

Анатолій Ткаченко
Юлія Бумбур

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

для студентів ОКР «Магістр»

спеціальності «Мова і література (англійська)»

*Рекомендовано
Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник для студентів
вищих навчальних закладів*



ТЕРНОПІЛЬ
НАВЧАЛЬНА КНИГА – БОГДАН

УДК 82(075.8)
ББК 83я73

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник для студентів
вищих навчальних закладів
(Лист №0/11-16540 від 24.10.2012 р)*

Рецензенти:

доктор філологічних наук, професор, директор Гуманітарного інституту
Київського університету ім. Бориса Грінченка
Бондарева О.Є.

доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри германських мов
і перекладознавства Дрогобицького державного педагогічного
університету ім. Івана Франка
Зимомря М.І.

*На обкладинці – фоторепродукція картини
професора Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка, заслуженого художника України Бориса Негоди «Ангел музики»*

Ткаченко А.О., Бумбур Ю.М.

Т-48 Теорія літератури: навчальний посібник для студентів ОКР «Магістр» спеціальності «Мова і література (англійська)» / А.О. Ткаченко, Ю.М. Бумбур. — Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2015. — 400 с.

ISBN 978-966-10-2042-8

Навчальний посібник вводить в основне коло понять, категорій, дефініцій науки про літературу. Схарактеризовано головні її сфери; запропоновано принципово нову модель-схему літературної генерики, що допомагає осмислити мистецтво слова як систему систем. Феномен художньої творчості розглядається в об'ємних різноаспектних вимірах, головний з яких — художність. Значну увагу приділено поетиці літературного твору, множинності його інтерпретацій, варіативності підходів, методиці комплексного аналізу, синтезу, прогнозу, проблемам стильової типологізації/індивідуалізації.

Адресовано магістрантам, що вивчають англійську як основну іноземну мову.

*Охороняється законом про авторське право.
Жодна частина цього видання не може бути відтворена
в будь-якому вигляді без дозволу автора чи видавництва*

ISBN 978-966-10-2042-8

© Ткаченко А.О., Бумбур Ю.М., 2015
© Навчальна книга — Богдан, 2015

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	4
РОБОЧА НАВЧАЛЬНА ПРОГРАМА.....	6
ТЕОРЕТИЧНИЙ МОДУЛЬ	10
Змістовий модуль 1. Література, її своєрідність	10
Змістовий модуль 2. Література як система: генерика	30
Змістовий модуль 3. Літературний процес	90
Змістовий модуль 4. Поетика літературного твору.....	116
Змістовий модуль 5. Автор у художньому творі	184
МОДУЛЬ ПРАКТИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ	205
Плани семінарських занять	205
Матеріали до семінарських занять.....	208
МОДУЛЬ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ	362
Практичні завдання.....	362
Індивідуальні навчально-дослідницькі завдання	386
Тестові завдання	392
Орієнтовні питання до заліку.....	395
Рекомендована література.....	397

ПЕРЕДМОВА

«Теорія літератури» як одна з основних літературознавчих дисциплін посідає особливе місце в освітньо-професійній програмі підготовки магістра філології, вона спрямована на формування компетенції майбутнього фахівця, сфера діяльності якого — гуманітарні та суспільні науки, державне управління, освіта, робота в офісних центрах громадських організацій, бізнесових структур тощо. Ця дисципліна має актуальне естетичне, пізнавальне та виховне значення, тому перед викладачем стоїть відповідальне завдання — сформулювати концептуальні основи літературознавчого мислення студентів, які сприятимуть його професійному зростанню, постійній спрямованості на розширення і вдосконалення знань і навичок, інноваційні пошуки тощо.

Відповідно до європейських стандартів якості вищої освіти, магістри філології мають знати основні тенденції сучасного вітчизняного та зарубіжного літературознавства, бути здатними застосовувати професійно профільовані знання з теорії літератури для дослідження літературного процесу, творчо осмислювати нові художні тенденції, явища, події літературного життя. Тому вивчення курсу передбачає не тільки набуття студентами теоретичних і конкретних системних знань, а й активізацію творчого осмислення літератури з урахуванням тенденцій її розвитку. Відтак метою цього посібника є опанування студентами основних літературознавчих понять для фахового аналізу художнього твору, наступного синтезу мисленневих і почуттєвих складників та виходу на поцінувальний і прогностичний рівні.

Посібник призначено для магістрантів, що вивчають англійську як основну іноземну мову, тому вважаємо за необхідне надати студентам знання з теорії літератури двома мовами — українською й англійською. Це зумовлює зміст посібника: теоретичний матеріал подано рідною мовою, питання семінарів та практичні роботи — англійською.

Структура посібника підпорядкована загальній меті, враховує особливості кредитно-модульної системи навчання, тому складається з модулів теоретичної і практичної підготовки.

У теоретичному модулі подано змістовні модулі з тем, передбачених робочою навчальною програмою. Тут розглянуто загальні властивості художньої літератури, теорію твору як художнього цілого, питання літературних класифікацій. Опановуючи змістові модулі, студенти знайомляться з українськими та зарубіжними літературознавчими традиціями, напрацюваннями в галузі сучасної теорії літератури. Після кожної теми запропоновано запитання для самоконтролю.

Модуль практичної підготовки курсу включає плани семінарських занять та методичні рекомендації щодо підготовки до них. Тематика практичних занять методично обґрунтована настановою сприяти більш поглибленому засвоєнню теоретичного матеріалу.

У модулі самостійної роботи містяться практичні завдання, орієнтовані на застосування студентами набутих вмінь та навичок аналізу, синтезу, інтерпретації та прогнозу, а також на індивідуальні науково-дослідні студії, варіанти тестових завдань та орієнтовні питання до іспиту.

Змістовні модулі 2, 3, 4 та частково 1 теоретичної частини посібника подано на основі матеріалів другого видання підручника «Мистецтво слова» (2003), які доопрацював автор, професор кафедри теорії літератури, компаративістики і літературної творчості Київського національного університету імені Тараса Шевченка доктор філології А.О. Ткаченко; підрозділ «Література та її функції»; змістовні модулі 1, 5, а також усі модулі практичної підготовки та самостійної роботи написала завідувач кафедри англійської філології Маріупольського державного університету, кандидат філології, доцент Ю.М. Бумбур.

Матеріали посібника апробовано під час читання курсів «Теорія літератури» та «Новітнє літературознавство» на факультеті іноземних мов Маріупольського державного університету протягом 2009–2014 років.

РОБОЧА НАВЧАЛЬНА ПРОГРАМА

Курс теорії літератури — завершальний етап літературознавчої підготовки студентів-філологів. Він спирається на знання з курсу «Вступу до літературознавства», частково з історії зарубіжної літератури, філософії, естетики та історії лінгвістичних учень.

Програма розрахована на те, що студент опанував підручники з теорії літератури Д. Наливайка «Теорія літератури й компаративістика» (К., 2006), А. Ткаченка «Мистецтво слова» (К., 2003), О. Галича «Теорія літератури» (К., 2001), В. Халізева «Теория литературы» (М., 2002), «Введение в литературоведение: Литературные понятия и термины / Под ред. Л.В. Чернец» (М., 2000) та ін.

Мета курсу теорії літератури — привернути увагу до важливих властивостей літературного твору та його функцій, оцінюючи їх у широкому контексті розвитку теоретико-літературознавчої та естетичної думки від античності до новітнього часу.

Навчальна програма розрахована на студентів, які навчаються за освітньо-кваліфікаційними програмами підготовки магістра зі спеціальності «Мова та література (англійська)». Побудована за вимогами кредитно-модульної системи організації навчального процесу у вищих навчальних закладах та узгоджена з примірною структурою змісту навчального курсу, рекомендованою Європейською Кредитно-Трансферною Системою (ECTS).

Структура програми навчального курсу «Теорія літератури»

Предмет: теорія літературно-художньої творчості, теорія та особливості літературного процесу.

<i>Спеціальність «Мова та література (англійська)»</i>	<i>Напрямок, освітньо-кваліфікаційний рівень</i>	<i>Характеристика навчального курсу</i>
Кредитів: 2	філологія магістр	Обов'язковий курс семестр II лекції: 16 семінари: 8 вид контролю: залік

Структура курсу

<i>Тема</i>	<i>Лекції</i>	<i>Семінари</i>
1. Література, її своєрідність	2	
2. Література як система: генерика	4	
3. Літературний процес	2	
4. Література і текст		2
5. Література і психологія		2
6. Література та її сприйняття		2
7. Література і культура		2
8. Поетика художнього твору	6	
9. Автор у художньому творі	2	
Усього	16	8

Зміст курсу

ТЕМА 1. Література, її своєрідність.

Література як вид мистецтва. Художній образ. Предмет і специфіка художньої літератури. Пізнавальна, комунікативна, виховна, естетична функції літератури.

ТЕМА 2. Література як система: генерика.

Поділ літератури на роди. Епос, його види і жанри. Оповідання і новела. Повість і роман. Драма, її види і жанри. Лірика, її види і жанри. Жанри канонічні та неканонічні.

ТЕМА 3. Літературний процес.

Поняття про літературний процес. Основні категорії літературного процесу. Літературна епоха. Літературна течія. Літературна школа. Традиції і новаторство в літературі. Поняття стилю, напряду та методу. Типи творчості.

ТЕМА 4. Література і текст.

Платон та Аристотель як перші теоретики літератури. Біографічний та історичний підходи до вивчення художнього твору. Нова критика. Формалізм.

ТЕМА 5. Література і психологія.

Психоаналіз і літературознавство. Фройдизм та фройдівський психоаналіз. Концепція аналітичної психології К.Г. Юнга. Архетипна критика Н. Фрая.

ТЕМА 6. Література та її сприйняття.

Категорія «читач». Поняття про рецептивну естетику. Читач експліцитний та імпліцитний. Основні принципи філологічного сприймання твору. «Критика читацької реакції».

ТЕМА 7. Література і культура.

Новий історизм. Фемінізм: французька та англо-американська феміністичні течії. Феміністська критика. Постколоніальна критика: постмодерна та націоцентрична течії.

ТЕМА 8. Поетика художнього твору.

Аспекти тематики. Ідея і проблема. Аспекти композиції. Композиційні прийоми. Художній час і простір. Предметний світ у літературі. Природа в художньому світі.

ТЕМА 9. Автор у художньому творі.

Категорія «автор»: біографічний автор, автор як носій концепції, «образ автора». Взаємозв'язок автора і реципієнта художнього твору.

Шкала оцінювання сформованих компетенцій чи знань, вмінь та навичок або навчальних досягнень

Теоретичний модуль	10 балів
Модуль практичної підготовки	20 балів
Модуль самостійної роботи	45 балів
Контрольний модуль	25 балів
Усього	100 балів

ТЕОРЕТИЧНИЙ МОДУЛЬ

ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ 1

ЛІТЕРАТУРА, ЇЇ СВОЄРІДНІСТЬ

Література та її функції

Художня література, яку часто називають «мистецтвом слова», належить до ширшої сфери людської діяльності — мистецтва. Говорити про мистецтво заведено в широкому і у вузькому значеннях цього слова.

По-перше, словом «мистецтво», що походить від поняття досвідченості, умілості, в українській мові позначають будь-яку практичну майстерність (наприклад, кулінарне мистецтво). По-друге, воно служить родовим поняттям для таких своєрідних видів діяльності у сфері духовної культури, як музика, живопис, скульптура, театр, кіно і, звичайно, література. Ці людські заняття вимагають досягнення естетичної досконалості своїх витворів як «рубежу», який, кажучи словами Канта, «не може бути відсунутий».

Мистецтвом слова в першому значенні може бути назване красномовство. Але у нас далі мова піде про літературу як різновид мистецтва тільки в другому, специфічному значенні художньої діяльності.

Література як вид мистецтва має свою специфіку функціонування.

Семіотична природа літератури. Семіотика як наука про знаки і знакові системи виводить на передній план категорію тексту як знакової структури. Усе, з чим людина має справу, є або речами (зокрема, істотами — «живими речами»), або особами, або знаками. Для мистецтва у вузькому значенні, отже, й для митця в його

власній художній, специфічній діяльності матеріалом є тільки знаки. Фарбуючи будь-яку поверхню, маляр користується фарбою як річчю. Живописець застосовує, можливо, ту ж саму фарбу як образотворчо-виражальний засіб, тобто як знак.

Будь-яка діяльність, пов'язана не з речами, істотами або особами як такими, а зі знаками, називається семіотичною (від грец. σημεῖον — знак).

Література як один із видів мистецтва також є діяльністю семіотичною. Але вона вирізняється з-поміж інших тим, що послуговується вже готовою знаковою системою — природною людською мовою, що цілком склалася і є найбільш досконалою. Проте вона вдається до цієї первинної мови для того, щоб створювати тексти, значення для вторинної знакової системи, тож сенси мовних (лінгвістичних) знаків у художніх текстах самі стають «іменами» інших — надмовних, металінгвістичних — знаків.

Ці вторинні знаки найчастіше іменують мотивами. У тексті, що розуміється як система мотивів, художню значущість мають не самі слова і синтаксичні конструкції, а їх комунікативні функції: хто говорить? як говорить? що і про що? у якій ситуації? до кого адресується? Трохи менш значущим стає слово в театральній виставі, оскільки основу сценічного мистецтва, окрім мистецтва слова, складають дія, міміка, жест, пантоміма, музика. У кіномистецтві сюди долучаються і специфічні засоби вражальності: відеоряд, монтаж кадрів, чергування планів тощо.

Для того, щоб сукупність знаків — чинників рецептивної, сприймаючої діяльності свідомості — стала текстом, потрібна наявність трьох фундаментальних моментів:

- маніфестованості — зовнішньої явленості у знаковому матеріалі, що відрізняє тексти від картин уяви;
- просторової (рамка, рампа, екран) або часової (початок і кінець) зовнішньої відмежованості, що відрізняє тексти як знакові комплекси від таких (безмежних) знакових комплексів, якими постають мови;
- внутрішньої структурності, чим текст відрізняється від алфавіту або випадкового набору знаків.

Будь-який знак, включаючи й ті специфічні знакові утворення, що ними послуговується мистецтво, крім семантичності (здатності співвідноситися із заміщуваною реальністю) має дві найважливіші структуротвірні властивості: синтагматичність і парадигма-

тичність. Перша передбачає здатність знака до конструктивного з'єднання з іншими знаками, чим і забезпечується виникнення зв'язного тексту. Друга припускає здатність знака до селективного розмежування з іншими знаками, чим забезпечується виникнення в тексті сенсу.

Якщо синтагматичність робить знак елементом тексту, то парадигматичність робить його елементом мови. Як механізмом комунікації (спілкування) мова є набором парадигм. Мовна парадигма — це варіативна низка знаків, з якої для побудови зв'язного і осмисленого тексту щоразу необхідно вибрати лише один.

Звичайне мовне висловлювання ми розуміємо, співвідносячи його текст (синтагматичну сукупність знаків) із мовою (парадигматичною сукупністю знаків), відомою нам заздалегідь. Проте у разі повноцінного художнього твору все постає інакше. Тут висловлювання у певному сенсі передує мові, що й складає семіотичну специфіку мистецтва як знакової діяльності цілком особливого роду.

Із семіотичного погляду культуру вважають «неспадковою пам'яттю людства», причому саме у вигляді текстів зберігається в нашій пам'яті вся інформація про світ. Культура є колективним інтелектом і колективною пам'яттю. Осмислення тексту художнього твору як особливої форми концептуалізації світу виявляється ізоморфним осмисленню світу як такого. Розуміти культуру — означає вміти читати її «тексти», опанувати її семантичний і граматичний код або, точніше, коди, щоб надалі бути з нею в постійному діалозі.

Естетична природа літератури. Естетичне ставлення людини до дійсності іноді розуміють дуже вузько і обмежують милуванням красою предметів, явищ життя. Насправді до сфери естетичного належать також сміхові, трагічні та деякі інші переживання, що супроводжуються катарсисом (*kátarсis* — *очищення*). Це слово вживає у своїй «Поетиці» Аристотель (*докладніше див. далі, в характеристиці трагедії як жанру*).

Отже, ще з античних часів естетичний еспект пов'язаний і з етичним, оскільки постає і через емоційну психологічну рефлексію. Якщо раціональна рефлексія (від лат. *reflexio* — віддзеркалення) є вторинною думкою, логічним самоаналізом свідомості, роздумом над власними (первинними) думками, то рефлексія емоційна — це вторинне переживання: переживання переживань. Такого роду переживання не зводиться лише до його психологічного

змісту, який в акті емоційної рефлексії заломлюється, перетворюється, оформляється культурним досвідом особи.

Естетичне сприйняття світу крізь призму емоційної рефлексії не слід змішувати з гедоністичним (від гр. ἡδονή — насолода) задоволенням від матеріального об'єкта. Так, еротичне ставлення до голого людського тіла або його зображення є переживанням первинним (афектом). Тоді як художнє враження від живописного полотна з голою натурою виявляється натхненним, «очищеним» вторинним переживанням (катарсисом) — естетичним перетворенням еротичного переживання.

Як стверджував М. Бахтін, «дивлячись у себе», людина дивиться «очима іншого», оскільки всяка рефлексія має діалогічну природу, співвіднесена з іншою свідомістю, що перебуває поза моєю свідомістю. Інакше рефлексія виявлялася б дзеркальним подвоєнням рефлектованого і не породжувала б ніякого нового змісту.

Своєрідною ілюстрацією до поняття естетичного відношення може бути мініатюра М. Пришвіна «Порядок у душі»:

«...Увійшов до мокрого лісу. Крапля з високої ялинки впала на папороті, що оточували щільно дерево. Від краплі папороть мерзнула, і я на це звернув увагу. А після того і стовбур старого дерева з такими зморшками, неначе після нього плуг орав, і живі папороті, такі чуйні, що від однієї краплі схиляються і шепочуть щось одна одній, і навкруги щільний килим заячої капусти — усе розташувалося в порядку, що утворює картину.

І переді мною стало старе питання: що це створило переді мною картину в лісі, — крапля, що впала на папороть, чи завдяки порядку в душі моїй усе розташувалося в порядку, що утворює картину? Я думаю, що в основі було щастя порядку в душі в цей ранок, а крапля, що впала, звернула мою увагу, і внутрішній порядок викликав картину, тобто розташування зовнішніх предметів відповідно до внутрішнього порядку...»

Споглядання фрагмента життя як закінченої «картини», тобто чогось такого, що можна, обернувшись, показати іншому, є очевидним прикладом естетичного відношення. Пришвін піддає це переживання краси раціональній рефлексії і відкриває, що в його основі виявляється інше, первинне, моральне переживання душевного спокою як «щастя». «Картина» естетичного споглядання виявилася актуалізацією цього переживання — його емоційною

рефлексією, відблиском власної душевної рівноваги на таких звичних для цього письменника подробицях рослинного життя лісу.

У всякого естетичного феномена завжди є дві сторони: об'єктивна і суб'єктивна. Відповідно, для встановлення естетичного відношення потрібні передумови двоякого роду. Без того, що відповідає ладу емоційної рефлексії об'єкта, естетичне ставлення неможливе. Так, пришвінський стан порядку в душі володів ним вже до приходу в ліс, але не мав зовнішнього об'єкта для самоактуалізації і не міг бути пережитий як життєва цінність. Естетичне ставлення до «картини» лісу реалізувало цю цінність і дало змогу відчувати свій душевний стан як «щастя».

Але за відсутності споглядаючого суб'єкта нічого естетичного (прекрасного, ідилічного) в падінні краплі з ялини на папороть не було і не могло бути. Без того, що привнесло «порядок», ліс не містить у собі ніяких «картин». Для виникнення такої «картини» як естетичної цінності потрібна ціннісна активність людського погляду.

Отже, для естетичної самоактуалізації «внутрішнього порядку» потрібна наявність відповідних йому «зовнішніх предметів», яка допомогла б здійснити відповідне їх «розташування». А з другого боку, потрібне досить інтенсивне емоційне життя людського «я». Як говорить той же Пришвін, «краса є свідомством особи», що її споглядає, і «довести її можна лише шляхом творчості». Емоційна рефлексія — неодмінна умова творення мистецтва. Якби Пришвін був живописцем, він міг би свій «порядок у душі» актуалізувати як пейзажу замальовку на полотні.

«Вечірня акварель» — таку назву дав своїй верлібровій мініатюрі Іван Драч. Переповненість світосприймання означається тут асоціативним залученням малярського експресіонізму, соковитим буйнометафоричним мазком нанесеного на пасторальний «грунт». Експресіоністичність «акварелі» створюється яскраво-кolorистичними вирішеннями та часом навіть дещо рафінованою метафориною. Вся картина ніби побачена оком художника (портретиста і пейзажиста водночас). А пастушок на белебні (пагорбі) — то і обов'язкова деталь пасторалі як жанру лірики, й перелицьований український (референційний код — батіжок) амур, і, можливо, уособлення дещо сповільненої ходи часу, яку ліричному героєві нетерпеливиться підстьобнути (вірш написано 1964 р., коли ще врунилися зелені надії молодих шістдесятників):

Сидить хлопчик на белебні,
Вечір пасе на врунах,
Зірки збиває батогом, присвистує,
А вечір пасеться, хвостом вимахує.
Йде моє золото, пританцьовує,
Несе мені повні, повні, нерозлиті губи,
Несе мені повні, повні, нерозлиті перса,
Несе помаранчеве тіло дівоче
В шовковому келиху синьої сукні,
Спішить моє золото навздогін своєму сердцю.
Гей, ти, хлопчику па белебні,
А прицьвохни-но батіжком,
Щоб не барилося моє золото.

Залучення образних ресурсів з інших видів мистецтва можна назвати міжвидовою інтертекстуальністю або міжмистецькою асоціативністю.

Мистецтво є найвища, найдіяльніша форма естетичних стосунків. Тут емоційна рефлексія не обмежується рецептивним статусом одухотворення афектів і набуває креативного статусу художньої творчості. Діяльність митця задовольняє естетичні потреби духовного життя особи і формує сферу естетичних стосунків між людьми. Тому вслід за М. Бахтіним можна сказати, що «естетичне цілком здійснює себе тільки в мистецтві».

Комунікативна природа літератури. Розглянувши семіотичний і естетичний аспекти художньої діяльності, що формують зовнішню (текст) і внутрішню (естетичний об'єкт) сторони твору мистецтва, перейдімо до питання про доцільність такої діяльності. У чому призначення мистецтва? Що робить семіоестетичні зусилля художників, зокрема художників слова, суспільно значущою справою?

Найбільш глибока і притому проста і ясна відповідь була запропонована Л. Толстим у його трактаті «Що таке мистецтво»? (1898), який поклав начало комунікативному підходу до явищ художньої культури у світовій естетиці. Убачаючи в мистецтві не «засіб насолоди», а «одну з умов людського життя», Толстой розумів його як спосіб духовної взаємодії людей: «Всякий витвір мистецтва робить те, що той, хто сприймає, вступає у своєрідне спілкування з тим, хто виробляє або виробляє мистецтво і з усіма тими, що разом з ним, раніше або після нього, сприйняли або сприймуть те ж художнє враження».

У вітчизняній культурі кінця XIX — початку XX ст. думку про особливу комунікативну природу художньої творчості не раз розвивали як письменники (Іван Франко, Леся Українка, Борис Грінченко та ін.), так і вчені (О.О. Потебня, О.І. Білецький та ін.). Нині її можна визнати аксіомою сучасного теоретичного знання про літературу, що впливає із внутрішньодіалогічної природи естетичного переживання як емоційної рефлексії.

Комунікативний підхід до мистецтва припускає не так можливість спілкування за допомогою його творів (ця можливість була очевидною завжди), як неминучість такого спілкування. Актіві художнього письма вже спочатку властива неминуча адресованість. Л. Толстой вважав, що мистецтво покликане насамперед «заражати почуттями».

О. Мандельштам чи не першим (після Л. Толстого) 1913 року зазначив: «Немає лірики без діалогу». Поезія, за його переконанням, «завжди прямує до більш-менш далекого, невідомого адресата, в існуванні якого поет не може сумніватися, не засумнівавшись у собі». «Література, — писав у 20-і роки О.І. Білецький, — це завжди діалог, усвідомлений або неусвідомлений, між автором і невидимо присутнім в його думці більш-менш певним співрозмовником». З цього погляду в читача, глядача, слухача є «своє місце в події художньої творчості; він має займати особливу, притому двосторонню позицію в ній: щодо автора і щодо героя».

Щодо героя (естетичного об'єкта твору) позиція адресата — це позиція співпереживання: пізнання в умовностях уяви аналогів життєвої реальності чи емоційних станів. Щодо естетичного суб'єкта твору — це позиція співтворчості: розсуд творчої волі автора в цілісній завершеності уявного світу і його носія — тексту.

Співпереживання і співтворчість — діаметрально протилежні духовні зусилля. Перше без другого веде по шляху «наївно-реалістичного» сприйняття, властивого дітям, і випускає з уваги умовність і концептуальну значущість уявленої художньої реальності. Друге без першого зводить сприйняття до не обтяженої первинним (етичним) переживанням гри з чужим текстом. Адекватна рецепція у сфері мистецтва є динамічною рівновагою співпереживання і співтворчості, між якими постає взаємодоповнення.

Проте співтворче співпереживання характеризує своєрідність не лише рецептивної позиції читача, глядача, слухача художніх творів. Така ж за своєю комунікативною природою і креативна

позиція автора. Письменник — це першочитач власного тексту. І водночас він орієнтується (хоча здебільшого й несвідомо) на потенційне читацьке сприйняття, яке повинне буде заповнити знакову реальність тексту естетичною реальністю образного бачення світу. І фраза у результаті народжується не «сама по собі», а в уявній зустрічі з іншою свідомістю.

Отже, література — вид мистецтва, що має семіотичну, естетичну та комунікативну сутність.

Своєрідність художньої літератури

Упродовж ХХ століття робилося багато спроб дати визначення художній літературі, але повне, вичерпне визначення так і не з'явилося. Мабуть, це не випадково. Художня література, як і будь-який інший вид мистецтва, прагне до відтворення самого життя (мімесису, або наслідування — за термінологією Сократа—Платона—Аристотеля), і тому для неї характерне нескінченне різноманіття форм і конкретних втілень. Навіть якщо й буде дано коли-небудь вичерпне визначення цього феномена, нові письменники (або й читачі) його обов'язково спростують, знайшовши художність там, де її ніхто раніше не знаходив.

Тому представники семіотики резонно розглядають літературу як предмет договору між читачем і письменником. Ю. Лотман виділяє чотири можливі варіанти такого договору:

1. Текст створюється як нехудожній і сприймається як нехудожній.
2. Текст створюється як художній, але сприймається як нехудожній.
3. Текст створюється як нехудожній, але сприймається як художній.
4. Текст створюється як художній і сприймається як художній.

Відтак виходить, що один і той самий текст різні читачі можуть розглядати як художній або як нехудожній. Мало того, сама художність стає умовним поняттям, що привноситься до тексту читачем. Саме так міркує Ю. Лотман, наводячи як приклад звичайний камінь, але в двох різних функціях: як елемент природного пейзажу і як експонат на художній виставці. Художність тут розглядається тільки як функція тексту.

Але чи всякий текст читачі можуть сприйняти як художній? Це питання сягає дискусії про красу, що розгорнулася у кінці XVIII століття, адже саме красу два з половиною століття тому сприймали як головну ознаку художності. Поворотним у цій дискусії стало обґрунтоване І. Кантом твердження, що краса не є первинним атрибутом яких-небудь явищ або предметів природного світу. Краса виникає передусім завдяки особливому поглядові на світ, привноситься у світ самою людиною. Це твердження було повною протилежністю думки, що домінувала тоді, про природний характер краси. Як чудово висловився інший філософ — Гегель, якби краса була якістю природних речей, вона могла б і повинна була б стати предметом природознавства та його розділу, що вивчає «предмети природного світу під кутом зору їх краси». Проте Гегель парадоксально об'єднав два протилежні погляди, одночасно визнаючи за красою її незалежний від людини природний характер і особливість людського сприйняття світу. Він вважав, що краса в мистецтві вища, ніж краса у природі. Це здається парадоксом, мимовільною поступкою традиції. Якщо краса — не більше ніж особливість нашого сприйняття світу (нехай навіть у гегелівській ідеалістичній інтерпретації, згідно з якою «прекрасне в природі, — тільки рефлекс краси, що належить духу»), то як один предмет може бути красивішим за інший? Він може лише здаватися красивішим.

Гегель спробував здолати рамки двозначної логіки Аристотеля, але не зміг сформулювати механізм її подолання. Тут була не діалектика, не заперечення в ім'я синтезу, а взаємодоповнення протилежностей. Уперше принцип доповнюваності сформулював у середині XX століття данський фізик Н. Бор для опису квантової механіки. Сьогодні цей принцип є одним із провідних у теорії людської культури. Ось як інтерпретує його культурологічну значущість російський лінгвіст і філософ В. Миньов: «Класична логіка виявляється недостатньою для опису зовнішнього світу. Намагаючись осмислити це філософськи, Бор сформулював свій знаменитий принцип доповнюваності, згідно з яким для відтворення в знаковій системі цілісного явища потрібні взаємовиключні, додаткові класи понять».

Краса — це не об'єктивна (не залежна від свідомості) властивість предмета, але вона і не є тільки особливістю людського сприйняття цього предмета. Вона виникає на перетині того і того. Це влас-

тивість предмета, що виявляється при певному його сприйнятті. Красу в природі важче побачити, для цього необхідно завершити у своїй свідомості картину природи, мистецтво ж містить у собі, так би мовити, напівфабрикат краси. Наприклад, фотографія. На перший погляд, вона лише документально фіксує фізичний світ, але водночас вона надає дійсності певного ракурсу, рамки, вона містить у собі погляд на дійсність фотографа, який побачив у ній щось особливе (у даному контексті — красу).

Справді, не лише краса не є показником художності, витворів мистецтва в рівній мірі може бути властивий і антиестетизм, і байдужість до краси. Але принцип доповнюваності міцно увійшов до арсеналу сучасної науки, похитнувши основи класичної двозначної логіки. На її місце прийшли логіки багатозначні, де окрім відповідей «істинно» і «помилково», можуть бути відповіді «ні істинно, ні помилково», або «і істинно, і помилково», або «невизначено», або «невідомо», або «не спостережено».

Наведемо приклад роздуму за законами неklasичної логіки з «Енциклопедического словаря культуры XX века» В.П. Руднева. Чи істинне висловлювання «Шерлок Холмс жив на Бейкер-Стріт»? Очевидно, що ні, хоча там і розташований сьогодні музей, присвячений цьому літературному героєві. Але змінімо запитання: чи істинне висловлювання «Шерлок Холмс жив на Берчи-стріт»? Читач, добре знайомий з творчістю англійського письменника А. Конан-Дойля, рішуче дасть відповідь: «Ніколи!» Виходить парадокс: обидва наведені висловлювання помилкові, проте одне з них більш помилкове, ніж інше. Річ у тому, що одне з цих висловлювань одночасно істинне і помилкове, а друге — завжди помилкове. Шерлок Холмс ніколи не існував у емпіричному світі, але він досі існує у художньому світі Конан-Дойля. Цей парадокс розв'язується тільки одним способом — шляхом зміни точки зору і, відповідно, того контексту, в якому оцінюється висловлювання.

Упродовж XX ст. було вироблено кілька продуктивних концепцій, що описують специфічні особливості художніх літературних творів, і сьогодні вже можна підбивати підсумки. Щоправда, слід визнати, що виділені ознаки досить абстрактні, тож конкретні випадки можуть бути заперечені, але задано сам напрям, а конкретизація — справа недалекого майбутнього.

Найзагальніша особливість — установлення позиції художньої літератури як позиції між. Художній твір балансує між двома про-

тилежними тенденціями у рівновазі двох взаємовиключних якостей, що породжує нову, специфічну якість. Художній твір може бути охарактеризований за принципом: «ні те, ні те» або «і те, і те». Саме встановлення балансу і є найважчою проблемою як для письменника, так і для дослідника. Не можна навіть упевнено говорити, що досягається рівновага або гармонія: досягається щоразу специфічний результат, адже, зрештою, доводиться окремо працювати з кожним об'єктом, що вивчається, навіть якщо це твори одного і того ж письменника.

Кожна з поданих нижче ознак окремо не є специфічною ознакою художньої літератури, але узяті в сукупності, вони дають певне уявлення про те, чим вона відрізняється від літератури нехудожньої.

1. Художній твір одночасно раціональний та ірраціональний, впливає на інтелект і на почуття.

Ще в давньоіндійському трактаті з поезики «Дгваньялока» було висловлено припущення, що художній твір не лише щось означає, несе якийсь сенс, а й з'являє читачеві щось таке, чого не можна передати словами, що може бути сприйняте тільки на чуттєвому рівні. Сьогодні художні тексти модно розглядати як частину комунікативного процесу. Це слушно і неслухно водночас. Слушно, бо за допомогою текстів митець спілкується з читачем, а неслухно, бо найулюбленіші тексти читач нерідко перетворює на предмет свого роду медитацій — читаючи і повторюючи їх навіть коли йому відоме кожне слово і кожен звук. Ось чому теорія комунікації — семіотика — надає однакового значення художнім і нехудожнім текстам. Але художній текст не лише заміщає предмет, він сам є предметним втіленням неемпіричних реалій.

Художній текст — це не лише знак, а й символ, він несе не тільки інформацію, а й особливого роду «поетичне знання» (за термінологією Еліота) або «переживання» (за термінологією В. Дільтея), він «заражає» почуттями (за Л. Толстим).

2. Художній твір одночасно відображає дійсність і створює її.

Складні стосунки між предметом та ідеєю, характерні для художнього образу, зрештою спричиняє те, що художня література формує наше сприйняття дійсності, а через нього і саму дійсність. Література не просто відтворює світ, вона відтворює його у формах нашої свідомості. Вона працює з тими образами, які існують

усередині нас. Як вважав Аристотель, для великого художника навіть не так важливо, чи точно відтворена дійсність. І справді, таких «помілок» припускаються і найвидатніші художники слова. Є навіть особлива категорія читачів — любителі шукати у класиків помилки.

Але Аристотель стверджував, що художникові потрібна не побутова точність, а переконливість. Переконливий опис того, чого ніколи не було, з художнього боку цінніший за непереконливий опис того, що було насправді. Художня фантазія іноді стає переконливіша від самої реальності, так що в історичній перспективі й не розбереш: де реальність, а де вигадка, і частіше історія уявляється нам такою, якою її вигадав письменник.

Художня література може справляти великий вплив і на сучасність. Коли І.С. Тургенєв дізнався, яку реакцію викликав його роман «Батьки і діти» в російському суспільстві, він щиро злякався. Письменника звинувачували в тому, що він породив у Росії нігілізм, створивши привабливий образ нігіліста Базарова. Хоча цей образ не був повністю вигаданим — за визнанням автора, його прототипом став молодий лікар, що вразив письменника своїми поглядами, — зображене в романі явище все-таки зустрічалося, хоч і досить рідко. Проте роман нестримно набув колосальної популярності, юнаки, а за ними й дівчата почали наслідувати Базарова, називаючи себе, так само, як і він, нігілістами. І Базаров не виняток. Тисячі молодих людей наслідували Чайльд-Гарольда; збірний образ ліричного героя поезії шістдесятників і досі тримає в полоні багатьох читачів.

Радянський критик А. Воронський називав художню літературу «мистецтвом бачити світ». Художник помічає непримітні для звичайного погляду деталі. Більше того, щоб ці деталі побачили читачі, він їх вирізняє, розглядає, немов під лупою. І дійсність під пильним поглядом художника трансформується, здається іншою, ніж раніше. Причому іноді завдяки літературі людина відкриває для себе елементарні речі. Наприклад, на думку американського теоретика літератури Дж. Каллера, вигадкою письменників є ідея, що «на світі є любов», ми в неї віримо тільки завдяки романам, які «піддають цю ідею демістифікації». І в цьому є частка істини — якщо людина ніколи не звідала любові, то може повірити в неї і почати її шукати саме завдяки книжці, віршеві, пісні.

3. Художній твір одночасно правдоподібний і неймовірний.

Художня література і відтворює дійсність, і водночас не збігається з нею. З одного боку, письменники часто прагнуть створити ілюзію правдоподібності, з іншого — вони ж її і руйнують. І це не прийма, а одна з фундаментальних рис художнього тексту.

Читач завжди ототожнює художній образ із певними явищами дійсності. Якщо він цього зробити не може, то не сприймає художній образ. Водночас художній світ не є копією дійсності. Художній світ — це перетворена дійсність з елементами умовності, вигадки і т. д. З одного боку, художній світ подібний до дійсності, а з іншого — дійсністю не є. Наприклад, при читанні «Війни і миру» ми ототожнюємо образ Наполеона з Наполеоном, а образ Кутузова з Кутузовим; але було б помилкою судити про історичного Наполеона за романом Л. Толстого. Так само, як про реальну Роксолану за романом П. Загребельного чи про Б. Хмельницького за віршованим романом Ліни Костенко «Берестечко».

Створюючи ілюзію правдоподібності, художній текст постійно ухиляється від ідентифікації з дійсністю, він завжди містить у собі якийсь сигнал, що показує його дистанцію щодо неї, його умовність, гласний або негласний договір між автором і читачем. О. С. Пушкін називає Онегіна своїм приятелем і одночасно постійно підкреслює, що це плід його уяви; у третій главі він говорить, що «свято береже» лист Тетяни, а у восьмій повідомляє, що цей лист зберігається в Онегіна. Ми заплутуємося — чому вірити, ми віримо письменникові й водночас не віримо йому. «До найбільш очевидних і довготривалих сигналів такого роду належать літературні жанри, що допускають широку різноманітність договірних умов між автором і читачем, — пише німецький літературознавець і філософ В. Ізер. — Навіть у таких недавніх нововведеннях, як документальний роман, ясна та ж договірна функція, оскільки перед тим, як порушити конвенцію, вони повинні на неї послатися». Інакше кажучи, навіть у назві такого жанрового різновиду, як документальний роман, що претендує на максимальну правдоподібність, зберігається відсилання до традиційно художнього жанру роману, і його документальність у цьому контексті починає сприйматися як умовність, відхилення від норми, тому що нормою буде передусім форма, а вже потім дійсність.

Ще виразніше умовність тексту проявляється через прийом гротеску і фантастику. Проте хоч яким би умовним і фантастичним

був художній образ, він тільки тоді стане художнім, коли ми зможемо співвіднести його з дійсністю. Центральним образом сатири М. Салтикова-Щедріна «Історія одного міста», звичайно ж, постає образ міста Глупова. Він витканий із суперечливих характеристик: описується побудованим то на болоті (як Петербург), то на семи горбах (як Москва або Рим); він називається то губернським, то позаштатним; він такий малий, що бригадир Фердищенко, задумавши його об'їхати, за півгодини досягає межі своїх володінь, але при цьому простір міста тягнеться від північних боліт до Візантії (як простір Російської імперії); нарешті, багато жителів міста орють, сіють, пасуть худобу, живуть у хатах (як селяни). Це образ-гротеск, побудований за принципом поєднання не поєднуваного насправді. Результатом такого поєднання стає універсальний, узагальнений характер образу, в якому вгадується столиця і провінція, місто і село, нарешті, вся імперська Росія, втілена у вигляді міста. Не випадково і правитель тут називається «градоначальником» — такого чину в ХІХ столітті не було, і читач сам може підставляти на його місце відповідного представника влади.

У знаменитій картині «генерального мордобоя» з поеми «Сон» Т. Шевченко подає гротескову візію деспотичного самодурства:

Дивлюсь, цар підходить
До найстаршого... Та в пику
Його як затопить!..
Облизався неборака;
Та меншого в пузо —
Аж загуло!.. А той собі
Ще меншого туза
Межи плечі; той меншого,
А менший малого,
А той дрібних, а дрібнота
Уже за порогом
Як кинеться по улицах,
Та й давай місити
Недобитків православних
А ті голосити;
Та верещать; та як ревнуть:
«Гуля наш батюшка, гуля!
Ура!.. ура!.. ура!.. а-а-а..»

Певна річ, це не відповідало реальній дійсності, її конкретним фактам, зате влучно, в живих гротескових образах схоплювало її гримаси, зокрема саму суть витвореної царатом ієрархічної системи. Отже, мистецтво відтворює якісь сутнісні особливості дійсності, створює її модель. Завдяки умовності художній світ дістає можливість для свого завершення, стає цілісним, самодостатнім. Він водночас імітує дійсність і заперечує її, змушує нас замислитися про неї, подивитися на неї збоку. Як вважав видатний український поет і естетик Б.І. Антонич, мистецтво не відтворює дійсність, а створює іншу дійсність, ту, якої нам психологічно бракує. На наш погляд, воно і відтворює дійсність, лише у своєрідних мистецьких формах, і перетворює її, і створює іншу дійсність, тобто, тут діють категорії доповнення: не *або...*, *або...*, а *і...*, *і...*, *і*.

4. Художній твір одночасно створюють як письменник, так і читач.

Проте художній текст самодостатнім бути не може. Як зазначалося, він оживає, набуває ваги і значення тільки в очах читачів. Р. Інгарден порівнював художній текст зі схемою або скелетом, образну плоть якому дає читач у своїй уяві. На думку польського вченого, в самому тексті можна вирізнити як ділянки комунікативної визначеності, так і ділянки комунікативної невизначеності, свого роду лакуни, що їх має заповнювати читач. Тому читання є творчим актом, де активних учасників двоє: автор і читач. Нам цікаво читати художній текст, тому що він вимагає від нас не лише пасивного зчитування інформації, інтелектуального або емоційного зусилля. Він вимагає від нас зусилля творчого, зусилля уяви, і підсумок, до якого ми прийдемо, багато в чому залежить від цього нашого зусилля.

Текст існує тільки в процесі діалогу, але читач не завжди може добитися від автора уточнення висловлювання. На запитання Олександра Македонського, чим закінчиться його битва з великою персидською державою, дельфійський оракул відповів: «Велике царство буде розбите». Але чие царство? Так само й художній текст часто не дає остаточної відповіді, він пропонує читачеві самостійно зробити вибір. Наведемо як приклад «Баладу про скромність» І. Драча:

— Не вистачає йому скромності! —
Кричало круг мене голодне кодро

Скромних графоманів і чесних заробітчачан.
— Так, трохи не вистачає йому скромності! —
Великодушно погодились поважні дяді,
Поблажливо дивлячись із критичних Говерл.
«Людський глас — глас Божий, —
Вирішив я. — Треба зайти до Скромності».
Купив пучок осніжених конвалій
І сизий флакончик парфумів,
Чесучевий плащ кинув на руку.
В кімнату ввійшов — і остовпів, подивований:
П'яне опасисте бабисько лежить на дивані,
І смокче цигарку, і зирить презирливо скоса.
Знизавши плечима, я вийшов у клекіт людський.
...Поламавши стонадцять доріг,
Мимо тронів Апломбу і Слави
Брів обридливо — і мимоволі
Затялась моя думка оскомою:
«Треба ж зайти до Скромності».
Послизнувшись на пам'яті,
Передчуваючи стрічу, хильнув для хоробрості,
Купив цигарок ментолових, взяв «Спотикач» по дорозі,
Не стукаючи, ввірвався:
Стоїть дівча наполохане, смокче зорю-карамельку,
Русу косу розплітає, вронивши приколки долі...

За жанром це радше притча, проте ранній І. Драч називав чимало свої творів баладами а вже самою назвою збірки «Балади буднів» (1967) ніби закликав читача подивитися крізь баладний жанровий ореол на буденні речі («Балада про відро», «Балада про випрані штани» та ін.). У чому ж сенс наведеної притчі, яка її «мораль»? Перечитайте, подумайте.

Ось одне з можливих тлумачень. Персоніфікуючи абстрактне поняття, автор образно унаочнює: є скромність і «скромність». Митець, що відчуває в собі творчу силу молодого таланту, ніби аж мусить бути нескромним, інакше ризикує поповнити «голодне кодло / Скромних графоманів і чесних заробітчачан». Але, щодо скромності справжньої, твоя нескромність може обернутись нічим не виправданим нахабством. А останні два рядки взагалі не надаються до спрощеного розтлумачування. Це треба відчути. Згадаймо з

поетики «Дгваньялока»: художній твір передає читачеві щось таке, чого цілком не передати словами, що може бути сприйняте тільки на чуттєвому рівні. Хоч, звичайно, уважніше придивляючись до слів, перечитуючи, можна вести мову і про свідомий авторський контраст: та Скромність смочче цигарку, ця — зорю-карамельку. А «вронивши приколки долі» — то і додолу, і приколки тієї долі, що судилася поетові.

5. Художній твір одночасно розповідає про зовнішній для читача світ і про самого читача.

Творчий характер читання зумовлює те, що читач мовби «вчитує» себе в художній текст, наділяючи його рисами своєї власної індивідуальної картини світу. Хоч як би прагнув бути об'єктивним читач, він усе одно виходить із певних суб'єктивних знань і здібностей інтерпретувати події, з певних упереджень, забобонів тощо. Художній текст, своєю чергою, провокує таке ставлення. Наявність темних місць, неймовірних подій, комунікативних лакун (про них ішла мова вище) підштовхує читача на створення свого сенсу, що відбиває його особистий життєвий багаж, його власний духовний досвід. «Приміряючи» текст на себе, читач вільно або мимохіть запитує його про своє життя і знаходить у тексті відповіді, що цікавлять його.

Ф. Достоєвського вважали своїм попередником такі різні люди, як німецький філософ Ф. Ніцше й австрійський психотерапевт З. Фройд. Ніцше знайшов у нього ідею надлюдини, Фройд — ідею несвідомого, але той-таки Достоєвський став передвісником російської релігійної філософії. Філософ-екзистенціаліст Л. Жердін побачив у романі «Злочин і кара» підтвердження близької йому ніцшеанської ідеї про виняткове право сильного. А петербурзький літературознавець В. Ветловська в тому ж самому романі виявила повчальну історію про страждання і зцілення людини, що впустила у свою душу бісівську ідею. Хоч які б конкретні були художні образи, вони водночас тяжіють до універсальності. Кожен із них, з одного боку, унікальний, історичний і вимагає індивідуального підходу, а з другого — несе в собі загальнолюдське начало.

Читачеві неначе пропонується заглянути за допомогою художніх образів у себе. Повній ідентифікації з читачем текст чинить опір, але без неї він просто не буде сприйнятий. Сприйнятий збоку, «об'єктивно», він не відкриє найголовніших своїх сторін.

6. Художній твір водночас упізнаний і несподіваний.

Кожен читач має свій, індивідуальний кругозір. Цей кругозір визначає його здатність помічати одні особливості тексту й пропускати інші: читач дізнається в тексті те, що йому вже знайоме. Але кругозір художнього тексту ніколи не може дорівнювати кругозору навіть найбільш кваліфікованого, ерудованого і досвідченого читача, він завжди ширший. Текст таїть у собі несподіванки, що не відкриваються цьому читачеві, зате відкриваються іншому, для якого вони — само собою зрозумілі речі.

Читач передусім упізнає в художньому тексті знайомі йому життєві реалії, близькі йому думки й почуття. Тому кожен читач і кожна епоха народжують своє власне, несподіване для попередників прочитання тексту. Навіть сьогодні не перестають з'являтися несподівані інтерпретації добре знайомих класичних творів.

Але несподіванки можна знайти не лише в чужій інтерпретації. Щоб текст із впізнаного став несподіваним, треба просто уважно в нього вчитатися. Замислитися: чи немає деталей, які наша свідомість проігнорувала. Мало створити свою інтерпретацію, потрібно ще постаратися її спростувати, знайти в ній суперечності, слабкі місця. Своїми загадками, невпізнаними з першого погляду ситуаціями текст спонукає нас на пошук нових до себе підходів, на розширення кругозору, на відкриття несподіваних закономірностей.

В. Ізер порівнював процес читання з рухом людини поверхнею земної кулі. Коли ми йдемо вперед, нам відкриваються нові й нові простори, але в той же час місця, по яких ми проходили, поступово йдуть від нас, ховаються за обрієм. І хоч скільки б ми йшли, обрій увесь час міняється, оновлюється, але не стає ні більшим, ні меншим. Є твори, світ яких ми можемо повністю оглянути з певної позиції, такий він малий і очевидний. Є твори, світ яких нам недоступний, начебто його оточують непрохідні болота або непереборні скелі. Найцінніші ж ті твори, світ яких доступний нам, але простори такі великі, що вимагають постійного руху. І ми здійснюємо нескінченні подорожі, відкриваючи нові світи й залишаючи позаду пройдені простори, які хочеться пройти ще і ще раз.

7. Художній твір одночасно зрозумілий і незрозумілий.

Художній текст має для нас цінність, коли ми його розуміємо. Запорука розуміння — наша здатність упізнавати в ньому знайомі речі, але цього недостатньо, необхідно також уміти отримувати з нього нову інформацію, недоступні раніше знання або не відомий

раніше досвід. Всякий текст є носієм певного змісту, який може бути однаково успішно осягнутий різними реципієнтами. Часто саме до його обговорення зводяться уроки літератури в школі. Але для з'ясування загальновідомого або загальновизнаного змісту художнього тексту зовсім не обов'язково читати сам текст, досить ознайомитися з його коротким переказом, де все найголовніше буде виділене і пояснене.

У художньому тексті особливу цінність має той зміст, який ми засягаємо, співвідносячи текст із власним життєвим і літературним досвідом. Для кожного читача він буде індивідуальним. Проте не всяке нове знання, отримане нами в процесі осмислення тексту, можна назвати розумінням цього тексту. Якщо, читаючи роман В. Підмогильного «Місто», хлопець освоїть техніку зваблювання дівчат, це ще не буде розумінням роману. Про розуміння художнього тексту можна говорити тільки тоді, коли читач зумів побачити, як різnorідні елементи тексту пов'язані між собою.

У ХХ столітті письменники проводили чимало експериментів, створюючи «незрозумілі», «абсурдні», «безглузді» тексти, і хоча багато з них таки мали скандальний успіх, проте зберегли популярність тільки ті, що піддаються читацькому розумінню.

8. Художній твір характеризується неподільною цілісністю, але в процесі читання маємо справу тільки з його частинами.

Сьогодні літературознавці постмодерністського напрямку ставлять під сумнів, чи слід сприймати різnorідні елементи тексту як пов'язані воедино, чи не є ці спроби насильством над собою і над світом, виправданням насильства, що є у світі.

Насправді, тут маємо справу з парадоксом. З одного боку, текст нібито є цілісним утворенням: у нього є початок і кінець, між його елементами існує зв'язок, і чим більше думаєш після прочитання про цей зв'язок, тим ціліснішим він видається. Але, з другого боку, в процесі читання майже не бачимо цієї цілості, — текст сприймається фрагментами, а цілість постає в нашій свідомості вже постфактум. Мало того, навряд чи знайдеться читач, здатний сприйняти її в усій повноті. Якщо це й можливо, то тільки на рівні переживання. Для розуму ж цілість уявляється як недосяжний ідеал і предмет віри, що лише віртуально складається з безлічі існуючих і майбутніх прочитань. Тому в процесі роздуму над текстом природним здається і другий шлях, шлях деконструкції тексту — пошуку суперечностей і неузгоджень, що руйнують його єдність.

Отже, художній текст є водночас раціональним і ірраціональним, зрозумілим і незрозумілим, впізнаним і несподіваним, правдоподібним і неймовірним, цілісним і складеним з фрагментів, таким, що створюється як письменником, так і читачем.

Література

1. Теория литературы : Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / Под ред. Н.Д. Тамарченко. — В 2 т. — Т. 1. — М. : Академия, 2004. — 512 с.
2. Тюпа В.И. Художественный дискурс : Введение в теорию литературы [Электронный ресурс] / В.И. Тюпа. — Режим доступа: <http://medialib.pspu.ru/page.php?id=1155>

Питання для самоконтролю

1. Які основні функції виконує література?
2. У чому полягає семіотична сутність літератури?
3. Що таке емоційна рефлексія?
4. Що передбачає комунікативний підхід у вивченні мистецтва, зокрема, літератури?
5. Чи є художність лише умовним поняттям?
6. Перелічіть специфічні риси художнього твору.