

Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Левчук Тереза Петрівна



УДК 808.1:821.161.2.09(043.5)

**Критерії художності літератури:
дихотомія змісту і форми в контекстах епох**

10.01.06 – теорія літератури

10.01.01 – українська література

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора філологічних наук

Київ – 2019

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано на кафедрі теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки Міністерства освіти і науки України.

Науковий консультант: доктор філологічних наук, професор
Моклиця Марія Василівна,
Східноєвропейський національний
університет імені Лесі Українки,
завідувач кафедри теорії літератури
та зарубіжної літератури.

Офіційні опоненти: доктор філологічних наук, професор
Бернадська Ніна Іванівна,
Київський національний
університет імені Тараса Шевченка,
професор кафедри історії української літератури,
теорії літератури та літературної творчості;

доктор філологічних наук, професор
Назарець Віталій Миколайович,
Міжнародний економіко-гуманітарний
університет імені академіка Степана Дем'янчука,
завідувач кафедри української мови та літератури;

доктор філологічних наук, професор
Хороб Степан Іванович,
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника»,
завідувач кафедри української літератури.

Захист відбудеться «26» червня 2019 р. об 11.00 год. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д. 26.001.15 у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка (01601, м. Київ, бульвар Тараса Шевченка, 14, актовий зал).

Із дисертацією можна ознайомитися в Науковій бібліотеці імені М. Максимовича Київського національного університету імені Тараса Шевченка (01601, м. Київ, вул. Володимирська, 58, к. 12).

Автореферат розіслано «24» травня 2019 р.

Учений секретар
спеціалізованої вченої ради



О. В. Наумовська

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Розвиток літератури у світовому, національному масштабах і на рівні індивідуальної творчості зумовлений багатьма чинниками, і критерії, за якими той чи той твір увійде в літературу, а ще важливіше – залишиться в ній, постійно перебувають в епіцентрі цілого комплексу наук. Тут перетинаються інтереси власне літературознавства, психології (зокрема психології творчості), філософії, естетики, мистецтвознавства, культурології тощо.

Актуальність роботи. Проблема критеріїв художності не просто важлива, вона – основоположна для літературознавства, оскільки в процесі її розв’язання концептуалізується поняття *література*. Визначення та межі художньої літератури залишаються відкритими й до сьогодні, незважаючи на довготривале осмислення явища. У дисертації загострено увагу на тих аспектах, які, з одного боку, визначають, а з другого – утруднюють теоретичні дефініції літератури. Насамперед це стосується критеріїв художності, тобто тих ознак, які слугують підставою для визначення літературних творів як мистецьких, а також є мірилом якості вияву певних характерних рис.

Наголосимо, що проблема естетичних і художніх цінностей визначальна і для самої літератури, і для науки про неї. Водночас питання настільки важливе, що за відносно невеликої кількості спеціальних розвідок про критерії художності виникає парадоксальне враження, що про них пишуть усі, хто досліджує літературу.

Історична мінливість поняття *художність* створює передумови для теоретичних дискусій навколо мистецтва слова та постійних полемік про належність того чи того явища до художньої літератури.

Література, яка являє собою процес, що протікає у просторі й часі, постійно змінюється, й відповідно змінюють її дефініції, а атрибутивний набір доповнюють та уточнюють. Зауважимо, що встановлення меж і критеріїв літератури протягом тисячоліть відбувалося окремо для кожного з літературних родів: для лірики визначальним було віршування; для драматургії – потреби театру; для прози – красномовство і вимисел (останнє усвідомили лише романтики). Потроєний об’єкт значно складніше звести до спільних критеріїв, і так само непросто встановити його межі.

Заперечення епохою літературних норм попередників – закономірне явище. Романтики скасували жанрову завершеність і будь-які формальні критерії класицистів; реалісти заперечили засади умовного мистецтва. В епоху модернізму будь-які критерії і межі, установлені попередниками, стали хисткими або й сумнівними. Зі свого боку, епоха постмодернізму повністю переглянула вимоги модерністської літератури. У ХХІ ст. література остаточно стала виробництвом продукту, покликаного задовольняти попити ринку, коли діють майже по-класицистськи тверді вимоги до жанрів і правила виконання. Однак загальновідомо, що ці правила не поширюються на так звану справжню, або ж елітарну, літературу. А що є справжньою літературою, кожен тлумачить по-своєму. Коло замкнулося: сьогодні, як і на початку, не знаємо напевне, що таке

література і якою вона повинна бути. Маркерами слугують специфічні ознаки та критерії – жанр, риторичні засоби тощо, але вони не можуть бути визначальними, оскільки притаманні їй позалітературним вербальним конструкціям.

Література – змінний об'єкт, який формує і корелює концепція людини, у кожному часі інша. Від того, як людина усвідомлює, розуміє, оцінює себе, прямо залежить оцінка всього, що вона створює. Змінюється людина – змінюються її ціннісні орієнтири.

Поняття *література*, яке зазнало численних дефініцій різних епох, вимагає діахронічного узагальнення. Якими б суперечливими не були визначення літератури або, в іншому варіанті, якими б самоочевидними й усталеними вони не здавалися, кожна культура мусить зробити свій внесок у поглиблення поняття літератури. А це здійснюють сумарними зусиллями письменники, читачі та науковці завдяки посиленій рефлексії над літературною традицією, над сучасною літературою і її функціями, над процесом творчості й природою твору, багатьма іншими проблемами. У поняття *література* закладено феноменологію, яка є наслідком феномену самої літератури.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Роботу виконано на кафедрі теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки в межах кафедральної теми «Модернізм і постмодернізм у літературі ХХ ст.». Окремі аспекти дослідження здійснено в рамках держбюджетних тем «Леся Українка та зарубіжні письменники» (державний реєстраційний номер 0109U000575), «Леся Українка і персоналії літературного процесу в Україні кінця ХІХ – початку ХХ ст.» (державний реєстраційний номер 0118U001093).

Мета дисертаційної праці – дослідити критерії художності з огляду на феноменологію літературності; показати змінність, відносність, історичну зумовленість критеріїв художності в дихотомії змісту і форми в контексті культурно-історичних епох.

Визначена мета передбачає розв'язання конкретних **завдань**:

з'ясувати історичну зумовленість естетичних категорій у європейській теорії і виявити їхній вплив на методологію літературознавчих досліджень;

аргументувати необхідність ревізії естетичних засад попередників і перманентного вироблення нових критеріїв художності на матеріалі явища шістдесятництва;

простежити дію таких критеріїв художності, як вигаданість, цілісність; з'ясувати міру їхнього універсалізму в категоріях змістоформи;

застосувавши генологічний підхід до розмежування художньої і нехудожньої літератури, визначити естетичні можливості метажанрів утопії / антиутопії, есе, біографії, історичну зміну функцій жанру заповіту;

дослідити функцію формальної досконалості твору як універсального критерію художності від античності до сьогодення, розглянути крайні вияви формалізму й самозаперечення критеріїв у зоровій поезії;

розглянути два вектори українського формалізму в художніх практиках І. Франка й Лесі Українки;

виявити критерії образності через зв'язок із авторським суб'єктивізмом на прикладі поезії Б. І. Антонича, В. Свідзінського, В. Стуса, прози Б. Шульца, простеживши стилетвірну роль домінантного мовного образу (метафори), показати унікальність авторського стилю письменників-модерністів;

осмислити глибинні витoki кризи теоретичної думки в царині вивчення художності, підсумувати напрацювання українського та зарубіжного літературознавства в пізнанні феномену літературності й запропонувати методологічні настанови для вивчення літератури в постмодерну епоху в контексті віртуального простору культури.

Об'єкт дослідження – закономірності становлення поняття *література* в процесі вироблення критеріїв художності з урахуванням контексту культурно-історичних епох, мистецьких явищ, національної специфіки.

Предмет – змістові й формальні чинники, що утворюють художньо-естетичну дихотомію літературного твору в історично змінних контекстах.

До розгляду залучено ті наукові, літературно-критичні, публіцистичні, художні тексти європейської й української літератури від античності до сьогодення, які містять ідеї, концепції, образи, що стосуються специфіки літератури як мистецтва слова.

Методологію дослідження визначає розуміння літератури як складного феномену, тому поєднано концепції філософії, естетики, культурології та власне літературознавства. У роботі враховано ідеї таких філософів і естетів, як Т. Адорно, Арістотель, С. Аверінцев, М. Бланшо, Й. В. Ф. Гегель, І. Кант, С. К'єркегор, А. В. Шлегель, Ф. Шлегель, Ф. Шеллінг, О. Лосєв, З. Мамардашвілі, В. Татаркевич, Б. Кроче, Х. Ортега-і-Гассет.

Теоретичну основу становлять засадничі праці основних літературознавчих шкіл і напрямків: герменевтики (Ф. Д. Е. Шлеєрмахер, Г.-Г. Гадамер), психолінгвістики (О. Потебня), психоаналізу й теорії архетипів (З. Фройд, К.-Г. Юнг, Н. Фрай), формалізму (В. Шкловський, Ю. Тинянов, Р. Якобсон, Я. Мукаржовський), структуралізму та семіотики (К. Леві-Стросс, Ю. Лотман, У. Еко, Ц. Тодоров), наратології (Ж. Женетт, В. Шмід), рецептивної естетики (В. Ізер, Г. Р. Яусс), феноменології (Е. Гуссерль, М. Гайдеггер, Р. Інгарден, Г. Башляр, К. Мерло-Понті, П. Рікер), постструктуралізму й деконструктивізму (Р. Барт, М. Фуко, Ж. Дерріда).

Під час аналізу літературних явищ урахувано сучасні українські дослідження специфіки художньої творчості й літературного процесу (автори – Н. Астрахан, О. Бабишкін, Н. Бернадська, Т. Бовсунівська, О. Вісич, О. Галич, М. Гіршман, М. Гнатюк, І. Денисюк, І. Дзюба, М. Зубрицька, М. Зеров, М. Ільницький, І. Качуровський, Г. Клочек, Ю. Ковалів, Н. Копистянська, М. Коцюбинська, С. Кочерга, А. Макаров, М. Моклиця, М. Наєнко, Д. Наливайко, Р. Піхманець, М. Рудницький, Г. Сабат, О. Слоновська, А. Содомора, Е. Соловей, А. Степанова, Л. Тарнашинська, А. Ткаченко, І. Фізер, О. Червінська, Є. Черноіваненко та ін.).

У роботі застосовано методики феноменологічного, структуралістського, текстологічного, контекстологічного, наративного, віршознавчого, описового, рецептивно-естетичного, порівняльно-історичного аналізу.

Наукова новизна одержаних результатів. Уперше в українському літературознавстві поняття *література* піддано всебічному аналізу й осмисленню з метою його концептуалізації шляхом дослідження критеріїв художності; з одного боку, простежено змінність цих критеріїв, їхню укоріненість у світогляд та естетичні засади культурно-історичного періоду, з другого – універсалізацію, затвердіння з подальшим переходом у власну протилежність; на матеріалі творчості українських шістдесятників продемонстровано ревізію естетичних засад попередників і вироблення нових критеріїв художності. Атрибутивний критерій розмежування художньої і нехудожньої літератури – вигадка, вимисел, фантазія – досліджено на матеріалі казки; указано на його обмеженість. Жанровий критерій розмежування художніх і нехудожніх творів простежено на прикладі утопії, есе, біографії, заповіту; відзначено важливу роль жанру у формуванні поняття *література*. Формальний критерій оцінки творів і його відносність апробовано в аналізі творів І. Франка й Лесі Українки. Доведено, що формалізм у трьох суттєво відмінних значеннях має надто широкий діапазон маркерів для застосування його як універсального критерію. Мовообразність як ознаку літературності розглянуто на матеріалі творчості Б. І. Антонича, В. Свідзінського, В. Стуса, Б. Шульца з позицій трактування образності як вияву максимально суб'єктивного типу творчості, що не підлягає універсалізації та застосуванню в статусі критерію художності.

Теоретичні здобутки дослідження: зроблено важливий внесок у теорію художності; доведено зв'язок домінантного в певний період поняття *література* з критеріями художності; показано причини методологічної кризи літературознавства у зв'язку з розмиванням критеріїв художності й гальмуванням пошуків відповіді на запитання «Що таке література?». Простежено функціонування критеріїв художності на новому матеріалі та продемонстровано методологію їх застосування до аналізу явищ літератури, творчості письменників і конкретних творів.

Практичне значення роботи полягає в можливості використання її результатів у викладанні навчальних курсів із теорії літератури й історії української літератури, спецкурсів із жанрології, віршознавства, у процесі підготовки монографічних досліджень або довідкових видань із проблем модерної й постмодерної літератури.

Особистий внесок здобувача. Дисертація узагальнює самостійні літературознавчі спостереження й теоретичні узагальнення. Основні здобутки оприлюднено в монографії та наукових статтях. Усі праці виконано самостійно. Будь-які форми використання праць інших авторів супроводжують відповідні посилання.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації було обговорено і схвалено на засіданні кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.

Результати дисертаційної праці відображено у виступах на щорічних університетських фестивалях науки впродовж 2009–2018 рр., а також на Четвертих лесезнавчих наукових читаннях (Луцьк, 2004); П'ятих лесезнавчих наукових читаннях (Луцьк, 2005); Науковому семінарі «Леся Українка в критиці та в літературознавстві» (Луцьк, 2005); Міжнародній науковій конференції «Леся Українка і європейська культура» (Луцьк, 2006); Міжнародному конгресі «Іван Франко: дух, наука, думка, воля» (Львів, 2006); Міжвузівському науковому семінарі «Терміносистема слов'янського літературознавства» (Рівне, 2007); Науковому семінарі «Поетичні збірки Лесі Українки: текст і контекст» (Луцьк, 2007); Всеукраїнській науковій конференції «Драматургія Лесі Українки і шляхи розвитку модернізму в світовій літературі» (Сімферополь, Ялта, 2007); Всеукраїнській науковій конференції «Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології» (Тернопіль, 2008); Міжнародному науковому семінарі «Методологія слов'янського літературознавства» (Луцьк, 2008); Міжнародній науковій конференції «Леся Українка: естетика, поетика, текстологія» (Луцьк, 2008); Міжнародній науковій конференції «Українська філологія: школи, постаті, проблеми» (Львів, 2008); Міжнародній науковій конференції «Актуальні проблеми вивчення життя і творчості Ольги Кобилянської та українського літературного процесу» (Чернівці, 2008); VII Всеукраїнських наукових читаннях «Леся Українка і сучасність» (Луцьк, 2009); Всеукраїнській науковій конференції «Українське віршознавство XX – початку XXI століть. Здобутки і перспективи розвитку» (Київ, 2009); Міжнародній конференції «Людина в просторі мови» (Каунас (Литва), 2010); Міжнародній науковій конференції «Імагологічна проблематика польської, білоруської, російської та української літератур і європейський контекст» (Луцьк, 2011); Міжнародному науковому симпозіумі «Леся Українка: доля, культура, епоха» (Луцьк, 2011); Всеукраїнській науковій конференції «“Лісова пісня” Лесі Українки: текст і контекст» (Львів, 2011); Міжнародній науковій конференції «Гене́за жанрових форм у контексті інтермедіальності» (Чернівці, 2011); Всеукраїнській науковій конференції «Леся Українка і контекст» (Ялта, 2011); Міжнародній науковій конференції «Бруно Шульц як філософ і теоретик літератури» (Дрогобич, 2012); Міжнародній науковій конференції «Взаємодії літератур у світовому літературному процесі. Проблеми теоретичної та історичної поетики» (Гродно (Білорусь), Белосток (Польща), 2012); Всеукраїнській конференції «Феномен Василя Стуса» (Острог, 2013); XI Міжнародній науковій конференції «Великі теми культури в слов'янських літературах. Відчуття» (Вроцлав (Польща), 2013); Міжнародній конференції «Леся Українка і національна література» (Луцьк, 2013); III Міжнародній науковій конференції «Мова і вірш» (Світязь, 2013); Міжнародній науковій конференції, присвяченій 100-ій річниці від дня смерті Лесі Українки (Кутаїсі, Сурамі, Тбілісі (Грузія), 2013); Всеукраїнській науковій конференції «Лінгвостилістика XXI ст.: стан та перспективи розвитку» (Луцьк, 2013); Міжнародній науковій конференції «Україністика: традиції та сучасність» (Варшава (Польща), 2013); Міжнародній науковій конференції «Апостол правди і науки» (до 200-ліття від дня народження Тараса Шевченка) (Львів, 2014);

Всеукраїнській науковій конференції «Тарас Шевченко у контексті сучасної світової культури» (Луцьк, 2014); Міжнародній науковій конференції «“У тридев’ятому царстві”: феномен казки в літературі, фольклорі і медіа» (Бердянськ, 2014); Другому міжнародному конгресі «Літературознавство на сучасному етапі: перші російсько-українські читання “Діалог слов’янських культур”» (до ювілеїв М. Лермонтова, Т. Шевченка, Є. Зам’ятіна) (Тамбов, Єлець (Росія), 2014); XI Міжнародній поетикологічній конференції «Біографія як текст» (Чернівці, 2014); Міжнародній науковій конференції «Аналіз та інтерпретація тексту у світлі сучасних методологій» (Світязь, 2015); XII Міжнародній літературознавчій конференції «Історіографія науки про літературу» (Чернівці, 2015); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Порівняльне літературознавство: проблеми методології, теорії, практики і методико-педагогічного застосування» (Івано-Франківськ, 2015); Міжнародній науковій конференції «Творчість Є. О. Сверстюка в контексті української та світової літератур» (Луцьк, 2015); Міжнародній науковій конференції «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво (“Горизонт очікування”))» (Харків, 2016); Всеукраїнській науковій конференції «Творчість Василя Стефаника і українська культура кінця XIX – початку XX століття» (Івано-Франківськ, 2016); Міжнародній науковій конференції «Універсум Лесі Українки: людина, культура, націософія» (Луцьк, оз. Світязь, 2016); Міжнародному науковому конгресі «Іван Франко: я єсть пролог» (до 160-річчя від дня народження) (Львів, 2016); Всеукраїнській науковій конференції «Українська версифікація: питання історії та теорії» (Чернівці, 2016); Всеукраїнській науковій конференції «Історіософія простору: тисячоліття волинської книжності» (Острог, 2016); Міжнародній науково-практичній конференції «Роман Гром’як у культурному і духовному просторі України» (Тернопіль, 2017); Міжнародній конференції «Пасіонарність другорядного» (Чернівці, 2017); Міжнародній науковій конференції «Літературний експресіонізм в інтермедіальному контексті» (Світязь, 2017); Міжнародній науковій конференції «Актуальні проблеми історичної та теоретичної поетики» (Кам’янець-Подільський, 2017); Всеукраїнській науковій конференції «...Його постать роки одягають у бронзу» (до 120-ліття від дня народження Євгена Маланюка) (Львів, 2017); Міжнародній науковій конференції «Нефікційна література: статус, еволюція, рецепція, поетика від давнини до сучасності» (Луцьк, 2018).

Публікації. За темою дисертації опубліковано одноосібну монографію «Феномен літературності» (Луцьк, 2018), 29 наукових статей, із яких 4 – у виданнях інших держав, 18 – у фахових наукових виданнях за переліком МОН України, 7 додаткових публікацій.

Структуру роботи визначено метою та завданнями. Дослідження містить вступ, 4 розділи, висновки, список використаної літератури (550 позицій), анотації українською та англійською мовами. Загальний обсяг роботи – 433 сторінки, 377 із яких складає основний текст.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **вступі** обґрунтовано актуальність роботи, сформульовано мету й основні завдання дослідження; визначено об'єкт і предмет, методи, наукову новизну, теоретичне та практичне значення дисертації; зазначено особистий внесок автора, апробацію здобутих результатів; схарактеризовано структуру праці.

У першому розділі – **«Поняття література і критерії художності (історичний і методологічний аспекти)»** – висвітлено історичну динаміку формування критеріїв художності літератури, базованих на естетичних категоріях.

У підрозділі 1.1. **«Історична зумовленість естетичних категорій і літературний розвиток»** простежено динаміку засадничих понять естетики впродовж розвитку європейської культури та з'ясовано їхній вплив на літературу.

Розуміння прекрасного, поняття естетичного ідеалу та похідних категорій спонукає до усвідомлення літературності (або художності – поняття більш традиційного для вітчизняної науки), впливає на мистецький пошук у царині стилю. Між усвідомленням відносності будь-яких оцінних критеріїв і намаганням окреслити їх якомога чіткіше коливається європейська культура, базована на двох визначальних епохах – античності й середньовіччі. У підрозділі окреслено цей дискурс, щоб довести тезу про історичну зумовленість головних естетичних категорій, а отже, й оцінних критеріїв.

Основні естетичні категорії історично змінюються й оновлюються і внаслідок тривання художньої практики, і в процесі розвитку наукової рефлексії щодо них. Поняття прекрасного й потворного, піднесеного й низького мають більш загальний план і часову детермінованість. Комічне, трагічне, героїчне розташовані в площині специфічної мистецької сфери. Категорії гармонії та міри, що беруть початок у міфологічній свідомості, характеризуються найвиразнішою епохальною зумовленістю.

Переосмислення естетичних категорій та відповідно докорінна зміна якості літератури з риторично-дидактичної на власне художню відбулися на рубежі XVIII–XIX ст. Наголосимо: в епоху романтизму започатковано формування сучасних критеріїв художності, базоване, зокрема, на законах *умовності, цілісності, оригінальності*. Критерій оригінальності в період романтизму перебував на стадії зародження, виявляючись насамперед у самовираженні. Активно спрацьовував критерій внутрішньої адресованості. Особливої ваги в естетиці романтизму набув критерій цілісності. У підрозділі простежено різнобічне трактування цілісності в міркуваннях Альберті, Гумбольдта, Й. В. Гете, Ф. Д. Е. Шлеєрмахера, Ф. Шлегеля, С. К'єркегора. Представники ієнської школи – брати Шлегелі, Новаліс, Тік, Вакенродер – розглядали як цілісність не лише окремих літературний твір, а й поезію певної епохи.

На теоретичному рівні проблему єдності протилежностей як універсального принципу світобудови ставили віддавна, але саме романтики вбачали в розмаїтті та протилежностях світу джерело творчості й реалізовували це в художній практиці. На рівні філософсько-теоретичних міркувань вони тлумачили цілісність

як органічну даність, на противагу попередній тенденції вбачати цілісність насамперед у конструкції (Арістотель, Горацій, Буало).

Романтики доводили, що фрагменти містять проекцію цілого. Саме в добу романтизму набув поширення фрагмент як самостійний жанр. Парадоксальний, на перший погляд, вияв цілісності через фрагмент засвідчує глибинне проникнення романтиків у психологію творчого процесу, коли потрібно схопити й зафіксувати неповторний момент осяяння. Творчість романтики проголошували як абсолютно самодостатню вищу духовну діяльність трансцендентного характеру за аналогією до природної стихійності. Теоретики ХХ ст. розвинули запропоновані романтиками концепції художності, однак не закрили питання естетичних цінностей, а тільки актуалізували його.

Підрозділ 1.2. «Критерії художності й методології літературознавчих досліджень» присвячено з'ясуванню методологічної проблеми: критерії оцінювання, які спрацьовують під час дослідження мистецьких творів, мало коли узгоджено з часом їх постання.

Критерії, доречні в часі свого виникнення, у наступному періоді можуть набути статусу антикритеріїв, тобто стати ознакою низької художності. Найвиразніше таке «перевертання» простежено в знаменитому протистоянні класицизму й романтизму, коли майстерність як вищу оцінку перетворюють на ремісництво як ознаку антимистецькості, слідування жанровому канону тлумачать як невиправдану штучність, високу ідейність – як дидактичне моралізаторство, зайве в мистецтві, тощо. До слова, жоден твір, досконалий із погляду класицистської естетики, не такий у романтичній свідомості. Змішування критеріїв антагоністичних естетик загрожує дослідникові літератури повною втратою об'єктивності.

Будучи складним комплексом структурних властивостей творів мистецтва, поняття *літературність* залишається найбільш змінною, а головне – суперечливою категорією. Найвиразніших типологічних і діяхронічних змін зазнають саме критерії художності.

У сучасній теорії літератури окреслення критеріїв художності складає поліфонічну картину. П. Іванишин (Київ, 2012), спираючись на дослідження В. Татаркевича, припускає наявність трьох основних (атрибутивних) критеріїв художності: техне, пов'язаного з оцінкою зовнішньої форми літературного твору; ейдологічність (образотворча майстерність письменника); духовнотворча телеологічність твору (основний).

Ширше критерії художності описано в праці В. Іванишина (Київ, 2010). Основу художності становить образність, однак наявністю чи естетичною якістю образів вона не вичерпується, як і не визначається проголошенням значущих ідей чи порушенням важливих тем. Декларуючи інші підходи в пізнанні й оцінюванні художності, В. Іванишин все ж повертається до двох визначальних аспектів – естетичності й інтенціональності. Відповідно естетичний рівень представлено субрівнями зовнішньої і внутрішньої форм, інтенціональний – субрівнями змісту і сенсу (смислу) твору.

Узагальнюючи попередній досвід естетико-філософської думки, автори двотомної «Теорії літератури» (Москва, 2004) виводять три закони мистецтва (художності). Закон *умовності* обґрунтовує необхідну умову мистецтва – створювати нову (художню) реальність світу. Вигаданий «геретокосмос» (А. Г. Баумгартен) художнього твору повинен сприйматися як цілком завершене утворення й відповідно підпорядковуватися закону *цілісності*. Третім законом виступає *оригінальність*, де активно виявляється образотворча діяльність митця.

Фокусуючи погляд на бодай одному з критеріїв художності, можна простежити відмінність методологічних підходів. Такий ніби безсумнівний і дієвий критерій, як *цілісність*, розглянуто в контексті науки ХХ ст. Художні практики кінця ХІХ–ХХ ст. демонструють найрізноманітніші прийоми організації тексту у творі, зокрема й засоби незавершеності, фрагментарності, колажності тощо. Хоча згадані прийоми не нові, але, починаючи від доби модернізму, вони набувають статусу естетичних теорій, як-от концепція *non-finito*. Фрагментарна свідомість сучасної людини, яка бачить світ у строкатому калейдоскопі різноманітних інформаційних носіїв, виражена й у відповідних художніх формах. Але відчуття незавершеності при цьому не виникає. Навпаки, звикла до квапливості й уривчастості, сучасна людина психологічно все більше сприйнятлива для фрагментарності.

Критерій цілісності не можна використовувати беззастережно, знаючи, що ознакою високохудожнього твору можуть бути цілком протилежні якості. Тому про відкритість / закритість твору можемо говорити на смисловому рівні, завершеність / незавершеність – на формалістичному, про цілісність – на рівні естетичного сприйняття.

Критерії художності так чи так формують методології нового часу. Подолання онтологічної прірви у сприйнятті, трактуванні, аналізі літературного твору як змістово-формальної дихотомічної єдності є головним завданням реципієнтів різних рівнів – від звичайного читача до професійного критика. Дієвий рецепт для цього долання знайдено в рецептивній естетиці й феноменології, які пропонують як методологічний орієнтир концепції про естетичний і художній полюси твору (Р. Інґарден, В. Ізер).

Обираючи ту чи ту методологію, дослідник літератури мусить чітко усвідомлювати, які саме критерії і чому він обирає як засадничі. Усвідомлення відносності або суб'єктивності всіх критеріїв йому не зарадить, адже наперед дисонуватиме з об'єктивністю отриманих результатів.

У підрозділі 1.3. «Ревізія естетичних засад як ознака літературного розвитку (досвід шістдесятництва)» продемонстровано, як у межах одного покоління відбувається перемаркування критеріїв художності.

Концепція мистецтва певного періоду завжди формується внаслідок перегляду традиційних засад, часто – тотальної ревізії чинних уявлень про мистецтво. Кожна наступна епоха позиціонує себе щодо попередньої критичним ставленням до її засадничих естетичних настанов. Перманентні ревізії домінантних уявлень про мистецтво властиві й історії української культури. Найбільш відомі – це естетична теорія модернізму супроти просвітницько-народницької тенденції

XIX ст., європеїзм неокласиків на противагу хуторянству фольклорно-національної традиції. У радянські часи утверджували концепцію соціалістичного реалізму, опозиційного щодо модернізму. Радянський канон суттєво підважили шістдесятники. Саме їхнє уявлення про мистецтво й літературу окреслює ті параметри культури, які сприймаються як сучасні, незважаючи на постання постмодерну. Утім, критичні настанови постмодерністів у вітчизняній історії – це переважно та сама критика соцреалістичного припису, яку було досить повно (може, не так відверто й сатирично) сформульовано в доробку шістдесятників.

Методологічна ситуація означеного періоду розвивалася в межах марксистсько-ленінської вульгарної соціології з проривами наукової думки в бік деідеологізації (М. Наєнко). Концептуальні зрушення в методологічному полі українського літературознавства ознаменовано появою розвідок Р. Гром'яка, І. Дзюби, В. Іванисенка, М. Ільницького, М. Коцюбинської, А. Макарова, І. Світличного, Є. Сверстюка, В. Фащенко та ін. Аналіз літературних явищ з естетичних позицій не тільки давав змогу говорити про іманентну специфіку мистецтва, а й змушував повернути увагу в бік основного матеріалу літератури – слова.

Оновлення наукової сфери відбивали тенденційні зрушення в художній практиці. У період політичної відлиги митці здійснили спробу реанімувати піднесені модерністами критерії *оригінальності* та *словесної образності*, повертаючи літературі органічне право на вишуканість, навіть ускладненість мистецьких форм. В умовах ідейної і художньої регламентації шістдесятники вдавалися до високої мистецької гри, поєднували етнічне з технічним, національне зі світовим. Намагаючись бути нонконформістами і в політиці, і в естетиці, шістдесятники визначили етичні й естетичні пріоритети власного життя і творчості: йдучи «дорогою несамовитих» (В. Стус), вони зробили Слово «альтернативою барикад» (Л. Костенко).

В офіційному літературознавстві того часу, як і в 1930-ті рр., оригінальність разом із поняттям *формалізм* трактовано однозначно негативно. Дослідження М. Коцюбинської своєрідно реанімували шукання формалістів і структуралістів у контексті марксистської ідеології. В умовах ідеологічно-соціального догмату прихильники структурально-семіотичного аналізу або шукали ліберальних умов для творчості (Ю. Лотман), або знаходили компроміс у використанні цілісно-системного аналізу (М. Гіршман).

Зрозуміло, що М. Коцюбинська спиралася на «легальні» практики відомих творців яскравих індивідуальних стилів так само, як і на праці «офіційних» теоретиків. У тогочасній ситуації вона аж ніяк не могла згадувати імена ряду дослідників формалістичних особливостей художнього тексту. Саме слово *поетика* в радянській науці асоціювалося з формалізмом. Теоретичні міркування М. Коцюбинська ілюструє глибоким аналізом художніх текстів, зокрема віршів В. Стуса.

Естети М. Коцюбинська й В. Стус, для яких мистецькими авторитетами були поети 1920-х рр. – епохи естетизму, мусили звернути увагу на поезії П. Тичини. Саме на матеріалі творчості поета-модерніста обидва дослідники вдаються до розгляду явища синестезії (щоправда, не вживаючи цього терміна).

Критики-шістдесятники мали мистецький смак, були естетамі, навіть формулювали обернені критерії: «Це цікавий поет – його не друкують...». Те, як уявляли «справжнє» мистецтво теоретики соцреалізму, і те, що теоретично й практично утвердили шістдесятники, – протилежні естетичні системи. Попри прив'язаність соцреалістичних доктрин до конкретного часу, це протиставлення показове й характерне для всієї історії культури. Так чи так, формування естетики відбувається в царині протистояння мистецтва та дійсності. Життя прагне нав'язати мистецтву свої потреби й вимоги, підпорядкувати його собі, зробити зброєю в розв'язанні соціальних проблем. Мистецтво, відчуючи загрозу власному існуванню, періодично чинить спротив. І тоді з'являються апологети естетизму, або «чистого» мистецтва. Ці протилежні естетичні настанови, утім, не завжди ворогують – частіше змішуються (залежно від історичного контексту). У будь-якому разі формування розгорнутої системи уявлень про мистецтво та літературу, їхнє місце й роль у житті – ознака поступу та вияв самодостатності, зрілості культури. Але органічним складником цієї зрілості мусить стати усвідомлення, що жодна теза не остаточна.

У підрозділі **1.4. «Вигаданість *versus* літературність»** простежено функціонування чи не найдавнішої й безсумнівної ознаки літератури – вигадки як критерію художності.

Чарівна казка стала першим «художнім» зразком словесного мистецтва, тобто вигаданим, навмисним, нефункційним, точніше, з функцією естетичного задоволення. Народна казка не тільки попередниця відповідного літературного жанру, а й усієї художньої літератури, – насамперед як найдавніша оповідь про захопливі події, як універсальна модель завоювання слухача / читача майстерністю словесного відтворення подій. «Казкову» інтенційність літератури вмотивовано багатьма чинниками. Зупинимось на трьох дуже виразних, на наш погляд, моментах.

1. Генетично-історичний. Збираючи казки, письменники навчилися їх писати.

Чимало європейських авторів збирали народні казки чи створювали літературно-авторські на основі фольклорних. Варто згадати таких професійних казкарів, як брати Грімм (Німеччина), Ш. Перро (Франція), Г. К. Андерсен (Данія), К. Коллоді (Італія), П. Бажов (Росія). Тривалу історію має українська казкарська традиція. Із жанром літературної казки пов'язана творчість І. Франка, С. Руданського, Ю. Федьковича, Панаса Мирного, Марка Вовчка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, Н. Забіли, В. Сухомлинського, О. Іваненко, В. Нестайка та ін.

Входження фольклорної казки до писемної традиції зумовило стрімкий розвиток оповідних жанрів, зокрема й роману, який майже два століття залишається найбільш затребуваним жанром літератури.

2. Методологічний. Засади дослідження жанру казки (і фольклору загалом) стали визначальними для літературознавства. Зокрема, звертаємося до концепцій В. Проппа, який підійшов до вивчення казки з формалістського боку й розробив цілий напрям – морфологію жанру. Дослідника справедливо визнають основоположником порівняльно-типологічного методу в фольклористиці, одним із засновників сучасної теорії тексту, попередником сучасних структуралістів.

Однак головна ідея, яку винесло з праці В. Проппа літературознавство, така: будь-який твір – це структура, і, щоб дослідити її, потрібно розкласти на елементи та вивчити кожен із них.

Ідеї Проппа опанувала та розвинула наратологія другої половини ХХ ст. Знання про структуру казки стало загальним, поширилось і серед письменників. Деякі з них, як от У. Еко, Дж. Р. Р. Толкін, Дж. К. Ролінг, майстерно використали казкові матриці для створення захопливої літературної гри постмодерного гатунку. Структура казки стає структурою постмодерного роману.

3. Типологічний. Казка є перехідним явищем між міфологією (вірою, правдою) та літературою (вигадкою). Вигадка – продукт людської фантазії й необхідна умова творчості. Незважаючи на те, що вигадку асоціюють із літературою, вона далеко не завжди є ознакою художності. Незначний зміст вигадки простежуємо в глибоко суб'єктивізованих творах, переважно ліричних. Такими є й тексти, писані на документальній основі. Проте однозначно віднести і ті, і ті до таких, де вигадки немає, ми не можемо. У ліричному вірші поет одягає маску ліричного героя або й прибирає іншу роль. Ще складніше відділити вигадку від факту в розповідній прозі, зокрема базованій на документальній основі. Водночас твори відверто умовного (містичного) характеру, за свідченням їхніх авторів, теж мають реальне підґрунтя, як-от видіння. Чи є той чи той твір літературою, вирішують читачі, а от чи є твір художнім вимислом – вирішує автор.

Художня література й досі зберігає інтенційність, задану їй казкою ще в середньовіччі. Виконуючи функцію перехідної ланки між міфологією й письменством, казка перенесла головний атрибут міфу – уявний світ – у літературу, але змінила його функцію: вигадка стає усвідомленою та ігровою, засобом творення позірного світу, наділеного чарівними можливостями.

Письменники активно використовують засоби первинної умовності (образність), але й не цураються відверто фантастичного, незвичайного. Казка увійшла в метажанрові структури, активізувала розвиток фантастики та фентезі. «Серйозна» література звертається до казковості тоді, коли безпосередньо сказати щось неможливо чи з ідеологічних причин, чи за браком виражальних можливостей інших способів відображення. Форму казки з різною часткою вимислу всебічно застосовують письменники різних естетичних систем. Використання художнього потенціалу казки проілюстровано на матеріалі творів соцреаліста А. Гайдара і постмодерністки О. Забужко.

Завдяки «щепленню» казкою література поступово зруйнувала межі між вигадкою і правдою, між фантазуванням і наслідуванням, між грою і документом. Казка вкотре в історії захитує критерії розмежування художньої і нехудожньої літератури, щоб відкрити нові горизонти для творчості. Сьогодні очевидно, що, попри посилення вигаданого компонента літератури, активізації «казковості» літературної творчості, вигадка не є ознакою безумовної літературності. Першорядні твори ХІХ–ХХ ст. і не лише ті, які мають документально-біографічну основу, містять психологічну достовірність, утілюють реально пережите, а отже, є засадничо антиказковими. Більше того, виглядає так, що межу між белетристикою і документалістикою остаточно стерто.

У другому розділі – **«Художня і нехудожня література: межова функція жанрів»** – простежено побутування жанрів на межі між художньою й нехудожньою літературою, що викликає методологічні труднощі в оцінці їхньої літературності на фаховому рівні.

У підрозділі **2.1. «Естетичний вимір жанру»** ревізується твердження, що на побутовому рівні ідентифікація художньої літератури відбувається за допомогою жанрів. Ніхто не буде сумніватися, чи належить до художніх творів роман, вірш, балада. У процесі функціонування жанри набувають усе чіткіших ознак, а отже, їх можна використовувати як сигналізатори своєї сфери. Тому видається, що жанри, за всіх суперечок про природу літератури, залишаються твердим орієнтиром для її дефініцій. Але це оманлива певність. Насправді саме жанр найчастіше розхитує межі між художньою й нехудожньою літературою, які в той чи той період устанавлює культура.

Художня література тисячоліттями формувала жанрову систему в різних родових площинах. Міцну традицію античності щодо жанрового розподілу творів закріплено в європейській літературі. У різні культурні періоди змінювалися хіба репертуар і доміанти. Сумніви в доцільності жанрів постали лише в ХХ ст., для попередніх епох жанр становив незаперечну даність. Факт існування різних жанрів і вимога їхньої генологічної «чистоти» – догмат класицизму. Перебудова жанрового мислення на початку ХІХ ст. (згідно з якою окремих твір перестає сприйматися лише як варіант жанру, як це було в епоху класицизму, і навпаки, жанр починає мислитися як елемент цілісного літературного твору) відповідала загальній настанові романтизму на утвердження окремої творчої індивідуальності. Така зміна акцентів у жанрології – одна з найхарактерніших ознак переломного періоду в історії європейської літератури.

Знаменита культурна війна романтиків і класицистів на рубежі ХVІІІ–ХІХ ст. – передовсім війна на території жанрів. Романтики скасували жанрову систему класицистів і тим самим вивели нормативність із критеріїв естетично вартісних. Використавши досвід середньовіччя й бароко, романтики ввели в культуру поняття літератури як мистецтва слова, народженого натхненням генієм. Те, що раніше не мало жодної естетичної вартості (наприклад, чорнова заготовка, імпровізація, незавершений уривок), у жанровій системі романтиків набуває ваги повноцінного мистецтва.

В естетиці епох, дискурс яких започатковано в середньовіччі, особливо чітко вимальовується межова функція жанрів. Коли жанри здійснюють первинну обробку нового досвіду людства, вони ще не належать літературі й самі не видаються вартісними. Ставши виразним жанром, будь-яка вербальна форма рано чи пізно посувається в царину мистецтва слова.

Саме в такому аспекті доцільно розглянути яскраві зразки жанрів утопії, есе, біографії, заповіту. Виразно межова природа цих жанрів дасть змогу виявити роль жанру в становленні уявлень про природу літератури в різні епохи.

У підрозділі **2.2. «Утопія / антиутопія: між ідеологією й літературою»** простежено метаморфози, які відбувалися з метажанром утопії впродовж тисячоліть. Це яскраве свідчення того, як вербальні структури (жанрові форми),

зароджуючись у надрах життєвого процесу, дають поживу для власних пошуків і здобутків художній літературі, формують нові, власне художні жанри.

Універсальний жанр утопії яскраво демонструє вираження соціальних ідей у белетристичній формі. Науковий інтерес до жанру утопії посилюється в другій половині XX ст. разом із поширенням жанру антиутопії. Антиутопію розглядають переважно в порівнянні з утопією як її протилежність, як похідний від неї жанр або антижанр.

Класичну утопію репрезентують твори Т. Мора («Утопія», 1516), Т. Кампанелли («Місто Сонця», 1623), Ф. Бекона («Нова Атлантида», 1626). Порівняння названих текстів дало можливість окреслити жанрові параметри утопії не тільки як явища індивідуальної творчості та певної національної літератури, але і як поняття конкретно-історичного, загальнотеоретичного.

Зважаючи на домінантні аспекти в аналізованих текстах, визначено твір Мора як соціально-економічну, Кампанелли – як теократично-астрологічну, Бекона – як науково-технічну утопію. У кожному творі відсутні життя й індивідуалізована людина. Літературність, більшою чи меншою мірою, виступає формальною ознакою утопії й не перевищує літературності будь-якого утилітарного тексту.

Отже, аналізовані твори, незважаючи на їхню присутність у канонізованому фонді світового письменства, усе ж залишаються поза межами художньої літератури. Водночас доречно відзначити, що прийоми белетризації автори використали досить успішно. Непростий шлях переходу утопії з соціально-політичних текстів у мистецькі та становлення в результаті власне художнього жанру антиутопії простежила Леся Українка в статті «Утопія в белетристиці» (1906), якою започатковано наукове вивчення цього жанру в українській науці.

Кілька столітнє існування зразків утопічних творів довело факт їхньої нехудожності, хоча жанром утопія таки стала. Вона має досить стійкий набір змістово-формальних ознак. Жанрові вимоги утопії зосереджені переважно на змістовому рівні, оскільки відправною тут виступає ідея ідеального суспільства. Форма всіх утопічних творів теж «коливається» в межах очікуваного: подорож, діалог з очевидцем життя в досконалому суспільстві тощо. Саме ідейна домінанта й не пускає жанр утопії у сферу художньої літератури.

Леся Українка вже в назві статті фіксує нехудожнє походження жанру утопії, а весь розгляд зразків робить під кутом виявлення їхньої мистецької вартості. Гостра критика окремих творів, які не досягли відповідного літературного рівня, пояснюється тим, що засадами аналізу дослідниці стали естетизм і художність. Леся Українка з притаманним їй аналітизмом робить висновки про відмінності наукової та белетристичної утопії. Літературна утопія позначена *психологізмом, образністю, емоційністю*. І хоча в «Утопії» Мора не досягнуто художнього ідеалу, однак його твір викликав тривале наслідування, що зрештою вилилося у формування нового, справді літературного жанру – *антиутопії*.

Отже, утопія, прорісши з філософсько-політичної традиції, тривалий час цьому дискурсу й належала, лише частково белетризуючи оповідь заради більшого впливу на читача. Але поступове накопичення суб'єктивізму та його подальше осмислення, приєднання сатиричних елементів, покликаних відтіняти досконалість

утопічного від недосконалості реального світу, які, своєю чергою, посилюють суб'єктивізм і літературність творів, поступово підштовхували утопію до власне художніх жанрів. Зміна функції з ідеологічної на художню відбулася тоді, коли до усталеної матриці було прищеплено людське життя, коли до зображення суспільного устрою додалося зображення унікального шляху окремої особистості. Утопія як нехудожній жанр перетворилася на антиутопію як суто художній, водночас відмежувавшись від сатири тим, що об'єктом критики стала не стільки недосконала реальність, скільки віра людства в можливість побудувати ідеальне суспільство.

Історія утопії й антиутопії наочно демонструє межову природу жанру. Є жанри, які постійно сигналізують про відносність межі, про умовність (чи домовленість) нашого уявлення про те, що саме можна вважати справжньою літературою.

Підрозділ **2.3. «Есе: наука плюс література»**. Есе від початку перебуває на перетині наукового (понятійного) й мистецького (образного) типів світосприйняття.

Жанр сформувався насамперед у межах філософської літератури, тобто належить до наукового дискурсу, але відразу ж як його «неправильне» відгалуження. На відміну від жанрів, що поступово мігрують із наукових чи документальних у художні, есе завжди перебувало на межі між наукою й літературою. З одного боку, есе найперше відображає процес мислення, а тому впродовж тисячоліть його переважно залучали (відповідно припасовуючи до потреб думання) філософи або ж загалом науковці, з іншого – звільнення від норм і догматів, які супроводжують розвиток власне наукового дискурсу (всі жанри тут значно жорсткіше формалізовані, ніж літературні), дало жанру змогу еволюціонувати в бік актуалізації суб'єктивного компонента. Свобода висловлювання, своєю чергою, посувала жанр у царину образного слова. Коливання на межі науки й літератури – головна причина дискусійності природи цього жанру.

Складність жанрової ідентифікації есе виявляється в кількох аспектах: надто широке використання терміна (есе називають твори від подорожніх записок до літературних маніфестів); помилкове жанрове означення творів інших жанрів у часи популярності есе; уживання терміна в різних значеннях на сучасному етапі (вид наукової роботи, жанр художньої літератури, жанр учнівського чи студентського твору, журнальна стаття, позначена суб'єктивністю авторської манери); кореляція зі спорідненими жанрами (нарис, сповідь, портрет, бесіда, листи); історична трансформація жанрів загалом та есе зокрема; семантика поняття в контексті його перекладів.

Остання позиція, на перший погляд, може видатися несуттєвою, але варто простежити лінгвістичну історію слова *есе*, щоб побачити своєрідність жанру навіть у цьому. Тривалий час в україномовній рецепції побутувала назва книги Монтеня «Досліди», що аж ніяк не в'яжеться з оригіналом. Сміслові поле французького іменника *essai*, як і відповідного йому дієслова *essayer* 'намагатися, пробувати', обертається навколо ядра *спроба* – чи житейська, чи літературна.

Справа прояснилася, коли А. Перепада знайшов відповідник – у його перекладі українською книга отримала назву «Проби».

Проблема жанрових дефініцій есе залишається відкритою. Спільною точкою для більшості визначень є визнання есе як межового жанру. Генологічний розгляд есе (й інших жанрів) базовано на концепції А. Ткаченка, який обґрунтував чотирирівневу характеристику твору: рід, вид (проза або вірш), жанр, жанровий різновид (Київ, 2003).

Есе епічне за способом викладу; в основі лежить розповідь; за видом – проза. Навіть четвертий рівень класифікації не проблемний. Залежно від домінування певних елементів виділяють філософські, публіцистичні, науково-популярні, літературно-критичні есе. Дискусійним залишається третій рівень генологічної характеристики – рівень жанру, точніше, його жанрових ознак. З'ясовуючи жанрові ознаки есе, вкотре актуалізуємо загальновизнане тлумачення жанру як єдності змістової домінанти й певної історично виробленої форми.

Свободі думання, яка визначає зміст есе, мусить відповідати така сама свобода оформлення. Тому есе – засадничо неканонічний жанр, цілком звільнений від приписів висловлювання. Із жанротвірних ознак форми сталою лишається прозова розповідь. Жанр есе творить насамперед синтез раціоналізму й суб'єктивізму. Перше тягне жанр у бік науки, друге – у бік мистецтва.

Для ілюстрації поєднання в есе наукового (мислительного, раціонального) й мистецького (образного, інтуїтивного) способів відображення проаналізовано три тексти. Написані у XX ст. есе різного жанрового різновиду (науково-літературознавче Ц. Тодорова «Походження жанрів», біографічно-культурологічне А. Моруа «Монтень», художньо-ліричне Г. Гессе «Обтрушування книг») демонструють надзвичайно широкі синтезувальні можливості жанру. На ідейно-змістовому рівні есе поєднує різні форми свідомості, на формальному – використовує виражальні можливості художнього слова.

Есе – метаморфний жанр, який відображає спосіб мислення з залученням мистецьких засобів. Спектр змістового наповнення жанру буде неухильно зростати, оскільки збільшується кількість культурних явищ, придатних для есеїстичного осмислення.

Есе, як жоден інший жанр, змушує дослідників знову і знову ставити питання про межі власне літератури (художньої літератури). Науковець, який блискуче володіє науковими жанрами, прагне залучити форму есе тоді, коли перебуває в особливо напруженому пошуку, формулює несподівані, парадоксальні запитання, намагається знайти цілком новий ракурс бачення. Письменник, який має у своєму творчому арсеналі чимало добре опанованих літературних жанрів, раптом полишає звичні «вигадані» форми й розповідає про щось простою мовою, наголошуючи на біографізмі спостереженого чи передуманого. Вивчаючи творчість письменника, розмістимо його есе поруч із короткою прозою, а есе науковця процитуємо з тією самою метою, що й інші, більш легітимні його праці. Учений вільно входить у сферу літератури, а письменник залюбки перетворює літературу на об'єкт наукової рецепції. Есе, що ближче до сьогодення, усе більше стає літературним жанром, усе

частіше належить власне літературі. Наука про літературу й література розмивають із двох боків межу, яка має їх різнити.

У підрозділі **2.4. «Біографія: паралітература чи література?»** проаналізовано межове становище метажанру між документалістикою (щоденник, мемуари, епістолярій) та художньою літературою з огляду на поєднання факту й вимислу.

Світова словесність налічує величезну кількість біографій із різним ступенем достовірності, тому розрізняють науково-художні, белетризовані, есеїстичні біографії і власне художні твори повістєво-романної, драматизованої та віршованої форми. Класифікації й поняттєві дефініції біографічної творчості різноманітні, як і сам предмет.

У підрозділі звертаємося до вітчизняних концепцій художньої біографії, водночас корегуючи з власною позицією. Зважаючи на співвідношення історичної й художньої правди, Б. Мельничук (1997) диференціював історико-біографічну літературу та біографію наукову (науково-популярну), науково-художню (белетризовану, есеїстичну) й художню. Стосовно останнього з названих гатунку прози дослідник традиційно вживає означення *історична*, наголошуючи тим самим на достовірності зображуваного: об'єктами біографічних творів є історичні постаті. Однак біографічна проза в активному розвитку все більше вивільняється зі сфери історичних творів.

Поєднання в біографічній прозі фактів і домислу – вираження концептуальної дихотомії життєвої та художньої правди. У радянському літературознавстві поняття *життєва* замінювалося на *історична*, хоча існували обидва означення, а перше охоплювало ширші функції. Можна припустити, що офіційне літературознавство вчувало у слові *життєва* екзистенційний підтекст.

О. Галич (1984) обстоює термін *документально-біографічна проза*. Полемізуючи з традиційним означенням «історико-біографічна проза», яку тривалий час трактували як різновид історичної прози, дослідник одночасно й підтверджує це, визнаючи існування специфічної прози, героями якої є реальні історичні особистості. Усе логічно: й історичні особи Яків Сомко чи Іван Брюховецький (персонажі роману П. Куліша «Чорна рада»), й історичні постаті Марія Башкирцева (персонаж однойменного роману М. Слабошпицького) чи Катерина Білокур (героїня повісті-есе М. Кагарлицького «Квіти мої, діти») тощо. Однак «Чорна рада» – історичний роман, інші названі твори – біографічна проза різних жанрів. Очевидне існування інших (окрім наявності історичного прототипу) критеріїв у розрізненні цих видів літературних творів, зокрема особливості нарації та конструювання сюжету.

Важливо розрізняти *біографічну форму* як художній прийом конструювання тексту й *біографічний жанр* як різновид прози. У першому випадку маємо справу з певною побудовою художнього твору за принципом послідовного викладення життєвих подій головного персонажа, в іншому – «охудожнення» біографії реальної людини за допомогою різних прийомів і способів.

Біографія кожної людини має власний сюжет, який може видаватися цікавим чи нудним. Життя історичних особистостей буває то насиченим

інтригами, то позбавленим цікавих фактів (як один із варіантів – людина напружено працює й часу на інші справи не має). Трапляється, що письменники (чи інші публічні люди) вигадують захопливі історії для власної біографії. Досліджуючи художню форму біографії, насамперед мусимо звернути увагу на поєднання в ній факту й вимислу як бінарної опозиції біографічного нарративу.

Прикладами моделювання зовнішньої і внутрішньої біографії можуть бути життєві історії Марка Вовчка та О. Кобилянської, а ілюстрацією балансування між історією і белетристикою – художні твори про письменниць («Марія» О. Іваненко, «Емансипантка», «Шарітка з Рунгу» В. Врублевської). Сповненої подіями біографії М. Вілінської вистачить на кілька біографічних романів, хоча сама письменниця стосовно особистого життя тримала повну інтригу: ніколи не заперечувала вигадок про себе й не спростовувала привселюдно помилок відносно її біографічних даних. Життя О. Кобилянської було позбавлене бурхливих пригод, вона фактично не виїжджала за межі рідної Буковини, навіть мрія про море так і залишилася пляшечкою солоної води на письмовому столі. Захопливий сюжет власної біографії письменниця виписала у власному щоденнику, акцентуючи на особистих почуттях і переживаннях. Щоденник О. Кобилянської містить таку кількість інформації (щодо зовнішнього і внутрішнього життя), якої вже достатньо для конструювання біографічного твору.

Письменник-біографіст, послуговуючись щоденниками, спогадами, листами об'єкта зображення, має справу з матеріалом, який треба скомпонувати й узагальнити. В іншому разі він творить або моделює уявний світ, у якому переважає саморефлексія. У будь-якому випадку особа, яка стала об'єктом художньо-біографічного зображення, є співавтором твору. Письменники часто самі «дбали» про фактичний матеріал для майбутніх біографічних творів, залишивши численні спогади, щоденники, листи, автобіографічні твори тощо. Будучи «документами», ці джерела все ж містять вимисел.

Викладений вище факт почасти пояснює збільшення частки вимислу в модерністській романізованій біографії, водночас ілюструє свідому опозицію до піднесення зовнішньої біографії в статус істинної реальності. І авторів, і їхніх біографів усе більше цікавить не фактична, зовнішня, а *внутрішня біографія*.

Модерністи продовжили запроваджену романтиками тенденцію грати ролі та носили маски й у реальному житті. Проте в романтиків вона була універсальна, ніби одна на всіх, а в модерністів їх було багато, що відповідало кожній окремій індивідуальності. Зокрема, простежено моделювання власної біографії українськими модерністами: М. Коцюбинським, який і сюжет власного життя робив цікавим, і В. Стефаником, оригінальна творчість якого позначена виразним автобіографізмом на рівні рефлексії.

Отже, біографістика посідає все вагомніше місце в сучасній художній літературі, перетворює імена класиків, опосередкованих численними чинниками, на імена персонажів захопливих історій. Так дедалі більш послідовно затирається межа між літературою факту і літературою вимислу, літературознавство стає органічною часткою літератури.

Підрозділ 2.5. «Заповіт: історична зміна функції». Жанр заповіту бере початок у дохристиянську еру, фіксуючи останні слова видатних людей. Структура звернення, фактично визначена вже в книзі Буття, доповнювалася за рахунок елементів історичних розповідей, екзегези й апокаліптики, а пізніше – елементів античного роману. У середньовіччі словесну форму юридичного заповіту (зачин, формули, композиція, заключення) використовували для розроблення дидактичної або сатиричної тематики. Остання була особливо поширена у французькій літературі пізнього середньовіччя. Вочевидь, ідеться про зміну модусу жанру заповіту – від останніх слів, з одного боку, чи юридичного документа – з другого, через стадію пародіювання до майбутньої художньої форми. Жанрові межі заповіту як ліричного вірша сформовано в добу романтизму, а його літературознавчі дефініції продовжуються.

Заповіт утворює різновиди: за стильовим інтонуванням він може бути патетичним або жартівливим; адресатом заповіту може бути одна людина або цілий народ і т. ін. Семантичні інтенції жанру заповіту різновекторні, а поетичні форми розмаїті. Світову антологію поетичного заповіту становлять твори Р. Геррика, Д. Донна, Д. Гурамівелі, Ю. Лапера, Ю. Словацького, Х. Ботева, В. Незвала, Ф. Гарсія Лорки, П. Пазоліні. Якісно оновленим постає жанр заповіту в українській літературі у творчості Т. Шевченка, який у формі особистого прохання виразив волю народу. У підрозділі здійснено порівняльний аналіз Шевченкового «Заповіту» з творами М. Лермонтова, О. Пушкіна, Ю. Словацького; простежено спадкоємність у творчості І. Франка, Лесі Українки, В. Симоненка.

На прикладі заповіту зроблено висновки, що жанрова матриця через розгалуження видової модальності в процесі розвитку літератури та зміни історичних умов її функціонування постає в низці похідних, але цілком самостійних жанрів. Жанр «пам'ятника» започатковується трансформацією оди й розвивається в переважно елегійній тональності заповіту, послання, автоепітафії, «останніх віршів». Численні зразки світової поезії та виразні змістові концепти дають підстави говорити про заповіт як самостійний ліричний жанр, який має давнє коріння, тривалу історію розвитку і трансформацій. Поряд із молитвою, епітафією, клятвою, сповіддю заповіт може існувати і як жанр-вставка.

Досліджуючи жанрову історію заповіту, не можна забувати, що термін має те саме значення, що й юридичний документ, який у юриспруденції тисячоліттями зберігає чітко визначену функцію. І хоча літературний заповіт далеко відійшов від юридичного, первинне призначення словесного розпорядження щодо своїх здобутків і майна залишається незмінним. Ф. Війон пародіював юридичні заповіти, а заодно й античні «пам'ятники», перемаркуючи шкалу цінностей із матеріальної на духовну. У згоді з середньовічними уявленнями про душу і її життя після смерті Війон залишає друзям частку себе, а ворогам – те, що вони все життя прагнули здобути в гонитві за статками. Кожна епоха обертається навколо віри (різної інтенсивності чи палкості) й невіри в потойбічне життя. Людина завжди переймалася сенсом життя і тим, що вона залишить нащадкам після своєї смерті. Заповіт юридичний – крайня точка

матеріалістичного розуміння життя, заповіт романтичний (типу Шевченкового) – гранична межа в протиставленні духовних цінностей матеріальним. Те, що юридичний заповіт ще в давні часи ліризувався, вплинув на кілька ліричних жанрів, – приклад того, як змінюється функція жанру залежно від того, які саме ціннісні орієнтири плекає у своєму осерді та чи інша епоха. Античність пропонує залишати по собі *«пам'ятник нерукотворний»*, тобто славу й возвеличення, середньовіччя піддає сумніву ці настанови, а романтизм, продовжуючи дискурс середньовіччя, заново актуалізує питання духовного спадку людини. Не пам'ятник собі у вигляді уславлених творів (творці літературних пам'ятників – духовні діти античності, вони не зовсім органічні в романтичному контексті), а недаремно прожите життя, присвячене вищим цілям.

Третій розділ – **«Формалістична поетика в процесі концептуалізації поняття літератури»** – присвячено дослідженню художньої форми як незаперечного, здавалося б, критерію літературності.

Підрозділ **3.1. «Формалізм: три значення одного поняття»**. Окреслившись у філософії, дихотомія змісту й форми в мистецькому ракурсі стає виразнішою. Для творів мистецтва, які найперше сприймаються відчуттями, а вже потім доходять до розуму, форма (тобто те, що впадає в око, вловлюється вухом) має першорядне значення. У тисячолітній боротьбі за пріоритет змісту й форми останнє слово сказали формалісти: *«Зміст – це форма, а форма – це зміст»*. Такою формулою вони утвердили головне правило реципієнтів різного ґатунку (від читача-любителя до критика): щоб зрозуміти зміст, потрібно осягнути форму.

Сучасне трактування дихотомії змісту й форми походить з «Естетики» Г. В. Ф. Гегеля, хоча ще Арістотель розглядав літературний твір як формально-змістову єдність. Попри звичність й активне використання понять, їхня наукова рецепція супроводжується особливо гострими сутичками та розходженнями саме в царині розуміння, якою повинна бути література (літературний твір). Досконалість форми тисячоліттями була непохитним критерієм при віднесенні словесного тексту до мистецьких творів. Але аксіологічний зміст означення *досконала форма* в різні часи тлумачили зовсім інакше.

Взаємовідповідність змісту та форми була й залишається непорушним критерієм художньої досконалості будь-якого мистецького твору. Але насправді це чи не найбільш абстрактна теза літературознавства, адже, як довели прихильники формалістського аналізу, зміст дорівнює формі, а отже, визначити лінію розмежування неможливо, а тим більше неможливо встановити, що саме й чому саме має відповідати в багатоплощинному й багатовекторному світі словесного тексту.

Поняття *формалізм* трактуємо в трьох значеннях: провідна дослідницько-методологічна тенденція, що передбачає глибокий аналіз форми літературних творів; установка на перспективу майбутньої ідеальної (взірцевої) форми твору у творчому процесі, що підкоряє стихійність творення; аксіологічна категорія (суголосна естетству чи антично-класицистській традиції), яка визначає пріоритет виробленої форми.

Дві протилежні традиції – естетство й функційність – однаково плекали форму й саме форму використовували як мірило цінності літературного твору. Особливо чітко це простежено в поезії.

У підрозділі **3.2. «Формалістична тенденція європейської поезії»** простежено динаміку посилення формалістичних вимог у віршувальній культурі.

Формалістична тенденція у європейській поезії не збігається з певними епохами, напрямками, стилями; вона різноманітна за тематикою й жанровим репертуаром. Хронологічна динаміка розвитку формалістичних вимог така: трубадури (XI–XIII) → *dolce stil nuovo* (XIII–XIV) → петраркізм (XV–XVI) → «Плеяда» (XVI) → класицизм / преціонізм (XVII–XVIII) → «Парнас» (XIX) → символізм (XIX–XX) → неокласицизм (XX).

Розглядаючи питання формалістичної довершеності на рівнях художньої практики та теоретичного осмислення, звертаємося до спадщини Арнаута Даніеля, Гуїдо Кавальканті, Данте Аліґ'єрі, Франческо Петрарки, П. де Ронсара, Т. Готьє, С. Малларме, П. Валері, М. Зерова, М. Драй-Хмари, М. Рильського.

Українські неокласики стали достойними спадкоємцями європейських формалістичних традицій. Скажімо, головний теоретик неокласиків М. Зеров у статтях циклу «Ad Fontes» виклав низку вимог до поетичної праці, яка у XX ст. значно ускладнилася. З-поміж загальних перспектив національної мови вималюувалася проблема мови поетичної. Афористичний вислів М. Зерова зі сонета «Pro domo» – «Класична пластика, і контур строгий, / І логіки залізна течія – / Оце твоя, поезіє, дорога» – стали не просто програмою для угруповання професорів-поетів, а й національним вираженням формалістичної тенденції.

У творчості українських неокласиків умовно розрізняємо засадничий (методологічно-ідейний) і образний (текстовий) рівні формалістичних традицій. Перший виявляється в увазі до деталі та художньої форми загалом, акцентуації на взаємозв'язку в художньому образі естетичного й раціонального, орієнтації на вишуканість, «артистизм» твору, у виявленні впливу класичних джерел на подальший розвиток мистецької думки, у зваженому підході до новаторства в літературі, неприйнятті політизації мистецтва. Текстовий рівень виявляє інтертекстуальний простір поезії неокласиків, позначений широким використанням образів європейської культури.

Мотиви прагнення до формалістичної досконалості були різними. Для трубадурів, поетів нового стилю й петраркістів визначальним чинником став етикет; представники угруповань «Плеяда» та «Парнас», як і класицисти доби абсолютних монархій, орієнтувалися на раціоналізм античного естетичного ідеалу (що зумовило навіть назви угруповань); для символістів і неокласиків XX ст. засадничим критерієм стало естетство. Тисячоліття плекання формалізму класичного вірша завершилось у XX ст. деканонізацією віршування, тріумфом антиформалістичного верлібру. Досконалість такої поетичної форми не має визначених показників, що можуть бути використані для поціновування зразків. Сьогодні віртуозне віршування все частіше сприймають як віджилу традицію, що далеко не відповідає поняттю високої поезії.

Підрозділ 3.3. «Формалізм і гра: зорова поезія в європейській традиції» демонструє непогамовний інтерес до віршоформи в її крайньому вираженні і з боку митців, і з боку дослідників.

З-поміж виявів формалістичної майстерності найвищим досягненням є візуальна поезія. Хоча перші її зразки відносять до античної літератури, можемо припустити, що її елементи або ж передформи існували й раніше – у перших графічних наскельних начерках людини. Очевидно, виникнення зорової поезії вмотивоване психологічним прагненням людини до прикрашання: із винайденням ужиткових речей їй забажалося їх прикрасити, а і з появою письма – його урізноманітнити.

Психологічною основою візіопоезії є не просто гра, фантазія, а нестримне людське бажання гри заради гри, фантазії заради фантазії як «необхідна умова художньої, конструкторської, наукової, літературної, музичної і взагалі будь-якої творчої діяльності». Якщо поезію (мистецтво) загалом асоціюємо з грою, то творення зорової поезії – гра в її первісному вигляді – це розвага й насолода. Навіть коли маємо справу з надсерйозним наповненням візіопоезії, як у бароковій релігійній традиції, то сам процес творення форми винятково захопливий.

В українській літературі науковці одностайно відзначають інтенсивність зорової поезії в XVII–XVIII ст. та відродження інтересу до фігурних віршів, який пригас у XIX ст., на початку XX та наприкінці XX – на початку XXI ст.

У підрозділі розглянуто зорові вірші І. Величковського, Л. Барановича, Симеона Полоцького, Михайля Семенка та ряду сучасних авторів. Примітно, що сучасну українську зорову поезію творять здебільшого «теоретики»: М. Сорока, А. Ткаченко, А. Мойсієнко, І. Лучук, Ю. Завадський. Як і в часи бароко, поезомалярство – «професорська» справа: викладання літературного курсу відразу ж супроводжують ілюстрацією віршувальної вправності. Для прикладу, викладач поетики М. Довгалецький залишив першу ґрунтовну теоретичну розвідку «Сад поетичний» (*Hortus Poeticus*, 1736–1737), а як поет – унікальні зразки зорової поезії.

Високої художньої вартості (зокрема літературної) зорова поезія зазвичай не становить. Мабуть, причиною є саме *формалізм* у тому значенні, яке надавала цьому поняттю радянська ідеологія. За намагання зробити форму максимально віртуозною з процесу творчості зникають глибинні мотивації, які надають формі сенсу. Процес творчості фактично урівнюють із грою, навіть якщо автори мають більш серйозні цілі. Це означає, що віршування стає своєрідним словесним тренажером. Те, що до такого технічного віршотворення залучаються дослідники літератури, природно: саме такі твори виявляють мистецький потенціал слова на межі з іншими мистецтвами, не тільки демонструють професійність авторів, а й дають їм змогу глибше осягнути природу мистецтва.

Зорова поезія, її неперервна традиція доводять важливість формалізму (у всіх трьох значеннях цього поняття) і посилюють феноменологію літератури: найбільш віртуозні у формальному плані твори не стають її найвищим здобутком. Отже, формальна досконалість не може бути ідентифікатором літературності.

У підрозділі 3.4. «Два вектори українського формалізму: Іван Франко й Леся Українка» проаналізовано твори класиків національної літератури з огляду на формалістичну довершеність. Окрім виразно епатажних проявів у футуристських експериментах, принципово нові формалістичні тенденції простежуються у творчості І. Франка й Лесі Українки. Жанрово-стильові шукання І. Франка провадилися в напрямі збагачення національної літератури ще не засвоєними формами, що засвідчило суспільно значиму функційність діяльності письменника. Новаторські пошуки Лесі Українки зосереджено на модернізації антично-класицистських засобів поетики та розвитку нових жанрових форм драматургії, зокрема драми ідей.

Звернено увагу на віршування поетів. Версифікаційний рівень літератури загалом і творчості окремих письменників зокрема дає підстави для висновків про природу й характер творчого процесу на рівні опанування художньою технікою. Яскравим прикладом шліфування письменницької майстерності шляхом перекладу й опанування антично-класицистською традицією, що тривала в європейській поезії до кінця XIX ст., є творчість І. Франка й Лесі Українки.

У пункті 3.4.1. «*Прикладний формалізм (Іван Франко)*» простежено засоби та прийоми функційної поетики письменника. Подиву гідні кількісні та якісні показники спадщини І. Франка, які засвідчують багатогранність й енциклопедизм його діяльності, неймовірну працездатність, стали підставою для хрестоматійних висловлювань на кшталт «академія наук в одній особі», «титан праці», «розум і серце нашого народу», «велетень думки і праці» й однозначно закріпили за ним ім'я *Каменяря*. Попри намагання зруйнувати цей стереотип (сьогодні руйнування стереотипів уже теж стало стереотипом), він живучий, бо має ґрунтовні підстави.

Своєю діяльністю І. Франко намагався заповнити значні прогалини в багатьох ділянках українського письменства. Обравши для аналізу доробок митця в контексті розвитку поетики української літератури, власне поезії, можемо уявити масштаби його особистого внеску в розбудову національної літератури, оскільки саме в поетичній творчості яскраво виявляється *майстерство* (слово І. Франка) письменника.

Заклики до праці постійно звучать у листах досвідченого літератора до молодих поетів: він радить читати твори кращих письменників, вивчати мови, поетику. Знаходимо у І. Франка й визнання «необробленого» таланту, коли не майстерність чи освіченість давали результати, а природна геніальність.

Ще на початку XX ст. західноукраїнський теолог і літературознавець Г. Костельник на матеріалі творчості Т. Шевченка й І. Франка вибудував концепцію про два типи геніїв: власне генія та майстра. Критерієм такого поділу є те, чим керується письменник у процесі творчості – серцем чи розумом. Йдеться не про рівень обдарованості, а про типи творчої особистості – Генія й Майстра. В європейській естетиці вони формувалися, починаючи з античності, в атмосфері полеміки: кожна наступна епоха ревізувала концепції попередньої й додавала нові. Генію притаманне інтуїтивне творення, Майстрові – продумане, що відображається й на рівні образної системи та мови.

Одним із провідних образів Франкової лірики є робітник, каменяр. Художній образ, який певною мірою виражає етично-світоглядні засади письменника, постає в злитті життєвих реалій та чуття. У статті про польський переклад поезії «Каменярі» письменник розкрив механізми творчого процесу, інтерпретував підтекст власного твору.

Прикладну функцію Франкової поезії виражено й у тематиці *ars poetica*. Подібні факти настільки численні, що можна укласти цілу хрестоматію художнього літературознавства за його поетичними творами.

Винахідливим і неповторним був митець в індивідуальній поетиці. Він широко користувався можливостями легенди, притчі, пісні, думи, афоризму тощо. Наповнюючи власну поезію алюзіями й ремінісценціями народної творчості, творів давньої літератури, світової класики, плідно працюючи як перекладач, письменник розвивав поетикальну систему української літератури.

Вибудовування національної версифікації – окрема широка тема для розмови. Зауважимо: І. Франко активно урізноманітнював український силаботонічний вірш, його індивідуальна метрика, знову ж таки, виконувала функцію розбудови національного віршування. Поетика письменника насправді функціонує, вона *розробляє* форми національної літератури. У хорошому значенні слова вона *прислужується*.

Новаторський внесок митця в українську літературу, зокрема функціонування в ній його здобутків у царині поетики, можна підсумувати так: розширення меж жанру, вироблення версифікаційних форм, примноження способів моделювання художнього образу тощо. Франкова поетична творчість (як і творчість загалом) дає всі підстави вважати його майстром слова. Досконало володіючи матеріалом, письменник був трудівником, експериментатором, винахідником. Залишаючись *semper tiro*, І. Франко для багатьох був *cher Maistre* (Леся Українка).

Пункт 3.4.2. «Формалізм як наслідування: віршування Лесі Українки» демонструє зростання поетичної культури письменниці під впливом європейської класики.

Відомо, як багато значить для зростання культури вірша того чи того поета його перекладацька діяльність. Ґрунтовну перекладацьку школу пройшла й Леся Українка. Її переклади часто можуть бути зразком проникнення в зміст і форму оригіналу та доцільності його відтворення українською мовою. Яскравим прикладом такого підходу є перекладацька інтерпретація творів Г. Гейне.

Сумнівно, що художній переклад міг би стати самодостатньою літературною діяльністю Лесі Українки, але без цієї творчої лабораторії годі уявити сформовану письменницю. Вона черпала з перекладацької праці необхідні їй історико-культурні матеріали та стильові ресурси. Будучи вдячною ученицею європейських класиків, Леся Українка зберегла мистецький суверенітет і виробила оригінальний творчий почерк.

Ліричну творчість письменниці розглянуто як приклад блискучого засвоєння віршувальної культури, зокрема проаналізовано риторичні засоби поетики у творах циклів «Ритми», «Сім струн». У поетичній творчості Лесі Українки стилістичні

фігури виконують функції структуралізації тексту, смислової акцентації, афоризації, медитативності, забезпечуючи філософську інтенцію на формальному рівні. Фактично в поетичній творчості письменниці випробовує засоби, які цілком виявлять свою художню силу в драматичних поемах.

Здійснено віршознавчий аналіз поетичної драматургії Лесі Українки, зокрема традиційне для світової практики використання неримованого п'ятистопного ямба, який у творах письменниці звучить по-різному залежно від змісту сказаного, емоційної напруги, особи персонажа.

Найбільш виразна зміна метричного малюнка в межах окремого твору. У більшості поем це досягається уведенням своєрідного «чужого» тексту, наприклад пісень, що їх виконують герої. Річардова пісня («У пущі») написана тристопним амфібрахієм, ще одна – чотири- і двостопним ямбом із перехресним римуванням. В іншому метричному ключі звучать пісні Оксани («Бояриня») – тристопний амфібрахій із суміжним римуванням, чотиристопний моноримний хорей. Класичний пісенний варіант чотиристопного хорея використано в пісні Дон Жуана «У моїй країні рідній...» («Камінний господар»). Піснею різностопного амфібрахія починається фантастична драма «Осілля казка». Яскравим поліфонізмом з-поміж усіх драматичних творів Лесі Українки виділяється драма-феєрія «Лісова пісня», поетичну будову якої пронизують найрізноманітніші ритми, а віршовий лад твору добре ілюструє відмінність між ритмікою й інтонацією. У контексті основного п'ятистопного білого ямба письменниці використовує різні розміри хорея, дактиль, пєон II.

Будучи традиціоналісткою у віршуванні, Леся Українка, з одного боку, і в поетичній драматургії дотримувалася світових традицій, зокрема неримованого п'ятистопного ямба, з другого – урізноманітнила традиційний вірш зміною й чергуванням анакруз, неочікуваним іпостасуванням, уведенням рядків іншого метру, використанням рідкісних і маловживаних метрів. Традиція потрібна Лесі Українці для уведення авторського й національного компонента у світовий контекст, але водночас письменниці зосереджена на подоланні засвоєної форми. Така тенденція простежується навіть на найформальнішому – версифікаційному – рівні. Технічна досконалість її віршованих форм – результат свідомої настанови на формалізм класичного вірша, покладений в основу творчості улюблених європейських класиків. Наслідуючи їх, Леся Українка виробляє стиль, досягає віртуозності в оволодінні віршувальною технікою.

У пункті 3.4.3. *«Античний дискурс жанрового формалізму Лесі Українки»* проаналізовано модернізацію письменницею засобів класичної поезії.

Формалізм Лесі Українки як свідомо настанова на шліфування форми починається з поезії і продовжується в усіх жанрах драматургії (про прозу треба вести окрему мову, хоча загалом так само варто зауважити її очевидну «технічність», виробленість). Письменниці наслідує численні форми й поетикальні засоби, удосконалює їх і зрештою намагається видозмінити, підпорядкувати власній меті.

Драматична творчість Лесі Українки стала цінним матеріалом у плані розвитку і генології, і самої генерики. Варто погодитися з думкою Н. Копистянської, що будь-який визначний письменник – зачинатель нового в

розвитку жанру, «попередник своїх послідовників» (Львів, 2005). Дослідниця навіть указує на факт уведення в український літературознавчий обіг саме Лесею Українкою терміна *драматична поема*.

У пошуках оптимальної жанрової форми Леся Українка спиралася на добре опановану європейську традицію, особливо – античність. До численних і чітких формальних античних елементів у драматичних творах Лесі Українки належать обмін репліками, що часто наближається до агону; гноми, стихомітії та строфомітії; строфа, антистрофа, епод. Дотримується поетеса й античних традицій неримованого вірша щодо драматичних поем. Проаналізовано такі твори: «Одержима», «На руїнах», «В катакомбах», «Кассандра», «У пущі», «Лісова пісня», «Камінний господар», «Оргія».

Використання Лесею Українкою класичних засобів і прийомів у драматичних поемах глибоко вмотивоване їхньою філософською проблематикою. У драмах ідей конфліктні ситуації відтворюються у формі гострих словесних турнірів, зображення фізичної дії поступається словесній, закон концентрації поетичного слова надзвичайно посилюється. Драматична творчість Лесі Українки на власне формальному рівні демонструє модернізацію змістово оновлених класичних античних елементів і прийомів.

У четвертому розділі – **«Література як феномен мови»** – розкрито механізми «одивнення» слів у художніх текстах першорядних письменників.

Підрозділ **4.1. «Образність як вираження суб'єктивності»** утверджує думку, що розкрити естетичну вартість тексту можливо тільки шляхом глибинного аналізу мовообразів. Здається, що література на початку третього тисячоліття в намаганні здивувати читачів безперервним переосмисленням вічних тем і сюжетів уже випробувала чи не всі засоби та прийоми, залишивши за словом останнє слово.

О. Потебня шукав витоки образності в первісному словотворенні. У підрозділі актуалізовано вчення про внутрішню форму слова не в традиційному напрямі типологічної подібності *слово / твір*, а в розгортанні паралелі *слово / образ*. Акцентовано на моменті впливу ідей О. Потебні на європейську наукову думку ХХ ст. Тлумачення літературного твору з погляду форми або мови найповніше реалізовано в теоретичних шуканнях представників філологічної школи, формалістів і структуралістів. Увага літературознавців до мовної образності збіглася з активізацією критерію оригінальності.

Людство, принаймні ті, хто причетний до словесної творчості, перебуває в постійному пошуку потрібних слів. Найбільш відомі прийоми оновлення словника сформульовані у ХХ ст. В. Шкловським («одивнення»), Б. Брехтом («очуження»), Лесем Курбасом («перетворення»). Дивний, незвичний погляд є початком будь-якої творчості: й індивідуально-авторської, і колективної, коли йдеться про творення, скажімо, мови чи виникнення мистецтва загалом.

Синестетична інтенція словесного образу, так яскраво виявлена в епоху модернізму, бере початок ще з первісного синкретизму. Слово від початків *звучить і виглядає*. Слово й до сьогодні синтезує в собі виражальні засоби різних мистецтв. Про словесний художній образ говоримо, що він *пластичний* (якості

скульптури), *контрастний*, *яскравий* (риси живопису), *музичний*, *ритмомелодійний* (ознаки музики). Драматизм як емоційна тональність можлива у творах різних літературних родів, відтак мовний образ має ознаки *драматичності*, окрім того, література активно сполучається з театром, кіно, різного роду перформансами тощо.

Синтезувавши виражальну силу різних мистецтв ще в первісному синкретизмі, слово постійно зберігає цю інтенцію, забезпечуючи в такий спосіб універсальність літератури як виду мистецтва. Зображально-виражальні можливості слова фактично необмежені. Однак сугестивна сила словесних формул різна. Вона більша, коли думка концентрується, за Потебнею, «згущується», коли слова самі по собі викликають певні асоціації. Одним із перших у вітчизняному літературознавстві відчуттєву теорію словесних образів розробив І. Франко в трактаті «Із секретів поетичної творчості» (1898). Дослідник привертає увагу до етимона грецького слова *естетика* – ‘чуття’: відповідно, це наука про чуття в найширшому значенні цього слова.

Величезна кількість слів кожної мови з плином часу позбувається первісної образності. У певних ситуаціях слово виявляє глибинні, ще міфологічні значення й постає тоді архетипом. А це знову ж таки образ. Слово ніби витягає з первісної темряви приховані смисли. Світогляд митця володіє тими самими механізмами відкриття, що й первісний, або ж дитячий, світогляд. Архетипні образи формують художню систему такої індивідуальної творчості, яку прийнято називати міфосвітом. Найпослідовнішими творцями власного поетичного міфу в українській літературі ХХ ст. стали Б. І. Антонич і В. Свідзінський. У підрозділі проаналізовано актуалізацію поетами архетипних змислів (І. Франко) епітетів *зелений* і *темний* відповідно.

Матеріал підрозділу **4.2. «Богдан Ігор Антонич: пошук нової формули літератури»** демонструє парадокс особистості першорядного українського митця, який полягає в поєднанні двох, здавалося б, несумісних типів творчості – раціонального й ірраціонального. З'ясувати смислове наповнення критеріїв художності в естетичній системі письменника означає вийти на розуміння колізії узгодження вимог до творчості з різних позицій.

Погляди Б. І. Антонича перегукуються з теоріями І. Франка, М. Рудницького, Х. Ортеги-і-Гассета, Р. Інгардена, В. Ізера та ін. У світлі відчуттєвої концепції мистецтва художність твору полягає в його естетичній цінності, тобто в силі того враження, яке твір справив на реципієнта. У таких міркуваннях Б. І. Антонич солідарний з основними позиціями рецептивної естетики й феноменології, зокрема з концепціями В. Ізера про автора й читача як «творчих співучасників» у процесі розмежування художнього та естетичного полюсів твору, Р. Інгардена про трансформацію літературного твору в естетичний у процесі рецепції тощо.

Механізми рецептивного сприйняття й естетичного переживання невіддільні від поняття краси. Антонич розвинув цю тему не так у критичних статтях, як у незавершеному романі «На другому березі», зокрема в дискусії між Марком та Ігорем. Два герої – це, по суті, два *Я* однієї особистості, фактично

автора роману, який у такий спосіб виражає власні вагання. Антоничеві критерії краси, як і в кожній людині, суб'єктивні. Погляди Марка-автора суголосні з концепцією безкорисливості естетичного задоволення. За Кантом, судження про красу виражене дихотомією: його підґрунтям є суб'єктивне відчуття, що не може бути доведеним, водночас воно претендує на згоду будь-якого іншого суб'єкта, тобто на певну об'єктивність.

Споглядання краси природи породжує бажання створити подібне. Значна кількість віршів Антонича засвідчує нерозривність зв'язку з рідною Лемківщиною, батьківщиною його поетичного дару.

Проблема поєднання етнічного, національного та загальнолюдського в мистецтві також лежить у площині диференціації художності. Визнана думка: щоб мистецтво стало високим, воно має виходити за межі етнічного, мусить піднятися до загальнолюдських проблем. Сам Антонич власною творчістю продемонстрував європейський стиль, не позбавлений національного коріння. Національне в мистецтві не обмежується етнографізмом, а виражає дух народу, його ментальність. Для Антонича закоріненість (буквально в етнічно-генетичному й у переносному значеннях) у народній стихії була надзвичайно важливою. Поетові притаманне вроджене прагнення природності, він спирається на глибинні національні основи. У власній творчості Антонич прагне піднести національне до рівня загальнолюдського (як-от у вірші «Різдво»).

Естетичну концепцію митця безпосередньо реалізовано в його художніх текстах. Виявом художнього літературознавства є міркування про природу творчості в поетичних візіях Антонича. В *арстетичній* антології привертає увагу тема краси. Краса – розкіш, яка існує в природі та яку важко наслідувати. Приручена краса – мертва. Уподібнитися у власному творінні до природи – ось вища майстерність творця. У поезіях Б. І. Антонича часто звучить тема творчості як ремесла. Загалом ремесла посідають у міфосвіті поета одне з провідних місць. Найчастіше Антонич оспівує теслярство. На батьківщині поета поширеність цього заняття можна пояснити природним ресурсом: Лемківщина – край «вівса й ялівцю». Теслярство – творче й божественне ремесло. Тесля має справу з деревом, а це живий матеріал, як і слово: обидва мають коріння й творчу потенцію. Працюючи з природним матеріалом, майстер конструктивно використовує малюнок та окрас деревини. Працюючи зі словом, митець також повинен використовувати творчі можливості мови.

У структурі модернізму творча особистість Антонича постає як розумовий тип і сюрреаліст, який знає небезпеки реалістичної творчості й свідомо шукає спосіб робити щось «проти розуму». Б. І. Антонич – першорядний модерністський письменник європейського рівня. Парадокс його особистості полягає в поєднанні раціонального й ірраціонального типів творчості, перший із яких тяжіє до ідейності та формалізму, другий – до спонтанності, природності, образності.

У підрозділі **4.3. «Володимир Свідзінський – естетика порушень»** проаналізовано художню функцію повторів. Здавалося б, це звичайна для класичного вірша ознака ритмомелодики, але у Свідзінського повтор стає несподівано ускладненим прийомом, який впливає на образність його поезій.

Повтори, до яких удається В. Свідзінський, простежено на різних рівнях: фонетичному, лексичному, синтаксичному, образному (у тому числі й на рівні мовного образу або зображально-виражального засобу), тематичному (на рівні мотиву).

Аналіз здійснено за принципом «від простішого – до складнішого» (маємо на увазі градацію смислової функції формального засобу у віршах). Розгляд поезій, що містять подібні різновиди повтору, доводить, що простий прийом класичного віршування має глибоке смислове навантаження й виконує багато образних функцій. Повтор – далеко не формальний засіб, або формальний у тому сенсі, у якому це поняття вживали формалісти: він надто змістовний.

Найчастіше поет звертається до рядкового (у межах строфи й вірша), строфічного (повтор строфи на початку й наприкінці вірша) повтору, кондублікації, «звукової» метафори. Поет активно використовує анафору, рідше епіфору, охоплення, плеоназм фольклорного типу, етимологізацію. Показове звернення В. Свідзінського до тріолета, у якому канонізовано рядковий повтор (міні-цикл «Вечірні тріолети»).

З'ясовано художню функцію фразових повторів у поезіях В. Свідзінського. Наприклад, у вірші «Маятник натовмився» повтор фраз «*День, ніч, / Літо, зима*», слів «*гойдай, гойдай*», форм слова «*час на часу*», «*угортає / не вгорне*» відтворює циклічність часу, періодичність його плину. Простежуємо градацію образу часу від «*Маятник натовмився*» через «*Маятник дихає, як ранений*» до «*Маятник хрипить*», що передає природну втрату часу, збігання життя.

У VIII поезії циклу «Зрада» повтори відтворюють природний ритуал колообігу життя, художньо реалізуючись у паралелізмі «природа – людина». Названа поезія поєднує дві магістралі творчості В. Свідзінського – філософічне осмислення часу й міфологізм світобачення. У глибоко символічних образах вербової віти, жовтої свічі, вороних коней у древніх паполомах, кам'яної півночі постає ритуал народження-умирання. Ще глибшу змістову функцію виконує обрамлення строфою, як-от у віршах «Голубими очима...», «Там, на рідній межі...», «Чорним вихором – ночі...».

Повтор у класичному віршуванні – це основа віршувальної системи, те, що дає в результаті гармонійний, мелодійний вірш. Лексичні повтори акцентують думку, рефренні посилюють емоцію тощо. Повторів стали уникати творці некласичного вірша, особливо верлібру, принаймні повторів, які закладають у вірш мелодійність, упізнавану ритмомелодику. Те, що було мірою в оцінках класичного вірша, стало ознакою застарілості в некласичному віршуванні. Але не всі поети рухалися в унісон із загальними тенденціями. У класичному віршуванні повтор ніколи не ставав таким смисловим й образним засобом, як у В. Свідзінського. З одного боку, це виразний приклад процесу, коли елементи однієї традиції змінюють свою функцію в іншій, з другого – демонстрація принципових засад індивідуалізації поезики у ХХ ст. Образне слово – головний елемент поезики Свідзінського (так само, як в Антонича). Але зрештою з'являється надто своєрідна стилістика, щоб можна було ствердити: саме такий вигляд має справжня художність (чи мистецькість). Фактично В. Свідзінський

рухається всупереч настановам свого часу, тим настановам, які нібито спроможні забезпечити авторові вагомий творчий результат.

Підрозділ 4.4. **«Бруно Шульц – герметичний світ слова».** Прозовий доробок Шульца, кажучи словами Й. Бродського (з його нобелівської промови), – це винятково феномен мови. Прозово-епічний доробок письменника розглянуто з погляду наратології, точніше, наративної специфіки, враховуючи, що проза Шульца належить до максимально суб'єктивованої лірики, що вона є досить парадоксальним поєднанням лірики й епосу (навіть при тому, що ліризація прози – явище, поширене в перші десятиліття ХХ ст.).

Якщо простежити вживання терміна *наратив* у культурологічному контексті, воно зводиться не тільки до переказу історії, фіксування події, сюжету; в епістемологічному аспекті теорія наративу виокремлює три основні рівні аналізу: рівень дії, подій, сюжету як такого. Одиницею, якою оперують усі визначення наративу, є подія. Подією ж, своєю чергою, називаємо будь-яке порушення нормального плину життя. Ю. Лотман визначив подію як перетинання семантичної межі. Б. Шульц висловився в художньому тексті так: *«випадки, що за своїм форматом виступали понад мілізнами щоденності»*.

Зважаючи на сказане, у тестах Шульца подій відтворено мало, на перший погляд, вони не мають безпосереднього стосунку до я-автора-персонажа. Події, у які залучений герой-наратор, зводяться до споглядання, гуляння вулицями міста. Осібно стоїть сновидна фабула. Найбільш дієвим автор-герой виявився в новелах «Весна» та «Санаторій під Клепсидрою». У решті текстів подієву сторону представляють батько, Аделя, мати, брат, інші родичі й працівники.

У зображенні і людей, і довкілля автор зберігає суб'єктивність. Для літературного дискурсу загалом це – визначальна ознака. Однак суб'єктивність Шульца особлива. Його текст сприймається як історія життя, у якій людина зафіксувала не біографічні подробиці, а найвразливіші моменти екзистенції, висловила потаємні страхи й комплекси. Проза Шульца органічно прочитується у світлі методології наративної психології. Міркування про нарацію (оповідацтво) знаходимо й у текстах самого Шульца. Митець ніби випередив час і запропонував художню дефініцію наративу, яка абсолютно збігається із сучасними конотаціями.

Ліризм текстів Б. Шульца створюється не тільки наявністю ліричного героя, імпресіоністичним автобіографізмом, олюдненням природи та міського пейзажу, але насамперед відвертістю автора. Його прозу не можна назвати ні автобіографічною, ні ліричною, оскільки таких маркувань для неї замало. Шульц розгортає перед читачем (досвідченим і терплячим) сторони найінтимнішого процесу – процесу творчості.

У творах Б. Шульца епос не поєднується з лірикою, вона підкоряє його собі. Шульців текст наскрізь суб'єктивний, особистий, а зображені події, ситуації, випадки є швидше феноменами у найзагальнішому сенсі цього слова як явища, дані в чуттєвому сприйнятті.

Підрозділ 4.5. **«Життя як літературний текст: Василь Стус»** реалізує спробу простежити процес життя поета як факт мистецтва, що тільки на перший

погляд видається хрестоматійним. Творчість митця традиційно й небезпідставно трактують у контексті його трагічної біографії. Стус – один із тих загалом нечисленних авторів, у яких між життям і творчістю не пролягає жодна межа.

У підрозділі з'ясовуємо основні механізми реалізації екзистенційних відчуттів у грі в слова. Мистецтво (і в аристотелівському, й у платонівському варіантах) імітує дійсність, містить елемент несправжності, вигадки, домислу, фантазії. Мистецтво слова в цьому аспекті якнайкраще це ілюструє. Фактично використано аргументи Й. Гейзінги на користь ігрової природи мистецтва.

Уже усталено ідею присутності елементів гри у створенні будь-яких мистецьких явищ, однак повністю стереотипи упередження ще не подолано. Людині не хочеться миритися з тим, що високе мистецтво, яке ставить її врівень із Богом і природою, близько стоїть до несерйозної гри. Віршування вже саме собою є грою. Проаналізовано бачення В. Стусом поезії, зокрема прокоментовано його рядки: «Ненавиджу слово “поезія”. Поетом себе не вважаю. Маю себе за людину, що пише вірші» («Двоє слів читачеві»). Безперечно, професійний філолог, літературознавець і поет, пишучи ці рядки, мав на увазі певні аспекти понять *поезія* та *вірші* й, очевидно, вкладав у них власний зміст.

Поезія Стуса засвідчує й продумане змістове наповнення, і версифікаційну майстерність. В. Стус свідомо виробляв власний стиль та йшов до слави поета. І його гра в слова була свідомою. Він мистецьки оперує словом не тільки в художніх текстах, а й у листах (їх будуть читати), критичних текстах. Поет В. Стус відкрито «робив себе», читав, учився, вдосконалювався. Але природне відчуття не зникло з його текстів, емоційний стрижень виявився сильнішим за набуте. Цей синтез природного й культурного привів до того, що навіть фіксація моменту у звичайному слові набуває поетичної сили.

У творах В. Стуса й статтях про нього знаходимо чимало мовних конструкцій зі словом *гра*. Поняття *гра* логічно тягне за собою споріднені поняття *театральність* і *маска*. Проблема «Стус і театр» може стати темою окремого великого дослідження. У світовому театрі стирається межа між коном і глядацьким залом, що й зобразив Стус у вірші «Ця п'єса почалася вже давно».

У період нової структурної реформи великого світового театру (по суті, його становлення в сучасному вигляді в елизаветинську епоху) завдяки його фундаторам сформувалися концепції світу-театру (Шекспір) та життя-сну (Кальдерон). Однак ці варіації були винятково зовнішніми, театральними, глибокого усвідомлення ігрової суті культури вони не виявляли. Таке усвідомлення прийшло аж на початку ХХ ст. У поезії Стуса також знайшла своє втілення лінія життя–театр, життя–сон. Узяти хоча б до уваги вірші «Зими убогий маскарад» або «Тут сні долають товщу забуття».

В. Стус став драматургом власного життя, перетворивши його на творчість. Його поезія стирає межі між дійсністю та мистецтвом й постає життєвим чином. У віршах Стус не криється за маскою ліричного героя, виявляючи «власну мистецьку щирість» (вислів поета). Породжені життям, поезії Стуса стали фактом мистецтва насамперед завдяки емоційному самовираженню.

В. Стус змагався з несправедливим світом своєю поезією, тому відточував її як зброю, так, аби поезія стала спроможною впливати на світ, змінювати його. Словотворчість поета як результат свідомої настанови на поетичну майстерність, володіння словом на вищому рівні магістра Гри, – усе це способи постійного опосередковування життєвого матеріалу й перетворення його на мистецтво. Гру та життя Стус не протиставляє, а зрощує, і тим самим виходить на той рівень відвертості, правдивості, який межує з істиною і недосяжний для більшості вправних віршувальників.

У **Висновках** узагальнено результати дисертаційної праці.

Розгляд поняття *література* в історичному аспекті вкотре демонструє феноменологію літературності. Літературі (або ж художній літературі) властиві такі ознаки феномену, як глибинна бінарність, що породжує антитетичні судження про об'єкт дослідження, змінність, яка не вкладається в алгоритм, суб'єктивізм і навіть оксиморонність оцінок, на основі яких складається ієрархія творів чи авторів, тощо. Базова категорія літературознавства у процесі її вивчення тяжіє до вироблення певної аксіоматики і навіть на конкретному етапі розвитку культури спирається на, здавалося б, безсумнівні й остаточно доведені критерії.

Критерії художності, як і загалом естетичні категорії, на основі яких ці критерії сформовано, історично зумовлені. Кожна епоха виробляє власні дефініції літератури й обирає мірило для визначення її найкращих зразків. Критерії художності визначає певна культурно-історична епоха внаслідок стихійного художнього процесу й водночас його осмислення самими митцями, тривалий час філософами, у новому часі – філологами, критиками, психологами, представниками інших гуманітарних наук. Вироблені системи оцінювання мистецьких творів згодом канонізуються і входять у творчий спадок епохи. Перманентна ревізія естетики має коливальний характер, а критика скерована супроти попередньої епохи. Що давніша епоха, то менш критично її оцінюють, запозичуючи ті чи ті критерії художності. В естетиці античності відбулося ототожнення формальної завершеності й змістової цілісності художнього твору, яке частково було порушене в середньовіччі, а остаточно подолане романтиками. Запропоновані ними критерії уявного й естетичного, протиставлені історизмові й дидактиці, здається, не втратили своєї актуальності й досі.

Естетичні можливості жанру доведені тривалим розвитком літератури, а саме поняття – жанр – є чи не найвиразнішим критерієм літературності. Однак на певних етапах постає питання щодо приналежності текстів, які постали в певних жанрах, до художньої літератури. Насамперед це стосується виразно функційних жанрів, пов'язаних з іншими, нелітературними видами діяльності людини (політика, історія, наука, юриспруденція тощо). Історія утопії / антиутопії, есе, біографії, заповіту наочно демонструє межову природу жанру.

Затвердіння жанрових форм супроводжує процес установлення демаркаційної лінії між літературою, з одного боку, і науковими, релігійними й історичними формами висловлювання – з іншого. Жанри «твердіють», щоб стати межею літератури. Але відразу ж починається зворотний процес: кожна норма мусить бути порушена. Коли жанрова система руйнується, починається процес

активної вербалізації нового досвіду людства, а первинна обробка досвіду завжди супроводжується появою нових жанрових матриць.

Припускаємо, що всі жанри художньої літератури, навіть ті, які асоціюються тільки з літературою й мають очевидно мистецький статус, походять із позалітературної сфери культури. Як засвідчила історична поетика і численні дослідження архаїчних спільнот, здійснені у XX ст. представниками різних галузей гуманітарних наук, усі мистецькі жанри походять із первісних обрядів або ритуалів, отже, мали спочатку не мистецьку, а сакральну чи ужиткову функції. Рівночасно існуючи, вербалізовані жанри мусили набувати все більш усталеної форми і, своєю чергою, ставали акумуляторами життєвого процесу, формами, здатними слугувати ємністю для пам'яті, досвіду, традицій. Поступове «олітературнення» жанрів, пересування їх у мистецьку сферу відбувається одночасно з процесом актуалізації естетичних потреб у світосприйнятті людини.

Процес естетизації культури неодмінно супроводжується пошуком оптимальних мистецьких форм, причому цей процес позначений діалектичною суперечністю – в періоди посиленої уваги до форми загальний художній рівень творів знижується, і навпаки – своєрідне нехтування формою, принаймні дистанціювання від зразка дає високоякісні результати.

Тяжіння європейської літератури до формалістичної виробленості відобразилося у двох лініях: у версифікаційному естетстві та зоровій поезії. Коли перша тенденція сприяла виробленню літературних норм мови художньої літератури і загалом національної мови, то друга свідчила про непогамовне прагнення до постійного вправлення у власному ремеслі. Апологетику версифікаційної майстерності яскраво втілено у формалістичній тенденції європейської поезії – від трубадурів до неокласиків. Твори прихильників мистецької витонченості вирізняє ідеалістична настанова на красу, вишуканість поетичних засобів, відшліфовані ритм і рима. У всіх національних виявах їхня творчість була спрямована на збагачення літературно-поетичної мови.

Упродовж тривало часу в європейській традиції існує майже неперервна лінія крайнього формалізму – зорова поезія. Відхід від замовних поважних функцій штовхав митців до ігрового експерименту, до пошуків форми, яка здатна вразити своєю віртуозною технічністю. Цей ігровий техніцизм, який далеко не завжди виступає еквівалентом художньої цінності, є постійно чинною лабораторією мистецтва слова. Водночас ця тенденція суттєво дискредитує формалізм як оцінну категорію з позитивним маркером, тому легко була використана радянською ідеологією для перемаркування на негативну. Щоправда, радянське літературознавство нехтувало й позитивними аспектами формалізму, насамперед формалістською методологією, а також функційним формалізмом, який орієнтує митця на найбільш ефективне виконання покладеної на нього суспільної функції.

Прикладом такого формалізму є творчість І. Франка. Його різнобічна діяльність була спрямована на заповнення лакун української культури й у такий спосіб виконувала важливу суспільну функцію. Інший варіант формалізму втілює творчий шлях Лесі Українки, естетику якої базовано найперше на відкриттях романтиків. Естетичний формалізм відрізняється від функційного тим, що вміння

віртуозно володіти формальними засобами доповнює необхідність авторського новаторства. Вільна, натхненна творчість митця мусить переплавити тисячолітні надбання культури в неповторну авторську творчість. Естетичний формалізм цінує не стільки загальну відповідність форми і змісту (функції), скільки тонкі, вишукані новації, які відбивають особливий погляд на світ.

Естетико-творчий дисонанс І. Франка й Лесі Українки відображає полеміку різних естетичних систем – реалістичної та модерністської. Українські класики періоду зламу епох (кінця ХІХ – початку ХХ ст.) перебували в одному культурному контексті, були однаково європейцями в сенсі обізнаності й свідомої настанови на освіченість, але їхня творчість демонструє різні вектори формалізму. І. Франко дбав про ефективність власного арсеналу формальних заготовок, а тому формував цілий склад засобів, запозичених унаслідок опанування і традиції, і сучасного мистецтва, щоб використати їх за необхідності з певною метою (суспільною функцією переважно). Зовсім інше ставлення до традиції в Лесі Українки, яка під впливом сучасного мистецтва, зокрема символізму, шукала матеріал для художньої реалізації за межами злободенності.

Що ближче до нашого часу, то певніше виходить на перший план така ознака літературності, як образність на всіх рівнях твору, але найперше – мовному.

У літературознавстві ХХ–ХХІ ст. простежено тенденцію маркувати яскраву образність як ознаку художності. Дослідники тяжіють установлювати вагу творчого доробку й визначати місце письменника в ієрархії літератури, принаймні літератури ХХ ст., включно з сучасною, з огляду на інтенсивність і оригінальність мовної образності. Оскільки ми показали, що між образністю й суб'єктивністю існує пряма залежність, маємо в підсумку літературознавчий парадокс: критерієм художності стає інтенсивність суб'єктивізму літературно-мистецьких творів. Якщо критерій образності / суб'єктивності витісняє інші критерії, стає апологетичним, наука утворює зачароване коло, у якому будь-які критерії знецінюються, а кожен автор стає сам собі геній і першовідкривач.

Здається, усе сказане підтверджує дієвість і навіть аксіоматику запропонованого в новому часі критерію образності. Але ще один (чи не головний) парадокс літературності полягає в тому, що саме та образність, яку цінує наш час, тобто авторська, не повинна універсалізуватися, а отже, не може стати мірилом. Як тільки образ стереотипізується (усі мовні образи можуть тиражуватися, втрачати свою свіжість, тобто твердіти), він перестає бути ознакою повноцінної художності, перетворюючись на інструмент у руках епігона. Одна й та сама метафора може однаково працювати в надто різних митців і з надто різною метою. Це добре видно в зіставленні інтенсивно метафоричної творчості Б. І. Антонича, В. Свідзінського, Б. Шульца, В. Стуса. Різні індивідуальні стилі творяться з численних (далеко не завжди очевидних) складників, головне – відшукуються (відкриваються) у процесі складного, неповторного шляху.

Інтерпретативна свобода, розмаїття підходів – ознаки сучасного літературознавства. За останнє століття накопичено неохопну кількість теорій, які пояснюють природу літературної творчості. Фактично кожна більша чи менша

апробована методологія пропонує власне пояснення літературності. У згоді з цим розумінням і відбувається вивчення літератури. Відносність поняття *література* численні дослідники беруть до відома без глибокого розуміння зобов'язань, які з цього випливають. Як можна використати той чи той критерій художності, сформований у минулому культурою, щоб він ставав дієвим інструментом пізнання істини, а не накинута суб'єктивізм, – це запитання, яке мусить постійно тримати в полі зору літературознавець, щоб не потрапити в залежність від критеріїв, які заперечує сам твір. Критерії дослідника літератури мусять корелюватися з критеріями, на основі яких твір виник.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографія

1. Феномен літературності: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2018. 366 с.

Рецензії:

Рарицький О. Література у феноменологічному розрізі: нове дослідження критеріїв художності. *Волинська філологічна: текст і контекст: зб. наук. праць.* 2018. С. 257–260.

Харлан О. Проблеми художності літератури в полемічному трактуванні. *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки».* 2019. № 1(17). С. 332–334.

Статті, в яких оприлюднено основні наукові результати дисертації:

2. Способи художньої об'єктивації світогляду письменника. *Науковий вісник ВНУ ім. Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство.* 2008. № 17. С. 111–115.
3. Перекладацька діяльність Лесі Українки в національному контексті. *Волинська філологічна: текст і контекст. Леся Українка та зарубіжні письменники: зб. наук. пр.* Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2009. Вип. 8. С. 231–242.
4. Філософські інтенції формальних елементів поезій Лесі Українки. *Науковий вісник ВНУ ім. Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство.* 2011. № 13. С. 86–91.
5. Топос «Іншого» як жанротворчий чинник утопії. *Волинська філологічна: текст і контекст. Імагологічні виміри національної літератури: зб. наук. пр.* Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. Вип. 12. С. 97–106.
6. Ідея-фікс в концепції особистості і творчості Ольги Кобилянської. *Науковий вісник Чернівецького університету імені Юрія Федьковича: зб. наук. праць / наук. ред. Бунчук Б. І.* Чернівці: Рута, 2011. Вип. 545–546: Слов'янська філологія. С. 58–62.
7. Жанрові особливості віршованої драматургії Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць.* Т. 6. Луцьк: Вежа, 2011. С. 56–63.

8. Утопія: жанрова матриця та текстове втілення. *Науковий вісник ВНУ імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. 2011. № 11. С. 49–54.
9. Модифікації жанру есе в аспекті інтермедіальності. *Питання літературознавства: науковий збірник*. Чернівці: Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 2012. Вип. 86. С. 134–141.
10. Від трубадурів до неокласиків: формалістична традиція європейської поезії. *Волинь філологічна: текст і контекст. Аналіз та інтерпретація тексту: зб. наук. праць*. 2013. № 16. С. 124–138.
11. Без гри і гриму (про поезію Василя Стуса). *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2014. Вип. 41. С. 39–44.
12. Критерії художності в естетичній концепції Антонича. *Метаморфози в сучасній українській літературі*. Видавнича серія кафедри україністики Варшавського університету та Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника. Варшава–Івано-Франківськ, 2014. С. 155–179.
13. Поетика «грузинських» текстів Лесі Українки. *Наукові праці (до 100-річчя від дня смерті Лесі Українки) XIV. Scientific Proceedings (Dedicated to the centenary of Lesya Ukrainka's death) XIV*. Тбілісі, Tbilisi: Тбіліський державний університет імені Іване Джавахішвілі, Інститут україністики, 2014. Тбілісі, 2014. С. 192–200.
14. «Заповіт» Т. Шевченка в контексті жанру. *Волинь філологічна: текст і контекст. Творчість Т. Шевченка: традиції і сучасність: зб. наук. праць*. 2014. № 18. С. 51–64.
15. The concept of literature in historical and phenomenological perspective. *Волинь філологічна: текст і контекст. Аналіз та інтерпретація тексту: зб. наук. праць*. 2015. № 20. С. 41–49.
16. Синестетична інтенція словесного образу. *Slavika Wroclaviensia* CLXI. Wrocław, 2015. С. 201–210.
17. Казкова інтенція літератури. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Філологічні науки*. 2016. № 1(11). С. 15–21. (РИНЦ, Index Copernicus, Google Scholar)
18. Утопія / антиутопія в контексті жанрового прогнозування Лесі Українки. *Слово і Час*. 2016. № 7. С. 47–56.
19. Факт і вимисел як бінарна опозиція біографічного наративу. *Питання літературознавства*. 2016. № 94. С. 172–182. (Index Copernicus, MLA, Google Scholar та ін.).
20. Зміна критеріїв художності в естетиці шістдесятництва. *Волинь філологічна: текст і контекст. Євген Сверстюк – митець і громадянин: зб. наук. праць*. 2016. № 21. С. 49–61.
21. «Крові запраг зболений аркуш...»: укотре про муки творчості. *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2017. Вип. 23. С. 101–112.

22. Поетика повтору в поезії Володимира Свідзинського. *Волинь філологічна: текст і контекст. Творчість Володимира Свідзинського: зб. наук. праць*. 2017. С. 134–143.

які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

23. Казкова інтенція літератури. «У тридев'ятому царстві»: феномен казки в літературі, фольклорі і медіа: матеріали Міжнародної наукової конференції (25–26 вересня 2014 р.): зб. [ред.-упор. С. С. Журавльова]: тези. Бердянськ, 2014. С. 84–86.
24. Концепт *гений* в художественном осмыслении русских поэтов. *Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. Вып. 2: К 130-летию со дня рождения Е. И. Замятина*. По материалам междунар. конгресса литературоведов 1-4 октяб. 2014 г.: в 2-х кн. Кн. 2-я / сост. Н. Н. Комлик. Елец: Елецкий гос. ун-т им. И. А. Бунина, 2014. С. 177–183. (РИНЦ)
25. Біографія як художній текст. «Біографія як текст»: матеріали XI Міжнародної поетикологічної конференції (16–17 жовтня 2014 р.): тези. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2014. С. 63.
26. Поняття літератури як теоретична проблема (історичний аспект). *Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво: Матеріали першої міжнародної наукової конференції (2–3 квітня 2015 р.): тези*. Харків: КНУ імені В. Н. Каразіна. С. 56.
27. Критерії художності в методологіях літературознавчих досліджень. *Історіографія науки про літературу. XII Міжнародна літературознавча конференція (25 вересня 2015 р.): тези*. Чернівці, 2015. С. 45–46.
28. Конвенційність жанру видіння в контексті епох. *Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво («горизонт очікування»): Тези II Міжнародної наукової конференції (8–9 квітня 2016 р.)*. Харків: КНУ імені В. Каразіна. С. 46.
29. Актуалізація другорядного як ознака літературного розвитку. *Пасіонарність другорядного: матеріали XI Міжнародної літературознавчої конференції, 11–12 травня 2017 р.* Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2017. С. 94–97.
30. Мистецькі пошуки Лесі Українки в контексті європейських естетичних рухів. *Троянди й виноград: феномен естетичного і прагматичного в літературі та культурі: зб. наук. матеріалів конференції, 27–28 вересня 2018 р.* Бердянськ: БДПУ, 2018. С. 98–100.

які додатково відображають наукові результати дисертації:

31. Засоби модифікації вірша в драматургії Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць*. Т. 2. Луцьк: Вежа, 2005. С. 221–231.
32. Дискурс античності в драматургії Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць*. Т. 3. Луцьк: Вежа, 2006. С. 268–278.
33. Теоретичні аспекти літературознавчих досліджень творчості Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність: зб. наук. праць*. Т. 4. Кн. 2. Луцьк: Вежа, 2007. С. 268–278.

34. Функціональність поетики Івана Франка. *Іван Франко: дух, наука, думка, воля: Матеріали Міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка* (27 вересня–1 жовтня 2006 р.). Львів: ВЦ ЛНУ імені І. Франка, 2008. С. 445–452.
35. «Лісова пісня» Лесі Українки в контексті версифікаційної традиції. *Віршознавчі студії: зб. наук. праць конференції «Українське віршознавство XX – поч. XXI ст. Здобутки і перспективи розвитку»*. Київ, 2010. С. 141–147.
36. Взаємодія ліричного та епічного наративу у прозі Бруно Шульца. *Бруно Шульц як філософ і теоретик літератури: Матеріали V Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца в Дрогобичі*. Дрогобич, 2014. С. 396–411.
37. Трубадури української поезії: віршувальна культура неокласиків у контексті європейської традиції. *Українська версифікація: питання історії та теорії*. Чернівці, 2017. С. 94–104.

АНОТАЦІЯ

Левчук Т. П. Критерії художності літератури: дихотомія змісту і форми в контекстах епох. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук зі спеціальностей 10.01.06 – теорія літератури; 10.01.01 – українська література. – Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Міністерство освіти і науки України, Київ, 2019.

Дисертацію присвячено дослідженню критеріїв художності з огляду на феноменологію літератури. Простежено закономірності становлення поняття *література* в процесі вироблення критеріїв художності з урахуванням контексту культурно-історичних епох, мистецьких явищ, національної специфіки.

На матеріалі утопії / антиутопії, есе, біографії, заповіту продемонстровано межову природу жанру. З'ясовано, що, попри значний естетичний потенціал, жанр не може бути незаперечним маркером літературності.

Простежено тяжіння європейської літератури до формалістичної виробленості, що відображено у двох лініях: у версифікаційну естетству та зоровій поезії. Творчість І. Франка й Лесі Українки розглянуто в аспекті формалізму.

Проаналізовано твори яскравих представників українського модернізму (Антонич, Свідзінський, Шульц, Стус) на мовному рівні. Актуалізуючи внутрішні смисли слів, митці такого рівня відкривають для мови подальші можливості – вони віднаходять нові сучасні значення, втілюючи їх у свіжі форми. У XX ст. критерій оригінальності стає чи не основним.

Урахування культурно-історичної вмотивованості критеріїв художності – головна методологічна засада у визначенні мистецького рівня літературних творів. Критерії дослідника літератури muszą корелюватися з естетичними критеріями, на основі яких постав твір.

Ключові слова: художня література, зміст, форма, критерії художності, літературний розвиток, естетичні категорії, жанр, поетика, феномен.

АННОТАЦИЯ

Левчук Т. П. Критерии художественности литературы: дихотомия содержания и формы в контексте эпох. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук по специальностям 10.01.06 – теория литературы; 10.01.01 – украинская литература. – Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, Министерство образования и науки Украины. – Киев, 2019.

Диссертация посвящена исследованию критериев художественности с учётом феноменологии литературы. Прослежены закономерности становления понятия литература в процессе выработки критериев художественности, принимая во внимание контекст культурно-исторических эпох, художественных явлений, национальной специфики.

На материале утопии / антиутопии, эссе, биографии, завещания продемонстрирована граничная природа жанра. Установлено, что, несмотря на значительный эстетический потенциал, жанр не может быть бесспорным маркером литературности.

Исследовано притяжение европейской литературы к формалистической выработанности, что отражено в двух линиях: в версификационном эстетстве и зрительной поэзии. Творчество И. Франко и Леси Украинки рассмотрено в аспекте формализма.

Проанализированы произведения ярких представителей украинского модернизма (Антоныч, Свидзинский, Шульц, Стус) в стилистическом аспекте. Актуализируя внутренние смыслы слов, художники такого уровня открывают для языка дальнейшие возможности – они находят новые современные значения, воплощая их в свежие формы. В XX в. критерий оригинальности становится едва ли не основным.

Учет культурно-исторической обусловленности критериев художественности – главная методологическая основа в определении художественного уровня литературных произведений. Критерии исследователя литературы должны коррелировать с эстетическими критериями, на основе которых возникло произведение.

Ключевые слова: художественная литература, содержание, форма, критерии художественности, литературное развитие, эстетические категории, жанр, поэтика, феномен.

SUMMARY

Levchuk T. P. The Criteria of Artistic Merit of Literature: The Content-Form Dichotomy in the Contexts of the Epochs. – Manuscript.

Thesis for the Degree of Doctor of Philological Sciences in the Specialties 10.01.06 – Theory of Literature, 10.01.01 – Ukrainian Literature. – Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ministry of Education and Science of Ukraine. – Kyiv, 2019.

The dissertation is focused on the investigation of the criteria of fictionality in terms of phenomenology of literature. A narrow inquiry is made into the development of the *concept of literature* along with the generation of the criteria of fictionality in the

context of cultural and historical epochs, art phenomena and national characteristics. The aesthetic categories determine the criteria of fictionality within a framework of a cultural and historical epoch. These categories vary and get updated as a function of a historical context, ongoing artistic practice and the development of the appropriate scholarly introspection. We have revised such criteria of fictionality as make-belief and integrity. An attempt is made to reveal the extent of their universality in terms of a content-form symbiosis.

The interface of the credible and the fictitious in the artistic representation of the facts of reality makes us think about the role of genres while and when the concept of literature was being moulded. The aesthetic potentials of a genre are proved and demonstrated due to a long-lasting development of literature. The very notion of “genre” is probably the most conspicuous criterion of literariness. What are the criteria for attesting this or that text (with specific generic characteristics) as fiction? Remarkably, this question is intermittently brought up, especially regarding the functional genres, i.e. those related to the other (non-literary) types of human activities – politics, history, science, law. Such genres as utopia / anti-utopia, essay, biography, testament manifest the blurred boundaries between genres.

We have explored the gravitation of a European literature to formalism in poetry, which manifested itself in two routes: versified aestheticism and visual poetry. While the former contributed to the evolution of linguistic norms in fiction, the latter demonstrated an insatiable desire for a constant exposure of one’s technique of writing poetry.

Formalism in Ukrainian literature was revealed both at a methodological level and at a level of poetic discourse. Apart from explicitly bombastic experiments of a futurist poetry-type the Ukrainian classics – Ivan Franko and Lesya Ukrainka – displayed cardinally new formalistic approaches to poetry. The aesthetic and creative dissonance of the two authors reflected a polemic between the aesthetic systems of two movements in literature: modernism and realism.

Closer to our times a specific attribute of literariness has become more prominent. This attribute is verbal imagery, a universal means of artistic representation of subjectivity. We have studied the works of a few outstanding figures of Ukrainian modernism with due regard to their linguistic level. B. I. Antonych, V. Svidzinskij, B. Shults, V. Stus became the main characters of their own works, lyrical and autobiographical at their core. Owing to a creative deployment of a metaphorical language these writers achieved the effect of integrating disparate realities into a new unity (Antonich, Svidzinskij and Shults were surrealists), or mould different (sometimes radically different) styles out of one verbally expressed image (Stus is an expressionist). The artists of this caliber opened up new vistas for poetry.

Summing up, taking into account the cultural and historical framework of the criteria of fiction is the major methodological tenet providing the assessment of the art value of a literary work. The criteria of a literary critic have to be correlated with the criteria used to judge the value of fiction at the time the literary work was written.

Key words: fiction, content, form, criteria of fiction, literary development, aesthetic categories, genre, poetics, phenomenon.

Підписано до друку 15.05.2019. Формат 60×84^{1/16}
Ум. друк. арк. 1,9. Замовлення № 99. Тираж 100.
Папір офсетний Гарнітура Times. Друк офсетний.

Друк ПП Іванюк В. П.
43021, м. Луцьк, вул. Винниченка, 65.
Свідоцтво Держкомінформу України
ВЛн № 31 від 04.02.2004 р.