ідентичності, але як і будь-якої ідентичності, що принципово відрізняється від культурно-соціальної більшості, наприклад, стосовно товариства людей з обмеженими фізичними можливостями, або людей, які свідомо відмовляються наслідувати моду чи зразки масової культури. Американська дослідниця Л. Фіол-Матта називає термін «квір» максимально «еластичним» й критично орієнтованим. Загалом, можна дійти висновку, що в рамках квір-теорії відбувається відмова від біологізації потреб людини та есенціалізму («природної онтологізації») в розумінні сексу та гендеру і стверджується конструктивістська природа сексуальної та гендерної ідентичності. Еротичне бажання не існує поза історичним розвитком суспільства та культурними стереотипами, тому визнання його «нормативним» або «маргінальним» залежить від потреб існуючої влади, національно-релігійних традицій, рівня розвитку суспільства. В сучасному дискурсі термін «квір» уособлює новий тип категорії з невизначеною до кінця семантикою, яка постійно перебуває в процесі становлення, що певною мірою відповідає новому розумінню філософських пошуків істини без обмежень.

У ХХ ст. започаткований також і європейський правозахисний рух на підтримку секс-меншин, який можна розглядати як один із напрямів загальнокультурної емансипації. Початок цього руху пов'язують з ім'ям Магнуса Хіршфельда, який став відомим як засновник першого в історії Інституту сексуальних наук у Берліні й організатор першого в Європі «Руху за емансипацію німецьких геїв». Саме в той час формуються перші передумови квір-теорії, підґрунтям якої є суспільний потяг до лібералізації середньовічних опозицій («грішний-праведний») щодо людської сексуальності і ставлення до гендерного та расового Іншого. Таким чином, можна вважати, що саме ХХ ст. заклало основи загальної емансипації за всіма найважливішими культурними напрямками сучасних дискусій – щодо емансипації класів, рас, націй, гендеру та сексуальності.

Створення нової наукової парадигми залучає в коло наукової уваги нові об'єкти і методи дослідження, а також принципово нові інтерпретативні схеми і нову «наукову мову», яка принципово

відрізняється від попередних наукових парадигм. Важливість концепції Куна для розуміння передумов формування квір-досліджень полягає в тому, що Кун першим започаткував критику «нормативізму» у сфері пізнання, яка в подальшому була застосована до критики не тільки існуючих норм науки, але й культури.

У працях Ричарда Рорті доводилася метафорична природа наукового знання, яке може бути, порівняно із релігійною та міфологічною, формами свідомості. Рорті вважав, що претензії природничих і так званих «точних» наук на достовірне знання є необґрунтованими. Однією з базових тез постмодернізму була ідея про те, що текст не відображає реальності, а створює нову чи декілька різних множинних реальностей, незалежних одна від іншої. З постмодерністської точки зору автором традиційних наукових «текстів» – світоглядних концепцій, постановки завдань та інтерпретативних схем досліджень був: 1) чоловік; 2) білий європеєць (або білий американець); 3) християнин (тому що європейська наука протягом XV-XX ст. створювалася на християнських засадах); 4) гетеросексуал; 5) представник правлячого класу. Саме походження суб'єкта науки зумовлювало його наукові зацікавлення, які свідомо або несвідомо відображали зацікавлення та світоглядні уявлення певної соціальної і фінансової групи. Постмодерністські критики (Ю. Кристева, Ж. Деріда, Г. Співак) стверджували, що, незважаючи на формальну рівність у громадянства та прав людини, гендерні, сексуальні, мовні, расові, релігійні меншини все ще перебувають у стані дискримінації, як на рівні культурних, так і дискурсивних політик. Саме тому постмодерністські філософи науки (серед яких були представники феміністської, постколоніальної, постструктуралістської критики) писали про необхідність перегляду традиційних модерністських ієрархій в науці, які базуються на таких відомих дихотоміях як «раціональне-іrrациональне», «чоловіче-жіноче», «центр-периферія» тощо.

Таким чином, можна дійти висновку, що найважливішими факторами, які сприяли виникненню квір-теорії, були: моральні і філософські рефлексії над результатами Другої світової війни; розвиток суспільних емансипаторних рухів і активізація у свідомості європейського та північноамериканських суспільств проблем меншин, зокрема расових, національних, гендерних,

сексуальних; криза модерного проекту науки як галузі, яка має право на «абсолютну істину» і прийняття ідеї не тільки культурного плюралізму, але й плюралізму в галузях науки і філософії; сприйняття широким науковим товариством ідеї про необхідність деконструкції епістемологічної та культурної «норми», яка використовується з метою створення расових або гендерних ієрархій; уведення в центр академічної уваги нового «споживача» академічного знання; створення нової концепції «якості життя», яка реконструює моральні цінності модерної епохи. Саме ці фактори створення нової картини світу та її методологічного і політичного обґрунтування зумовлюють значущість подальших досліджень квір-теорії в Україні.

«ПЕРША ХВИЛЯ», ЕСЕЇСТКА В. ВУЛФ. ФЕМІНІЗМ – КРИЗА МАСКУЛІННОСТІ

Сучасні феміністичні дослідження представлені двома основними школами – французькою та американською. С. де Бовуар є засновником французького фемінізму, який спирається на ідеї екзистенціальної концепції та психоаналітичної. Американська феміністична критика базується на психолого-біологічному і соціальному «жіночому досвіді» сприйняття літератури, який полягає в усвідомленні сексуальних кодів тексту – глибинних змістів, осмисленні чоловічої та жіночої психіки крізь духовно-біологічну призму. Інтерпретація зразків «чоловічого письма» з погляду фемінізму, дала змогу новому перепрочитанню та перегляду усталених поглядів письменників і площину для нових художніх пошуків. Одночасно з цим невирішеним залишається питання методології, як зазначає С. А. Вороніна: «Ревізія, перегляд якої відновлює образ, робить жіночу критику залежною від раніше вибудованих моделей, що затримує наш прогрес у розв'язанні теоретичних проблем» (С. А. Вороніна).

Так звану «першу хвилю» пов'язують, перш за все, з іменами В. Вулф та С. де Бовуар, а також з іменами яскравих письменниць і теоретиків європейського модернізму Олів Шрайнер, Дороті Річардсон, Кетрін Менсфілд, Ребека Вест, З. Гіппіус, Леся Українка та ін. В. Вулф окреслила значущі напрямки та підходи сучасної гендерології. Предметом розгляду літературної критики є теоретичні (есеїстичні) роботи Вірджинії Вулф, «A Room of One's

Own» («Власний простір», 1929) та «Три гінеї» (1938). За поглядами В. Вулф, гендерна ідентифікація є соціально обумовленою та соціально сконструйованою і потребує ретельної перевірки й перетворення. Вона зазначала в есеї «Пляма на стіні», що править чоловічий погляд на світ: «Він визначає критерій всього, затверджує унтакерські ієрархічні таблиці. Правда, за час війни він утратив свою владу над багатьма і скоро чоловічі цінності опиняться на звалищі». Як зазначає В. П. Агеєва, причиною такої пильної уваги до слабкої статі В. Вулф вважає... надмірну чоловічу самоповагу. В. Вулф наголошує на кричущій різниці між жінкою в літературі і в реальності: «Справді, якби жінки існували лише в літературі, написаній чоловіками, їх можна було б уявити собі як осіб дуже важливих, дуже різних, героїчних і розумних, розкішних та огидних, нескінченно прекрасних і вкрай бридких, так само великих, як і чоловіки, або навіть більше. Але це – жінка в літературі» (В. П. Агеєва). Тревелян зауважує: «Фактично вона була бита й замкнена в кімнаті». В. Вулф доходить висновку, що: «Літературознавство ніколи не бачило проблеми в тому, що в літературних фантазіях століттями створювався гігантський паноптикум фігур, виставлялись жінки-дублери, і цьому сурогатові жіночого приписувалися функції та дії, що мало не гротескно співвідносяться з можливостями реальних жінок» (В. Вулф). В. Вулф наполягала на існуванні величезної різниці між жіночими й чоловічими цінностями, способами передавання інформації, що звісно впливало на структуру роману і викликало сувору критику, яка базувалася на чоловічій традиції, бо жіночої, як такої не існувало: «Річ у тім, – пише англійська авторка, – що за ними не було традиції або ж вона була настільки короткою й неповною, що від неї було мало користі. Адже якщо ми жінки, то наша пам'ять пролягає через матерів. Немає сенсу йти по допомогу до великих письменників-чоловіків, попри те, що було б, без сумніву, варто йти до них по насолоду. (...) Вага, хода, ритм чоловічого розуму занадто відрізняються од жіночого, щоб жінка могла з успіхом щось від нього перейняти. Виходить якесь кривляння, тож нема сенсу старатися. Можливо, перше, що вона мала зрозуміти, торкнувшись пером паперу, це те, що в неї просто не було жодного речення, готового до вжитку. Всі великі романісти, такі як Текерей, і Дікенс, і Бальзак, писали природну прозу – швидко, але не

розхристану, виразну, але не вишукано-манірну, котра набувала в кожного оригінального відтінку, не втрачаючи загальних рис. Її основою було речення, вживане в той час. (...) Таке речення не підходило для жіночого використання. Шарлота Бронте з усім своїм блискучим хистом до прози спотикалася й падала з цією незграбною зброєю в своїх руках. Джордж Еліот вчиняла за її допомогою звірства, що не піддаються опису. Джейн Остін подивилася на неї, розсміялася й винайшла бездоганно природне, струнке речення, яке їй так пасувало, і вже ніколи від нього не відступала. Отже, маючи менший хист до письма, ніж Шарлота Бронте, вона надзвичайно більше сказала. (...) Всі старі літературні форми застигли й встановилися задовго до того, як жінка стала письменницею. Лише роман був достатньо молодим, щоб залишатися м'яким у її долонях, – можливо, це ще одна причина, чому вона писала романи» (В. Вулф). В. Вулф вдалося оформити актуальну проблематику модерністських дискусій першої третини ХХ століття.

ДЕМІФОЛОЛГІЗАЦІЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ В ЕКЗИСТЕНЦІЙНІЙ КОНЦЕПЦІЇ С. ДЕ БОВУАР ТА РАДИКАЛЬНІЙ ФЕМІНІСТИЧНІЙ КРИТИЦІ К. МІЛЕТ, А. ДВОРКІН. ТЕОРІЯ СУБ'ЄКТА МОВИ Ю. КРІСТЕВОЇ

Питання дискримінації жінок за межами політичних та виробничих структур порушила С. де Бовуар, яка також намагалася локалізувати жіноче в літературі. На її думку, у ХІХ столітті жінки занадто сконцентрували свою увагу на соціально-політичній та економічній складових залежності жінок від чоловіків, залишаючи поза увагою більш складний і вагомий рівень індивідуальної психології і несвідомого. В основі досліджень С. Бовуар лежить аналіз екзистенціалістської концепції суб'єктивності. Як відомо, екзистенційний суб'єкт є суб'єктом вибору, де людина є тим, що вона сама вибирає. Звісно вибір суб'єкта не задається наперед і немає яких-небудь обмежень, кінця чи стабільності, а отже, відповідальність покладається цілком на суб'єкта. Проте суб'єкт не є самотнім, тому що постійно знаходиться у великій кількості різноманітних стосунків. Поняття «Інших» С. де Бовуар запозичила з екзистенціалістської діалектики Сартра «Я та Інші». Авторка наполягає на тому, що

екзистенційне буття є неопосередкованим, тобто спрямованим на себе, на пізнання себе, а відтак і світу. На її думку, вищим проявом свободи є вибір людиною самої себе, власної сутності, яка ніколи не передує існуванню індивіда. Жінка в патріархальному суспільстві позбавлена цієї екзистенційної повноти і свободи вибору, їй відмовлено навіть у прагненні до трансцендентного, бо це б утверджувало її незалежність поряд з іншою статтю. Жінку завжди означували через чоловіка у зв'язку з його ціннісною ієрархією. Симона де Бовуар приходить до висновку, що: «Жінку характеризує те, що відрізняє її від чоловіка, але не навпаки: він головний, вона другорядна. Він – Суб'єкт, він – Абсолют. Вона – Інша». Як відомо, індивідуальна свідомість протиставляється іншій індивідуальній свідомості і виникає зворотній зв'язок, у ситуаціях жіночо-чоловічих зв'язків, свідомість жінки залишається осторонь і переносить її на другий план, як іншу, залежну: «Драма жінки саме в цьому конфлікті між настійним прагненням будь-якого суб'єкта утвердити свою самодостатність і становищем, яке перетворює її в підлеглий об'єкт». Аналізуючи роботи С. де Бовуар, В. П. Агеєва зазначає, що: «Жінка доповнює корисне й раціональне – прекрасним. Недарма в періоди розчарування в розумі й у доцільності світопорядку посилюється культ жіночності й вічної краси. Так було в романтизмі початку ХІХ століття після краху просвітницьких ідеалів. Те ж саме бачимо в мистецтві межі ХІХ – ХХ ст., у період розчарування в позитивізмі, раціоналізмі і, натомість, – звернення до Абсолюту, Духу. Неоромантизм і особливо символізм звеличують ідеал Вічної Жони, Прекрасної Дами, Діви як уособлення вічної краси» (В. П. Агеєва). С. де Бовуар вважає подекуди ілюзорним зображення жіночої психіки навіть у творчості поборника жінок Стендаля і критикує позицію Д. Лоуренса, який зображує чоловіка єдиним посередником між жінкою та вищим духовним початком. У своїх працях вона ставить перед собою завдання деміфологізувати образ жінки створений класичною літературою, наповненою чоловічим досвідом і світосприйняттям призведеним в абсолют.

Ідею корінної відмінності чоловіка та жінки сприйняли представники радикальної течії К. Мілет, А. Дворкін, проте вони зазначають, що С. де Бовуар постає ніби зовнішньою щодо конкретного жіночого статусу в суспільстві. Теоретики

радикального фемінізму ставлять питання про те, як могла б пред'являти себе жінка, якби вона здійснювала акт рефлексії зі свого власного – маргінального місця в культурі. Звичайно, важливо враховувати утопічність окремих ідей радикального фемінізму, пов'язаними з лейсбійством, як свідомою провокацією усталених традицій ментальної культури, наприклад, в роботі К. Мілет «Сексуальна політика», і роботі Андреа Дворкіної «Порнографія: чоловіки володіють жінками» (1981). Радикальний фемінізм також запроваджує нову форму письма, воно є ближче до розмовної мови. Методологія ідеології радикального фемінізму базується на визнанні патріархатності як основи всіх економічних і політичних систем, а принцип влади є основним в існуванні людських спільнот. К. Мілет у роботі «Сексуальна політика» розглядає патріархальні стосунки у літературних творах Мілера, Сартра і Жене. Авторка називає основним принципом структурування суспільних відносин владу. Вона вважає, що сексуальна політика та сексуальна практика дає можливість одному суб'єкту контролювати іншого. Концепція радикального фемінізму відрізняється стремлінням аналізувати явище влади на макрорівні існування людини та пошуком нових виражальних і пізнавальних засобів мислення.

Відомий французький теоретик Ю. Крістева у 1974 р. представила свою роботу «Китайські жінки», де поставила питання про фемінність і материнство, способи втілення їх у традиційній західній культурі. У наступних роботах «Полілог» (1977), «Історії любові» (1983), «Чужинці щодо себе» (1988) авторка виражає близькі до фемінізму ідеї переосмислення традиційних монолітних структур влади й культури, а також феміністські зусилля щодо політизації всієї системи людських відносин, зокрема й приватних стосунків і всього комплексу культурних взаємин та відношень. В есеї «Від Ітаки до Нью-Йорка» (1974) Ю. Крістева аналізує феномен «істеричного» та помічає роздвоєність проявів феміністського руху. Вона, як і Г. Сіксу, яка є авторкою терміну «жіноче письмо», розуміє «істеричне» як розрив між невербальною субстанцією тілесності – «насолодою» в лаканівському трактуванні, і вимогами символічного Закону – культурних вимог і табу. Ю. Крістева представляє поняття «істеричного» типом дискурсу, який ставить під сумнів традиційні дискурсивні форми і руйнує або послаблює

тиск граматичних і синтаксичних законів мови. В ситуації боротьби мови проти себе дослідниця знаходить значний ресурс в розвитку стратегії письма, і говорячи про «жіночу ідентичність», розгортає теорію суб'єкта мови. Варто згадати, що ранні теоретики фемінізму М. Дюрас, А. Леклерк та І. Ксав'єр вважали, що мова надає жінці багато можливостей, адже жінка мислить не так, як чоловік, а отже, і пише по-іншому, так виникла ідея про існування жіночого письма. У своїх дослідженнях Ю. Крістева переосмислює канони оцінювання категорії «жіночності». На її думку, приниження жінки полягає в запереченні категорії іншого. Аналізуючи літературні сюжети про любов, Ю. Крістева наголошує на значенні ідеалізації для виокремлення суб'єкта в мові, який, як правило, є роздвоєним і розщепленим. Говорячи про структуру суб'єктивності, Ю. Крістева особливу увагу приділяє стосункам матері й дитини, в основі яких не підпорядкована логіці єдність, а материнська мова є мовою тіла, емоцій та насолоди. Дослідниця вважає, що в раціоналізованій мові і традиційній культурі материнське задоволення розуміється через фалічну функцію (концепція З. Фройда), але це не може передати інтенсивність чуттєвого переживання в стосунках матері та дитини. Тому, на думку Ю. Крістевої, легітимізація феномена жіночого сприятиме плюралізації мислення в культурі.

ЖІНКА-ЧИТАЧКА, ЖІНКА-ПИСЬМЕННИЦЯ В АМЕРИКАНСЬКІЙ ФЕМІНІСТИЧНІЙ КРИТИЦІ Е. ШОВАЛТЕР, С. ГІЛБЕРТ ТА С. ГУБАР

Жінка-читач (і тут ми вже зачіпаємо царину рецептивної естетики) або покійно ототожнює себе із цим другорядним, або ж приймає чоловічу точку відліку, цінності, репрезентовані чоловічими характерами, поступаючись власними вартостями й інтересами. Жіночий досвід, стверджують феміністичні критики, спонукає їх оцінювати твір інакше, ніж сприймають читачі-чоловіки, які можуть вважати зачеплені тут власне жіночі проблеми мало цікавими (Дж. Калер). Відома американська дослідниця Аннет Колодни в статті «Dancing Through The Minefield» писала, зачіпаючи ту ж проблему рецепції: «Це також пояснює дилему читача-чоловіка, котрий, відкриваючи сторінки

книжки жінки-авторки, опиняється в дивному й незнайомому йому світі символічних значень. (...) І коли врахувати, до того ж, що читання – це процес сортування структур означування в певному тексті, то читачі-чоловіки, котрі почуваються непричетними до незнайомої їм системи символів, яка констатує жіночий досвід у творчості жінок-письменниць, неминуче відкинуть цю систему як незрозумілу, позбавлену смислу чи тривіальну» (А. Колодні).

Феміністична критика другої половини ХХ століття в американській літературі представлена іменами Е. Шовалтер, С. Гілберт та С. Губар. У відомій праці С. Гілберт та С. Губар «Божевільна жінка на горищі» (1979) авторки представили феміністичне осмислення історії англійської літератури, згідно з яким жінки-письменниці від Джейн Остін зуміли створити жіноче письмо, проте залишилися роздвоєними. На їхню думку, письменниці не виходили за межі подвійних стандартів, з одного боку, руйнуючи одні стереотипи, а з іншого, приймаючи інші. С. Гілберт та С. Губар зазначають, що англійські письменниці як приймали, так і реконструювали стереотипне сприйняття жінки (ангел, монстр, відьма, божевільна). На думку авторок, жінка-письменниця була жертвою «породженої патріархатом фабули», таким чином, суто жіноче письмо лежить у площині, розташованій за межами усталеної літературної традиції і умовностей. У своїй монографії Е. Шовалтер «Їхня власна література» намагається відновити історію жіночої творчості і виводить тезу-характеристику авторок «сховані від історії». За Е. Шовалтер розвиток жіночої літератури та літературного фемінізму має три стадії:

1. *Жіночний* – імітація панівної традиції;
2. *Феміністичний* – протест проти цих стандартів і вартостей (супроводжуваний захистом прав і цінностей меншин, зокрема й вимогою автономності);
3. *Жіночий* – відкриття самих себе, пошуки ідентичності, тепер уже незалежнені від іншого члена опозиції (Е. Шовалтер).

Е. Шовалтер розділяє поняття «феміністична критика» та «гінокритика». На її думку, предметом дослідження феміністичної критики є жінка-читач чоловічого тексту, а отже, «політична і полемічна», і не має достатньо можливостей для створення

власного теоретичного категоріального апарату дослідницького інструментарію. Дослідниця зазначає, що така критика, спираючись на концепцію С. де Бовуар, досліджує значення сексуальних кодів, в якому жінка є знаком в історичному і суспільному контекстах. Феміністичну критику, або так званій Старий заповіт, гнівну і викривальну протиставляють гінокритиці – Новому заповіту, направленій на милосердя та спокій. На думку Е. Шовалтер, феміністична критика осмислює жінку-читача чоловічої літератури, а гінокритика шукає шляхи аналізу жіночої літератури, при цьому приділяючи особливу увагу постаті жінки-письменниці. Ідея дослідження особливостей жіночого письма і стилю була запропонована ще В. Вулф. Як приклад феміністичного підходу Е. Шовалтер аналізує роман Т. Гарді «Мер Кастербріджа». Як відомо, Майкл Хенчард у п'яній ненависті до світу намагається помститися, розірвати зв'язок з минулим, і виставляє на продаж свою доньку і дружину за п'ять гіней. Е. Шовалтер ставить запитання, що відчуває жінка-читач у цій сцені. Т. Гарді проектує чоловічу утопію – світ, у якому немає жінок, з якого вони вигнані, тому герой продає не тільки дружину, але й доньку. Таке протиставлення жіночого й чоловічого світів є характерним для межі ХІХ – ХХ століть і початку ХХ століття. Згадати лише творчість Г. Ібсена, В. Вулф, О. Шрайнер та ін., які ствердили образ «нової жінки», поставивши під сумнів вторинність жінки у патріархальній системі. В цьому розрізі важливо згадати роботи Лесі Українки, творчість якої, на думку О. Забужко, є: «<...> грандіозним «перепрочитанням» європейської культурної історії з альтернативних позицій – з погляду «другої статі» (О. Забужко). Переосмислюючи образи Дон Жуана, Кассандри, Марії Магдалини та Йогани, як зазначає О. Забужко, вона створює «реверсію гендерних ролей» у західноєвропейській культурі.

ПИТАННЯ ДО ОБГОВОРЕННЯ. ДОСЛІДНИЦЬКІ ТВОРЧІ ЗАВДАННЯ

1. Гендерні дослідження в сучасних літературних розвідках, основні підходи до інтерпретації текстів та методологічні основи гендерних досліджень. Роль В. Вулф у становленні гендерного

підходу. Становлення жіночого письма в англійській реалістичній прозі XIX століття.

Дослідницьке творче завдання

Ознайомтеся з есе В. Вулф «Своя кімната», «М-р Беннет і місіс Браун», «Лист до молодого поета» та визначте особливості гендерної концепції авторки. Подумайте над запитанням, чому ці есе вважаються програмними у творчості В. Вулф.

2. Значення гендерного підходу і структура гендерного аналізу. Проблеми гендерної статистики, проблеми тілесності. Розуміння лібідо в теоріях сексуальності та теорії енергії.

Дослідницьке творче завдання

Ознайомтеся із творами «Блиск і злидні куртизанок» О. де Бальзака, «Ідіот» Ф. М. Достоєвського, проаналізуйте особливості розкриття проблеми тілесності та теорії сексуальності письменниками-реалістами.

3. Філософські погляди Сімони де Бовуар в нехудожній книзі «Друга стаття», її роль у формуванні гендерного підходу в літературознавстві. Напрями жіночих досліджень, що базуються на основі філософської праці «Друга стаття».

Дослідницьке творче завдання

Ознайомтеся із працею Сімони де Бовуар «Друга стаття», проаналізуйте, як зображує чоловічий і жіночий світ авторка. Подумайте і обґрунтуйте свою відповідь, який характер стосунків між жінкою і чоловіком у концепції Сімони де Бовуар.

4. Гендерна природа літературної творчості. Вплив психоаналітичної концепції Ю. Крістєвої на формування концепції «жіночого письма». Опозиція чоловік/жінка у чоловічому та жіночому письмі.

Дослідницьке творче завдання

Ознайомтеся з романом Т. Моррісон. Складіть картографію стосунків матері та дітей в романі Т. Моррісон «Кохана».

Семінар 5. Криза андроцентризму (критичне перепрочитання чоловічих творів) або феміноцентризму (аналіз жіночих творів, образів і письма) психоаналіз гендерної системи і стосунків всередині неї. Виявлення сексуальності в текстах творів авторів-чоловіків і авторів-жінок. Гендерні стереотипи зображення жінки у художній літературі (хранителька домашнього вогнища, матір, повія, виняткова фатальна жінка, емансипантка, матір нації тощо). Феномен жіночого у фрейдистській теорії психосексуального розвитку та юнгіанській теорії архетипів.

Долідницьке творче завдання

Ознайомтеся із збіркою А. Картер «Кривава кімната», проаналізуйте особливості трансформації образів-архетипів у творах. Порівняйте гендерні стереотипні жіночі архетипи з авторською інтерпретацією А. Картер.

6. Психобіографічний метод в гендерних дослідженнях. Принципи психобіографічного аналізу за Е. Фромом. Значення любові у взаємодії особистості та суспільства.

Дослідницьке творче завдання

Ознайомтеся із романом-автобіографією С. Фрайя «Моав – вмивальна чаша моя», знайдіть риси психобіографічного аналізу в романі.

7. Сучасна світова лесбі/гей/бі література та квір-теорія. Вплив постструктуралістської теорії М. Фуко на формування квір-теорії. Концепція тіла у квір-теорії у працях Дж. Батлер. Різноманіття гендерних ідентичностей, сексуальних уподобань та любовних преференцій у «Квір-антології «120 сторінок содому».

Дослідницьке творче завдання

Порівняйте особливості втілення квір-теорії у романах Т. Манна «Смерть у Венеції», М. Каннінгема «Ніч насувається».

8. Гендерні студії, постколоніальні студії та екокритика в контексті глобалізаційних процесів. Гендерні проблеми в контексті релігії.

Долідницьке творче завдання

Ознайомтеся із романом Кадзуо Ісігуро «Не відпускай мене», проаналізуйте особливості розкриття гендерного аспекту в проблемі біоетики.

9. Еволюція феміністичної прози. Гендерна революція жанру дистонії. Розвиток чоловічого і жіночого світів в романі-антиутопії. Специфіка жіночого погляду у вирішенні традиційних антиутопічних питань.

Дослідницьке творче завдання

Ознайомтеся із першим романом трилогії Сьюзан Колінз «Голодні ігри», прослідкуйте особливості еволюції феміністичної прози у романі-антиутопії.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Абубикирова Н. И. Что такое «гендер»? *Общество, науки и современность*. 1996. № 6. С. 123 - 125.
2. Ануфриева Е. В. Феминность как форма гендерного самосознания: автореф. дне.... канд. филос. наук: 09.00.11. Волгоград, 2001. 24 с.
3. Бібєрова Г. Незнайома чи ігнорована? Жіноча доля жіночої прози в Україні. *Слово і час*, 2006. № 11. С. 87 - 88.
4. Бовеншен З. Имагинированное женское начало. Немецкое философское литературоведение наших дней. СПб, 2001. С. 342 - 370.
5. Бовуар С. де Друга стаття: У 2-х томах. Київ, 1994. Т.1. 390 с.
6. Большакова А. Ю. Гендер и архетип: «первозданная женщина» в современном мире. *Общественные науки и современность*. Москва, 2010. №2. С. 167 - 176.
7. Вороніна О. А. Теория и методология гендерных исследований. Курс лекций. Москва, 2001. 416 с.
8. Вулф В. Власний простір. Київ, 1999. 111 с.
9. Горошко Е. И. Анализ смысловой структуры текста и половой диморфизм в речи. *Социолингвистические проблемы в разных регионах мира: Материалы междунар. конф.* М., 1996. С. 32 - 49.

10. Горошко Е. И. Особенности мужского и женского вербального поведения: автореф. дис... канд. филол. наук: 10.02.01. Москва, 1996. 24 с.

11. Дворкин А. Порнография: мужчины обладают женщинами. *Гендерные исследования*. №4. 2009. С. 7.

12. Дороніна Т. О. Гендерний напрямок у літературознавстві: теоретико-методологічні основи та практика інтерпретацій. Київ, 2005. 438 с.

13. Жеребкина И. Понятие женской литературы. Введение в гендерные исследования. Харьков, 2001. С. 534 - 561.

14. Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі. Хроніки від Фортінбраса. Київ, 1999. 155 с.

15. Земская Е. А., Китайгородская М. А., Розанова Н. Н. Особенности мужской и женской речи. *Русский язык в его функционировании*. Москва, 1993. С. 90 - 135.

16. Ильин И. Постмодернизм: От истоков до конца столетия. Москва, 1998. С. 76 - 77.

17. Иокояма О. Т. Языковые модели половых различий в языке русских детей младшего возраста. *Социолингвистические проблемы в разных регионах мира: материалы междунар. конф.* Москва, 1996. С. 191 - 195.

18. Кирилина А. В. Категория gender в языкознании. *Женщина в российском обществе*. 1997. №2. С. 15 - 20.

19. Кирилина А. В. Феминистское движение в лингвистике Германии. *Теория и практика изучения языков: Межвуз. сб. науч. тр.* Сургут, 1997. С. 42 - 48.

20. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман. *Вестник МГУ. Сер. 9, Филология*. 1995. №1. С. 98 - 99.

21. Костікова І. В. Введение в гендерные исследования. Москва, 2000. 224 с.

22. Макаров В. В. Основные принципы философии пола: Ст. первая. Биологический диморфизм, гендерная симметрия. *Женщина в российском обществе*. 2001. №2. С. 17.

23. Мілет К. Сексуальна полі. Київ, 1998. 619 с.

24. Охотникова С. Гендерные исследования в литературоведении: проблемы гендерной поэтики. *Гендерные исследования и гендерное образование в высшей школе*. Иваново, 2002. Ч. 2. С. 113.

- 25.Павличко С. Виклик стереотипам: нові жіночі голоси в сучасній українській літературі *Фемінізм*. Київ, 2002. С. 181 - 187.
- 26.Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ, 1997. 447 с.
- 27.Панасевич Д. Б. Методичні рекомендації щодо структури та змісту навчальних програм з гендерної проблематики. *Хрестоматія навчальних програм з проблем гендерного розвитку*. Київ, 2004. С. 379 - 386.
- 28.Пузиренко Я. В. До проблеми номінації осіб жіночої статі в українській мові (гендерний аспект). *Наукові записки НаУКМА*. Київ, 2001. С. 36 - 12.
- 29.Пушкарева Н. Л. Феномен «женского чтения» и задачи исследования текстов, написанных женщинами. *Гендерные исследования в гуманитарных науках: современные подходы: Материалы междунар. науч. конф. Иваново, 2000*. С. 53 - 58.
- 30.Пушкарева И. Л. Зачем он нужен, этот «гендер»? *Социальная история. 1998/1999*. Москва, 1999. С. 155 - 177.
- 31.Скоков К. «Женское» мышление в «мужской культуре». *Женщина. Гендер. Культура*. Москва, 1999. С. 355 - 360.
- 32.Скотт Джоан В. Гендер: полезная категория исторического анализа. *Гендерные исследования*. Харьков. 2000. №5. С. 142 -171.
- 33.Таран Л. Статеві ігри. *Література плюс*. №8 (43). С. 4 - 6.
- 34.Тарланов Е. З. Женская поэзия в России рубежа веков. *Русская литература*. 1999. №1. С. 134 - 144.
- 35.Українка Леся. Зібр. тв.: У 12 т. Київ, 1979. Т. 12. Листи (1903–1913). 694 с.
- 36.Усманова А. Беззащитная Венера: размышления о феминистической критике истопаи и теории искусства. Минск. 1999. С. 221-240.
- 37.Усманова А. Гендерная проблематика в парадигме культурных исследований. *Введение в гендерные исследования*. Харьков, С. 427-164.
- 38.Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Москва, 1997. С. 119.
- 39.Хор Р. Возникновение и развитие гендерных исследований. *Пол, гендер, культура: Немецкие и русские исследования*. Москва, 2003. С. 23 - 53.

40.Вороніна О. А. Хрестоматія к курсу «Основы гендерных исследований». Москва, 2001. 396 с.

41.Шовалтер Е. феміністична критика у пущі. *Слово, знак, дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів, 2004. С. 510 - 530.

42.Ярская-Смирнова Е. Возникновение и развитие гендерных исследований в США и Западной Европе. *Введение в гендерные исследования.* Харьков, 2001. Ч. 1. С. 17 - 18.

43.Ярская-Смирнова Е.Р. Женские и гендерные исследования за рубежом. *Словарь гендерных терминов.* Москва, 2002. С. 100 - 103.

44.Berlant L. What Does Queer Theory Teach US About X? *PMLA.* 1995. № 3. P. 343 - 349.

45.Eaglestone R. The Holocaust and the Postmodern. Oxford University Press, 2005. 365 p.

46.Fiol-Matta L. A Queer Mother for the Nation. University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2002. 220 p.

47.Jagose A. Queer Theory. An Introduction. New York

48.University Press, Washington Square, New York, 1996. 150 p.

49.Kolodny A. Dancing Through The Minefield. The New Feminist Criticism. London, Virago Press, 1993.

50.Lauretis T. Queer Theory: Lesbians and Gay Sexualities: An Introduction. *Differences: A Journal of Feminist Cultural studies:* 3.2. Summer, 1991. P. 71-97

51.Markusen E. Totalitarian state and genocide. *Encyclopedia of genocide.* Ed. by Israel Charny. Vol. 2. ABC CLIO; Santa Barbara, California, Denver, Colorado, Oxford, England, 1999. P. 32 - 37.

52.Perrot M. The New Eve and the Old Adam: Changes in French Women's Conditions at the Turn of the Century. *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars.* New Haven: Yale Univ. Press, 1987.

53.Rich A. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. *Signs: Journal of Women in Culture and Society.* 1980. № 5. P. 631-660.

54.Showalter E. A Literacy of their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing. Princeton, 1977.

55.Showalter E. Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siecle. London, Virago Press, 1996.

56. Showalter E. Women and the literary curriculum. College English. Middletown, 1977. №32. P. 856.
57. Turner W. B. A Genealogy of Queer Theory. Temple University Press, Philadelphia, 2006. 248 p.
58. Umphrey M. The Trouble with Harry Thaw. Queer Studies.
59. An Interdisciplinary Reader. Ed. by R. J. Corber and S. Valocchi. Blackwell Publishing Ltd, 2003 P. 21 - 31.
60. Women Studies in Europe. URL: <http://women->
61. www.uia.ac.be/women/noise/index/html (дата звернення: 20.01.2018)
62. Women's Programm. URL: <http://www.soros.org/wp> (дата звернення: 25.01. 2018)

ОСНОВИ МІФОПОЕТИКИ

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ №1 МІФОПОЕТИКА В СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

МІФ. ЙОГО СОЦІОКУЛЬТУРНІ ФУНКЦІЇ

Перш за все, оскільки в основі терміну «міфопоетика» є морфема «міф», нескладно здогадатися, що міфопоетика повинна бути тісно пов'язана з міфом. Тоді постає логічне питання, а що таке «міф»? Для багатьох термін «міф» асоціюється насамперед з відомими легендарними переказами Давньої Греції та Риму про богів та героїв. Дійсно, «міфи» це античні, біблійні й інші перекази, оповіді, легенди про походження Всесвіту та людини, таємниці народження і смерті, чудеса світу, подвиги і любовні переживання богів, царів і героїв. Про створення світу і людини, розповіді про діяння древніх, про грецьких і римських богів і героїв.

У сучасному літературознавстві немає чіткого наукового визначення міфу — одного з найбільш багатозначних понять сучасної мови, що використовується з різним смисловим наповненням у надзвичайно широкому діапазоні — від чистої вигадки до священної традиції. Американській вчений У. Дуглас в роботі, присвяченій значенню терміна «міф,» дійшов висновку, що у нього є стільки ж значень, скільки існує вчених, які користуються цим терміном [20, С. 232-242]. Більш того, значення терміну помітно варіюється залежно від того, в якій саме науковій сфері ним оперують. Навіть літературознавче значення терміну є дуже багатозначним та протирічливим. М. Еліаде з цього приводу справедливо зазначає: «Важко знайти таке визначення міфу, яке б прийняли всі вчені і водночас доступне і неспеціалістам. Міф є однією із надзвичайно складних реальностей культури, і його можна вивчати й інтерпретувати в найчисленніших і взаємно доповнюваних аспектах» [16, С. 73]. У свою чергу, Дж. Кемпбелл слушно зазначив: «за всіх часів та обставин, у всіх куточках населеного людьми світу процвітали їхні міфи, й були вони живим натхненням для всього, що тільки могло явитися з діяльності

людського тіла чи розуму. І не буде надто великим перебільшенням, коли ми скажемо, що міф – це той таємний отвір, через який невичерпні енергії космосу виливаються у вияви людської культури. Релігії, філософії, мистецтва, суспільні форми людини первісної та історичної, першовідкриття в науці та технології, ба навіть сновидіння, що псують нам сон, – усе це випари з кипучого, основоположного, магічного кола міфу» [7, С. 7]

О. Червинська зазначає, що переконливіше за все розуміння міфу в науковій традиції було окреслено у відомій «Теорії літератури» Р. Уеллека та О. Уоррена (1956 р.). Американські автори конституювали його в сенсі терміна, розглянули його історичну динаміку, вказали на полівалентний зміст, підкреслили його контрапунктність до «логосу», втиснули міф у контур власної сучасності [15, 188]. Зокрема, вони стверджували, наприклад, таке: «Антонім «міфу», його контрапункт – логос. «Міф» – це оповідь, розповідь на відміну від діалектичної думки, викладу; «міф» ірраціональний, інтуїтивний – в цьому ще одна його провідна відмінність від систематизуючої філософії. Трагедія Есхіла у контрасті з діалектикою Сократа – ось наочно «міф» та «логос». І далі автори пояснюють причину його шаленої активізації у ХХ ст. «тяжінням до тієї важливої сфери осмислення, де збігаються релігія та фольклор, антропологія та соціологія, психоаналіз та вишукане мистецтво. Зазвичай його опонентами виступають «історія», «наука», «філософія», «алегорія», «істина» [14, С. 207], підкреслюючи, що «для багатьох учених «міф» – це спільний знаменник між поезією та релігією» [14, С. 209]. Щоправда, можна продовжувати й сьогодні сперечатися з тим, чи є в окресленій названими дослідниками лексеми «міф» серйозні підстави числитися саме терміном, настільки розмитими визнаються його сучасні параметри.

За енциклопедичним словником *міф* або *міт* (від грец. Μύθος, мітос — букв. оповідь, розповідь, рідше — казка) – це оповідь, яка пояснює походження певних речей, явищ, всього світу через емоційно-чуттєві образи.

У первісному ладі міфи були основним способом пізнання світу, так як знання стародавньої людини були дуже малі. Вони повинні були пояснювати якимось чином, чому йде дощ, чому відбувається зміна дня і ночі, чому змінюються пори року. І для

пояснення цих явищ людина вибрала міф і сприймала навколишній світ як одухотворений і божественний. Тому, в першу чергу, міфи мають релігійне значення, а вже потім символічне і поетичне.

Міфи різних народів дуже схожі і повторюють одні й ті ж теми і мотиви. Найбільш поширені міфи про походження світу, людини, про походження сонця, місяця, зірок, Всесвіту, календарні міфи і міфи про тварин. Для первісних людей міф був пов'язаний із певним ритуалом, який передавали з покоління в покоління.

З часом міф обростає новими деталями і подробицями, так як кожен новий оповідач приносить в нього своє сприйняття і свою індивідуальність. Спочатку міфи передавалися усно, далі їх почали записувати. Незважаючи на те, що в наш час міфи вважають казками, вони такими не є. У той час люди не склали казки, а творили міфи і вірили в них. Природу міфів слід осмислювати в рамках тієї епохи, в якій вони жили, в якій вони були основним способом розуміння світу. Міф виконував різні функції. За допомогою міфів минуле зв'язувалося не тільки із сьогоденням, але і з майбутнім, де формувалися уявлення того чи іншого народу про що небудь, і забезпечувався духовний зв'язок поколінь.

В одному сходяться майже всі вчені та дослідники міфу: міф є важливим явищем культурної історії людства, він є феноменом, який панував в духовному житті протягом десятків тисяч років, і він, без сумніву, виконує значну роль і в сучасних культурних процесах. Зі зміною епохи та втратою інтересу до одних міфів, відроджуються інші, і так відбувається постійно, тому міф живе вічно, нукуди не дівається з нашого життя і не втрачає свого значення протягом часу.

Рецепція міфу в різні літературні періоди. Багато дослідників намагалися пояснити феномен невгасаючого інтересу до міфу, але найцікавіше пояснення, на наш погляд дав Р. Барт, який стверджує, що «міф як жива пам'ять про минуле здатний вилікувати недуги сучасності» [2, С. 283]. Науковці, як свідчить О. Червинська, звертають увагу на те, що розуміння міфу відрізняється не тільки за епохами, але й за територіальними, етнічними та культурними особливостями. Європейські вчені, зокрема чеський літературознавець І. Поспішил, розуміючи

відсутність єдності у потрактуванні «міфу» закликає науковців, що займаються різноманітними ракурсами категорії «міф», враховувати етнічну зумовленість та неоднозначність існуючих визначень цього явища, підкресливши, що в наш час існують принаймні дві автономні точки зору на міф, що скандинави інакше дивляться на міф, ніж, приміром, Мелетинський [15, С. 187-188].

Дослідниця М. Зуєнко докладно вивчила рецепції міфу [6, С. 3-9]. За її спостереженнями, в різні літературні періоди рецепція міфу значно відрізняється як в інтерпретації конкретного міфічного героя, так і в цілісному баченні функцій міфу в літературному творі. Так, у колективній монографії міфокритика Роберта А. Сігала представлена теорія німецького дослідника Ганса Блумберга («Work on Myth» (1977) щодо відмінності поглядів на міф у добу Просвітництва і модернізму. На його думку, взаємозв'язок міфу й літератури в історії літератури різних народів і країн світу є безпрецедентним. У всі часи міфи розцінювалися не лише як тексти, а були догмою, навіть священними текстами, проте мислилися поза релігією. Етіологічний характер античного міфу переважає біблійний міф у спробі пояснити природу та походження предметів чи явищ природи. Один із провідних шумерологів Самюель Крамер стверджує, що міф є метафоричним описом фізичного світу. У добу Просвітництва, на переконання вченого, відбувається частковий перехід від міфу як джерела задоволення інтелектуальних запитів людини про світ до науки. Для просвітителів міф є лише одним із джерел пояснення світобудови і закономірності життя людей і їхнього зв'язку із природою. Для модерністів міф, на переконання Блуменберга, – це джерело подолання страху перед світом, спосіб задовільнити потребу «я як удома у світі», адже людям властиве бажання того, щоб світ був кращим [6, С. 3-9]. У книзі «Сила міфу», написаній на основі телевізійних передач за участю американського міфокритика Джозефа Кемпбелла і Білла Моерса, підкреслюється думка про те, що одвічна потреба письменника в міфах пояснюється бажанням ідентифікувати свою індивідуальність не лише з локальною групою, а й із планетою в цілому. [6, С. 3-9]

В антології «Класична міфологія в англійській літературі» досліджено інтерпретацію міфологічних персонажей (Орфей,

Адоніс, Пігмаліон та ін.) в історії світової літератури. Наприклад, *Орфей* – музикант,

- для давніх греків він – духовний наставник, учитель, таємнича постать, для римлян – скорботний закоханий;
- у середні віки Орфей уособлював гріховну людину, яка намагається врятувати свою душу із пекла, або Христа, який успішно рятує душі людей;
- у добу Відродження він є символом космічного порядку та гармонії;
- у XVIII столітті з ним асоціюється розвиток цивілізації і він є символом упорядкування суспільства;
- у XIX столітті він – трагічно закоханий,
- у XX ст. – той, хто безстрашно досліджує темні сторони душі, символ обмеженості мистецтва людини [18, С. 4].

Міфологія відіграла важливу роль в будь-якому суспільстві, адже вона закріплювала систему цінностей, підтримувала і заохочувала певні форми поведінки. Так само, як і в наш час у міфології існував пошук єдності природи і людини, світу і суспільства, пошук вирішення протиріч і пошук гармонії.

За загальноприйнятою класифікацією міфи зазвичай поділяють на види залежно від їхнього змісту:

Космогонічні міфи (розповідають про створення світу: народження Землі та світил, відділення води від суші, поява тварин та рослин. Як правило, створенням світу займаються боги — що уособлюють стихії вогню, води та землі. Ці боги є найстарішими, з них починається родовід світу. Їх зазвичай зображують ворожими до людей та далекими від людського вигляду).

Теогонічні міфи (пояснюють походження богів, їх відносини між собою. Найдавніші стихійні боги — божественні прабатьки).

Антропологічні міфи (про походження людини, її сутність, про долю, призначену богами. Для міфів характерно зображувати людину витвором богів, яку вони створили або з частин свого тіла, або з природних матеріалів. Саме цим пояснюється зв'язок людини як з божественним світом, так і зі світом природи).

Есхатологічні міфи (розповідають про кінець світу, про смерть усього суцього, про винищення людей, які розгнівали богів).

Етиологічні міфи (пояснюють причини та якості усіх речей та явищ, поведінку людини і природу тварин та рослин, пояснюється їхнє значення для світу та людини. Саме в них найбільше підкреслюється зв'язок людини з природою, єдність їх походження).

Сотериологічні міфи (про божественне спасіння людини від призначеної їй смерті у всесвітній катастрофі. Як правило, в таких міфах боги дружелюбно ставляться до людей та сприяють їх спасінню).

Календарні міфи (як і тотемічні, є найдавнішими. Календарні міфи пояснюють походження пір року, пояснюють причини виникнення дня та ночі, небесних світил та навіть часу).

Однак у сучасному світі термін «міф» має ще ширше і більш прикладне значення. У ХХ ст. учені починають виявляти постійну присутність міфологічних образів у культурах розвинутих суспільств. Е. Кассінер, Т. Манн, Р. Нібур, Р. Барт, М. Еліаде звернули особливу увагу на сучасні *політичні міфи*. У такому ракурсі міфи постають базовою складовою культурної тканини суспільства. Адже якщо культура є сукупністю знаків, способом організації смислів, то міфи становлять центральну складову культури. А отже, міфи ніколи не можуть зникнути, а продовжують виконувати свою структурно-комунікативну функцію для соціально-психологічного уможливлення суспільного життя.

Так, дослідник С. Московічі, аналізуючи психологію натовпу, ставить перед собою питання: яким чином у спільноті відтворюються одні й ті ж самі стереотипи поведінки, зразки / шаблони емоційного переживання, наділення смислом суспільних подій? Якщо відкинути генетичні способи передачі такої інформації, то є один шлях передачі – символи, які вона несе, відразу впізнаються і розуміються, починаючи з дитинства. Мовні коди не є абстракціями, існують не хаотично, вони структуровані у певні послідовності через міфологічні образи, ідеї, ритуали. С. Московічі описує їхню здатність надавати кожній думці узгодженого звучання, а саме спрощувати і схематизувати типові образи та події. Пам'ять поколінь, яка втілена в міфологічному мовленні, звільняє їх від контрастів, від комплексів, перетворює їх на стереотипи, щоб відтворювати відповідно до певних типових схем. Смерть героїв завжди буде трагічною і грандіозною, великі

вожді завжди матимуть величне обличчя суворого і безпристрасного батька, пророки – довгу бороду і нотки гніву та справедливості у голосі. Крім того, С. Московічі звертає увагу на здатність пам'яті наділяти образи «поглинаючою емоційною силою», яку він називає «спокусою ностальгії». Її вплив виявляється також у тому, як в образах пам'яті починають поєднуватися несумісні речі, як неправдоподібно набуває образу істини. С. Московічі пише, таким чином, про знання спільноти про свою віддалену історію, або ж знання людини про своє дитинство (міфологізація Сталіна). Отже, С. Московічі виділяє важливі ознаки міфології як транслятора певної суспільної інформації: це – узгодження та спокуса ностальгією, у результаті дії яких міфи набувають характеру типових, стереотипних, універсальних конструктів, що нехтують законами логіки, починають поєднувати несумісне, легітимізують неможливе [12].

У сучасній науці «міф» розуміється як штучно створена людиною оповідь, в основі якої лежать припущення і легенди, які поступово змінюються під впливом ідеологічних і наукових факторів. Тобто, сучасний світ часто має справи не стільки з давньою античною міфологією, скільки з живою новоствореною сучасною міфологією, яка дає відповідь на запити сьогодення. Це розповідь про сьогоденні процеси, якими керують і керуються.

Цікаві спостереження за функцією міфу в сучасному суспільстві викладені у розвідці І. Костюк [9, С. 110-113], де вона наводить висновки Ю. Антоняна щодо особливостей функціонування будь-якої міфологічної системи, які повинні оточувати урочистою величчю певні вічні таємниці, сакральні сутності, надприродних істот, у тому числі злих і руйнівних; підтримувати своїм авторитетом певні сили, символи й уявлення, створювати єдині для всіх духовні й моральні норми; забезпечувати передавання і збереження власних священних традицій, що створює віру в їхню непорушність; переконувати, що передавані цінності вічні, надійно захищені, інформація про них позбавлена спотворень, не підлягає перегляду і не може бути сфальсифікована; оберігати чистоту доктрини; створювати богів (божества), деміургів, пророків, святих, героїв і т. д. [9, С. 110-113] Таким чином, відточені та багаторазово випробовані людством принципи впливу міфу на колективну свідомість людей успішно використовуються задля вирішення конкретних ідеологічних,

соціальних, політичних та ін. завдань. Міф стає засобом впливу і принципом організації масової свідомості.

Дослідниця визначає низку факторів актуалізації міфів в сучасному суспільстві, серед яких найважливішими є: вплив засобів масової інформації на колективну свідомість, розповсюдження універсалізованої культурної продукції і моделей поведінки, що призводить до стирання кордонів між різними націями, країнами, створення єдиного інформаційного поля планети, а в результаті – загальної міфологізації суспільної свідомості; міфологізація повсякденності, тобто людина засвоює світ загалом не з власного досвіду, а заучує його через готові моделі, архетипи; створення сучасних міфів і постійне підживлення старих, особливо релігійних; подання інформації «в обгортці міфів»; використання нових міфів у вигляді хибної мобілізуючої структури, здатної безболісно вписувати людину та маси в соціальну реальність, створюючи при цьому у своїх прибічників враження істинності та стану психологічного комфорту [9, С. 112-113].

Можливостями міфу у впливі на колективну свідомість дуже ефективно користувалися ідеологи тоталітарних режимів у ХХ ст. Детальний аналіз аспектів міфологізації вчень більшовизму та нацизму зробив М. Еліаде [16, С. 15–23], роль міфології у становленні тоталітаризму вивчив Ю. Антонян [1, С. 127-201]. Тими ж самими можливостями міфу активно користуються сучасні сфери масової комунікації. Прикладне використання сучасних міфів можна побачити в таких професійних ділянках:

- *бізнес, особливо брендування, реклама й піар,*
- *військова наука* (у справедливій війні перемагають, у несправедливій програють, а яка війна справедлива, доводиться не на полі бою, а за допомогою наративів, які допомагають військовим руйнувати чужу модель світу і вводити свою).
- *політтехнології* (маніпуляція свідомістю електорату через розповсюдження вигідної для себе інформації; вивчення поведінки натовпу і впливів на неї. Міфологізація політичного продукту: найуспішніше в ХХ ст. – будова «комуністичного суспільства». Інший приклад: 1991 року нам замінили символи соціалізму й комунізму символікою капіталізму й демократії. «Затерті» символи було замінено новими «блискучими».

- *економіка уяви/бажань* (це, в першу чергу, індустрія кіновиробництва, телебачення і коміксів. Люди заробляють на чужих бажаннях чи уяві, а точніше на продажу заміників у вигляді своїх власних бажань та уяви).

Усі ці сфери намагаються вибудувати нематеріальні мости до матеріального світу.

Таким чином, попередній висновок такий: міфологія утримує на собі те, що виходить за межі раціонального розуміння і пояснення. Міфологія виходить на рівень аксіом, які не вимагають доказів. Міфологія виступає в ролі базової матриці, яку можна наповнювати іменами нових героїв нового часу. Навіть у ХХІ столітті універсальними міфологічними моделями користуються професійні ідеологи та політтехнологи для створення прогнозованих результатів. Міфологія працює завжди і всюди переважно дуже приховано або в перетвореній формі, як то у рекламі. Міф продовжує своє існування в багатьох сферах творчої діяльності, особливо яскраво в літературній творчості. Вплив міфу на літературу ґрунтується на близькості прийомів та завдань міфотворчості та художньої творчості, а також на єдності міфологічного та художнього сприйняття.

ПИТАННЯ ДО ОБГОВОРЕННЯ

1. Які існують визначення міфу? Яке з них є найбільш переконливим з точки зору наукової традиції?
2. Яку роль відігравав міф у первісному суспільстві?
3. Як змінювалася рецепція міфу протягом історичного часу?
4. Наведіть загальноприйнятту класифікацію міфів.
5. Як розширилося прикладне значення міфу у сучасному світі? В яких сферах життя користуються принципами міфології?
6. Яким є узагальнююче наукове визначення міфу?
7. Якими є функції міфу в сучасному суспільстві?

МІФОПОЕТИКА ЯК СКЛАДОВА ТЕОРЕТИЧНОЇ ПОЕТИКИ

Термін «міфопоетика» вживається літературознавством у двох значеннях: як творча система і як метод дослідження. Незважаючи на те, що міфопоетика активно і широко

використовується теоретичним літературознавством як продуктивний та вмотивований інструментарій дослідження, оскільки дає можливість виявити присутність й особливості функціонування міфологічних моделей, образів, мотивів у художніх творах, або встановити наявність свідомої авторської міфотворчості, у довідковій літературі важко знайти визначення міфопоетики як наукового поняття.

У сучасних вітчизняних літературознавчих словниках відсутнє визначення поняття «міфопоетика». В англomовному «Словнику літературознавчих термінів та теорії літератури» пропонується таке визначення терміну «*міфопоетика*» (англ. *mythoroeia*) як художнє втілення, переробка міфічного матеріалу в літературі або створення «власної» міфології [19, С. 14.]. Відсутність визначення свідчить не лише про неусталеність термінології, а й про необхідність уведення у науковий простір дефініції узагальненого характеру, оскільки міфопоетика може бути предметом дослідження як літературознавства, так і лінгвістики, культурології, фольклористики, історіографії, філософії чи психології. Орієнтирами для створення такої дефініції О. Кобзар вбачає численні визначення сучасних вітчизняних науковців (І. Зварича, О. С. Киченко, Л. В. Дербеньової, О. О. Корнієнко та ін.).

Складність однозначного визначення терміну «міфопоетика», на думку науковців, полягає в тому, що це поняття поєднує в собі два різні творчі процеси: міфорецепцію та міфотворення. Під міфорецепцією розуміється процес художнього прочитання та сприйняття міфу, його подальшого переосмислення та освоєння. Під міфотворенням – процес продукування нових міфів [8, С. 132].

Міфопоетика одночасно поєднана і зі змістом, і з формою, це і процес з єдиними універсальними принципами світосприйняття та певними внутрішніми законами, і результат творчого моделювання світу художником.

З огляду на вище сказане, *міфопоетика* може бути визначена як частина загальної поетики, яка досліджує не окремі відтворені митцем міфологеми, а створену ним цілісну міфопоетичну модель світу, реалізовану в системі символів і архетипів міфологічною свідомістю автора.

Міфопоетика сприймається як певне відображення міфопоетичного світосприйняття, тобто світосприйняття, яке

базується на традиційному типі міфу, що стає очевидним при проведенні порівняльного аналізу принципів причинності, уявлень про простір і час, способів класифікації та ідентифікації, які існують в аналітичному й міфопоетичному світосприйнятті. Домінування міфопоетичного світосприйняття виникає в певні історичні моменти, які можна назвати зламними, перехідними у житті соціуму. В такі періоди суспільного розвитку міфопоетичне світосприйняття виконує специфічну місію забезпечення психологічного комфорту.

На мовному рівні, за спостереженнями вчених, сутнісні ознаки міфопоетичного світосприйняття проявляються як метафоричність і символічність, множинність імен та найменувань, варіативність оповідання (і міф, і казка завжди відрізняються в кожному новому переказі для кожного нового слухача).

У предметному плані міфопоетика може бути представлена стародавніми міфами і фольклорними текстами пізніших часів. Чому в «міфопоетичних» типах суспільств домінує міфопоетичний тип світосприйняття і які особливості передбачає його домінування? Якщо «логічний» міф, на якому ґрунтується культура, дає людству можливість структурування як таку, можливість науки і системного дослідження, можливість розвиненої соціальної стратифікації та соціальної мобільності, то що дає «традиційний» міф, який лежить в основі культури і будівлі міфопоетичного суспільства?

Один погляд на міфопоетику представляє міфопоетику як корпус власне давніх міфів («міфів примітивних народів») та пов'язаних з ними ритуалів, пісень, приказок, малюнків, казок, як і певний корпус фольклорних текстів більш пізніх часів (казок та билин), які використовуються у художніх творах [4, С. 126].

Інший погляд – розцінювання міфопоетики й міфопоетичного як творчого початку, що, концентруючи й трансформуючи естетику й поетику попередніх епох і сучасного світу, породжує семантичне багатство й насиченість художнього твору [13, С. 146]. Таке розуміння виходить з того, що кожна епоха створює власний культурний міф і власний художній прийом підключення міфо-ритуального контексту до поетичного задуму, а розвиток культури, ґрунтуючись на концентрації й трансформації існуючого досвіду й творчих надбань, зводиться до

перечитання відомих архетипів під новим кутом зору. Аспект міфопоетичного є результатом долучання міфу до іншої культурної системи, перенесення міфологічного тексту в умови неміфологічної свідомості, «переорганізації міфу за законами і формами поезики»

Протягом усієї історії розвитку світової літератури митці зверталися до міфу, вводячи міфологічні елементи в художній твір, а почасти і *створюючи власний міф (неоміф)* задля втілення оригінальної світоглядної моделі буття. У цьому контексті справедливим є визначення поняття «міф» Т. Манна як основи життя, одвічної схеми, формули, за якою рухається життя, постійно відтворюючи щось із підсвідомості. Д. С. Наливайко у статті «Міфологія і сучасна література» слушно зауважував: «В зв'язках літератури з міфологією сучасна наука схильна вбачати постійний складник літературно-художнього розвитку, що проявлявся і проявляється в різних формах і модифікаціях, свідомо і неусвідомлювано для самих митців» [11, С. 170].

У культурологічному плані Ю. Лотман визначив *міфопоетику* як природну, органічну мову культури, максимально символічну, оскільки в її основі знаходяться метафоричні конструкції, властиву усім сферам культури. Міфопоетичний прийом виникає як імітація міфу і прочитується як метафорична конструкція, як альтернатива одиничному (знаковому) означенню речей і явищ.

Узагальнивши велику кількість досліджень існуючих у сучасній гуманітарній науці, О. Кобзар виділила наступні провідні підходи до проблеми. Розуміння міфопоетики як *творчої системи*, що ґрунтується на художньо мотивованому зверненні до традиційних міфологічних схем, моделей, сюжетів та образів, до поезики архаїчного міфу та ритуалу. Зазначена творча система включає в себе як «особистісну й життєтворчу систему художника» (Осіпова), «систему світосприйняття міфологічних ходів мислення» (Корнієнко), авторський «прийом творчого моделювання міфологічної манери» (Пашиніна), так і узагальнену «систему переорганізації міфу за законами поетичної творчості» (Киченко). Саме ця система і являє собою об'єкт вивчення сучасного літературознавства, лінгвістики, психології, культурології, фольклористики та інших наук. Сюди ж дослідниця відносить і розгляд міфопоетики як творчої форми, що

впорядковує дійсність й освоює минулі культурні епохи [8, С. 131-139].

Навколо терміну «міфотворення» у літературознавстві продовжуються наукові дебати. Одні дослідники розуміють його широко, як будь-яке сучасне звернення до міфу (Кондаков), інші розподіляють міфотворчість на свідомий та несвідомий акт (Мелетинський, Мінц), або акцентують індивідуальний чи колективний характер створення нових міфів (Еліаде, Фрай). Використання терміну «міфотворчість» до сучасних літературних фактів деякі науковці вважають особливо умовним, оскільки «справжній міф» твориться колективною свідомістю, а зараз панує епоха індивідуальної творчості. Інші науковці, навпроти, наголошують, що міфотворчістю можна називати лише процес «продуціювання нових міфів» і визначають його як явище, характерне європейській літературі нового часу. На думку О. Кобзар, «Міфопоетика, виникнувши з міфотворчості, протиставляється їй у головному, якщо міфотворення – це процес, то міфопоетика – його статичний результат. На наше переконання, міфопоетика не обмежується однією міфорецепцією, оскільки являє собою творчий процес, чи міфотворчістю, оскільки остання неможлива без попередньої міфорецепції. Тому міфопоетика – категорія одночасно змістова й формальна, це і процес з єдиними універсальними принципами світосприйняття й певними внутрішніми законами, і результат художнього моделювання світу. Ґрунтуючись на багатоваріантності можливих культурних моделей, вона трансформує міфологічне світобачення в стійкі культурні схеми, у нові поетичні форми, «універсальні знакові комплекси» [8, С. 131-139].

Мистецтво міфотворення відбувається двома шляхами: 1) з одного боку через збільшення й уявну деформацію реальної історії, тобто трансформацію дійового змісту в метаісторичному реєстрі, а 2) з іншого – через перетворення ідеального змісту в наративну (оповідальну) структуру.

Як провідний спосіб мислення, міфопоетика характерна, в першу чергу, архаїчним епохам, але як «фрагмент» чи «прамова» актуалізується на всьому історичному розвитку людської культури, особливо у фольклорі та літературі. Вже доведено, що фольклор і література пов'язані з міфом генетично за світосприйняттям (Киченко). Роль фольклору є проміжною і

посередницькою – між міфом і літературою. Міфопоетика завдяки міфорецепції виступає як змістовний і формотворчий компонент художньої форми. Міфопоетика функціонує шляхом нарощення на «архетипну решітку» (Дербеньова, Токарева) нових смислів, визначених конкретними соціально-історичними і культурними умовами та їхньою суб'єктивною авторською рецепцією.

ПИТАННЯ ДО ОБГОВОРЕННЯ

1. У яких двох значення вживається термін «міфопоетика» у сучасному літературознавстві?
2. У чому полягає складність визначення терміну «міфопоетика»?
3. Наведіть наукове визначення міфопоетики.
4. Чим зазвичай є зумовленим формування міфопоетичного світосприйняття?
5. Як міфопоетика проявляється на різних рівнях тексту?
6. Які два погляди на міфопоетику існують?
7. Які існують форми втілення міфологічної складової в літературному творі?
8. Яке значення має міфопоетика в культурологічному плані?
9. На чому ґрунтується розуміння міфопоетики як творчої системи?
10. Що таке міфотворення? Якими шляхами відбувається міфотворення? Який існує зв'язок між міфопоетикою та міфотворенням?

ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ АПАРАТ МІФОПОЕТИКИ

Міфопоетика включає у себе не тільки цілий комплекс літературознавчих понять, серед яких «міфологема», «міфема», «архетип», «поетичний космос», а й особливий тип мислення – міфомислення, й ритуал.

Одним із найпоширеніших термінів міфопоетики є термін «міфологема». «*Міфологема* — термін для позначення стійких і повторюваних конструктів народної фантазії, що узагальнено відображають дійсність у вигляді чуттєво-конкретних персоніфікацій, сутностей, істот, що мислилися архаїчною

свідомістю як цілком реальні». Сам термін «міфологема» був запозичений з психоаналізу К. Юнга (уперше вжитий у розділі «Введення у сутність міфології» [17, С. 5-31]).

У літературознавстві в широкому сенсі розуміється той мотив, образ, що зберігає свій міфологічний зміст. У якості прикладів згадуються міфологеми Світового Дерева, Сакрального Шлюбу, Воскресіння та ін. Міфологема, як правило, розуміється як мотив міфу, його фрагмент чи частина, що знаходить своє відтворення в пізніх фольклорних і літературних творах. Міфологема, як і міф, є носієм важливого загальнолюдського досвіду, частково виражаючи більш загальний зміст архетипів. Отже, міфологема як певний образ є частковою щодо міфу, а міф є частковим щодо архетипу [9, С. 408-409]. Один і той же міфологічний мотив, опрацьований протягом багатьох віків, набуває у кожній епосі нових значень, служить способом втілення нової проблематики й може з часом повністю втратити архаїчний елемент або ж здобути його нове, символічне вираження.

Іноді використовується термін «*міфема* — найменший елемент, фундаментальний складник міфу, який використовують і в ньому, і в художній літературі; входить до складу системи світобудови, що відповідає уявленню людини, а не довкіллю, вважається справжнім, не фіктивним. Може набувати космогонічних, астральних, антропоморфних, тотемічних, анімістичних, есхатологічних характеристик.

Міфологема в системі міфопоетики являє собою функціонально-знаковий аналог цілісних ситуацій і сюжетів. Саме система міфологем і пов'язаний із нею комплекс бінарних опозицій (структур часу, простору, культурного ряду) є основним засобом опису семантики міфопоетичної моделі світу. Використання терміну, наприклад, «*Міфологема «сонця» в українських народних віруваннях»*. Наприкінці 1980-х термін став популярним у суспільній лексиці: міфологема Сталіна, міфологема Гітлера, міфологема Мазепи, міфологема жіночності, міфологема смерті в проблемному полі візуальної культури, соціальні міфологеми масової свідомості. Почали виокремлювати міфологеми у творчості окремих письменників і навіть окремих стилів (наприклад, для модернізму — міфологеми Гори, Вежі, Дзеркала, Лабіринту тощо)

Архетипи (грец. «першообраз»), широко використовується в міфопоетиці. Поняття вперше введено швейцарським психоаналітиком і дослідником міфів К. Г. Юнгом. У Юнга поняття *архетип* означає первинні схеми образів, які відтворюються несвідомо, тому виявляються в міфах та віруваннях, у творах літератури та мистецтва, у снах і маячних фантазіях. Точні за своїм характером архетипічні образи та мотиви виявляються у незв'язаних одна з іншою міфологіях та сферах мистецтва, що виключає пояснення їх появи з мовою. Однак архетип – це не самі образи, а схеми образів, їхні психологічні засади, їхня можливість. За словами Юнга, архетипи мають несуттєву і виключно формальну характеристику, і лише в дуже обмеженому вигляді. Змістову характеристику архетип отримує тільки тоді, коли він проникає у свідомість і при цьому наповнюється матеріалом свідомого досвіду. Тому, за Юнгом, процес міфотворчості є не що інше як трансформація архетипів в образи. Таємниця впливу мистецтва, за Юнгом, полягає в особливій здатності художника відчувати архетипічні форми і точно реалізувати їх у своїх творах.

Міфопоетична свідомість – це серія ключових мотивів, їхніх семантичних шарів, реалізованих у сюжетних зчепленнях і парадигмах на базі міфологічних уявлень, які лежать в основі соціально-побутових відносин будь-якої національної групи та які оформлені у ритуальній практиці. Звідси, континуум міфологічних уявлень – це архаїчний фольклор (буквально – народне знання про змістотворення). Ключовими мотивами міфопоетичної свідомості є *космогонія й есхатологія*, що одержують нове суттєве звучання в різні епохи й оформлюються у функціонально-семантичні «обертони». Крім того, важливо зазначити, що міфопоетична свідомість слугує єдиною ланкою між міфологічним уявленням і відповідним йому художнім образом і за своїми законами конститує оповідання на всіх рівнях, від образотворчої системи до сюжетно-композиційної організації.

Міфологізм – це спосіб поетичної реалізації міфу у творах оригінальної літератури. Значення міфу в літературному творі не тотожне його семантиці у першозразку й залежить від культури епохи, задуму письменника, жанру твору. Перехід міфічного образу в поетичний пов'язаний з усвідомленням відмінності між суб'єктивністю процесу пізнання та об'єктивністю дійсності.

Відображення в літературному творі давніх міфологічних уявлень часто опосередковане через трансформовані форми поетичного переосмислення, зокрема через символ. Проблемою міфологізму в літературі займалась українська символічна школа міфологів, а згодом О. Потебня, який створив психолінгвістичну концепцію теорії літератури, в її підґрунті – ідея спорідненості психологічних основ творення слова, міфу й літературного твору.

Проблеми міфопоетики вивчали чимало як сучасних вітчизняних (Д. С. Наливайко, А. Є. Нямцу, Я. О. Поліщук, О.С.Забужко, Т. В. Саяпіна, М. О. Новікова та ін.), так і зарубіжних літературознавців (Є. М. Мелетинський, Р. А. Сігал, Дж. Кемпбелл, Дж. Фрейзер, М. Еліаде, Р. Барт та ін.).

Міфопоетика як предмет і метод дослідження сформувалася у другій половині минулого століття, розвивалася різними науковими школами за наступними напрямками:

- реконструкція архаїчних міфів і міфологічної семантики засобами семіотики (К. Леві Стросс, В. В. Іванов, В.М. Топоров);
- поєднання структури і семантики міфу з літературним текстом, пояснення наявних у ньому понятійних схем (роботи Г. Грабовича про Шевченка та Гоголя);
- вивчення функції міфу у культурологічній системі, потрактування міфу як універсальної культурної структури у взаємозв'язках з іншими формами культури (У. Еко, Ю.М. Лотман, Б. А. Успенський, Е. М. Мелетинський, І.П. Смірнов).

М. Еліаде вказував, що міфи репрезентують собою *парадигматичні моделі*, адже в них утілено парадигми всіх видів людської діяльності [6]. Вчені, зокрема Є. М. Мелетинський, О.Ф. Лосєв, Д. С. Наливайко, С. Д. Титаренко, розглядають міфопоетику як динамічну систему, що полягає в процесі «перетікання» міфу в літературу. Процес «перетікання» міфу в літературу здійснюється в парадигмі: *переживання – наслідування – реконструкція – стилізація – трансформація – створення авторських міфів* (С. Д. Титаренко). Дослідженню категорії «міфопоетичної парадигми», виявленню її структури, як у теоретичному, так і в практичному аспектах, присвятили свої праці вітчизняні літературознавці Д. С. Наливайко, В. Б. Мусій, А.І. Гурдуз. Так, А. І. Гурдуз пропонує визначення

«міфопоетичної парадигми» як моделі осмислення світу, в основі якої міфопоетичні уявлення автора про світ і світобудову як утіленої в художньому творі оригінальної світоглядно-філософської системи [3, с. 6]. На думку науковця, дослідження міфопоетичної парадигми твору полягає у виявленні міфологічного фактору у світоглядно-філософському вимірі, разом із тим міфопоетична парадигма здобуває своє текстуальне вираження в міфопоетичній системі твору. Складниками міфопоетичної парадигми є ядро міфопоетичної парадигми, міфопоетична атмосфера, модус вираження міфологічного фактору (Д. С. Наливайко, А. І. Гурдуз). Ядро міфопоетичної парадигми залежно від кількості міфологічних джерел, залучених у художню канву твору, класифікують як *гомогенне* (коли митець звертається до одного із різновидів міфу за походженням, наприклад, залучає в канву літературного твору лише біблійні міфи або міфи Давньої Греції) та *гетерогенне* (коли митець відтворює в художньому тексті міфологічний матеріал із двох чи більше різновидів міфу за походженням). Коли письменник репрезентує в літературному творі авторський міф, то за своєю природою міфопоетична атмосфера твору є *гомогенізованою* [6, С. 4].

Одним із основних складників міфопоетичної парадигми твору є *модус вираження міфологічного фактору*, тобто тип опрацювання класичного міфу чи створення власного міфу. Розрізняють такі модуси вираження міфологічного фактору, як: *міфологізація, реміфологізація, деміфологізація і власне створення авторського міфу*. Міфопоетична парадигма знаходить художнє втілення в міфопоетичній системі літературного твору. Відповідно міфопоетична система твору на рівні тексту може мати лінійну, фрагментарну чи комбіновану структуру. Якщо твір насичений міфоелементами, але вони не становлять сюжетотворчої структури, то це фрагментарний або мозаїчний тип міфопоетичної системи. Коли ж міфопоетичний комплекс формує впорядкований подієвий стрижень літературного твору, то така міфопоетична система називається *лінійною*. У межах лінійної міфопоетичної системи основними компонентами є міфологічний сюжет і міфологічні мотиви. Поєднання різних підходів до структурування міфопоетичної системи в межах художнього твору репрезентує комбінований тип міфопоетичної системи [4, С. 27].

ПИТАННЯ ДО ОБГОВОРЕННЯ

1. Якими поняттями оперує міфопоетика?
2. Дайте визначення міфологеми. Який зміст цей термін має в літературознавстві? Що таке міфема?
3. Як функціонує міфологема в системі міфопоетики?
4. Охарактеризуйте поняття архетип. Якою є роль архетипу в процесі міфотворчості?
5. Що таке міфопоетична свідомість? Якими є ключові мотиви міфопоетичної свідомості?
6. Що таке міфологізм? Як само міфічний образ переходить в поетичний?
7. За якими напрямками вивчаються проблеми міфопоетики в сучасному літературознавстві?
8. Що таке міфопоетична парадигма? Якими є її компоненти? Чим характеризуються гомогенне та гетерогенне ядро міфопоетичної парадигми?
9. Що таке модус вираження міфологічного фактору? Назвіть різновиди модусів вираження міфологічного фактору.
10. Які бувають типи міфопоетичної системи?

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

Цитовані джерела

1. Антонян Ю. М. Миф и вечность. Москва, 2001. 464 с
2. Барт Р. Мифологии. Москва, 1996. 312 с.
3. Гурдуз А. І. Міфопоетична парадигма в українській та західноєвропейській «прозі про землю» кінця ХІХ - першої третини ХХ ст. Миколаїв, 2008. 216 с.
4. Дьяконов И. М. Архаические мифы Востока и Запада. Москва, 1990. 248 с.
5. Зварич І. Міф у генезі художнього мислення. Чернівці, 2002. 236 с.
6. Зуєнко М. Категорія «міфопоетика» в сучасному літературознавстві. *Філологічні науки. Збірник наукових праць Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка*. Полтава, 2014. С. 3 - 9.
7. Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич. Київ, 1999. 392 с.

8. Кобзар О. І. Міфопоетика як предмет і метод літературознавчого дослідження. *Наукові записки. Серія «Філологічна»*. Полтава, 2010. С. 131 - 139.

9. Костюк, Ірина. Міфологема: історія поняття в науковому дискурсі. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип. 22. Львів, 2011. С.408 - 415.

10. Ліхоманова Н.О. Постмодерністська рецепція міфу (на матеріалі європейського романного досвіду ХХ ст.): автореф. дис...канд.філол.наук: 10.01.06. Київ, 2001. 20 с.

11. Московичи С. Век толп. Москва, 1996. 485 с.

12. Наливайко Д. С. Міфологія і сучасна література *Всесвіт*. 1980. № 2. С. 170-182.

13. Пионтковская И. Н. Об изучении проблем мифопоэтики в современном литературоведении. *Вісник Черкаського університету: Серія Філологічні науки*. Вип. 25. Черкаси, 2001. С. 146 - 153.

14. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. Москва, 1978. 328 с.

15. Червінська О. Герменевтико-рецептивний та міфопоетичний концепти у практиці сучасної літературної теорії. *Актуальні проблеми романо-германської філології та прикладної лінгвістики*. 2011. №2. С. 179 - 191.

16. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. СПб, 1998. 250 с.

17. Юнг К. Г. Душа и миф. *Шесть архетипов*: Юнг К. Г. Минск, 2004. С. 5 - 31

18. Classical Mythology in English Literature: a Critical Antology / [ed. by Geoffrey Miles], London, 1999. 471 p.

19. Cuddon J. A. English Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Harmondsworth, 1999. p. 14.

20. Douglas W.W. The Meaning of Myth in modern criticism. *Modern Philology*. Vol. 50. N.Y. 1960. p. 232-242

Додаткова література

1. Горбань А. Сліди міфу в художньому тексті: «Кленовий пагін» Еригора Тютюнника. *Слово і час*. 2013. № 5. - С. 43 - 49.

2. Киченко А. С. Мифопоэтические формы в фольклоре и истории русской литературы XIX века. Черкасы, 2003. 372 с.

3. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. Москва, 1995. 408 с.

4. Новикова М. О. Міфосвіт Еригора Тютюнника: степ і сіль. *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2004. № 5 - 6. С. 149 - 158.

5. Топоров В. Н. Модель мира (мифопоэтическая). *Мифы народов мира: энциклопедия в 2 т.* [гл. ред. С. А.Токарев]. Москва, 1988. Т. 2. С. 161 - 164.

6. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., допов. Львів, 2001. С. 142-172.

7. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / [сост. В. Андреева и др.]. Москва, 2004. 576 с.

8. *Classical Mythology in English Literature: a Critical Antology* / [ed. by Geoffrey Miles], London, 1999. 471 p.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ №2 НЕОМІФОЛОГІЗМ У ЛІТЕРАТУРІ. СПЕЦИФІКА МІФОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

ПОНЯТТЯ НЕОМІФОЛОГІЗМУ. НЕОМІФОЛОГІЗМ ЯК ТИП ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ

Міфологічний напрям сучасної літератури, який характеризується поліфункціональністю, отримав назву «неоміфологізм».

Неоміфологізм є характерним явищем літератури ХХ ст., який проявив себе і як художній прийом, і як світовідчуття. *Неоміфологізм* ідентифікується в сучасній науці як нова редакція міфологізму ХІХ століття, спрямована на транспонування міфологічних смислів і породжуваних ними образів в нові художні світи, міфологічно ідентичні інваріанту реальності. Це специфічна для ХХ століття форма художнього мислення, що передбачає особливе ставлення до міфологічних сюжетів, образів і символів, які не стільки відтворюються, скільки програються аби перестворити, тим самим народжуючи нові міфи, співвідносні з сучасністю. Неоміфологізм як культурно-історичний феномен складається на початку ХХ століття, перш за все, у творчості символістів і являє собою ускладнену та збагачену новими

художніми прийомами інтерпретацію міфологізму попереднього століття.

У всіх європейських літературах неоміфологізація проявилася як загальна тенденція, як концепція, яка розглядає міфологізм (співвіднесеність із міфом) як найбільш характерну форму художнього мислення мистецтва ХХ століття. Відповідно до цієї концепції все ХХ століття постає як складна система майстерно поєднаних і взаємоотражаючих один одного культурно-естетичних міфів. Митці активно творять і переосмислюють ключові міфологеми, характерні для культурної спадщини усіх поколінь, такі як міфологема золотого віку, втраченого часу, життя та смерті, топос раю, міфологема Книги. Прикметно, що в середині ХХ ст. з'явилася тенденція реконструкції так званих «авторських» (або «художніх») міфів, заснованих на механізмах урізноманітнення міфологічного шару у структурі художнього твору.

Чим зумовлений негасаючий інтерес митців до міфу? До міфу звертаються письменники не тільки тому, що міфологія весь час слугувала «коморою» поетичної образності. На наш погляд, інтерес до міфу пояснюється його перманентною сутністю, його здібністю інтегруватися із сучасністю, бути невід'ємним успадкованим генетичним кодом у творчій свідомості письменника. Міф не є просто літературним матеріалом для перетворювання або джерелом творчості. Міф складає основу мисленнєвих процесів, які відгукуються на потреби людини в різні часові епохи. Як вказує І.Зварич, «Міф – це спресована до крайньої межі реальність, об'єктивна настільки, що дозволяє людині орієнтуватися та існувати в ній гармонійною часткою цілого» [5, С. 13].

Міф дійсно є невід'ємним елементом кожної культури, який постійно відроджується; кожна історична епоха творить свою міфологію, яка лише опосередковано пов'язана з історичною реальністю. Міф є постійним продуктом живої віри, яка потребує чудес, суспільної позиції, обґрунтування, моральної норми. Прикметною особливістю літератури ХХ ст. стало активне звернення до міфологічних констант і проникнення їх у свідомість людини на психологічному, емпіричному рівні, а також модифікація міфологемних образів та символів, що зумовило

виникнення авторського міфотворення, нове переосмислення міфологічних сюжетів.

Тенденції формування і вираження змісту в «тексті-міфі» в першу чергу проявилися у Дж. Джойса і Ф. Кафки. Необхідно відзначити, що в редакції Джойса неоміфологізм набуває статусу сполучення сучасного й архаїчного текстів за принципом встановлення глобальної аналогії, в той час як неоміфологізм Кафки знаходить вираз у створенні індивідуальної міфології, причому не в космогонії, як у У. Блейка, а в антропоцентричній формі.

Ознаки неоміфологізму притаманні *магічному реалізму* та творчості представників «химерної прози», для яких передусім характерне поєднання елементів реального й фантастичного, побутового та міфологічного, дійсного, натуралістичного та уявного, таємничого, варварського й цивілізаційного, чуттєвого та раціонального.

У художньому полі *постмодернізму* неоміфологізм постає не тільки якістю, яка визначає особливості змісту, а й сукупністю прийомів, що породжують цей художній зміст неоміфу, але, крім того, і дослідницьким інструментом, спрямованим на розкодування цього художнього прийому і його смислової функції у створеному таким чином неоміфі. У вузькому сенсі неоміфологізм розуміється як сукупність стилістичних прийомів в історичній і фантастичній прозі. Причому міфотворні прийоми разом з композиційними, сюжетними, образними і стилістичними вписані в текст, виступають компонентами художнього космосу неоміфу. Таким чином, неоміфологічний зміст несе в собі вказівки і на прийоми його прочитання, тобто на ті прийоми, які у автора виконували функцію міфотворних.

Коли йдеться про «сучасні міфи», то маються на увазі, звісно, не жанр, художня форма, а спосіб мислення, структура світорозуміння, інтерпретації. Людина ХХІ ст. використовує міфологічні форми з тієї ж причини, що і міфотворці минулих епох – із потреби пошуку «поетичного» й «авторитетного» першопочатку, психологічної легітимації особи у тому середовищі, в якому їй випадає себе реалізувати. Міф надає сенсу, освячує, втаємничує, розширює горизонти видимості, наділяє правами і могутністю.

Міф як первісна структура функціонування культурної пам'яті характеризується синкретизмом фактичних і фантазійних, раціональних та несвідомих елементів. Цей модус зміщеної реальності створює подвійний стандарт у сприйнятті міфу: сучасна культура, яка є величезним механізмом міфотворення, водночас дистанціюється від модальностей «умовної істинності».

Причиною виникнення неоміфологізму, який засвідчив подібні типологічні риси у більшості сучасних авторів, стала цивілізаційна криза і певний занепад культурної та народної традиції, деградація людської особистості, яка перетворилася на споживача матеріальних благ, цінностей. Витоки сучасних міфів потрібно шукати не у природі, а в суспільстві. Всі основні мотиви міфу є проєкціями суспільного життя людини.

Завдяки свідомій і художній орієнтації на пошук образів естетичного узагальнення, неоміфологізм як форма неотрадиціоналізму має збідність образно моделювати реальність як автономну художню сферу, створюючи на її основі світ культурних архетипів. Полісемантика неоміфологізму в художній творчості визначає структуру і лексику образності, специфічну морфологію онтологічного статусу художньої реальності, яка опосередковує взаємодію художньої свідомості з реальними традиціями і визначає її культурну закодованість у різних проявах – художньому, міфологічному, релігійному тощо. Так з'являються твори, які стають знаковими, в яких звичайні явища трансформуються в легендні. Недарма перші прояви неоміфологізму були пов'язані з розквітом символізму та модерну.

У зв'язку із цим, постмодерна культура включає неоміфологічний діалог традиції з новацією, яка особливо чітко простежується в українському постмодерному дискурсі. У пошуках власної ідентичності національна культура творить нову етнокультурну реальність, яка, у свою чергу, призводить до нейтралізації проявів гуманістичної кризи постмодерну. Неоміфологізм як художньо-естетичне явище будується на вимогливо перспективному ставленні до міфологічних стереотипів минулого.

Прихильники неоміфологічної теорії швейцарського психоаналітика К. Юнга інтерпретують сюжети й образи новітньої літератури як символічне переосмислення архетипів найдавніших міфів. Типове розуміння неоміфологізму передбачає орієнтування

структури художнього твору на розкриття міфологемного сюжету, проте в ширшому своєму значенні це явище можна трактувати і як просте запозичення домінантних для певного часу міфологічних сюжетів. Тому, поширеним є трактування неоміфологізму як форми традиціоналізму, який теж визначається роллю традиції в історичному розвитку.

Для літератури постмодернізму взагалі є притаманним іронічне ставлення до культурної спадщини людства, стосовно відтворення міфології, то автори вдаються до своєрідного «розвінчання» міфу, викриття його «ілюзорної» природи, створення, на противагу традиційним, власних міфів сучасності. Вдалим прикладом синтезу різних форм міфотворчості Н.О. Ліхоманова вважає виникнення та існування такого сучасного українського культурного явища, як «Станіславський феномен», який є достатньо міфологемним за своєю концепційною сутністю, й у творчості представників якого можна виявити всі висвітлені нами типи трансформації міфу [10, С. 19-20]. Найбільш поширеною формою трансформації міфологічних сюжетів та образів у постмодерністській творчості, на переконання дослідниці, є традиційна інтерпретація, яка реалізується у вигляді пародіювання, ремінісценцій, алюзій, форм інсценізацій та жанрового уподібнення романної та архаїчної реальності, що виявляються у формах гіпертексту та інтертексту, а також у всіх видах поетичних тропів. У системі постмодерністського способу прочитання міфу особливої уваги надається поетичній насиченості метафори та символу, і, звичайно, у відповідності до обраного жанру, власне інтерпретації [10, С. 19-20].

Таким чином, інтерес до міфологічного як значущого елемента поетики літературної творчості є однією із провідних тенденцій у сучасній науці про літературу. Міф продовжує існування та успішно розвивається в художній творчості. Прагнення митців осмислити світобудову в архетипічних сюжетах і образах утілюються у зверненні письменника до міфології під час написання творів на сучасну тематику та на сучасному для них культурно-історичному матеріалі.

ПИТАННЯ ДО ОБГОВОРЕННЯ

1. Що таке неоміфологізм?
2. Чим пояснюється інтерес до міфу в літературі ХХ ст.?
3. Якими є причини виникнення міфологізму?
4. Яким літературним напрямкам притаманні ознаки неоміфологізму? У творчості яких авторів можна спостерігати звернення до міфів?
5. Якими є форми проявлення неоміфологізму в літературі постмодернізму?

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

Цитовані джерела

1. Антонян Ю. М. Миф и вечность. Москва, 2001. 464 с
2. Барт Р. Мифологии. Москва, 1996. 312 с.
3. Гурдуз А. І. Міфопоетична парадигма в українській та західноєвропейській «про- зі про землю» кінця ХІХ першої третини ХХ ст. Миколаїв, 2008. 216 с.
4. Дьяконов И. М. Архаические мифы Востока и Запада. Москва, 1990. 248 с.
5. Зварич І. Міф у генезі художнього мислення. Чернівці, 2002. 236 с.
6. Зуєнко М. Категорія «міфопоетика» в сучасному літературознавстві. *Філологічні науки*. Збірник наукових праць Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. Полтава, 2014. С. 3-9.
7. Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич. Київ, 1999. 392 с.
8. Кобзар О. І. Міфопоетика як предмет і метод літературознавчого дослідження *Наукові записки. Серія «Філологічна»*. Полтава, 2010. С. 131-139.
9. Костюк, Ірина. Міфологема: історія поняття в науковому дискурсі. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип. 22. 2011. С. 408-415
10. Ліхоманова Н.О. Постмодерністська рецепція міфу (на матеріалі європейського романного досвіду ХХ ст.): автореф. дис...канд.філол.наук: 10.01.06. Київ, 2001. 20 с.
11. Московичи С. Век толп. Москва, 1996. 485 с.
12. Наливайко Д. С. Міфологія і сучасна література. *Всесвіт*. 1980. № 2. С. 170-182.

13. Пионтковская И. Н. Об изучении проблем мифопоэтики в современном литературоведении. *Вісник Черкаського університету: Серія філологічні науки*. Черкаси, 2001. Випуск 25. С. 146-153.
14. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. Москва, 1978. 328 с.
15. Червінська О. Герменевтико-рецептивний та міфопоетичний концепти у практиці сучасної літературної теорії. *Актуальні проблеми романо-германської філології та прикладної лінгвістики*. 2011. №2. С. 179-191.
16. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. СПб., 1998. 250 с.
17. Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. Минск, 2004. С. 5-31
18. *Classical Mythology in English Literature : a Critical Antology* / [ed. by Geoffrey Miles]. London, 1999. 471 p.
19. Cuddon J. A. *English Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin Reference, 1999. 991 p.
20. Douglas W.W. The Meaning of Myth in modern criticism. *Modern Philology*. Vol. 50. N.Y. 1960. P. 232-242

Додаткова література

1. Горбань А. Сліди міфу в художньому тексті: «Кленовий пагін» Григора Тютюнника. *Слово і час*. 2013. № 5. С. 43-49.
3. Киченко А. С. Мифопоэтические формы в фольклоре и истории русской литературы XIX века. Черкасы, 2003. 372 с.
4. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. Москва, 1995. 408 с.
5. Новикова М. О. Міфосвіт Григора Тютюнника: степ і сіль / М. О. Новикова. *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2004. № 56. С. 149-158.
6. Топоров В. Н. Модель мира (мифопоэтическая) / В. Н. Топоров // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / [гл. ред. С. А. Токарев]. М., 1988. Т. 2. КЯ. С. 161-164.
7. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. Марії Зубрицької. Львів, 2001. С. 142- 172.
9. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / [сост. В. Андреева и др.]. Москва, 2004. 576 с.

10. Classical Mythology in English Literature: a Critical Antology / [ed. by Geoffrey Miles]. London, 1999. 471 p.

СПЕЦИФІКА МІФОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

Насиченість літератури будь-якого періоду міфологічними елементами зумовила наукову потребу у специфічних стратегіях аналізу та інтерпретації творів з урахуванням міфологічної парадигми. Протягом ХХ ст. затвердився міфологічний підхід до аналізу художнього твору, який, за твердженням Є. Мелетинського, «не залишає місця для сумнівів, протиріч, суперечностей, для методологічного хаосу» [8, С. 31]. «Знання про давню людину та міф, накопичені вченими протягом тисячі років, як припускає Л.В. Дербеньова, – були перетворені на літературознавчий метод, на критичний інструмент, за допомогою якого намагаються пояснити як закономірності літературного процесу в цілому, так і особливості окремих творів» [3, С. 12]

У сучасній науці міфологічний аналіз відноситься до найпопулярніших методів літературознавчого аналізу. Варто зазначити, що міфологічний аналіз розглядається як один із варіантів компаративного аналізу, а саме порівняльний аналіз на семантичному рівні, під час якого виявляються наявні у творі традиційні міфи та архетипи, і багатою мірою знаходиться в царині міждисциплінарних досліджень, адже пов'язаний з антропологією та культурологією. Стосовно дослідження міфологічних мотивів, сюжетів та образів в компаративістичних дослідженнях Н.О. Ліхоманова зазначає, що вони «констатуються як традиційні за умови, коли їхня змістовна насиченість засвоюється і надалі трансформується в мистецькому та літературному надбанні різних історичних епох. Сучасній людині давня спадщина стає відомою найчастіше у вигляді адаптованих культурологічною та літературною обробкою текстів, їхня архетипна природа та типологічна подібність розкриваються у процесі порівняльного структурно-семантичного аналізу різних систем світової міфології» [7, С. 11].

На думку О.І. Кобзар, використання міфопоетики як методу дослідження тих явищ літератури, що містять міфологічні елементи, з метою дослідження їхньої рецепції, трансформації та розвитку, їхніх функцій у створенні цілісної картини світу, дозволяє досліджувати як інтертекстуальні зв'язки, так і позатекстові – взаємозв'язки з культурою, релігією, біографією автора. Як метод інтерпретації художніх творів міфопоетика сприяє поясненню мотивації вчинків та поведінки персонажів, відкриває нові смисли поетичного тексту [4, С. 132]. Міфопоетичний метод є одним із можливих методів аналізу, що розширяє можливості змістової інтерпретації за рахунок виявлення у творі міфологічних мотивів, сюжетів та образів. Ємність і виразність міфологічних компонентів твору надає інтерпретатору можливість виявити у творі значно багатший зміст. Інтерпретація тексту через міфологічні складові повертає увагу дослідника на розкриття прихованого символічного смислу.

Як метод літературознавчого аналізу, спрямований на вивчення архетипічних і символічних явищ, він став активно використовуватися з 60-х років ХХ століття після затвердження та апробації теоретичних підходів, запропонованих провідними школами міфологічної критики. Вихідним пунктом будь якої міфокритики є твердження, що література зберігає міфологічні джерела, вічні бутійні універсалії міфу на всіх стадіях власного розвитку. Міфологічні образи й ситуації можуть бути присутніми у творах як експліцитно, так і імпліцитно, що однак не означає відсутність пов'язаного з ними комплексу міфологічних смислів. Образи міфів, укорінені в глибоких підсвідомих шарах психіки, перетворюються авторською уявою на архетипи і утворюють підґрунтя для всієї наступної поетичної творчості. Ці образи постійно з'являються в нових літературних творах у вигляді незмінних констант і утворюють змістовні нашарування в художньому творі.

Учені довели, що міфопоетика завжди є алюзійною. За допомогою різнорідних прихованих натяків, репрезентованих символічними образами, розгорнутими метафорами, багатозначними епітетами, стилістичними й ритмічними конструкціями створюється відчуття вічної повторюваності. Для міфопоетики є характерними аналогії, що відсилають до важливих природних і культурних констант: загальновідомих місць, часів,

легенд, до очевидних усім загальних понять. Але, як стверджують вчені, міфопоетичний дискурс в художній літературі «постміфічних» епох – це зовсім не поетика одвічного міфу. Художня модель світу у творах письменників теперішнього століття відтворює риси чи то актуального сьогодення, чи то відносно недавнього минулого [4, С. 135-136].

В основі методології міфологічного аналізу лежить поняття про міф як первісну форму духовного засвоєння світу людиною, його образно-символічне відтворення та роз'яснення, який існує у формі індивідуального або колективного підсвідомого. Міф, на переконання авторів посібника «Порівняльне літературознавство», – це «спресований у символічні структури історичний досвід людських спільнот, який наративно упорядковує хаотичний калейдоскоп мінливої дійсності, відповідаючи на такі запитання, на які, можливо, ніколи не отримаємо точних і остаточних відповідей од науки (про початок і кінець світу, про походження людини, про сенс її життя, про майбутнє нашої цивілізації тощо). Сукупність космогонічних, антропоміфічних, героїчних, календарних, міленарних міфів певного народу становить *міфологію*, яка творить цілісну картину світу» [1, С. 105].

З огляду на поширеність, інтерпретація художнього твору за допомогою міфологічної методології вважається актуальною. Міфопоетичний аналіз здійснюється через пошук слідів первісної міфологічної свідомості, елементів давніх міфологічних уявлень, сюжетних мотивів ритуальних дійств, етногенетичних коренів у художньому тексті. Важливою умовою успішної інтерпретації, безумовно, є знайомство з традиційною античною міфологією, національною міфологією, народним світоглядом, особливостями менталітету і формами його відтворення у художньому творі. Давні міфологічні уявлення часто передаються у творі через трансформовані форми поетичного переосмислення, зокрема через символ.

Наявність у творі рис міфу сприймається як важливий спосіб узагальнюючого відображення дійсності у вигляді чуттєвих персоніфікацій. Міф зазвичай поєднує два типи розповіді – розповідь про минуле, та розповідь, яка має відношення до теперішнього й майбутнього, завдяки чому створюється ілюзія взаємопроникнення часів і забезпечується духовний зв'язок

поколінь. Таким чином саме через ці два аспекти міфу – діахронічний та синхронічний передаються та затверджуються системи цінностей, які є прийнятими у суспільстві, підтримуються та санкціонуються норми поведінки, типи вірувань, суспільні установки.

Часто при аналізі того чи іншого твору виділяють таку ознаку як *міфологізм*. Йдеться про особливу якість художнього твору, у якому знайшли реалізацію, зазнали художньої трансформації міфи, фольклорні мотиви, сюжети, образи. Реалізація того чи іншого міфу у художній літературі відбувається через його переосмислення, використання міфологем. Нагадаємо, що міфологемою вважається частина, уламок міфу, що втратив свої первісні функції, прихований код, що сприймається як вигадка, або традиційна сюжетна схема, алюзія чи ремінісценція на міфічні претексти. Один і той же міфологічний мотив, опрацьований протягом багатьох століть, набуває у кожен епоху, у творчості окремого письменника нових значень, служить способом втілення нової проблематики й може з часом повністю втратити архаїчний елемент або ж здобути його нове вираження.

Предметом міфопоетичного дослідження є проблеми міфологічного, символічного, архетипічного модусів. При чому, відносно вказаних модусів, художні тексти можуть виступати в «пасивній» функції джерел, що свідчать про присутність в них цих модусів, або ж в «активній» функції зразків міфотворення, коли вони самі формують і демонструють міфологічне і символічне, виводячи архетипічне з глибин підсвідомості на рівень усвідомлення.

Сучасні науковці, аналізуючи міфопоетику творів конкретних письменників, ставлять перед собою завдання класифікувати основні форми поєднання семантичного поля міфу та наративного тексту. Такі класифікації являють собою насамперед узагальнення основних підходів авторів до міфів, принципів функціонування елементів міфів у художньому тексті.

Дослідники виокремлюють три основні шляхи втілення міфологічної складової у художній твір:

- 1) *використання традиційних міфологічних сюжетів та образів*, яке передбачає як інтерпретацію, так і трансформацію (міфологічні елементи безпосередньо формують проблематику твору);

2) *творення авторського міфу*, коли організація художнього тексту підпорядковується законам поетики міфу (міф використовується як модель структури, за зразком якої створюється новий міф);

3) *міфологічна стилізація*, у якій автор лише формально імітує стиль міфу (міф відіграє роль лише декоративного елемента).

На переконання А. Горбань, міфологічний аналіз демонструє, що міф присутній у літературі не лише як повторювані елементи (образи, мотиви), а як і структура: 1) структура художнього часу, такого ж ідеального, неоднорідного й циклічного, як і час міфу; 2) структура художнього простору, яка, подібно до міфу, є цілісною й повною символічною моделлю світу; 3) структура художньої оповіді, у якій називання дорівнює існуванню, «викликаючи» з небуття «справжньої» оповіді, що надає художньому світу спрямованості до мети (провідницького призначення, долі); 4) мовна структура – збережені у внутрішній формі слова (О. Потебня) асоціативні зв'язки, які для сучасної свідомості переважно непрозорі, але залишаються несвідомим «способом мислення» у снах і творчості, складаючи їх символічний код [2, С. 49].

Сукупність міфологічних елементів, що утілюються у художньому творі, становить міфопоетичну парадигму твору, через яку реалізується взаємодія формальних і змістових компонентів. Під міфопоетичною парадигмою розуміють систему світоглядних уявлень автора про закономірності розвитку життя, взаємин людини із соціумом і природою. Міфопоетична парадигма знаходить утілення на текстовому рівні в межах міфопоетичної системи.

Проблема міфологічних парадигм, на думку Л.В. Дербеньової, полягає у тому, що ними висувається на передній план проблема міфологічних джерел [3, С. 17]. Ці джерела (схеми, форми, прототипи), як стверджує дослідниця, конструюються на основі образних та стилістичних моделей, що знаходяться в структурі авторського тексту та відсилають до міфології на рівні алюзій, символів, емблематики, типових ситуацій. Таким чином, вона пропонує виявляти та реконструювати певні міфологічні паралелі та стереотипи на матеріалі літературних творів [3, С. 17].

Міфопоетична парадигма художнього твору може досліджуватися на різних рівнях побудови літературного тексту: тематичному, часо-просторовому, імагологічному, композиційному, сюжетному, жанровому, мовному, стильовому.

На *тематичному рівні* в художньому творі може домінувати міфологічна тема. Теми зазвичай класифікують за походженням легендарно-міфологічної традиції: античні, біблійні, слов'янські, скандинавські, кельтські тощо. Вони також можуть класифікуватися за циклами: космогонічні, есхатологічні, антропологічні, етимологічні, героїчні тощо. Наприклад, в основі поеми «Втрачений рай» Дж. Мільтона – біблійна тема гріхопадіння людини, разом із тим, домінантними є космогонічна та антропологічна тематика. Звертаючись до міфологічної теми, письменник дає оцінку життя з позиції вічності, актуалізуючи культурні першоджерела в сучасному йому світі.

Що стосується *міфологічних мотивів*, то на думку Н.О.Ліхоманової, яка досліджує постмодерністські рецепції міфу, архаїчні мотиви в літературі використовуються зазвичай як організуючий механізм сюжетно-образної системи художнього твору, який дає поштовх розвитку сюжету, але не визначає його повністю, традиційний мотив виступає в ролі рушійного чинника і об'єднавчої сили літератури як єдиної інтертекстуальної структури, оскільки він зазвичай втілює в собі сутність природнього явища у вигляді розгорнутої художньої ідеї. Наводяться приклади того, що «мотиви народження та смерті, пекла та раю, яким притаманна семантична бінарність, що являє собою універсальну формотворчу модель «початку» – «кінця», зумовлюють внутрішнє життя будь-якої літератури. Окрім цього, світова культурна традиція ґрунтується на наскрізних мотивах, що реалізують себе через трансформацію процесу дії в модель художньої творчості: мотив перевтілення, мотив пошуку чи мотив подорожі» [7, С. 11-12]. На наш погляд, ці висновки можуть вважатися справедливими не тільки для літератури постмодерністської, але й по відношенню до літератури будь-яких періодів.

В. Зубарева запропонувала системний підхід до вивчення *міфопоетичного континууму* літературного твору. У своєму дослідженні літературознавець послідовно доводить, що лише виявлення взаємовідносин між літературними і

міфологічними/фольклорними елементами в художньому творі є недостатнім задля цілісного сприйняття художнього задуму митця. Лише поглиблене вивчення виявлених міфоелементів і їхнє структурування в парадигму за ієрархічним принципом дозволить цілісно розкрити ідею художнього твору. Аналізуючи міфопоетичні парадигми художнього твору, дослідниця виокремлює *основну парадигму* (наприклад, міфи Стародавнього Риму), *функціональну* (наприклад, календарний міф) і *мета-парадигму* (дерево-життя) [10, С. 101]. Я. Поліщук досліджує міфологічний чинник системно на різних рівнях художнього твору: архетипно-ініційному (кшталтування героя), анагогічному (вироблення символічного культурного коду) та дискретному (творення візійних світів із переосмисленим, естетично самодостатнім міфом, який нерідко називають авторським) [9].

Міфологічний образ вивчав О. С. Киченко [5]. На думку науковця, міфологічний образ можна вважати «фрагментом міфу». У міфологічному образі в конкретній формі втілено загальне уявлення давніх людей про виникнення світу, представлені первісні пояснення явищ природи й людського життя. Міфологічні образи переосмислюються в художньому творі відповідно до авторського задуму. Водночас міфологічні образи містять вічні «коди», важливі для розуміння світу і буття на різних етапах історії людства. Аналізуючи міфологічні образи, які використав письменник у своїх художніх творах, слід ураховувати специфічні ознаки певного образу в національній міфології.

Щодо характеристики *персонажа* художнього твору, то він теж може перебирати на себе певні вчинки культурного героя міфів. Щодо особливостей зображення культурного героя (міфічного героя), то, як правило, він вирушає в мандрівку в інший світ, знаходить спосіб перемогти або перехитрити охоронця природних чи культурних об'єктів, вилучає ці об'єкти з їхнього джерела, викрадає їх і приносить людям [6, С. 197].

На *сюжетному рівні*, здійснюючи міфопоетичний аналіз, розрізняють структуру міфологічного сюжету як цілісної, замкнутої єдності протилежних, але взаємопов'язаних речей і явищ [6, С. 197]. Замкнутість, повторюваність, циклічність визначають семантичну тривалість міфологічної структури і циклізацію подій як структурний принцип оповіді. Оскільки міфологічна думка (за Є. Мелетинським) сконцентрована навколо

таких метафізичних проблем, як таємниця народження і смерті, доля тощо. Так, *основними міфосюжетами* є міф творення, міф про шлях-випробування, міф про кінець світу і воскресіння (відродження).

Таким чином, дослідження міфопоетики літературного твору полягає у виявленні міфопоетичної структури на різних рівнях художнього тексту (тематичному, мотивному, образному, просторово-часовому, сюжетному, мовному), а також аналізі авторського міфу, архетипної символіки і взаємодії різних міфологій у межах одного тексту.

ДОСЛІДНИЦЬКО-ПОШУКОВІ ЗАВДАННЯ

1. а) Доберіть приклад художнього твору сучасної світової літератури з міфопоетичною складовою.
б) Проаналізуйте шляхи втілення міфологічної складової на тематичному, мотивному, образному, просторово-часовому, сюжетному, мовному рівнях художнього твору.
2. Доберіть приклади втілення елементів сюжетів з античної міфології в прозових, драматичних, або ліричних творах світової літератури: (міф про Орфея, Прометея, Кассандру, Нарциса, Медею, Одиссея)
3. Доберіть приклади розвитку протосюжету про доктора Фауста в європейських літературах.
 - а. Середньовічна легенда про Дон Жуана в літературах наступних епох.
 - б. Традиційні сюжети та образи в інших видах мистецтва (музика, живопис, театр, кіно- телемистецтво тощо).

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

Цитовані джерела

1. Будний В. Порівняльне літературознавство: підручник. Київ, 2008. 432 с.
2. Горбань А. Сліди міфу в художньому тексті: «Кленовий пагін» Григора Тютюнника. *Слово і час*. 2013. № 5. С. 43 - 49.
3. Дербенева Л. В. Архетип и миф как архаические составляющие русской реалистической литературы XIX века. Ивано-Франковск, 2007. 428 с.

4. Кобзар О. І. Міфопоетика як предмет і метод літературознавчого дослідження. *Наукові записки. Серія «Філологічна»*. Полтава, 2010. Вип.15. С. 131 - 139.

5. Киченко А. С. Мифопоэтические формы в фольклоре и истории русской литературы XIX века. Черкассы, 2003. 372 с.

6. Киченко О. Фольклор як художня система (проблеми теорії). Дрогобич, 2002. 216 с.

7. Ліхоманова Н.О. Постмодерністська рецепція міфу (на матеріалі європейського романного досвіду XX ст.): автореф. дис...канд.філол.наук: 10.01.06. Київ, 2001. 20с.

8. Мелетинский Е.М.От мифа к литературе. Москва, 2001. 167 с.

9. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ, 2002. Т. 2. 392 с.

10. Zubarev Y. Systems Approach to literature: Mythopoeitics of Chehov's Four Major Plays. Westport: Greenwood Press, 1997. 184 p.

Додаткова література

1. Антонян Ю. М. Миф и вечность. Москва, 2001. 464 с.

2. Воеводина Л. М. Мифология и культура. Москва, 2002. 384 с.

3. Дьяконов И. М. Архаические мифы Востока и Запада. Москва, 1990. 248 с.

4. Журавлев А. И. Новое мифотворчество и литературоцентристская эпоха русской культуры. *Вестник Московского университета. Серия 9: Филология*. 2001. №6. С. 35 - 42.

5. Коляда О. В. Мифопоэтика драматургии абсурда (на материале драматических произведений Семюэля Беккета): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10. 01. 06. Житомир, 2008. 20с.

6. Корниенко О. А. Мифопоэтическая парадигма русской прозы 30-х годов XX века: *Векторы эстетического поиска в литературе метрополии и зарубежья*: монография. Киев, 2006. 332 с.

7. Московичи С. Век толп. Москва, 1996. 485 с.

8. Пашина Д. П. Неопределимость мифа и особенности организации мифопоэтической картины мира. *Вестник московского университета. Серия 6. Филология*, 2001. №6. С. 88-107.

9. Полосин В. Миф. Религия. Государство. Москва, 1999. 440 с.
10. Телегин С. М. Философия мифа. Введение в метод мифореставрации. Москва, 1994. 140 с.
11. Токарева Г. А. Мифопоэтический аспект художественного произведения: проблемы интерпретации. *Вестник Московского университета. Серия 6. Филология*, 2006. №8. С. 58 - 66.
12. Цивьян Т. В. Мифологическое программирование повседневной жизни. *Этнические стереотипы поведения*; Под ред. А. К. Байбурина. Ленинград, 1985. С. 154 - 178.
13. McLuhan M. Culture is Our Business. Toronto, 1970.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ №3 **МІФОКРИТИКА, ЇЇ СПЕЦИФІЧНІ РИСИ**

МІФОЛОГІЧНІ КОНЦЕПЦІЇ. РОЗВИТОК МІФОКРИТИКИ

На думку науковців, більшість авторитетних шкіл міфокритики ХХ ст. сформувалися на підґрунті теоретичних надбань німецької міфологічної школи, яка була заснована творчістю німецьких романтиків, зокрема Л. Арнім, К. Brentano, естетикою Ф.-В.-Й. Шеллінга, братів А. та Ф. Шлегелів початку ХІХ ст. Вони відстоювали уявлення про міф як необхідну умову існування мистецтва. Своєю творчістю вони відстоювали ідею про існування спільного праміфу в кожній нації. Праця «Німецька міфологія» (1835 р.) братів Я. та В. Грімм додала вагомості ідеям попередників та дозволила остаточно оформити філософські ідеї напрому. У свою чергу, брати Грімм висловлювали переконання в тому, що у фольклорі відбивається наявність несвідомої народної думки.

Дослідниця І. Фрис вивчила становлення міфологічних концепцій у ХХ ст. [5, С. 377–383]. За її спостереженнями, представники та послідовники кембриджської антропологічної школи (Едуард Тейлор, Джеймс Фрезер) виходили у своїх твердженнях з магічно-ритуальної сутності міфів, тобто безпосередньою пов'язаністю міфу з ритуалом в архаїчні часи. Міф розглядався як словесний коментар до дії, а ритуал – як практичне втілення дії. Дж. Фрезер дослідив міфологічні мотиви, які існували у різних культурах у багатотомній праці «Золота

гілка». Там він зібрав унікальну колекцію народних міфів, пов'язаних із сезонними обрядами та ритуалами. Його дослідження, виконане в антропологічному ключі, довело прямий зв'язок обрядів (ритуалів) з утворенням міфів. Для літературної критики, на думку М. Зубрицької, особливе значення мали припущення Фрейзера, що міф – це відгалуження або проекція ритуалу, яка супроводжує ритуал або йде після нього [4, С. 109]. Джеймс Фрезер звернув увагу на універсальність міфологічних мотивів і сюжетів. Методологія компаративного аналізу міфів, яку запропонував вчений, набула популярності серед інших вчених. Дж. Фрезер по праву вважається одним із основоположників сучасної міфокритики, тобто тієї літературознавчої школи, яка намагається пояснити сучасні художні твори через міф і ритуал. У Фрезера з'явилася ціла плеяда талановитих послідовників серед літературознавців. Так, було покладено початок міфокритичній течії в сучасному зарубіжному літературознавстві. Одним із послідовників Джеймса Фрезера був Броніслав Маліновський, який наголошував, що міф, є саме таким елементом цілісної культури, що слугує для задоволення людських потреб, адже «він за своєю суттю є прецедентом, який підтримує суспільний та моральний порядок, а також релігійні та магічні вірування» [цит. за: 5, С. 378], тобто міф підтримує цілісність культури. Броніслав Маліновський акцентував увагу на вірі у правдивість міфу, його незаперечність і святість, наголошуючи на релігійному характері міфологічної оповіді.

На початку ХХ ст. російський вчений О. Веселовський запропонував теорію первісного синкретизму різних видів мистецтва і родів поезії. О. Пипін вивчав міфи з позиції міграційної теорії та теорії зустрічних течій.

Засновники *психоаналітичної школи* (Карл Густав Юнг, Ерік Фромм) послідовно впровадили в літературознавство теорію архетипу Карла Густава Юнга. В основі методології Карла Юнга полягає концепція колективного несвідомого, архетипу і творчої особистості. На переконання Еріка Фромма, універсальною спільною мовою для всіх народів та епох є мова снів, міфів та символів. Вчений закликав знову віднайти цю прамову заради пізнання дійсності у всій повноті. На думку дослідника, у сучасному суспільстві людські стосунки розвиваються за

принципами підкорення або залежності, на протигагу гармонійним стосункам первісної людини з природою, соціумом.

Створюючи теорію архетипів, Карл Юнг зазначив, що вони з'являються у важких життєвих ситуаціях і пов'язані з небезпекою, необхідністю прийняття важливого рішення. Як стверджував Юнг, архетипи супроводжують людину під час вибору між добром і злом, під час зіткнення з таємницею народження і смерті: «Вводячи особистість до кола загальнолюдських цінностей, вони приносять їй гармонію і оновлення, спасіння» [цит. за: 5, С. 379].

В основі архетипної критики полягає ідея літератури як перетвореної міфології. Дослідження художніх текстів здійснюється через виокремлення архетипів, що постають у вигляді сновидінь, символів; через пошук джерел психологічних, емоційних рис автора чи персонажів у міфах та ритуалах. Архетипи, які, на переконання Юнга, виступають елементами колективної підсвідомості, допомагають людині у пошуках істини, бо вони «репрезентують психологічно необхідні реакції на певні типові ситуації; оминаючи свідомість, вони ведуть до поведінки, яка відповідає психологічній необхідності» [цит. за: 5, С. 379]. Іншими словами, вони є взірцем поведінки та реалізуються у переносній формі – у символі чи персоніфікації.

Американська *порівняльно-міфологічна школа* (Нортроп Фрай, Джозеф Кемпбелл, Мірча Еліаде) вважали міф універсальною константою людського мислення, що зазнає трансформацій залежно від культурно-історичних впливів та поєднує колективне й індивідуальне начала. Джозеф Кемпбелл, Мірча Еліаде надавали великої уваги дослідженню міфологічних символів, образів, мономіфів, традиційного шляху героя і підкреслювали важливість сакральної сфери у міфології.

Найбільш авторитетним науковим здобутком американської школи стала праця Нортропа Фрая «Анатомія критики» (1957). На переконання вченого, міфи забезпечують певний кодовий сенс художньому творові, але водночас вони не обмежують письменника в індивідуальному творенні «першообразу». Дослідник наголошував на єдності міфу, ритуалу, архетипу і намагався звести до них усі жанри й образи, створюючи своєрідну «антропологію в літературі». Згідно з концепцією Нортропа Фрая, літературу можна трактувати як зміщену міфологію. Вчений

переконливо показав, що сучасні митці постійно звертаються у своїй творчості до міфів. У своїх працях («Анатомія критики» (1957), «Spiritus Mundi: есеї про літературу, міф і суспільство» (1976), «Великий код: Біблія і література» (1982) та ін.) Н. Фрай проводить ідею про те, що основні структурні принципи літератури походять із міфів, а мистецтво рухається колом, адже література, відмежувавшись від міфу, повертається до нього. Відповідно, завданням літературознавця є розпізнавання та дослідження міфологічних витоків художньої образності, осягнення архетипної форми твору. Проте архетипну модель аналізу літературних текстів «критикували за його обмежений характер, що давав змогу прочитання усієї літератури за допомогою кількох одноманітних зразків. Негативно оцінювали також розмивання меж між мистецтвом і міфом, між мистецтвом та релігією, релігією та філософією» [4, С. 140].

Інший представник психоаналітичної міфокритики, Джозеф Кемпбелл, аналізував як міфологію і фольклор, так і художні твори. У дослідженні «Герой із тисячею облич» він показав, що виникнення міфів пов'язано із психо-прагматичними потребами людини і застосував цей погляд для інтерпретації творів. Учений окреслив архетипний шлях міфологічної пригоди персонажа, представлений у ритуалах переходу: відторгнення-ініціація-повернення: «герой наслідують вийти з буденного світу в край надприродного дива; там він здибується з легендарними силами й здобуває вирішальну перемогу; герой повертається з цієї загадкової пригоди, наділений силою обдаровувати благами своїх одноплемінців» [1, С. 31]. Персонаж повинен покинути дім та родину, щоб утвердити себе як особистість.

Мірча Еліаде будував свою концепцію за Юнгівською теорією архетипів. Він розглядав архетип як «парадигму», «універсальний вірець для наслідування». Згідно з його теорією, архетип або інша константа міфологічної культури має з'явитися під час важкого життєвого моменту. Згідно М. Еліаде, функція міфу полягає у відображенні дійсності, вірців поведінки і поясненні навколишнього світу: «міф дає людині гарантію, що всі можливі заплановані дії мали місце у минулому, дозволяє розвіяти сумніви щодо результативності чи успіху своїх планів. Нащо ж вагатися перед дорогою у морську подорож, якщо один із героїв міфічних епосів успішно завершив таку мандрівку [цит. за: 5,

С. 381]. Таким чином, міф реконструює правзірець кожної важливої дії. Як витікає із спостережень Мірча Еліаде, для архаїчних структур є характерною фундаментальна стійкість, що є особливо важливим для міфокритичних досліджень. Вчений не обмежується виявленням первісних міфів у літературі, проте акцентує увагу на простеженні їхніх змін у межах певної культурно-історичної епохи чи окремого художнього тексту, на висвітленні їхніх характерних особливостей, індивідуальних для кожного окремого випадку.

Окрім згаданих шкіл, проблема взаємодії міфу та літератури була в центрі уваги вчених *семантико-символічної школи* (Макс Мюллер, Ернст Кассіерер, Роланд Барт) і структуралізму (Клод Леві-Строс, Яків Голосовкер). Клод Леві-Строс наполягав на необхідності вивчення структури міфу як на синхронному, так і на діахронічному рівнях. Новаторство дослідження вченого виявилось в переході від символічної теорії міфу до структурної. Семантико-символічна методологія передбачала сприйняття міфів та літературних творів як незалежних від соціальної та історичної дійсності феноменів. Істинною реальністю представники цієї школи вважали не навколишнє середовище, а внутрішній світ символів, поетичних образів.

Велика заслуга розвитку міфокритичних досліджень належить кембриджській групі учнів та послідовників Джеймса Фрезера. Ернст Кассіерер, Броніслав Маліновський улід за Джеймсом Фрезером трактували міфологію не як спосіб заспокоєння цікавості первісних людей, а як тісно пов'язане з обрядовим життям громади «священне письмо», прагматичною функцією якого є регулювання і підтримка визначеного природного та соціального порядку, з урахуванням концепції вічного повернення. Міфологія розглядалася як символічна система, яка існувала віддавна та була тотожною до інших форм людської уяви та фантазії.

Вагомий внесок у розвиток міфопоетичної критики зробив Єлезар Мелетинський. Він стверджував, що у літературному міфологізмі на перший план виступає ідея вічної циклічної повторюваності первинних міфологічних прототипів під різними «масками», особливе заміщення літературних та міфологічних героїв. На думку Є. Мелетинського, розширення поняття «міф» релятивізується, з одного боку, у відмові від свідомої орієнтації на

давні традиції і на використанні усталених образів міфології у новаторському ракурсі, а з іншого – навпаки – у порівнянні кожної традиції з міфологічною [2, С. 105]. Єлезар Мелетинський наголошує, що міфи та обряди скеровані на світосприйняття людини, насамперед, у плані пристосування індивіда до соціуму, перетворення його психічної енергії на користь для суспільства. Міф гармонізує відносини соціальної групи із природнім оточенням. Міф створює нову фантастичну «вищу» реальність, яка сприймається носіями відповідної міфологічної традиції як праджерело та ідеальний праобраз (тобто архетип) [3, С. 171]. Крім Є. Мелетинського, О. Червинська називає інших науковців, чий внесок у розвиток міфопоетики мав безсумнівну вагу у радянську добу, серед яких визначаються напрацювання М. Бахтіна, О. Лосєва, Ю. Лотмана, О. Білецького, В. Проппа, О. Фрейденберг, і внесене до теорії архетипу С. Аверінцевим, В'яч. Івановим, Г. Гачевим, В. Топоровим [6, С. 189].

ДОСЛІДНИЦЬКО--ПОШУКОВІ ЗАВДАННЯ

1. Ознайомтеся з працею Дж. Фрезера «Золота гілка». Наведіть приклади поєднання архаїчних міфів, ритуалів та обрядових дій в культурі давніх народів.
2. Знайдіть у книзі К.Г. Юнга «Архетипи та символи» трактування основних архетипів та символів, які пропонує автор. Яку роль відіграє теорія архетипів в пошуках ритуально-міфологічних моделей у літературі?
3. Прочитайте книгу Нортропа Фрая «Анатомія критики». На чиїх теоріях Н. Фрай будує свою концепцію? З'ясуйте, які власне нові методологічні засади автор намагався дати всьому літературознавству? Чим є міф для Н. Фрая? Які основні елементи міфу він виокремлює? Яким є функціональне навантаження міфу в літературі?
4. Знайдіть у роботах М. Еліаде трактування часової парадигми у свідомості архаїчних суспільств та сучасної людини. Прокоментуйте поняття «сакрального часу», «ідеального часу та простору».
5. Прочитайте роботу Ролана Барта «Міфології» та охарактеризуйте особливості міфологічного дискурсу, які визначив Р. Барт.

6. Прочитайте книгу «Герой із тисячею облич» Дж. Кемпбелла та підготуйте відповіді на питання: яке вміння з тих, якими володіли наші пращури, сучасні люди втратили? Який підхід використовує автор книги? Які подібності між численними міфологіями та релігіями світу знаходить автор книги? Які шляхи пошуку людського взаєморозуміння, об'єднання нинішнього світу пропонує автор?

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

Цитовані джерела

1. Кемпбелл Дж. Герой із тисячею облич. Київ, 1999. 392 с.
2. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. Москва, 2001. 168 с.
3. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. Москва, 1976. 406 с.
4. Слово. Знак. Дискурс: *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. М.Зубрицької. Львів, 1996. 633 с.
5. Фрис І. Міфологічні концепції ХХ ст. : огляд проблеми КПС. К., 2012. Т. ХІХ. С. 377 - 383.
6. Червінська О. Герменевтико-рецептивний та міфопоетичний концепти у практиці сучасної літературної теорії. *Актуальні проблеми романо-германської філології та прикладної лінгвістики.* 2011. №2. С. 179 - 191.

Додаткова література

1. Голосовкер Я. Е. Логика мифа. Москва, 1987. 218с.
2. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. Марії Зубрицької. Львів, 2001. С. 142 - 172.
3. Eliade M. *Aspekty mitu* [Hum M.Mrowczynski], Warszawa, 1998. 223 s.
4. Jung C. G. *Archetypy i symbole* [_przetl.Prokopiuk], Warszawa, 1981. 529 s.
5. Malinowski B. *Mit, magia, religia*/B. Malinowski; [tlum. B.Les], Warszawa, 1990. 541 s.

РОЗВИТОК МІФОКРИТИЧНОЇ ДУМКИ В УКРАЇНСЬКІЙ НАУЦІ

В українській науці ХІХ ст. міфологічною методологією захоплювалися представники Харківської школи романтиків. Їх надихало бажання знайти національні першоджерела поезії (І. Срезневський, М. Максимович, О. Бодянський). М. Костомаров у працях «Об историческом значении русской народной поэзии» (1843), «Слов'янська міфологія» (1847) розглядав слов'янську міфологію як предтечу художньої творчості слов'ян. Учений довів, що міф є стихійною поезією і початковим матеріалом для будь-якої художньої творчості.

Дослідженням феномену міфу займався Олександр Потебня, певною мірою ґрунтуючи свої положення на теоріях міфологічної школи ХІХ ст. О. Потебня в роботах «Записки із теорії словесності», «Про міфологічне значення деяких звичаїв та повір'їв») вважав, що відображення архетипів у літературному творі здійснюється через форми поетичного мислення; вбачав у міфі поетичний образ, писав про зв'язок мовлення, міфічного мислення та художнього твору. Новаторство поглядів ученого полягало в тому, що він звернув увагу на конкретність первісного мислення, полісемантичність образної символіки; також Олександр Потебня вивчав генезу поетичних образів, зокрема фольклорних.

У радянському літературознавстві міфологічна критика не була популярним підходом до літератури, адже панували інші методи аналізу. Проте в українській діаспорі з'являлися цікаві розвідки, які ґрунтувалися на міфокритичній методології. Унікальний приклад у цьому плані дає робота Г. Грабовича «Шевченко як міфотворець». Великий інтерес викликають і роботи літературознавця діаспори М. Павлишина, присвячені аналізу творів Вал. Шевчука та проблемам модернізму в українській літературі.

На думку О. Червінської, сучасне українське літературознавство не стоїть осторонь вивчення проблем міфопоетики, зокрема, значущими вона вважає з розвідки В.Д. Нарівської, О.С. Киченка, І.М. Зварича, А.Є. Нямцу, О.Б. Холодова та ін. У коло досліджень названі вчені залучаються дотичні культурологічні феномени з посиланням на найновіші

наукові інтерпретації міфу антропологічного вектора, запропоновані К. Леві-Стросом, М. Еліаде, Р. Бартом тощо [3, С. 189]. Окрім названих, проблеми міфопоетики знаходяться в центрі уваги Д. С. Наливайка, Мацапури В.І., Я. О. Поліщука, О.С. Забужко, Т. В. Саяпіна, М. О. Новікова та ін Г. Грабовича, Т.Мейзерської, Л.В. Дербеньової, І.Н. Піонтковської та інших, які вивчають особливості міфологічного світогляду модерних та постмодерних письменників. Поетика міфу у творах Вал. Шевчука вивчається Л. Залеською-Онишкевич, П. Майдаченком та Г. Насминчук. Вважається, що цікаві перспективи для дослідників відкриваються в українських химерних романах, адже саме міфокритичний підхід поглиблює розуміння творчих пошуків письменників, дозволяє розширити уявлення про формальні та змістові шукання письменників [2, С. 377-378].

Дослідники стверджують, що в художній творчості митці звертається до окремих мотивів, сюжетів міфології, вдало поєднують архетипи міфотворчого мислення із сучасним світосприйняттям. Тому, визначальною рисою сучасних міфопоетичних досліджень стає намагання виявити індивідуальні засоби міфотворення окремих письменників, на відміну від традиційного вивчення міфологічного підтексту твору і способів відтворення автором міфологічних сюжетів, мотивів чи образів.

І. Зварич вказує, що міф у вишуканій і витонченій естетичній тканині літератури не є ілюстративним матеріалом для вираження її власної специфіки, а усвідомлено використаним у своєму універсальному автентизмі досвідом людського пізнання і моделювання дійсності [1, С. 192]. Міф входить до структури художнього тексту як іманентна константа людської свідомості, не співвідносячись із конкретними історичними чи соціальними реаліями; саме тому міф є виразником позачасових вічних істин.

Вважається, що однією із суттєвих характеристик міфу є його поліфункціональність. Дослідники з різних наукових шкіл замислювалися над функціями міфу не лише в літературі, а міфу як соціокультурного феномену. Виявляється, що від найдавніших суспільств до наших часів функціональне навантаження міфу розширювалося, ускладнювалася і парадигма функцій міфу.

У сучасному цивілізаційному просторі міф може виконувати до п'ятнадцяти функцій, дві з яких, а саме: соціально-інтегративна

та нормативно-регуляторна усвідомлювалися людством з давніх часів та залишаються провідними протягом сторіч. Інші функції з'явилися та набули чинності із розвитком суспільства.

ДОСЛІДНИЦЬКО-ПОШУКОВІ ЗАВДАННЯ

1. Прочитайте роботу Григора Грабовича «Шевченко як міфотворець. Семантика символів у творчості поета» (1982). Підготуйте відповіді на питання: Який підхід до вивчення творчості Т. Шевченка пропонує автор? Чому у книзі з'являється «Шевченко, якого ми не знаємо»? Які архетипи у творчості Шевченка виокремлює автор та яка їхня роль у відтворенні національної традиції?
2. Прочитайте роботу Ігоря Зварича «Міф у генезі художнього мислення (1999). Зверніть увагу на інтерпретацію творів М. Гоголя, Т. Шевченка, У. Еко, Р. Іванчука з урахуванням міфологічної складової. Підготуйте відповіді на питання: Чим є міф, на думку автора, для фольклору та літератури? В яких формах художнього мислення моделюється дійсність? Як в літературі створюється ілюзія повернення до первнів?
3. Прочитайте книгу О. Забужко «Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій». Підготуйте відповіді на питання: На які питання національного розвитку намагається знайти відповіді О. Забужко в книзі про Лесю Українку? Який міф заважав повноцінному сприйняттю творчості Лесі Українки в радянські часи? Відгуки яких міфологій можна знайти у творчості Лесі Українки?
4. Ознайомтеся зі статтями Ірини Костюк «Міф як соціокультурний феномен: функціональне навантаження» та «Міфологія в сучасному світі: засади актуалізації», перелічте та охарактеризуйте вказані функції міфу. Підготуйте відповіді на питання: Як саме архетипічні моделі, побудовані на давніх міфах, функціонують у нових соціальних і національних умовах? Як використовують міфологічну парадигму політична практика та реклама? З якою метою підживлюються старі міфи?

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

Цитовані джерела

1. Зварич І. Міф у генезі художнього мислення. Чернівці, 2002. 236 с.
2. Фрис І. Міфологічні концепції ХХ ст.: огляд проблеми. КПС. Київ, 2012. Т. ХІХ . С. 377 - 383.
3. Червінська О. Герменевтико-рецептивний та міфопоетичний концепти у практиці сучасної літературної теорії. *Актуальні проблеми романо-германської філології та прикладної лінгвістики*. 2011. №2. С. 179 - 191.

Додаткова література

1. Бондарева О.С. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. Київ, 2006. 512 с.
2. Грабович Г. Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. Київ, 1998. 208 с.
3. Голіченко Т. С. Слов'янська міфологія та антична культура. Київ, 1994. 92 с.
4. Дербенева Л. В. Архетип и миф как архаические составляющие русской реалистической литературы XIX века. Ивано-Франковск, 2007. 428 с.
5. Євсєєв Ф. Т. Світоглядні основи архаїчної культури: теоретичний аспект. Ніжин, 2000. 104с.
6. Забужко О. «Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій». URL: <https://www.litmir.me/br/?b=199820&p=l^aTa> (дата звернення: 2.12.2017)
7. Липовецкий М. Изживание смерти. Специфика русского постмодернизма. *Знамя*. 1995. № 8. С. 194 - 205.
8. Ліхоманова І.О. Постмодерністська рецепція міфу (на матеріалі європейського романного досвіду ХХ ст.): автореф. дис...канд.філол.наук: 10.01.06. Київ. 2001. 20с.
9. Мацапура В. И. Особенности казацкого мифа в творчестве Гоголя. *Збірник наукових праць Полтавського державного педагогічного ун-ту ім. В.Г.Короленка. Серія «Філологічні науки»*. Полтава, 2002. Вип. 4 (25). С.232 - 238.

10. Мейзерська Т. С. Проблеми індивідуальної міфології (Т. Шевченко - Леся Українка) : автореф. дис. д-ра філол. наук: 10.01.06. Київ, 1997. 42 с.
11. Наливайко Д. С. Міфологія і сучасна література. *Всесвіт*. 1980. №2. С. 170-182
12. Нямцу А. Е. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе. Черновцы, 1999. Т.1. 328 с.
13. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ, 2002. 392 с.
14. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. Москва, 1976. 616 с.

МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДИСЦИПЛІН У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ №1 ІСТОРИЧНИЙ І ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДИСЦИПЛІН У СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ ФІЛОЛОГІВ

КОНЦЕПТУАЛЬНЕ, НОРМАТИВНО-ПРАВОВЕ ТА НАУКОВО-МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДИСЦИПЛІН У ЗВО

Методика викладання літературознавчих дисциплін у ЗВО – це психолого-педагогічна й літературознавча дисципліна, що визначає низку завдань фундаментальної професійної підготовки фахівців вищої кваліфікації, зокрема: опанування здобувачами вищої освіти системи знань про закономірності процесу викладання літературознавчих курсів у вищих навчальних закладах, професійну підготовку висококваліфікованих і конкурентоспроможних фахівців у галузі освіти відповідно до вітчизняних та європейських стандартів; основ управління педагогічним процесом у вищій школі; форм, методів і засобів формування особистості майбутнього фахівця, прийомів викладання літературознавчих дисциплін; специфіки професійно-педагогічної діяльності викладача літературознавчих дисциплін.

Мета курсу «Методика викладання літературознавчих дисциплін у ЗВО» – ознайомлення здобувачів із змістом літературознавчої підготовки філологів, зокрема з методикою навчання теоретичних та історичних курсів; вироблення вміння створювати ефективні навчальні ситуації в освітньому та виховному процесі; формування зрілості методичних суджень в аспекті специфіки викладання літературознавчих дисциплін у ЗВО; відпрацювання навичок розвитку читацької та науково-

дослідницької діяльності, формування естетичного смаку, свідомої потреби наукового дослідження тексту творів.

Завдання курсу:

- розкрити специфіку предмета в системі інших дисциплін;
- сформувати уявлення про цикл літературознавчих дисциплін;
- проаналізувати закономірності функціонування системи навчання літературознавчих курсів та її складових;
- розглянути особливості структури історико- й теоретико-літературних курсів у їх взаємозв'язку один з іншим, а також з іншими філологічними дисциплінами; визначити місце зазначених курсів у системі філологічної освіти;
- сформувати ґрунтовні теоретичні знання у галузі методики викладання літературознавчих дисциплін у вищій школі, уявлення про найбільш характерні види професійної діяльності учителя літератури, що охоплюють комплекс теоретичних, практичних і творчих компетентностей і компетенцій, особистісних якостей, емоційно-вольового забезпечення;
- визначити ключові проблеми методики викладання дисципліни, її традиції і новаторство;
- дослідити та узагальнити досвід педагогічної діяльності у вищій школі;
- ознайомити з інноваційними технологіями, формами організації, методами, засобами навчання, виховання, управління в системі вищої школи.

Становлення літературної освіти та формування теорії і практики навчання курсів літературознавчих дисциплін у ЗВО залишається актуальною проблемою сьогодні. Одним із перших стратегічних документів була Державна програма «Освіта» («Україна XXI століття»). «Освіта України – це освіта для людини. Її стрижень – розвиваюча, культуро-творча домінанта, виховання відповідальної особистості, яка здатна до самоосвіти і саморозвитку, вміє використовувати набуті знання і вміння для творчого розв'язання проблем, критично мислити, опрацьовувати різноманітну інформацію, прагне змінити на краще своє життя і життя своєї країни» [7, С. 3, 11].

У Національній доктрині розвитку освіти в ХХІ ст. основною метою навчання проголошено створення умов «для розвитку і самореалізації кожної особистості як громадянина України», формування поколінь, які «здатні навчатися впродовж життя, створювати й розвивати цінності громадянського суспільства» [8, С. 2].

Навчальний план згідно з наказом Міністерства освіти України «Про затвердження Положення про організацію навчального процесу у вищих навчальних закладах» (Наказ Міністерства освіти України від 02 червня 1993 року № 161 «Про затвердження Положення про організацію навчального процесу у вищих навчальних закладах») та Законом України «Про вищу освіту» (стаття 14, пп.2 і 5) (Закон України «Про вищу освіту» від 17 січня 2002 р. № 2984- III.) – це нормативний документ (стандарт) вищого навчального закладу (ЗВО).

Основні вимоги до формування літературознавчих знань і філологічних умінь філологів закладено в освітньо-кваліфікаційних характеристиках, освітньо-професійних програмах, навчальних планах, програмах із навчальних курсів, навчально-методичних посібниках для підготовки фахівців.

Модернізацію літературознавчої підготовки на засадах компетентнісного підходу обумовлено стандартами вищої освіти України, що становлять собою систему компонентів, у яких детерміновано «цілі й цінності, зміст і результати, основні характеристики освітніх програм, нормативну структуру освітнього процесу, його об'ємну та часову структуру у загальнодержавній, галузевій площинах та в середовищі окремих ЗВО з орієнтацією на поетапне та підсумкове діагностування ступенів досягнення цілі, рівнів освіти та освіченості у масштабах країни та її адміністрації в цих територіях, на можливість порівняння і зіставлення їх у світо-вому просторі»

Освітньо-кваліфікаційна характеристика випускника вищого навчального закладу (ОКХ) є галузевим нормативним документом, в якому узагальнюється зміст вищої освіти, тобто відображається мета вищої освіти та професійної підготовки, визначається місце фахівця в структурі галузей економіки держави і вимоги до його компетентності, інших соціально важливих властивостей та якостей.

Освітньо-професійна програма (ОПП) є галузевим нормативним документом, у якому визначається нормативний термін та зміст навчання, нормативні форми державної атестації, встановлюються вимоги до змісту, обсягу й рівня освіти та професійної підготовки фахівця відповідного освітньо-кваліфікаційного рівня певного напрямку.

Навчальний план складається за змістом і на підставі освітньо-професійної програми та структурно-логічної схеми підготовки фахівців і визначає: графік навчального процесу; план навчального процесу; зведений бюджет часу; перелік та обсяг нормативних і вибіркових навчальних дисциплін; послідовність їх вивчення; конкретні форми проведення занять та їх обсяг; форми проведення підсумкового контролю; обсяг часу, передбачений на самостійну роботу студентів.

Місце і значення навчальної дисципліни, її загальний зміст і вимоги щодо знань і умінь визначаються *навчальною програмою дисципліни*. *Навчальна програма* – це нормативний документ, який визначає зміст дисципліни, методи аудиторної, самостійної та індивідуальної роботи студентів, форми контролю знань, а також відповідні літературні джерела для досягнення високої продуктивності навчального процесу. Для кожної навчальної дисципліни, що входить до освітньо-професійної програми підготовки, складається робоча навчальна програма дисципліни, що є нормативним документом вищого навчального закладу.

Складові *робочої навчальної програми* дисципліни: структура навчальної дисципліни, зміст навчальної дисципліни (теми лекції, семінарських занять, практичних занять, лабораторних занять), завдання для самостійної і індивідуальної роботи, методи навчання і контролю, розподіл балів, які отримують студенти, навчально-методичне забезпечення, рекомендована література, інформаційні ресурси та інші додаткові елементи програми. Вказуються форми (опрацювання лекційного матеріалу, самостійне вивчення окремих тем та питань на основі навчальної літератури, законодавчих та інструктивних матеріалів, виконання контрольних робіт, підготовка до заліків та екзаменів та ін.) та методи поточного контролю (опитування на семінарських і практичних заняттях, тестування та ін.).

ЗАГАЛЬНИЙ, ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ І ТЕОРЕТИЧНИЙ КУРС В СИСТЕМІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ ПІДГОТОВКИ

Літературознавча компетентність – це професійно-особистісний феномен, що становить собою цілісний багаторівневий комплекс властивостей особистості, які забезпечують ефективне, раціональне і творче використання літературознавчих знань і філологічних умінь для вирішення професійних завдань, пов'язаних із успішною адаптацією особистості в суспільстві. У сучасному освітньому просторі пріоритет надається єдиним методологічним підходам, принципам і категоріям, що можуть застосовуватися до організації і здійснення навчально-виховного процесу гуманітарної галузі в цілому; міждисциплінарному синтезу знань; міждисциплінарному (інтегративному) підходу до освіти.

Відповідно до вимог Державних галузевих стандартів, освітньо-професійних програм підготовки філологів основною метою літературознавчої підготовки є формування у здобувачів вищої освіти уявлення про цілісність літературного процесу, літературного розвитку, мистецького простору й картини світу в цілому, що відображено засобами художнього слова. Зважаючи на це, інтегрувальним центром навчальних знань у межах однієї дисципліни й окремих освітніх курсів у структурі літературознавчої підготовки є спільне понятійне ядро, що включає такі ключові поняття, як художнє слово, текст, структура тексту, художній твір, зображально-виражальні засоби, художнє мовлення, стиль, мистецтво, культура. Інтеграція навчальних курсів відбувається на основі виокремлення основного виду діяльності – роботи з текстом, в якому відображено історико-культурні здобутки людської цивілізації.

Опанування змісту літературознавчих дисциплін відбувається протягом IV (ОКР «бакалавр»), VI (ОКР «магістр») років навчання за чітко вираженою закономірністю збільшення науково обґрунтованої інформації про літературний процес. А отже, формування літературознавчої компетентності є цілісним, складним і безперервним процесом на фоні літературознавчої освіти. Стратегічною його метою є утворення у свідомості здобувачів цілісного уявлення про образ літератури, поглиблення

літературознавчих знань і розвиток філологічних умінь, які у своїй сукупності забезпечують успішність виконання усіх видів літературознавчої праці під час професійної діяльності [див. 2, С. 111-112].

Первинним елементом системи літературознавчої підготовки майбутніх словесників є література, розвиток якої зумовив появу історико- й теоретико-літературної галузей літературознавства й став передумовою виокремлення літературознавчої освіти. Відтак здобутки історико- й теоретико-літературних галузей слугуватимуть основними джерелами і вихідними положеннями укладання мети, змісту, підходів і методів літературознавчих курсів в освітніх закладах.

Галузі літературознавства.

Історія літератури. Ця літературознавча галузь до сліджує словесно-писемні форми в їх історико-хронологічній та причинно-наслідковій еволюції.

Теорія літератури. Завдання її полягає в науковому осмисленні, узагальненні закономірностей та особливостей розвитку художньої творчості, розробленні та систематизації літературних понять. Теорія літератури має різноманітні аспекти і розділи. Основне для неї – визначення літератури та її функцій. Базові її феномени – «літературний текст», «літературний твір», «автор художнього тексту», «генологія і морфологія літератури», «інтерпретація літературного твору».

Літературна критика. Як галузь літературознавства вона розглядає і висвітлює сучасний літературний процес, вдаючись здебільшого до інтерпретації сучасних їй літературних фактів, намагаючись відстежити нові тенденції та зміни у літературній творчості.

Традиційна система літературознавчої підготовки фахівця в університетах України суттєво доповнюється навчальними курсами: «Фольклористика», «Вступ до літературознавства», «Літературознавчий аналіз художнього тексту», «Риторика», «Історія української літератури», «Зарубіжна література», «Методика викладання української/зарубіжної літератури», «Історія української літературної критики», «Українська література в контексті світової», «Література діаспори», «Теорія літератури», «Новітня світова література», «Сучасна українська література» тощо.

Основна ідея організації літературознавчої підготовки на засадах компетентнісного підходу полягає в наданні здобувачам вищої освіти можливості самостійного усвідомленого пошуку необхідної інформації, її інтерпретації й аналізу для отримання нового знання вже з першого курсу навчання. При цьому ефективною організаційною формою є спецкурси і спецсемінари літературознавчої тематики.

Компетентнісно зорієнтована освіта уможлиблює формування літературознавчої компетентності як інтегрованого багаторівневого професійно-особистісного феномена в цілісній професійній структурі особистості викладача-словесника. Унікальність компетентнісного підходу полягає у виникненні потреби в самостійному свідомому пошуку необхідної інформації, її інтерпретації й аналізі для отримання нового знання. Важливою закономірністю ефективної реалізації компетентнісного підходу у фаховій підготовці майбутніх філологів, зорієнтованій на формування і розвиток літературознавчої компетентності, є принцип інтеграції. Унаслідок такої інтеграції у ЗВО створюються нові навчальні курси, зокрема такі, як: «Інтермедіальні студії в сучасному літературознавстві», «Теорія і практика драми», «Міфокритика художнього тексту», «Когнітивна жанрологія», «Літературна антропологія», «Компаративні аспекти української літератури», «Письменницький епістолярій», «Методологія дослідження міфопоетичного дискурсу в українській літературі», «Імагологія» тощо.

Запровадження таких курсів здійснюється відповідно до основних положень нормативних документів ЗВО за освітньо-кваліфікаційними рівнями «бакалавр», «магістр».

Спецкурси літературознавчої тематики мають науково-теоретичний характер вивчення конкретного питання, поглиблюють знання здобувачів вищої освіти з фольклору, історії, теорії літератури, літературної критики, герменевтики, текстології, порівняльного літературознавства, літературного джерелознавства, евристики, елементи яких входять до структури освітньо-змістового компонента літературознавчої компетентності [див. 2].

Дисциплінам літературознавчого спрямування притаманна практико-діяльнісна своєрідність осмислення окремої наукової проблеми літературного процесу. Означена форма організації

навчальних занять сприяє формуванню навичок правильної читацької діяльності, умінь аналізувати художні, наукові, публіцистичні тексти, позитивно впливає на розвиток методологічної літературознавчої культури, читацької свідомості, навичок інформаційного пошуку, що складають основу ціннісно-орієнтаційного й діяльнісно-практичного компонентів літературознавчої компетентності [2].

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Алексюк А. М. Педагогіка вищої освіти України: Історія. Теорія: підручник для студентів, аспірантів та молодих викладачів вищих навчальних закладів. Київ, 1998. 560 с.
2. Базиль Л. О. Роль і значення спецкурсів у формуванні літературознавчої компетентності майбутнього вчителя-словесника. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2012. Вип. 10. С. 109 - 116.
3. Булгакова Н. Б., Рахманов В. О. Методика викладання у вищій школі: навч. посіб. Київ, 2012. 204 с.
4. Волошина Н. И. Наукові основи методики літератури: посібник / за ред. Н. И. Волошиної. Київ, 2002. 344 с.
5. Закон України Про Вищу освіту (редакція від 01.01.2018). URL: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/1556-18> (дата звернення: 10.12.2017).
6. Козлова Л. М. Методика викладання у вищій школі: навч. посіб. Одеса, 2014. 200 с.
7. Концепція 12-річної загальної середньої освіти (Проект). *Інформаційний збірник Міністерства освіти і науки України*. 2000. №21. 67 с.
8. Національна доктрина розвитку освіти в ХХІ столітті (Проект). Київ, 2000. 43 с.
9. Наукові основи методики літератури : навч.-метод, посіб. / за ред. Н. И. Волошиної. Київ, 2002. 344 с.
10. Ситченко А. Л., Шуляр В. І., Рладишев В. В. Методика викладання літератури: Термінологічний словник / за ред. проф. А. Л. Ситченка. Київ, 2008. 132с.

СЕМІНАР №1

МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДИСЦИПЛІН У ВИЩІЙ ШКОЛІ ЯК НАУКА І НАВЧАЛЬНА ДИСЦИПЛІНА. ЇЇ СКЛАДОВІ ЧАСТИНИ

Питання до обговорення

1. Основні напрямки реформування вищої освіти за Законом «Про вищу освіту» (остання редакція).
2. Законодавча база, яка регулює процес викладання літературознавчих дисциплін у вищій школі.
3. Статуси предметів «Вступ до літературознавства», «Фольклор», «Історія української літератури та літературної критики», «Історія літературознавства», «Літературознавчий аналіз художнього тексту» «Зарубіжна література» (Світова література), «Українська література в контексті світової», «Література діаспори», «Теорія літератури», «Сучасна література країн, мови яких вивчаються», «Новітня світова література», «Сучасна українська література» у вищих навчальних закладах України. Причини, які актуалізують їх вивчення: націоналізація української освіти, орієнтація України на світову спільноту.
4. Мета і завдання курсів літературознавчих дисциплін у контексті Національної доктрини розвитку освіти в Україні ХХІ ст.
5. Сукупність наук, які виконують роль підвалин дисципліни «Методика викладання літературознавчих дисциплін у вищій школі». Зв'язок методики з суміжними науками: літературознавством, мовознавством, педагогікою, психологією, естетикою, етикою та іншими науками.
6. Специфіка викладання літературознавчих дисциплін.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Волошина Н. И. Наукові основи методики літератури: посібник / за ред. Н. И. Волошиної. Київ, 2002. 344 с.
2. Закон України Про Вищу освіту (редакція від 01.01.2018). URL: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/1556-18> (дата звернення: 2.12. 2018)

3. Диас М. А. Международный подход к качеству в высшем образовании: роль ЮНЕСКО. *Высшее образование в Европе*. 1996. Том XX. С. 111-126.
4. Концепція 12-річної загальної середньої освіти. (Проект). *Інформаційний збірник Міністерства освіти і науки України*. 2000. №21. 67с.
5. Матвіїшин В. Е. Український літературний європеїзм. Київ, 2009. 264 с.
6. Мацевко-Бекерська Л. В. Методика викладання світової літератури: навчально-методичний посібник. Львів, 2011. 320с.
7. Методика преподавания литературы / под ред. Богдановой. Москва, 2000. 400 с.
8. Національна доктрина розвитку освіти в ХХІ столітті (Проект). Київ, 2000. 43 с.
9. Семенов О. М. Методика викладання української літератури у вищих навчальних закладах. Елуків, 2005. 89 с.
10. Семенов О. М. Тенденції літературознавчої підготовки у вищій школі. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2004. № 12. С.13-17.
11. Ситченко А. Л. Методика викладання літератури: Термінологічний словник / за ред. А. Л. Ситченко. Київ, 2008. 132 с.

ДОСЛІДНИЦЬКО-ПОШУКОВІ ЗАВДАННЯ

Форма роботи: індивідуальна, самостійна, за вибором студента.

Форма звітності: усна, медійна.

Завдання: розкрити сутність наступних питань і підготувати результати дослідження у вигляді виступу-презентації:

1. Інклюзивне навчання у вищій школі.
2. Сутність і зміст ступеневої освіти в Україні та в Європі.
3. Тенденції і перспективи розвитку вищої філологічної освіти в Україні (дослідити ринок освітніх послуг і запропонувати актуальні для Європейського освітнього простору спеціальності).

4. Дослідіть зарубіжний досвід філологічної освіти сучасної Польщі, Великобританії, Німеччини, Франції, США та ін. Зробіть порівняльний аналіз систем вищої освіти різних країн. Визначте позитивні надбання систем вищої освіти різних країн, варті для впровадження в українській освіті.
5. Охарактеризуйте особливості процесу адаптації української системи освіти до європейського освітнього простору.
6. Запропонуйте модель «ідеального середовища» професійного становлення здобувача вищої освіти в контексті розвитку філологічної освітньої галузі. Охарактеризуйте внутрішні та зовнішні чинники успішної реалізації запропонованої Вами моделі.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Воробьев Н. Е. Особенности системы образования в Финляндии. *Педагогика*. 2006. №2. С. 112-114.
2. Гаганова О. К. Американская высшая школа сегодня. *Педагогика*. 2006. № 4. С. 113.
3. Грیشнова О. Розвиток вищої освіти в Україні : тенденції, проблеми та шляхи їх вирішення. *Вища школа*. 2004. № 3. С. 22 - 34.
4. Каленюк І. Корсак К. Рух Європи до суспільства знань, Болонський процес і Україна. *Вища освіта України*. 2004. № 3. С. 22 - 28.
5. Ковальчук Л. О., Ковальчук О. Б. Система освіти зарубіжних країн: навч. посіб. Львів, 2003. 161 с.
6. Кондрашова Л. В. Высшая педагогическая школа и Болонский процесс: реалии и перспективы. Кривой Рог, 2008. 474 с.
7. Малихін О. В., Павленко І. Г., Лаврентьева О. О., Матукова Г. І. Методика викладання у вищій школі: навчальний посібник. Сімферополь, 2011. 270 с.
8. Основні засади розвитку вищої освіти України в контексті Болонського процесу (документи і матеріали 2003 - 2004 рр.) / М. Ф. Степко, Я. Я. Болюбаш, В. Д. Шинкарук, В. В. Грубінко, І. І. Бабин; за ред. В. Г. Кременя. Тернопіль, 2004. 143 с.
9. Романовський О. О. Теорія і практика зарубіжного досвіду в підприємницькій освіті України: монографія. Київ, 2002. 400 с.

10. Фініков Т. Сучасна вища освіта: світові тенденції і Україна. Київ, 2002. 176 с.

11. Фіцула М. М. Педагогіка вищої ніколи: навч. посіб. Київ, 2006. 351 с.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ №2

ВИКЛАДАЧ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДИСЦИПЛІН ТА СПЕЦИФІКА ОРГАНІЗАЦІЇ ЙОГО РОБОТИ У ЗВО

ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ МЕТОДИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВИКЛАДАЧА ЛІТЕРАТУРИ

Основним показником здібностей викладача є *педагогічна креативність* – здатність викладача до творчого виконання своїх професійних обов'язків. «В. Лісовська трактує педагогічну креативність як внутрішню передумову, потенційну готовність до продуктивно-перетворювальної діяльності, яка включає комплекс загальних, спеціальних, прикладних і творчих здібностей. О. Яковлева розуміє її як здатність породжувати оригінальні методичні ідеї, відмовлятися від стереотипних способів мислення» [цит. за: 3].

Сисоєва С. О. обґрунтувала рівні творчої педагогічної діяльності викладача: *репродуктивний, раціоналізаторський, конструкторський, новаторський*.

Репродуктивний рівень характеризується діяльністю викладача на основі відомих методик, рекомендацій, досвіду, відбір найбільш відповідних конкретним умовам праці, рівню розвитку творчих можливостей здобувачів.

Раціоналізаторський рівень передбачає внесення викладачем коректив до своєї роботи, удосконалення, модернізацію існуючих рекомендацій, методик на основі аналізу власного досвіду, конкретних умов своєї педагогічної діяльності.

Конструкторському рівню відповідає діяльність викладача з конструювання власного варіанту вирішення педагогічної проблеми на основі самоаналізу своєї діяльності і знань творчих можливостей колективу, але з використанням відомих методик, рекомендацій тощо.

Новаторський рівень передбачає розв'язання педагогічних проблем на принципово нових засадах, які відрізняються оригінальністю, високою результативністю [6].

Куцевол О. М. досліджувала теоретико-методичні основи розвитку креативності майбутніх викладачів літератури. На її думку, модель основних креативних якостей, професійно значущих для педагогічної діяльності викладача літератури, включає:

/ мотиваційно-креативні властивості: мотиви, інтереси, потребу в самореалізації; творчу позицію;

/ емоційно-креативні властивості: емпатію, багатий емоційний досвід; експресивну та імпресивну емоційність;

/ інтелектуально-креативні властивості та здібності: інтуїцію, здатність до перетворень, уяву й фантазію, дивергентне мислення, прогнозування;

/ естетичні креативні властивості та здібності: прагнення до краси, естетичну емпатію; почуття форми, стилю; почуття гумору;

/ комунікативно-креативні властивості: здатність співробітничати у творчій діяльності, мотивувати творчість інших, акумулювати творчий досвід;

/ екзистенціальні креативні властивості: позитивну «Я-концепцію», нонконформізм, індивідуальний стиль діяльності [див. 4].

Мотиваційно-креативний компонент особистості викладача літератури включає такі складники: мотиви, потреби, інтереси, потяг до творчої педагогічної діяльності. Впливати на нього можна, стимулюючи творчі потреби студентів, ураховуючи та формуючи їхні інтереси у процесі навчально-творчої діяльності. Провідним мотивом методичної діяльності викладача є інтерес до пошуку власних нових рішень, прагнення творити; одна з цілей – стати творчим спеціалістом.

Педагогічна інтуїція – це миттєве осягнення істини, здатність розв'язувати педагогічну задачу на основі «цілісного охоплення» проблемної ситуації. Її основні характеристики: моментальність (високий темп формулювання гіпотези й прийняття рішення), ірраціональність, мимовільність, непередбачуваність, безпосередність та динамічність.

У педагогічній теорії та практиці продукт перетворень та методичної творчості асоціюється з поняттям інновації. Виділяють

три рівні інноваційних перетворень:

- комбінаторні інновації – найнижчий рівень, який забезпечує можливість різноманітних поєднань уже існуючих елементів системи, котрі раніше разом не використовувалися;
- модифікаційні нововведення – спрямовані на вдосконалення вже існуючих засобів практичної діяльності; вони адаптують до конкретних умов, розширюють чи переоформлюють ідеї та дії, які набувають особливої актуальності в певному середовищі і в певний час;
- радикальні перетворення – відкривають принципово нові стосовно даної освітньої системи засоби практичної педагогічної діяльності.

У роботі викладача літератури *здатність до перетворень* виявляється в умінні добирати зміст навчального матеріалу і вносити в нього необхідні зміни під час навчання; моделювати структуру заняття; комбінувати форми, методи та прийоми навчально-виховної діяльності; втілювати в практику різні типи занять з літератури.

Здатність до прогнозування (антиципація) – це вміння заглянути в майбутнє, передбачати розвиток подій. Таке прагнення іманентно властиве людині й зумовлене самою природою творчості.

Ядром прогностичної діяльності є компетентність, поінформованість, адже, щоб спрогнозувати можливий перебіг подій, розвиток якогось явища чи появу нового продукту, потрібно мати певну базову інформацію і вміти розгорнути її в системі «минуле – сучасне – майбутнє». Антиципація особливо важлива у викладацькій діяльності, оскільки необхідно передбачити не лише результати своєї праці, а й поведінку здобувачів, їхню реакцію на навчальний матеріал, форми, методи і прийоми педагогічної взаємодії.

У викладанні літературознавчих дисциплін велике значення має не лише зміст інформації, яка передається здобувачам, але й її зовнішнє втілення. Питання формування креативно-експресивних якостей викладача (голосу, жестів, міміки), його ораторських умінь, що забезпечують повноцінне втілення літературного матеріалу, розроблялося педагогами й методистами ХІХ ст. (К. Ушинський, В. Стоюнін, В. Водовозов, В. Острогорський та ін.), а також сучасними дослідниками (П. Боборикін, Ю. Озаровський, Г. Сагач та ін.).

СПЕЦИФІКА АУДИТОРНИХ ЗАНЯТЬ З ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДИСЦИПЛІН ТА ЇХ ВПЛИВ НА ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ВСІХ СКЛАДОВИХ КУРСУ

Основними видами навчальних занять у вищому навчальному закладі, за допомогою яких відбувається організація теоретичного й практичного засвоєння навчального програмного матеріалу, є: лекції, лабораторні та практичні / семінарські заняття, індивідуальні заняття, консультації.

Лекція – основна форма проведення навчальних занять у вищому навчальному закладі, яка призначена для засвоєння теоретичного матеріалу. Як правило, лекція охоплює основний теоретичний матеріал окремої чи кількох тем навчальної дисципліни. Тематика курсу лекцій визначається робочою навчальною програмою.

Можливе читання проблемних лекцій за змістом і формою представлення інформації. Лекції поділяють на такі види: проблемні, інформаційні, підсумкові, консультаційні (оглядові), а за типом їх подачі слухачам – монологи (без акценту на реакцію аудиторії); діалоги (постійна взаємодія зі слухачами); дискусії (розкриття протиріч у ході лекції).

Вимоги до лекції.

- 1) високий науковий рівень інформації;
- 2) великий обсяг чітко і компактно систематизованої та методично переробленої сучасної наукової інформації;
- 3) доказовість та аргументованість висловлюваних суджень;
- 4) доцільна кількість наведених фактів, прикладів, текстів і документів;
- 5) чіткість викладення думок й активізація мислення слухачів, формулювання системи запитань для самостійної роботи над проблемами, що обговорюються;
- 6) аналіз різних позицій на вирішення поставлених проблем;
- 7) виведення головних думок і положень, формулювання висновків;
- 8) роз'яснення термінів та понять, що вводяться;
- 9) надання слухачам можливості слухати, усвідомлювати, бачити та стисло записувати інформацію;

10) уміння лектора налагоджувати педагогічний контакт з аудиторією;

11) використання дидактичних матеріалів і технічних засобів навчання;

12) застосування основних матеріалів тексту, конспекту, блок-схем, креслень, таблиць, графіків тощо.

Читання лекції, розповідь на семінарському занятті доцільно починати з привабливого факту, прикладу, постановки життєвого завдання, пізнавального питання. Досвід показав, що постановка питань, завдань на початку заняття може застосовуватися в різних варіантах. План лекцій може бути представлений у вигляді питань, пробуджуючих інтерес студентів, поставленого проблемного питання, що з основного змісту теми або питань, що є складними для студентів. Подібні питання визначаються на основі аналізу досвіду навчальної роботи студентів минулих років. Проблеми, завдання, питання на початку лекції можуть бути поставлені за допомогою, наприклад, відеофрагментів [див. 2].

Семінарське заняття – це форма організації навчання, під час якої викладач організовує вивчення попередньо визначених тем. Семінарські заняття можуть проводитися у формі обговорення, дискусій, бесід тощо. Семінарські заняття проводяться з основних і найбільш складних питань (тем, розділів) програми навчальної дисципліни. Семінари сприяють вихованню у здобувачів критичного мислення, інтересу до знань, намагання самостійно набувати й поглиблювати їх, уміння працювати з науковою, довідковою та навчально-методичною літературою, висловлювати власне судження про прочитане.

Мета семінарських занять – поглибити й закріпити знання, одержані здобувачами під час лекцій і в процесі самостійного опрацювання навчального матеріалу, удосконалити їхні вміння систематизувати, аналізувати й узагальнювати матеріал, дискутувати, опонувати.

Семінарські заняття проводяться у формі дискусій під керівництвом виклада. За способом проведення найбільш поширені такі *види семінарських занять*: семінар-конференція, інтегрований семінар, семінар-диспут тощо.

Класифікація видів семінарів за А. М. Алексюком:

1. Семінар запитань і відповідей.
2. Семінар-розгорнута бесіда.
3. Семінар-колективне читання.
4. Семінар, що передбачає усні відповіді здобувачів з наступним їх обговоренням.
5. Семінар-дискусія.
6. Семінар, що передбачає обговорення й оцінювання письмових рефератів студентів.
7. Семінар-конференція.
8. Семінар – теоретична конференція.
9. Семінар – вирішення проблемних завдань.
10. Семінар – прес-конференція.
11. Семінар – «мозковий штурм» [див. 1].

Семінарські заняття є гнучкою формою навчальної діяльності, проте поряд з спрямовуючою роллю викладача передбачають інтенсивну самостійну роботу майбутніх фахівців. Семінар пов'язаний з усіма видами навчальної роботи, і насамперед з лекційним викладанням і самостійними заняттями здобувачів вищої освіти. Тому ефективність семінару залежить від якості лекцій та самопідготовки.

На семінарі опрацьовуються найважливіші теми та розділи навчальної програми. Широко розповсюджено також обговорення рефератів або доповідей. Як правило, теми доповідей і рефератів визначаються викладачами з урахуванням індивідуальних особливостей і рівня підготовленості здобувачів. На семінарські заняття виносяться ключові теми курсу, засвоєння яких визначає якість професійної підготовки, найбільш важкі для розуміння й засвоєння питання. Опрацювання цих тем здійснюється на семінарі не в умовах індивідуальної (виступ «по черзі», виступ найбільш підготовлених студентів), а в умовах колективної роботи, що забезпечує активну участь у ній кожного здобувача.

Практичні заняття логічно продовжують роботу, розпочату на лекціях. Усі форми практичних занять призначені для відпрацювання практичних дій.

Якщо лекція закладає основи наукових знань в узагальненій формі, то практичні заняття мають на меті розширити, уточнити ці знання, виробити професійні навички.

Практичні заняття розвивають наукове мислення та мову студентів, дають змогу перевірити їх знання, у зв'язку з чим вправи, семінари, лабораторні роботи є важливим засобом достатньо оперативного зворотного зв'язку.

Практичне заняття включає проведення попереднього контролю знань здобувачів вищої освіти, постановку загальної проблеми викладачем та її обговорення, рішення завдань з їх обговоренням і оцінюванням результатів.

Практичне заняття повинно формуватися у відповідності з наступною схемою: мета, питання для обговорення, методичні вказівки, алгоритм рішення, завдання для самостійної роботи [див. 2].

Лабораторне заняття є формою навчального заняття, в ході якого здобувач вищої освіти під керівництвом викладача проводить досліди або експерименти з метою аналізу, порівняння, підтвердження або спростування окремих теоретичних положень з певної навчальної дисципліни.

Лабораторні заняття проводяться з метою: поглиблення теоретичних знань, отриманих на лекційних заняттях і в процесі опанування матеріалу шляхом самостійного опрацювання; формування і закріплення умінь і навичок практичного застосування знань у результаті аналізу, порівняння, систематизації та узагальнення опрацьованих джерел.

Тематика лабораторних занять визначається робочою навчальною програмою дисципліни. Кількість годин на лабораторні заняття з окремої дисципліни визначається навчальним планом. Мета і завдання, форма організації роботи та форма звітності визначається викладачем. Кількість здобувачів на таких заняттях не має перевищувати половини академічної групи.

Отже, успіх проведеного певного лабораторного заняття залежить, насамперед, від його підготовки та організації, зокрема, від глибокого оволодіння здобувачами теоретичного матеріалу, підготовки навчально-матеріальної і технічної бази, відповідної

документації (інструкцій, методичних вказівок тощо), а також, від професійної підготовки самого викладача.

Єдиної методики організації і проведення лабораторного заняття в методиці викладання у вищій школі не існує. Адже це зумовлено, передусім, специфікою самої навчальної дисципліни. Проте науковці-методисти одностайно схиляються до поетапної організації і проведення таких форм занять і пропонують відповідним кафедрам самостійно розробляти технологію та методику проведення лабораторних занять.

Незважаючи на відсутність єдиної методики організації і проведення лабораторних занять, Фіцула М. М. все ж відзначає, що основні положення в інструкціях збігаються, оскільки охоплюють більш-менш докладні теоретичні відомості, певну кількість завдань, рекомендації щодо послідовності і способів виконання роботи.

Інструкція, як правило, містить: тему лабораторної роботи, мету й завдання, стислі теоретичні відомості, опис і методику експерименту/дослідження, робоче завдання (план виконання роботи), контрольні питання, перелік рекомендованої літератури [див. 7].

Фіцула М. М. зауважує про обов'язкову поетапну підготовку до лабораторного заняття: попередня підготовка, початок роботи, її виконання, складання звіту, оцінювання роботи викладачем. Попередня підготовка до лабораторного заняття здійснюється у відведений для самостійної роботи час. Готуючись до нього, здобувач повинен усвідомити його мету й засвоїти теоретичний матеріал [7].

Мисак Н. Ф. розглядає структуру лабораторного заняття у такій послідовності: проведення поточного контролю підготовленості студентів до виконання конкретної лабораторної роботи, виконання її завдань, підготовка індивідуального звіту про виконану роботу і захист його перед викладачем [5, С. 26].

Мета лабораторного заняття формулюється чітко й лаконічно.

Короткий теоретичний вступ, посилаючись на лекційне заняття, має містити відомості, які необхідні для виконання роботи. Вивчивши теоретичний вступ, здобувач має отримати

достатній обсяг інформації для виконання завдань лабораторної роботи, навіть якщо в лекційному курсі ці питання не висвітлювались, – зауважує Фіцула М. М. [7].

У робочому завданні подається послідовність виконання роботи. На завершальному етапі завдань характеризується отриманий результат.

Після практичної частини роботи здобувачі вищої освіти повинні дати відповіді на контрольні питання, які викладач ставить для оцінювання знань та експериментальних / дослідницьких умінь і навичок здобувача під час захисту його роботи.

«У практиці вищих навчальних закладів сформувалося кілька методів проведення лабораторних робіт: фронтальний метод, проведення робіт циклами і метод практикуму» [7].

Лабораторні роботи виконуються як колективно, так й індивідуально. Найчастіше застосовується групова форма роботи, за якої здобувачі рівноцінно розподіляють завдання, а в разі потреби – допомагають один одному.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Алексюк А. М. Педагогіка вищої освіти України: Історія. Теорія: підручник. Київ, 1998. 560 с.
2. Булгакова Н. Б., Рахманов В. О. Методика викладання у вищій школі: навч. посіб. Київ, 2012. 204 с.
3. Коваль М. С. Педагогічна обдарованість як психологічна передумова розвитку професійної креативності. URL: www.rusnauka.com/25_PNR_2017/Psihologia/8_228543.doc.htm (дата звернення: 10.01.2018)
4. Куцевол О. М. Теоретико-методичні основи розвитку креативності майбутніх учителів літератури: автореф. дис. ... докт. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теорія і методика навчання (українська література)». Київ, 2007. 44 с.
5. Методика викладання у вищій школі. Плани семінарських та методичні рекомендації / уклад. Мисак Н. Ф. Львів, 2015. 49 с.
6. Сисоева С. О. Педагогічна творчість: монографія. Харків, Київ. 1998. 150с.

СЕМІНАР №1
ПЛАНУВАННЯ ТА ОРГАНІЗАЦІЯ РОБОТИ ВИКЛАДАЧА
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДИСЦИПЛІН.
НАУКОВО-МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ
НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ

Питання до обговорення

1. Педагогічне навантаження викладача. Основні види роботи викладача ЗВО.
2. Місце та роль методичного забезпечення навчального процесу для якісної підготовки фахівців.
3. Навчально-методичний комплекс з літературознавчих дисциплін у вищій школі: структура, особливості.
4. Огляд навчальних посібників з літературознавчих дисциплін.
5. Рецензування робочої навчальної програми, програмної теми.
6. Особливості вивчення теоретичного та історико-літературного курсу. Принципи побудови програми.
7. Критерії добору художніх текстів для вивчення (висока художня цінність; суспільне і літературне значення твору для різних епох тощо).

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Базиль Л., Пустовіт В. Літературознавчі дослідження студентів-філологів: теорія і методика: навч. посібн. для студ. гуманітарн. спец-й. Луганськ, 2012. 244 с.
2. Вітвицька С. С. Основи педагогіки вищої школи: навч. посіб. Київ, 2003. 320 с.
3. Волошина Н. Й. Наукові основи методики літератури: посібник / за ред. Н. Й. Волошиної. Київ, 2002. 344 с.
4. Нагаєв В. М. Методика викладання у вищій школі: навч. посіб. Київ, 2007. 211 с.
5. Методика викладання у вищій школі. Плани семінарських та методичні рекомендації / уклад. Мисак Н.Ф. Львів, 2015. 49 с.
6. Семенов О. М. Тенденції літературознавчої підготовки у вищій школі. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2004. №2. С.13-17.

7. Штейнбук Ф. М. Методика викладання зарубіжної літератури у школі: навчальний посібник. Київ, 2007. 316 с.

ДОСЛІДНИЦЬКО-ПОШУКОВІ ЗАВДАННЯ

Форма роботи: індивідуальна, самотійна, за вибором студента.

Форма звітності: усна, письмова.

Завдання:

1. охарактеризуйте законодавчі та нормативні документи з підготовки фахівців у вищій школі (освітньо-кваліфікаційні характеристики бакалавра, магістра (ОКХ), освітньо-професійні програми, засоби діагностики бакалавра, магістра, навчальні робочі плани за спеціальностями, навчальні та робочі програми за літературознавчими дисциплінами);

2. укладіть навчальну й робочу програми з курсів (дисципліна за вибором здобувача): «Зарубіжна література» (Античність. Середньовіччя; Відродження. Бароко; Класицизм; Просвітництво. Романтизм; Реалізм. Кінець XIX – поч. XX ст.. Література I пол. XX ст., II пол. XX ст.), «Історія української літератури» (Давня. I пол. XIX ст. II пол. XIX ст. I пол. XX ст. II пол. XX ст.), «Вступ до літературознавства», «Теорія літератури»;

3. доберіть список джерел (50-70) до вивчення літературної епохи (монографії, статті не раніше 2000 року видання), оформити відповідно до останніх нормативних вимог.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Базиль Л., Пустовіт В. Літературознавчі дослідження студентів-філологів: теорія і методика: навч. посібн. для студ. гуманітарн. спец-й. Луганськ, 2012. 244 с

2. Вітвицька С. С. Основи педагогіки вищої ніколи: навч. посіб. Київ, 2003. 320 с.

3. Волошина Н. И. Наукові основи методики літератури: посібник / за ред. Н. И. Волошиної. Київ, 2002. 344 с.

4. Нагаєв В. М. Методика викладання у вищій школі: навч. посіб. Київ, 2007. 211 с.

5. Семенов О. М. Тенденції літературознавчої підготовки у вищій школі. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2004. № 12. С.13-17.

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ №3

ТРАДИЦІЙНІ ТА ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ВИКЛАДАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДИСЦИПЛІН У ВИЩІЙ ШКОЛІ

ФОРМИ, МЕТОДИ Й ПРИЙОМИ ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДИСЦИПЛІН

Інформаційно-репродуктивний підхід до навчання, метою якого є формування і закріплення знань, умінь і навичок стосовно майбутнього, передбачає *традиційні форми* організації навчальних занять: лекція, семінарське / практичне заняття, лабораторне заняття, індивідуальне заняття.

Професійно-діяльнісний підхід до навчання передбачає формування комплексу характеристик професійної свідомості стосовно змісту освітньої програми та розглядає *інтерактивні форми* організації навчальних занять:

- Проблемна лекція – коло питань теми обмежується двома-трьома ключовими моментами, а увага здобувачів концентрується на матеріалі, який не знайшов відображення в навчальних підручниках; використовується досвід з роздачею під час лекції друкованого матеріалу та виділенням головних висновків з питань, що розглядаються. При читанні лекції пропонуються питання для самостійного розмірковування, які відіграють активізуючу роль і змусять сконцентруватися і почати активно мислити в пошуках правильної відповіді.

- Міні-лекція – передбачає виклад навчального матеріалу за короткий проміжок часу і характеризується ємністю, складністю логічних побудов, доказів та узагальнень; така лекція проводиться як частина заняття-дослідження.

- Робота в малих групах – використовується з метою активізації роботи здобувачів вищої освіти на семінарських / практичних і лабораторних заняттях. Такі групи називають

«групами психологічного комфорту», де кожному учаснику відведена особлива роль. Така організація навчального процесу забезпечує формування особистих якостей та досвіду соціального спілкування.

- Семінар-дискусія передбачає обмін думками й поглядами учасників за певною темою, розвиває мислення, формує погляди та переконання, виробляє вміння формулювати думки і висловлювати їх, оцінювати позиції інших, критично підходити до власних поглядів.

- «Мозкова атака» – передбачає розв’язання завдання, яке вимагає найбільшу кількість можливих відповідей за обмежений викладачем час.

- «Кейс-метод» – застосовується для аналізу конкретних ситуацій, в результаті якого процес навчання наближається до реальної практичної діяльності здобувачів вищої освіти.

- Презентація – виступ перед аудиторією для представлення певних результатів, досягнень роботи групи, звіту про виконання індивідуальних завдань [див. 5, С. 67-69].

Динамічна форма заняття дозволяє урізноманітнювати вступну частину навчального заняття різними прийомами. Початок лекції (та інших занять) може бути організований по-різному:

1) зв’язок теми лекції зі змістом минулого заняття (викладач, нагадуючи одне з основних питань минулої лекції, прокладає місток-перехід до нової теми);

2) підкреслення значення теми лекції для майбутньої діяльності здобувача на семінарському / практичному, лабораторному заняттях;

3) здобувачі вводяться у пошукову роботу викладача, де сформульована гіпотеза, представлена складність проблеми, а аспект цієї проблеми буде предметом обговорення;

4) дається цікава історична довідка, що показує передісторію зазначеної теми або довідка про осіб, що працюють над цією темою;

5) ставиться цікаве, захоплююче питання або завдання, вирішенню якого присвячується дана лекція [див. 2, С. 99].

Методи навчання – це система способів, прийомів, засобів, послідовних дій викладача і здобувачів на заняттях, яка спрямована на досягнення навчальних, дидактичних і

виховних цілей і завдань, тобто оволодіння знаннями, уміннями, навичками.

Загальні і спеціальні методи навчання.

Загальні методи (розповідь, лекція, ілюстрація, бесіда) застосовують під час вивчення різних дисциплін.

Спеціальні методи залежать від особливості вивчення дисципліни. Це методи різноманітних досліджень пошукового змісту.

1. *Методи організації і здійснення навчально-пізнавальної діяльності* спрямовані на передачу і засвоєння здобувачами знань, формування умінь і навичок. До них належать *словесні, наочні й практичні* методи навчання.

Словесні методи навчання (слово, усна розповідь викладача):

- монологічні (пояснення, інструктаж, розповідь, лекція);
- діалогові (бесіда, семінар, диспут, дискусія).

Наочні методи включають ілюстрацію (зображення проєктора); демонстрацію (відеофільм, мультимедійний файл); спостереження (технологія, операція). У результаті відбувається трансформація наочно-змістової складової навчання, що приводить до активізації навчально-пізнавальної діяльності здобувачів.

До *практичних* методів належать: самостійна робота, моделювання, виконання завдань, робота з підручником, посібником.

Методи осмислення інформації: *проблемно-пошукові* методи. Вони можуть бути *дійові* (розв'язування задач, побудова графіків) та *пошукові* (курсове проектування). *Логічні* методи включають: індукцію (від часткового до загального); дедукцію (від загального до часткового); аналіз і синтез; узагальнення, порівняння, абстрагування [див. 2, С. 71-72].

2. *Методи стимулювання і мотивації навчальної діяльності здобувачів* спрямовані на формування позитивних мотивів, що стимулюють пізнавальну активність і сприяють збагаченню навчальною інформацією. До них належать *методи формування пізнавальних інтересів* та *методи стимулювання обов'язку і відповідальності* в навчанні.

Методи формування пізнавальних інтересів. Ефективність навчальної діяльності залежить від прояву пізнавальних

інтересів, які спрямовують особистість на відповідну пізнавальну діяльність, ознайомлення з новими фактами.

Пізнавальні інтереси піддаються стимулюванню різноманітними методами, наприклад:

- *метод створення інтересу в процесі викладання навчального матеріалу* полягає у використанні розповідей про цікаві пригоди, гумористичні уривки тощо, якими легко привернути увагу.

- *Метод опори на життєвий досвід* здобувачів. Вивчення на заняттях наукових основ перебігу процесів, які вони спостерігали в житті чи самі брали в них участь, викликає інтерес до теоретичних знань, формує бажання пізнати суть спостережуваних фактів, явищ, що оточують їх у житті [див. 2, С. 75].

Методи, без яких не може бути ефективної роботи зі стимулювання пізнавальної діяльності здобувачів вищої освіти:

- забезпечення єдності освітніх, розвивальних і виховних завдань процесу навчання;
- педагогічно правильне використання принципів дидактики: науковості, зв'язку теорії з практикою, активності і свідомості, індивідуального підходу, проблемної, професійної спрямованості навчання, зв'язку навчальної роботи з науковою, суспільною діяльністю здобувачів вищої освіти;
- забезпечення емоційності навчання і створення сприятливої атмосфери;
- динамічність, різноманітність прийомів, засобів навчання (викладання і навчання), їх спрямованість на розвиток активної пізнавальної діяльності здобувачів вищої освіти;
- орієнтування на систематичну самостійну роботу над матеріалом у позааудиторний час і правильна організація самостійної роботи, забезпечення регулярності, підвищення ефективності контролю й оцінювання знань, умінь і навичок (особливості поточного контролю);
- комплексне, педагогічно доцільне використання сучасних технічних засобів;
- використання системи психологічних і педагогічних стимуляторів активної навчальної діяльності здобувачів вищої освіти [див. 2, С. 104].

МЕТОДИКА ОРГАНІЗАЦІЇ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ З ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДИСЦИПЛІН

Самостійна робота здобувача вищої освіти – навчальна діяльність, що планується, виконується за завданнями, під методичним керівництвом і контролем викладача, але без його прямої участі.

Самостійна робота розглядається як різновид пізнавальної діяльності, яка спрямована на різнобічну підготовку фахівця до подальшого життя. Самостійна робота передбачає вивчення і засвоєння великого обсягу навчальної інформації, що постійно зростає, задля формування особистості спеціаліста в будь-якій галузі та його конкурентоспроможності в суспільстві.

Ефективність самостійної навчальної роботи зумовлюється сформованістю пізнавальних мотивів.

У процесі викладання філологічних дисциплін склалася система самостійної роботи. Провідна роль в ефективній організації самостійної роботи здобувачів відводиться викладачеві.

Завдання викладача полягає в тому, щоб:

- підтримувати позитивну мотивацію до опанування курсу;
- здійснити об'єктивне індивідуалізоване оцінювання праці, витраченої здобувачем на опанування курсу;
- збалансувати співвідношення аудиторної й позааудиторної роботи здобувачів.

Отже, викладач вищого навчального закладу виконує організаційну, координувальну, управлінську, стимулювальну, оцінну функції. Під час навчання у ЗВО збільшується питома вага самостійної роботи здобувачів.

У процесі опанування курсів літературознавчого спрямування запорукою успіху стає сформоване вміння уважно сприймати лекційний матеріал, конспектувати його. Отже, важливо забезпечувати наступність і перспективність в організації самостійної роботи здобувачів.

Класифікації типів і видів самостійної роботи

Розроблено чимало класифікацій типів і видів самостійної роботи. Найбільш поширеною є класифікація П. Підкасистого, який розмежовує *самостійні роботи за зразком,*

реконструктивно-варіативні, евристичні (часткові, пошукові), творчо-дослідницькі [див. 7].

Самостійні роботи за зразком передбачають виконання різноманітних вправ за зразком, типових завдань. Вони сприяють опануванню матеріалу, проте не розвивають творчої активності.

Конструктивно-варіативні самостійні роботи передбачають необхідність відтворення не лише функціональної характеристики знань, а й структури знань, залучення відомих знань для вирішення завдань, проблем, ситуацій.

Евристичні самостійні роботи пов'язані з вирішенням окремих питань, проблем, поставлених на лекціях, семінарських, лабораторних, практичних заняттях. Так формуються вміння бачити проблему вивчення, самостійно її формулювати, розробляти план вирішення.

Дослідницькі самостійні роботи (курсіві, бакалаврські, магістерські) спонукають студентів відійти від зразка, їхня діяльність набуває пошукового характеру.

Під час вивчення літературознавчих дисциплін виокремлюють такі види самостійного учіння здобувача:

- слухання лекцій, участь у семінарських заняттях, виконання практичних і лабораторних робіт;
- відпрацювання тем лекцій та семінарських (практичних) занять;
- підготовка рефератів і курсових робіт, написання наукових робіт;
- підготовка до модульного контролю та іспитів;
- робота з літературою тощо.

Організація самостійної роботи з науково-навчальними текстами

Під час навчання здобувач вищої освіти повинен опрацювати значні обсяги інформації, зокрема навчально-наукову. На першому курсі викладачам доцільно актуалізувати комунікативно значущі вміння конспектувати, складати план, виокремлювати в тексті ключові слова, розгортати або згортати інформацію тощо.

Особливої актуальності набуває вдосконалення вмінь створювати вторинні тексти (анотація, тези, конспект, реферат, доповідь, рецензія тощо). В основі цієї роботи лежить сприймання та аналіз будь-якого тексту й створення внаслідок його інтерпретації нового тексту – «тексту про текст».

Етапи роботи над конспектом і рефератом подібні, оскільки їхньою кінцевою метою є створення вторинного тексту. Методисти радять, складаючи конспект і реферат, сконцентруватися на таких основних положеннях:

- чому присвячене рефероване джерело;
- у чому полягають мета й завдання автора;
- який характер матеріалу реферованого джерела;
- з яких частин, фрагментів він складається;
- які основні проблеми містить;
- які дослідницькі операції реалізуються в главах (частинах, параграфах);
- які авторські позиції в реферованому джерелі (за їх наявності);
- чи є покликання на інші джерела;
- чим завершується реферована стаття (О. Митрофанова).

Форми організації самостійної роботи здобувачів вищої освіти:

Навчальна робота спрямована на вивчення навчального матеріалу (підготовка до семінару, написання реферату, контрольної чи курсової роботи, індивідуального завдання, підготовка до екзамену тощо).

Науково-дослідна робота. Студент під керівництвом викладача веде науковий пошук, бере участь у наукових конференціях, конкурсах тощо.

Проектна робота. Підготовка проектів, докладів, презентацій тощо [див. 5, С. 133].

МЕТОДИКА ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО МАТЕРІАЛУ

Літературознавчий аналіз – це аналіз художніх елементів літературного твору в їх взаємодії в історико-літературному контексті з метою ідейно-естетичного осмислення художнього твору як цілого.

Успішний літературознавчий аналіз потребує оволодіння інструментарієм, видами і способами його реалізації. Насамперед необхідно знати складники твору й систему понять і термінів для означення.

На сьогодні залишається дискусійною проблема співвідношення аналізу як специфічної основи літературного дослідження та інтерпретації. Одні дослідники вважають, що інтерпретація пропонує моменти самовираження й оцінки, протиставляючи таким чином аналіз. Інші виділяють наукову (літературознавчу) інтерпретацію, яка покликана об'єктивно й цілісно пояснити сенс твору та мотивувати його історичними обставинами, національним менталітетом, художнім оточенням та індивідуальністю письменника.

Автор навчального посібника «Теорія літератури» П. Білоус зауважує, що доцільніше вдаватися до поняття «інтерпретації» як послідовного та складного процесу пізнання художнього твору, в якому можна виокремити певні етапи:

- дескрипція – сприймання тексту як знакових одиниць мови, їх граматичної і синтаксичної пов'язаності та зумовленості; складання уявлення про загальний план письма (слова, речення, абзаци, розділи, частини та ін.), фіксація його в пам'яті.

- кореляція – розпізнавання значень слів, їхніх відношень з іншими значеннями, а також розгадування образних значень в їх індивідуальному вираженні та мовленнєвому контексті. Цей етап спрямовано на осягнення художності твору як єдиного цілого.

- тлумачення твору в його художній цілісності: авторські інтенції, особливості образного ладу, композиційні прийоми, наративна стратегія, домінантна тональність, поетична структура, літературний контекст та інше [1, С. 300].

Вивчення біографії митця на заняттях з літературознавчих дисциплін є предметом дослідження вчених І. Каплан, В. Дробота (вивчення біографії митця в єдності з його творчістю, головна мета вивчення біографії – висвітлення творчої еволюції митця та еволюції його світогляду), Б. Степанишина (вивчення особистості письменника, тобто перехід від хроніки життя до світогляду; біографія як знайомство з особою письменника), Є. Пасічника (вивчення біографії у нерозривному зв'язку з творчістю письменника, життєпис як джерело формування моралі), Г. Токмань (екзистенційне викладання життєпису).

Є. Пасічник, говорячи про принципи вивчення життєпису, виділяє їх із особливостей біографічного матеріалу (хоча чітко їх не описує):

1. вивчення біографії в нерозривному зв'язку з творчістю;

2. вивчення біографії як підготовки до сприймання твору;
3. вивчення біографії в нерозривному зв'язку з епохою (принцип історизму);
4. при вивченні життєпису потрібно ставити конкретні специфічні завдання, що впливають з особливостей життя та творчості того чи іншого письменника;
5. акцентування уваги на неповторності кожного життєвого шляху;
6. всебічне освітлення особистості митця як живої людини з притаманними їй рисами характеру;
7. всебічне освітлення діяльності митця [6, С. 188].

Г. Токмань чітко виділяє такі принципи вивчення життя та творчості митця: історизм, фактуальність, психологізм, екзистенційність, естетизм [див. 8, С. 119-120].

Джерела вивчення біографії:

- написане самим письменником, біографія якого вивчається: автобіографія, щоденник: записники; епістолярій; автобіографічні мотиви у творчості;
- написане його сучасниками: спогади; листи; присвяти; літературно-критичні статті; ювілейні та прощальні промови;
- написане науковцями: біографії; огляди творчості (літературні портрети);
- написане письменниками: біографічні художні епос, драма, ліро-епос, лірика, есе;
- музейні матеріали: родинні реліквії, особисті речі, рукописи, першодруки, фото, портрети пензля художника тощо.
- історичні документи: протоколи допитів, постанови про арешт, тексти вироків, протести видатних людей проти несправедливих переслідувань, українських письменників;
- звернення до мемуаристики сприятиме реалізації принципу екзистенційності при вивченні життєпису (лист, щоденник, записна книжка, нотатки, літературний портрет, есе, оповідання, повість тощо).

О. Демчук наводить приклади навчальних занять, присвячених вивченню біографії письменника:

1. лекція-дослідження;
2. лекція-семінар;
3. лекція-інсталяція;
4. комбінована лекція (мистецтво і психологія);

5. інтегрована лекція – психологічний портрет;
6. лекція-огляд;
7. лекція-коментар;
8. компаративний семінар;
9. лекція-літературознавче дослідження;
10. лекція-політичний діалог;
11. спарений інтегрований семінар;
12. колективна лекція;
13. лекція/семінар-інтерв'ю [див. 4, С. 3].

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Білоус П. Теорія літератури: навч. посіб. Київ, 2013. 325 с.
2. Булгакова Н. Б., Рахманов В. О. Методика викладання у вищій школі: навч. посіб. Київ, 2012. 204 с.
3. Волошина Н. И. Наукові основи методики літератури: посібник / за ред. Н. И. Волошиної. Київ, 2002. 344 с.
4. Демчук О. В. Життєпис письменника: конспекти нестандартних уроків. Київ, 2002. 192 с.
5. Козлова Г. М. Методика викладання у вищій школі: навч. посіб. Одеса, 2014. 200 с.
6. Пасічник Є. А. Методика викладання української літератури в середніх навчальних закладах: навч. посіб. Київ, 2000. 384 с.
7. Педагогика: учебное пособие. / под. ред. П.П. Пидкасистого. Москва, 1998. 640 с.
8. Токмань Г. Методика викладання української літератури в старшій школі: екзистенціально-діалогічна концепція. Київ, 2002. 318 с.

СЕМІНАР №1

ВИДИ НАВЧАЛЬНИХ ЗАНЯТЬ

З ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДИСЦИПЛІН

Питання до обговорення

1. Історія виникнення лекції у вищій школі.
2. Специфіка аудиторних занять з літературознавчих дисциплін та їх вплив на переосмислення всіх складових курсу.
3. Стала і неусталена структура лекційних та практичних занять.
4. Загальнопедагогічні та специфічні вимоги до структури занять з літературознавчих дисциплін. Реалізація міжпредметних, міжлітературних та міжмистецьких зв'язків.
5. План-конспект і опорний конспект навчального заняття: сутність, структура, відмінності, методичні підходи до підготовки й написання.
6. Специфіка сучасної академічної лекції та її роль у навчальному процесі у вищій школі. Оцінка якості академічної лекції.
7. Відбір матеріалу у процесі підготовки лекції, його компонування. Сучасні проблеми лекційного викладання.
8. Практичні, семінарські, лабораторні заняття як форма організації навчального процесу у ЗВО. Різновиди і методика проведення. Наукові вимоги до їх структури. Проблема традиційних та нестандартних занять.
9. Лектор та аудиторія. Імідж лектора.
10. Техніка читання лекцій. Педагогічне спілкування на лекції, його особливості.
11. Комп'ютерна підтримка навчального процесу. Методика застосування ТЗН.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Базиль Л., Пустовіт В. Літературознавчі дослідження студентів-філологів: теорія і методика: навч. посіб. Луганськ, 2012. 244 с.

2. Вітвицька С. С. Основи педагогіки вищої школи: навч. посіб. Київ, 2003. 320 с.
3. Вітвицька С. С. Практикум з педагогіки вищої школи: навч. посіб. Київ, 2005. 398 с .
4. Застосування телекомунікаційних засобів у навчальному процесі (психолого-педагогічні аспекти): навчально-методичний посібник / за ред. М. Л. Смульсон. Київ, 2008. 256 с.
5. Коджаспирова Г. М., Петров К. В. Технические средства обучения и методика их использования: учеб. пособ. Москва, 2007. 352 с.
6. Кузьмінський А. І. Педагогіка вищої школи: навчальний посібник. Київ, 2005. 485 с.
7. Методика викладання у вищій школі. Плани семінарських та методичні рекомендації / уклад. Мисак Н. Ф. Львів, 2015. 49 с.
8. Мистецтво бути викладачем: практ. посіб. / А. Брінклі, Б. Десанте, М. Флегм та ін.; за ред. О. І. Сидоренка. Київ, 2003. 144 с.
9. Нагаєв В. М. Методика викладання у вищій школі: навч. посіб. Київ, 2007. 211 с.
10. Нові технології навчання: наук.-метод, зб. / редкол.: О. П. Гребельник, Я. Я. Болюбаш, І.А. Шелест та ін. Київ, 2010. 185 с.
11. Уліщенко А. Розвиток креативних якостей педагога в системі підвищення кваліфікації. *Освіта і управління*. 2009. № 1. С. 126 - 130.

ДОСЛІДНИЦЬКО-ПОШУКОВІ ЗАВДАННЯ

Форма роботи: індивідуальна, самотійна, за вибором студента.

Форма звітності: усна, письмова, медійна.

Завдання:

1. розробити розгорнутий конспект лекційного заняття з літературознавчої дисципліни відповідно до науково-методичних вимог, що висуваються до академічної лекції.
2. Розробити план-конспект навчального практичного й семінарського занять відповідно до розробленого лекційного заняття.

3. Підготувати мультимедійну презентацію лекції (тема лекції з літературознавчих дисциплін за вибором здобувача).

Розроблені конспекти лекційного, семінарського / практичного занять мають бути тематично взаємопов'язані.

Під час підготовки лекційного заняття слід визначити:

- назву дисципліни;
- курс;
- тему;
- мету (здобувачі повинні знати, здобувачі повинні вміти);
- навчально-методичне забезпечення заняття (наочність: схеми, таблиці, ілюстрації тощо; роздатковий матеріал; прилади: ТЗН);
- методи й методичні прийоми;
- питання для висвітлення теми (план);
- перебіг проведення навчального заняття (коротко описати обговорення запропонованих питань, шляхи та методи залучення здобувачів вищої освіти до виконання завдань);
- рекомендовану літературу (основна, додаткова; мінімум 5 позицій);
- запитання для самоконтролю.

Під час підготовки семінарського / практичного заняття слід визначити:

- назву дисципліни;
- курс;
- тему;
- мету (здобувачі повинні знати, здобувачі повинні вміти);
- навчально-методичне забезпечення заняття (наочність: схеми, таблиці, ілюстрації тощо; роздатковий матеріал; прилади: ТЗН);
- методи та методичні прийоми;
- питання для обговорення і дискусії;
- перебіг проведення навчального заняття (коротко описати хід обговорення запропонованих питань, шляхи і методи залучення здобувачів вищої освіти до виконання завдань семінару);
- рекомендовану літературу (мінімум 5 позицій);
- тестовий контроль (запропонувати 25 питань тестового характеру для перевірки знань здобувачів);

- завдання для самостійного опрацювання навчального матеріалу (теми рефератів, творчих робіт, робота з першоджерелами тощо).

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. МаріїЗубрицької. Львів, 2002. 633 с.
2. Базиль Л., Пустовіт В. Літературознавчі дослідження студентів-філологів: теорія і методика: навч. посібн. для студ. гуманітарн. спец-й. Луганськ, 2012. 244 с.
3. Білоус П. Теорія літератури : навч. посіб. Київ, 2013. 325 с.
4. Бондар К. Компаративістика потрібна сучасній школі. *Всесвітня література в сучасній школі*. 2012. № 4. С. 2 - 4.
5. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. Київ, 2008. 430 с.
6. Волошина Н. И. Наукові основи методики літератури: посібник / за ред. Н. И. Волошиної. Київ, 2002. 344 с.
7. Гдовська Б. Стилістичний аналіз поетичного твору. *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України*. 2004. № 6. С. 36-38.
8. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория и практика анализа. Москва, 1991. 160 с.
9. Гладишев В. В. Принцип контекстного вивчення художнього твору та його реалізація у процесі викладання зарубіжної літератури. *Всесвітня література та культура в серед, навч. закл. України*. 2001. № 5. С. 12 - 14.
10. Горідько Ю. Методика філологічного аналізу художнього тексту. *Всесвітня література та культура в серед, навч. закл. України*. 2004. № 9. С. 20 - 22.
11. Жост Ф. Порівняльне літературознавство як філософія літератури. Нариси з порівняльного літературознавства. *Слово і час*. 2007. №5. С. 30 - 44.
12. Застосування телекомунікаційних засобів у навчальному процесі (психолого-педагогічні аспекти): навчально-методичний посібник / за ред. М. Л. Смульсон. Київ, 2008. 256 с.
13. Кірієнко Т. С. Застосування елементів компаративного аналізу текстів на уроках літератури. *Таврійський вісник освіти*. 2011. №4. С. 127 - 132.

14.Ковбасенко Ю. І. Мистецтво аналізу й інтерпретація художнього тексту. *Всесвітня література та культура в серед, навч. закл. України*. 2003. №7. С. 44.

15.Коджаспирова Г.М., Петров К.В. Технические средства обучения и методика их использования: учеб. пособ. Москва, 2007. 352 с.

16.Козлик І. В. Методологія літературознавства як актуальна проблема. Стаття друга. *Зарубіж. літ. в навч. закл.* Київ, 2004. №1. С. 57-58.

17.Козлова Г. М. Методика викладання у вищій школі: навч. посіб. Одеса, 2014. 200 с.

18.Лімборський І. (Ре)презентація і (ре)інтерпретація "чужого" слова при художньому перекладі за доби глобалізації (з погляду літературознавчої компаративістики). *Слово і час*. 2010. №9. С. 59 - 66.

19.Література. Теорія. Методологія / упорядкує, і ред. Д. Уліцької. Київ, 2008. 543 с.

20.Лобода О. Компаративістика як шлях формування читацької особистості. *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України*. 2008. № 11 - 12. С. 24 - 25.

21.Марко В. П. Аналіз художнього твору: навч. посіб. Київ, 2013. 280 с.

22.Марко В. П. Основи аналізу літературного твору: навчально-методичний посібник для студентів і вчителів. Кіровоград, 2003. 32 с.

23.Мацапура В. Особливості лірики та різні підходи до її аналізу. *Зарубіжна література в навчальних закладах*. 1998. № 11. С. 6 - 11.

24.Нагаєв В. М. Методика викладання у вищій школі: навч. посіб. Київ, 2007. 211 с.

СЕМІНАР №2

МЕТОДИКА ОРГАНІЗАЦІЇ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ З ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДИСЦИПЛІН

Питання до обговорення

1. Навчально-виховні завдання самостійної роботи з літературознавчих дисциплін.
2. Рекомендації до організації самостійної роботи.
3. Взаємозв'язаний характер аудиторної і самостійної роботи здобувачів вищої освіти. Роль самостійної роботи у розвитку наукової і читацької компетентності.
4. Принципи організації самостійної роботи (взаємозв'язане вивчення теоретичних та історичних курсів у системі фахової освіти; взаємопов'язане вивчення української та зарубіжної літератури, теорії літератури; широке використання різноманітних форм організації навчальної діяльності та видів роботи, що стимулюють наукову і навчальну діяльність; загальні дидактичні принципи (наступності і перспективності, доступності, індивідуального підходу тощо).
5. Зміст самостійної роботи. Принципи відбору матеріалу для самостійного опрацювання (персоналії, проблемно-тематичний, жанрово-родовий, взаємозв'язаного вивчення української та зарубіжної літератури).
6. Етапи здійснення самостійної роботи з літературознавчих дисциплін у вищій школі.
7. Ефективні форми організації перевірки самостійно опрацьованого матеріалу.
8. Основні види робіт (тестування; індивідуальні та колективні бесіди; «звіти» про самостійно прочитані художні твори; ведення читацького щоденника; складання каталогів з картками, що містять бібліографічні відомості та коротку анотацію; ведення робочого зошита із самостійної роботи; складання анотацій, післямов, передмов до художньої та наукової літератури; написання рецензій, відгуків, рефератів, творчих робіт; проведення засідань літературознавчого гуртка).

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Авдєєнко А. П., Дементій Л. В., Поляков О. Є. Інтенсифікація навчального процесу та організація самостійної роботи студентів. *Проблеми освіти*. Київ, 2001. Вип. 24. С. 108 - 111.
2. Артемчук Т. І. Методика організації науково-дослідної роботи. Київ, 2000. 270 с.
3. Горбачук В. Т. Основи наукових досліджень. Конспекти лекцій для студентів та магістрантів педагогічного університету. Слов'янськ, 2003. 87 с.
4. Горошкіна О. М., Нікітіна О. М., Попова Л. О. Магістерська робота: від задуму до захисту. Методичний путівник. Луганськ, 2006. 25 с.
5. Малихін О. В. Організація самостійної навчальної діяльності студентів вищих педагогічних навчальних закладів: теоретико- методологічний аспект: монографія. Кривий Ріг, 2009. 307 с.
6. Наукові основи методики літератури : навч.-метод, посіб. / за ред. Н.Й. Волошиної. Київ, 2002. 344 с.
7. Освітні технології: посібник / за ред. О. М. Пехоти. Київ, 2001. 256с.
8. П'ятницька-Познякова І. С. Основи наукових досліджень у вищій школі: навчальний посібник. Київ, 2003. 116 с.
9. Семенов О. Організація науково-дослідної роботи студентів філологічних факультетів педагогічних університетів: навч.- метод. посіб. Київ. Глухів, 2002. 96 с.
10. Солдатенко М. М. Теорія і практика самостійної пізнавальної діяльності: монографія. Київ, 2006. 199 с.
11. Чернилевский Д. В. Дидактические технологии в высшей школе: учебн. пособ. Москва, 2002. 437 с.

ДОСЛІДНИЦЬКО-ПОШУКОВІ ЗАВДАННЯ

Форма роботи: індивідуальна, самотійна, за вибором студента.

Форма звітності: усна, письмова, медійна.

Завдання:

I. Розкрийте сутність питань:

1. Способи організації індивідуальної науково-дослідної роботи здобувачів вищої освіти у процесі вивчення літературознавчих дисциплін: самотійна дослідницька діяльність (підготовка різноманітних досліджень з літературознавчих дисциплін, написання різнопланових творчих робіт), конкурсна діяльність (моделювання Intel-проектів, написання конкурсних робіт).

2. Критерії оцінювання дослідницьких робіт.

3. Організація дослідницької роботи. Види досліджень: літературознавчі, культурологічні, мистецтвознавчі, біографічні, лінгвокраїнознавчі, краєзнавчі, історичні, компаративні, читацькі, зіставлення різних думок про художнє явище, зіставлення літературного твору з екранізаціями, театральними постановками тощо.

4. Форми дослідницьких робіт: інформативно-репродуктивні (різного роду перекази), інформативно-продуктивні (доповіді, літературно-критичні виступи, доповіді узагальнюючого характеру, доповіді дослідницького характеру), полемічні (доповіді та повідомлення проблемно-дискусійного характеру).

II. Запропонуйте різновиди завдань для організації самотійної роботи здобувача вищої освіти з літературознавчих дисциплін. Обґрунтуйте доцільність розроблених завдань (навчальна дисципліна, тема за вибором, проте, розроблені завдання мають бути логічним продовженням теми лекційного, семінарського / практичного заняття).

III. Підготуйте рецензію на наукову статтю з проблем магістерського дослідження. У разі незапланованого дослідження ознайомтесь із науковими доробками викладачів літературознавчих дисциплін вашого ЗВО та підготуйте рецензію на одну зі статей (вказати автора, назву статті, посилання на джерело).

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Авдеєнко А. П., Дементій Л. В., Поляков О. Є. Інтенсифікація навчального процесу та організація самостійної роботи студентів. *Проблеми освіти*. Київ, 2001. Вип. 24. С. 108 - 111.
2. Наукові основи методики літератури: навч.-метод, посіб. / за ред. Н.Й. Водопійної. Київ, 2002. 344 с.
3. Освітні технології: посібник / за ред. О. М. Пехоти. Київ, 2001. 256 с.
4. Семенов О. Організація науково-дослідної роботи студентів філологічних факультетів педагогічних університетів: навч.- метод. посіб. Київ, Глухів, 2002. 96 с.
5. Чернилевский Д. В. Дидактические технологии в высшей школе: учебн. пособ. для вузов. Москва, 2002. 437 с.

ТЕМАТИЧНИЙ ПОКАЖЧИК

- Архетип 32, 157, 181, 185
Гендер 104, 110, 114, 116
Гендерні дослідження 104-113, 114-115, 118
Гендерологія 111- 121
Гендерна поетика 118-120
Гендерні ролі 105, 110, 115
Гендерна стигматизація 115
Горизонт очікувань 30, 57-58, 76, 78
Дискурсаналіз 14
Етнообраз 31, 37-48
Етностереотип 33, 36-38
Жіночі дослідження 108, 115, 116
Жіноче письмо 118, 132
Ідентифікація 58
Імагологія 11-15
Іноетнокультурний текст 48
«Іронія тексту» 58
Інформаційно-репродуктивний підхід 213
Квір-теорія 123-127
Кембриджська антропологічна школа 182
Комунікативна визначеність/невизначеність 56
Конкретизація 56, 70
Кроссдисциплінарність 14
Культурний діалог 11
Літературознавчий аналіз тексту 218- 221
Літературне дослідження 219
Літературознавчий інструментарій 218
Літературознавча компетентність 196 - 197
Літературознавча підготовка 195 - 196
Лекція: 204-205, 212-213
- проблемна лекція 212
- міні-лекція 212
Міф 142-146, 163, 164 – 166, 180-183, 187
- функції міфу 148-150
- види міфів 146-147
Міфема 156
Міфокритика 179-182, 186
Міфологема 155, 171
Міфологічний образ 171, 176
Міфологія 145-147, 166
Міфологізм 173
Міфопоетика 142, 150-155, 170-171
Міфопоетична парадигма 158, 173-175
Міфопоетична свідомість 157
Міфопоетичний континуум 174-175
Міфосюжет 170, 175-176
Методи навчання: 213-215
- загальні методи 215
- «мозкова атака» 213
- «кейс-метод» 213
- спеціальні методи 214
Моделі креативних якостей 202
Модус вираження міфологічного фактору 159
Навчальний план 192, 193
Навчальна програма дисципліни 193

- Національний образ світу 37
- Неоміф 163, 164
- Неоміфологізм 162-163, 165
- Освітньо-кваліфікаційна характеристика 192
- Освітньо-професійна програма 198
- Парадигматичні моделі 158-159, 174-175
- Педагогічна інтуїція 202
- Педагогічна креативність 201
- Порівняльно-міфологічна школа 180-181
- Психоаналітична школа 179-180, 181
- Проблема тілесності 110, 122
- Професійно-діяльнісний підхід 202
- Рівень творчої діяльності 201-202
- Рецепція: 59-65, 78, 98, 100
- художня 59-65
 - закономірності 64-65
 - ігровий момент 63
 - механізм 63
- Рецептивна естетика 53-59, 68, 73, 77, 88, 93, 98
- Рецепційна настанова 63, 75
- Рецепційне очікування 64
- Рецептивна поетика 91-92, 101
- Рецепція міфу 144-146
- Самостійна робота: 216-218
- види самостійної роботи 216-217
 - форми організації самостійної роботи 218
- Семантико-символічна школа 182
- Сучасні міфи 149-150
- Фемінізм: 109, 111-112, 116, 122, 123, 128
- фемінізм рівностей 111
 - фемінізм відмінностей 111
- Форми занять: 204-209, 212-215
- інтерактивні 212
 - традиційні 212
 - лабораторне заняття 207-209
 - практичне заняття 206-207
 - семінарське заняття 205-206
 - семінар-дискусія 206, 213
- Химерна проза 164
- Художня картина світу 25-31
- Чоловічі дослідження 108-109
- Чоловіче письмо 118, 127, 132
- Читання 69-72, 79-85
- Читач 30, 74-75, 79-85, 94-98
- імпліцитний 55, 97
 - експліцитний 56, 97

Навчальне видання

**ДОСЛІДНИЦЬКІ СТРАТЕГІЇ СУЧАСНОГО
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА**

*Навчальний посібник для здобувачів другого (магістерського)
рівня вищої освіти спеціальностей 035 Філологія та 014 Середня
освіта (Мова та література)*

Укладачі:

Тетяна Михайлівна Марченко,
Людмила Іванівна Морозова,
Оксана Андріївна Писарева,
Марина Юріївна Шкуропат,
Ірина Олександрівна Скляр

Підписано до друку 22.03.2018 р.
Формат 60x84 1/16. Ум. др. арк. 14,75.
Наклад 100 прим. Зам. № 1209.

Видавництво Б.І. Маторіна
84116, м. Слов'янськ, вул. Г. Батюка, 19.
Тел.: +38 06262 3-20-99; +38 050 518 88 99. E-mail: matorinb@ukr.net

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції ДК №3141, видане Державним комітетом телебачення та радіомовлення України від 24.03.2008 р.

ISBN 978-966-2762-86-0



9 789662 762860