

Ольга Манойлова

ХУДОЖНІЙ ПРЕДМЕТ ЯК НАУКОВА ПРОБЛЕМА: ІСТОРІЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

У статті зроблено спробу розглянути предмет як літературознавчу категорію. Спираючись на попередні дослідження, авторка статті пропонує власне визначення поняття “художній предмет” відповідно до його функцій у творенні художнього смислу і з урахуванням значення авторської інтенції та ролі предмета у процесі візуалізації.

Ключові слова: художній предмет, художній світ, художня енергія, візуалізація, рецептивна поетика.

Olha Manoylova. Artistic object as a scientific problem: History and perspectives

This paper was written as an attempt to scrutinize the objects as a literary category. On the basis of previous researches in this field, the author suggests her own definition of the “artistic object” notion, with due regard for the role of the latter in creating the meaning of the text, and with an account taken of the significance of the author’s intention as well as of the object’s function in the visualisation process.

Key words: artistic object, artistic world, artistic energy, visualisation, receptive poetics.

У сучасному літературознавстві предметність у художньому творі традиційно аналізують як складову частину його художнього світу поряд із часом, простором та образами персонажів. Наявність предметно-речового рівня в системі твору сприймається як самоочевидна й незаперечна даність. І хоча жодному науковцеві досі не вдавалося уникнути аналізу (принаймні побіжного) предметів у дослідженні художнього світу чи образної системи того чи того твору, категорія предметності як така в українському літературознавстві досі залишається невиокремленою та невисвітленою.

Речі в художньому творі розглядаються або як тло, декорація дії, або як самостійний образ чи його деталь. На нашу думку, такий підхід до аналізу предмета в межах окремих концепцій недостатній. Художній світ не обмежується предметним компонентом, деталь – не обов’язково річ, а річ функціонує не лише як деталь. Стверджуючи, що предмет може функціонувати в художньому тексті і як об’єкт зображення, і як конструктивний принцип, спробуємо розглянути предмет як художню категорію.

Студії про предметно-речовий компонент художнього світу переважно мають характер принагідних згадувань (Д.Лихачов), рідко – розділів статей чи монографій [див.: 1, 311-354; 14, 3-9; 15, 148-154; 17].

Як уже згадувалося, найчастіше предмет розглядають у складі компонентів художнього світу твору. Концепція художнього світу, запропонована Д. Лихачовим, уважається чи не найповнішою в сучасному літературознавстві. У ґрунтовній статті [див.: 7] автор окреслює категорію “художній світ”, визначає її склад і перспективи майбутніх досліджень. Прикметно, що, перераховуючи компоненти художнього світу, Д. Лихачов згадує предметність, але окремого огляду цього складника не дає. Він докладно зупиняється на “опорі середовища”, аналізує художній час та художній простір – і обходить мовчанням предметно-речову сферу.

У студіях із поетики художнього твору названий учений зосереджується на категоріях художнього часу та простору. Саме вони для нього визначальні і пріоритетні. І це логічно – основним об'єктом дослідження науковця були твори давньоруської літератури, літописи, літературні пам'ятки – час та простір мають особливе значення для подібних творів, домінування хронотопу в них очевидне, як очевидний і вибір методу аналізу таких зразків на принципах історизму, із залученням відповідного інструментарію.

Поняття про предметний складник художнього світу “збираємо” з окремих праць; у статті “Достоевський у пошуках реального й достовірного” предметність розглядається як реквізит, засіб уведення читача (і частково самого письменника) у художній світ твору, переконання в реальності, достовірності подій і характерів: для Достоевського “дійсність найбільше виявляє себе в деталях, дрібницях, у випадковому, тому він шукає, вимагає їх...” [8, 53-72]. Реальність автора “Злочину і кари” складна, деталізована, кострубата й монструозна: “Деталі, інколи непотрібні, роблять дійсність схожою на незграбне чудовисько з багатьма зубами, з рогами, з кігтями, з якимись наростами на хребті, на морді...” [8, 53-72].

Окреслюючи характер оповідача Ф. Достоевського, Д. Лихачов визначає його як “історика”, “слідчого”, “літописця”, що зумовлює розгортання сюжету, породжує особливу манеру оповіді, увагу до дрібниць – речей, деталей портрета чи малопомітних поглядів і жестів. Реальність, утілена в побутовості, речовості, конкретизована за допомогою предметів, становить стилістичну та ідейну домінанту творів Ф. Достоевського.

У книжці “Поетика давньоруської літератури” (розділ “Елементи реалістичності”) [9] предметна деталь теж розглядається як засіб надання реалістичності твору. Предмети побіжно згадані під час аналізу символічності та метафоричності художніх образів давньоруської літератури та фольклору.

Очевидно, саме здатність речей бути “свідками” достовірності, непідробності, істинності художнього світу стала для Д. Лихачова визначальною й зумовила всі наступні визначення предмета як засобу зв'язку художнього і реального.

Варто наголосити на пов'язаності, але не ототожненні реальної та художньої дійсності. Дослідник проводить між ними межу: “...Внутрішній світ твору... залежить від реальності, “відображає” світ дійсності, але те перетворення цього світу, що його допускає художній твір, має цілісний і цілеспрямований характер” [7, 76]. Ідеться про художню трансформацію, а не копіювання дійсності. “При цьому, – продовжує думку вчений, – література не пасивно сприймає вплив дійсності, це вічна суперечка – суперечка всередині самої літератури та із зовнішнім середовищем” [10, 8].

Отже, Д. Лихачов демонструє один із напрямків розуміння предметності як “носія речової інформації про навколишній світ, про епоху, а стосовно конкретного твору – про обставини, ситуацію, тло дії” [17, 25], послуговуючись радше дескриптивними, ніж теоретично-узагальнювальними методами. Вочевидь, предметність була для нього засобом конкретизації, актуалізації інших компонентів художнього світу, прийомом, що забезпечує їх матеріалом і виконує функцію “обслуговування”. Д. Лихачов залучав предметність до аналізу художнього твору тоді, коли вона була домінантною рисою художнього світу письменника, особливою ознакою його індивідуального стилю. І це, безумовно, має сенс, адже не завжди предмет, зображений у художньому творі, якісно відрізняється від предмета об'єктивної дійсності.

До таких суто практичних досліджень предметно-речового світу з огляду на його участь у вираженні єдиного конструктивного принципу належить і дослідження Л. Гінзбург. Предметності в поезії присвячений розділ її книжки

“Про лірику”. Твори І. Анненського, О. Блока, А. Ахматової, В. Маяковського стали вельми вдячним полем для подібних студій, адже особливий статус речі в художній системі поетів “срібного віку” загальновідомий.

Дослідниця розглядає предметність як ліричний матеріал, один зі способів “шифрування” авторської свідомості в ліричному творі – речі, на її думку, стають масками ліричного героя, способом приховування авторського “я”.

У розумінні Л. Гінзбург, предмети – це прикмети різноманітних явищ – і зовнішнього, і внутрішнього світів: “Речі – знаки душевного досвіду, а психічні процеси ніби асимілюють матеріальне середовище, що оточує людину” [1, 338]. Слід зауважити: дослідниця оперує термінами “знак”, “знаковість”, “асоціативність”, а також розглядає проблему аперцепції художнього твору; ці поняття активно розробляються сучасними підходами до аналізу художнього тексту, зокрема семіотикою, герменевтикою, рецептивною поетикою.

У розділі “Поетика асоціацій” простежено асоціативність, не випадковість уведених у поезію речей на матеріалі конкретних творів. Не вживаючи власне терміна “інтертекстуальність”, Л. Гінзбург розкриває його в понятті системи зв’язків поетичних образів із міфологією, історією, мистецтвом – предмети стають прикметами культурних структур, історичних цілей – архітектурних деталей, елементів одягу, літературних персонажів чи музичних мотивів [1, 392]. Авторка залучає предметність до обґрунтування системи поетичних асоціацій, послідовного вибудовування смислів і створення цілісного художнього враження, стверджуючи предметну основу метафори, деталі, образу: “У будь-якому поетичному образі – навіть найбезпредметнішому – так чи так відбивається дійсність. Але цей образ може зберігати матеріальні сліди дійсності, а може опинитися в безмежному від неї віддаленні” [1, 391]. Інакше кажучи, предмет – неодмінний складник художнього образу; “побутова річ уходить у поезію, ... виключаючись при цьому зі своїх конкретних зв’язків і вступаючи в інші – символічні” [1, 404].

Зауважимо, що Л. Гінзбург не вдається до теоретичних міркувань про предмет, особливості його творення чи функціонування – дослідниця аналізує предметний світ навіть не поряд, а в межах таких категорій, як образ, мотив, сюжет, герой, авторське “я” тощо.

У серії нарисів з історії речової поетики у класичних творах російської літератури “Слово – річ – світ” О. Чудаков не просто з’ясовує особливості творення та функціонування предметної деталі у того чи того автора – учений наголошує на недостатній увазі літературознавців до речової сфери художнього твору, декларуючи рівноважність, одноцінність зображеного у творі предмета і події чи людини.

Близькість до емпіричної (реальної) речі завжди вважалась основною ознакою художнього предмета, а отже, предметність розглядалася й оцінювалася відповідно до того, як вона “працює” на точність, реалістичність зображення дійсності (бачимо такий підхід у працях Д. Лихачова). О. Чудаков натомість вважає, що відтворення світу – не єдина й аж ніяк не визначальна риса художнього предмета: “Речовий світ літератури корелят реального, але не двійник його” [17, 25]. Реальний предмет – радше сировина, матеріал, котрий використовує художник для творення якісно нової сутності. Художній предмет – це носій творчого начала письменника, одна із основних складових частин світу митця, яка відбиває його бачення зовнішнього, речового світу, унікального художнього мислення; він “народжується” із зустрічі емпіричного та “внутрішнього” предметів автора, наслідком якої постає деформація реальності [17, 35], – це його основна і першочергова функція. Решту функцій, зокрема світовідтворювальну, “реставраторську” [17, 8], він виконує вже потім.

Очевидно, що ступінь відмінності художнього предмета від емпіричного в різних письменників різний. За визначенням дослідника, “що вищим він є, то більшим є письменник” [17, 35].

Ключовими для розуміння природи художнього предмета О. Чудаков вважає категорії предметного бачення та художнього мислення. Він стверджує: художність/предметність *слова* тотожна художності/предметності *думки* письменника.

Чудаков виокремлює два типи художнього мислення. Формозорієнтоване мислення автора породжує надзвичайну чутливість до навколишнього світу, спостережливість, увагу до дрібниць, а у творі – тяжіння до розгорнутих описів із ретельною фіксацією деталей. Для митця із сутнісним типом мислення річ – не центр уваги, вона може бути знехтувана, відсунена на периферію заради більш істотного. Водночас твір не позбавлений предметів цілковито, вони виконують факультативну, допоміжну роль, через них назовні проявляється, “виринається” дрібними порціями досі латентне внутрішнє життя. Така рідкісність, дозованість виявів внутрішньої суті предметів робить їх уведення у твір більш ефектним. Художність, знаковість у них сконденсована, і від того ще більш значуща для вираження ідеї окремого образу чи цілого твору.

О. Чудаков говорив про вагому роль художнього предмета в теорії *домінанти* (за різною термінологією – “єдиний конструктивний принцип” (М. Бахтін), “ідея стилю” (В. Виноградов), “смысловий ключ” (Л. Гінзбург), “головний принцип побудови” (Ю. Тинянов) художнього твору). На його думку, аби визнати якусь рису доміантною для твору чи письменника, необхідно визначити основні складники його світу і простежити, як вони виявляються на різних рівнях художньої системи, зокрема й на предметному.

Для аналізу художнього предмета вчений використав достатньо традиційний поділ речового світу на сфери: природні предмети (ландшафт, пейзаж, місцевість), зовнішній вигляд героїв (портрет) і пов’язані з ними предмети – інтер’єр, одяг, гастрономія тощо.

Прикметно, що дослідник розглядає художній предмет у двох аспектах – з боку автора та з боку читача. Літературознавець виокремлює різні прийоми введення предметів у художній твір, що зумовлюють різні способи їх рецепції та інтерпретації, зауважуючи системність предметних рядів, їх односпрямованість у вираженні єдиного смислу: “...Цілісне враження виникає не від суми ефектів, а в результаті одночасного їх породження в одному й тому самому тексті, в одному й тому самому слові, не шляхом поступового приєднання ланок, а шляхом своєрідного накладення ефектів” [17, 145].

Підсумуємо: до аналізу речового світу вдавалося чимало науковців, хоча він рідко ставав основним об’єктом дослідження. Він був радше допоміжним засобом, інструментом висвітлення інших категорій художнього твору, що давав змогу проілюструвати чи аргументувати думку вчених про твір, інтерпретувати характер персонажа тощо. Речовий світ аналізувався різною мірою, залежно від особливостей творчого стилю того чи того митця, його предметного бачення, прив’язаності до речовості. О. Чудаков – автор чи не єдиної теоретичної розвідки, який спробував обґрунтувати категоріальність поняття “художній предмет”, не просто пояснити предметну деталь, а, долучивши до пошуків доміаннти твору, ввести її в художню систему митця.

Спираючись на розробки цих та інших дослідників, десь розширюючи, десь доповнюючи їхні думки, спробуємо дати визначення категорії “художній предмет”. Для цього необхідно сформувати систему понять, що входять до категорії, визначити її функціональні можливості і, зрештою, з’ясувати її науковий потенціал.

Почнемо з питання, на якому сходяться думки всіх учених, що долучалися до аналізу предметності в літературному тексті – її місця/ролі/значення у структурі внутрішнього світу художнього твору. Предмет поряд із часом, простором, системою персонажів тощо становить компонент художнього світу – у цьому літературознавці одностайні. Різняться тільки позиції, з яких дослідники розглядають співвідношення у предметі реального та художнього. Утім усе вирішується доволі просто: “Міметичний спосіб художнього відображення дійсності сам по собі передбачає наявність у внутрішньому світі художнього твору предметності – тих видимих матеріальних речей, які відібрані письменником з навколишньої дійсності й включені у “другу реальність”, якою і є внутрішній світ літературного твору” [5, 88]. Звичайно, “художником слова” митця робить не просте використання емпіричних предметів, а їх переосмислення, перетворення, насичення авторськими інтенціями і витворення зовсім нового “продукту” поетичного мислення – художнього предмета.

Зауважимо надзвичайну вагу поняття “художнє мислення” та його складників у з’ясуванні закономірностей функціонування предметів у літературному тексті.

Тут важливі кілька моментів. По-перше, *відбір предметів*, який здійснює автор у процесі написання твору. О. Семенець, посилаючись на Ю. Тинянова, стверджує: митець “перегрупує предмети, зміщує речову перспективу” [16, 188], наслідком чого стає “ієрархія предметів”, котра виявляє глибинні, сутнісні відношення предмета і людини, матеріального і духовного в дану епоху. Художній предмет твориться свідомістю поета, інтенціонал імені при цьому звільняється й очищується від повсякденних нашарувань, пов’язаних зі словом у буденному житку” [15, 150].

Відбір предметів, явищ, ситуацій та їх подальша трансформація згідно з унікальним світобаченням письменника – це один із найголовніших принципів створення художнього світу: “Художнє бачення талановитого письменника здійснює відбір із дійсності не суми ізольованих елементів, а впорядкованого комплексу предметів, явищ, між якими існують певні зв’язки...” [4, 63-64]. Процес відбору речей робить цю річ *знаковою* – принаймні для автора. Чи буде вона знакова для читача – залежить від адекватності їхнього художнього мислення, внутрішнього бачення, асоціативних фондів тощо.

По-друге, *роль художнього предмета у процесі візуалізації* внутрішнього світу літературного твору. Бачення автором навколишньої дійсності мусить бути адекватно передане читачеві, що вимагає певної конкретизації, матеріалізації в доступній для сприймача формі, якою стає художній предмет. У Л. Костенко знаходимо влучну квінтесенцію принципу візуалізації в художній творчості:

Якщо не можеш вітер змалювати,
прозорий вітер на ясному тлі, –
змалюй дуби, могутні і крилаті,
котрі од вітру гнуться до землі [6, 137].

Рецептивна естетика називає візуалізацію одним із головних засобів вираження внутрішньої форми. Р. Інґарден пояснює явище візуалізації в термінах *актуалізація* або *конкретизація*, коли говорить про “оприсутнення” предметів в уяві та фіксацію їх у “живій пам’яті” читача [3, 184]. М. Мак-Люен стверджує: “Принцип переведення невізуальних об’єктів та енергій у візуальні є підмурівком “прикладного” знання будь-якої епохи” [11, 249]. А М. Зубрицька називає проблему візії та візуалізації однією з центральних теоретико-

літературних проблем homo legens – “людини, що читає”. Стверджуючи виняткову роль візії та візуалізації автора і читача у процесі написання та сприймання художнього тексту, дослідниця зауважує: “Література як словесно-комунікативне мистецтво є репрезентантом духовного виміру, який ділить простір візуалізації на зовнішній та внутрішній... Як ми дивимось на світ і що ми бачимо навколо себе, залежить однаково від ока як зорового органу і від внутрішнього ока, що просвітлює простір нашої думки” [2, 45].

На безперечній важливості цього явища наголошують і теоретики літератури, і самі митці. Зокрема, Є. Рейн вважає очі домінуючим органом відчуттів поета, стверджуючи: “Зір і є тим механізмом, який утягує речовий світ у поезію” [14, 5]. Характеризуючи вміння Й. Бродського створювати надзвичайні за образністю метафори, Є. Рейн називає його “поетом дивовижного (изумительного) зору” [14, 7].

Об’єктивна реальність дається нам через відчуття, а художня реальність – через уяву. Тому візуалізація – це умова, необхідна для сприймання художнього твору: завдяки здатності до “внутрішнього бачення” та фантазування читач формує уявні картини, у такий спосіб актуалізуючи для себе внутрішній світ твору – його персонажів, пейзажі, інтер’єри. Зазначмо, що процес візуалізації – це не сухе відтворення предметного плану об’єктивної реальності, а творчий процес передачі художньої енергії через деталі та образи.

Для прикладу, рядки поезії Л. Костенко “В маєтку гетьмана Івана Сулими...”

... і тільки гриви... курява... і свист...
лунких копит оддаленілий цокіт...
і ми... і степ... і жовтий падолист...
і цих дворів передвечірній клопіт... [6, 26]

– чудовий зразок того, як за допомогою предметного ряду поетеса створює візію – тривимірну картину, котра поєднує час і простір, зорові і звукові образи, інформативне наповнення та емоційне враження, і в такий спосіб генерує потужні смислові концепти історичної та генетичної пам’яті.

Час, простір, образи персонажів опредмечуються – візуалізуються – і саме тому стають придатними для усвідомлення й подальшого аналізу читачами.

О. Потєбня довів, що наша думка за змістом – це “або образ, або поняття” [13, 36]. Справді, текст мистецького твору сприймається нами як низка образів – чуттєвих (зорових, слухових тощо) або емоційних, що виникають у свідомості, а то й підсвідомості, читача. Художній предмет стає джерелом образності літературного твору, об’єднуючи візуальний, інтелектуальний і емоційний моменти – з одного боку, дає “картинку”, з другого – формує поняття про час, простір чи персонажа, а також викликає певні емоції, настрої.

Завдяки інформаційно-емоційному відображенню художнього предмета у свідомості читач має змогу на чуттєвому рівні “ввійти” в художню реальність, отримує доступ до під- і над-текстового рівня інформації. Предметний світ творить своєрідні декорації до того, що відбувається в зображуваному письменником художньому світі. Художня предметність незамінна у великих прозових творах, творах на історичну тематику, бо завдяки їй автор змальовує певну історичну епоху. Не менш, а може, і більш важлива вона в поезії – тут вона навіть відповідає настрою, надає поетичному слову особливої енергетики – здатності викликати певні емоційні стани.

Так само, як реальна предметність заповнює наш простір і формує світ, що визначає наші думки, вчинки та світоглядні орієнтири, предметний план

художнього твору стає джерелом інформації про літературних героїв. Можемо говорити також про те, що предметність формує просторовий та часовий континууми художнього світу – в основі класичних дефініцій часу і простору лежить їх оречевлення: час розуміється як “порядок слідування одна за одною *речей*”, а простір – як “порядок *речей*, що існують одночасно” [12, 38] (курсив мій. – О.М.)

Отже, предмети стають декораціями, тлом дії, прикметами пори року чи вказівкою на час доби, знаками думок чи почуттів або знаками інших предметів.

Наприклад, у рядках поезії Л. Костенко

...Струшується сад, як парасолька.

Мокрі ниви, і порожній шлях...

Ген корів розсипана квасолька

Доганяє хмари у полях [6, 92]

предмет *корів розсипана квасолька* окреслює широчінь простору – відстань та перспективу, з якої череда корів виглядає жменькою квасолі. Через формування просторового плану за допомогою предметів старовини (*праска, трельяж, карафа, годинники*) у вірші “Старий годинникар” [6, 19] поетеса реалізує концепт Часу, а в поезії “Дзвенять у відрах крижані кружальця...” [6, 41] абстракція Самотність (покинутість, занедбаність) втілюється в образі *стежки, по якій вже тільки сніг іде*.

З’ясувавши основні поняттєві складники аналізованої категорії та її функції у процесі сприйняття художнього твору, слід подати її дефініцію.

Для Г. Клочека вихідним параметром визначення “художнього предмета” є його функціональність: “Предмети, що виконують важливу художньогенерувальну функцію, можна назвати художніми предметами” [5, 91]. Учений розглядає художній предмет як особливий компонент художнього світу, що втілює авторську інтенцію і працює на “кінцевий результат” – генерування художньо-естетичної енергії.

Погляд О. Чудакова дещо ширший (скажімо, ліберальніший) – для нього предмет стає художнім, щойно вводиться автором у твір. Утім дослідник усе ж таки розрізняє ступені відмінності художнього предмета від емпіричного в різних письменників – митців “першого, другого і третього рядів” [17, 35]. Для нього художність предмета – це один із критеріїв художності твору та талановитості автора.

Можемо погодитися з обома вченими: безперечно, автор високомистецького твору не випадково вводять у текст ті чи ті предмети; у такому творі немає зайвих, “прохідних” предметів – кожен “працює” на певний результат – настрої, враження чи картину. Водночас рівень їх “художності” (якщо розуміти художність як образність, смислове та емоційне наповнення, гармонію змісту і форми тощо) може різнитися. Ця шкала – умовна, але все ж існує.

З огляду на це, оптимальним вважаємо таке визначення категорії:

Предмети (природні і рукотворні речі, елементи інтер’єру, деталі портрета чи пейзажу), котрі функціонують у художньому світі як носії інформації, емоції та художньої енергії, ми називаємо *художніми предметами*.

Насамкінець укажемо найбільш ефективні методи дослідження категорії. Для аналізу художньої предметності потрібен метод, який би давав змогу моделювати процес сприймання предмета й у такий спосіб виявляти й пояснювати процес генерування ним художньої енергії. На цю роль, як видається, найбільше підходить рецептивна поетика, котра поєднує в собі

набутки різних методологічних доктрин та будується на засадах системного підходу. Крім цього, залучення семіотики та феноменології дозволить із максимальною точністю та послідовністю аналізувати різноманітні явища художнього тексту, з'ясувати їх інтенційність, виокремлювати зв'язки між ними та вибудувати їх у струнку логічну систему.

ЛІТЕРАТУРА

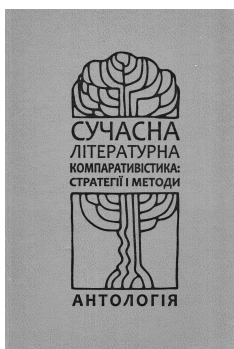
1. Гинзбург А. О лирике. – Ленинград, 1974. – 414 с.
2. Зубрицька М. Номо legens: читання як соціокультурний феномен. – Львів, 2004. – 352 с.
3. Ингарден Р. Про пізнання літературного твору // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 2001. – С. 176-186.
4. Клочек Г. Художнє мислення письменника як формотворчий чинник // Енергія художнього слова. – Кіровоград, 2007. – С. 63-64.
5. Клочек Г. Художній світ як категорійне поняття // Енергія художнього слова. – Кіровоград, 2007. – С. 73-102.
6. Костенко А. Вибране. – К., 1989. – 559 с.
7. Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – 1968. – №8. – С. 74-87.
8. Лихачев Д. Достоевский в поисках реального и достоверного // Литература – реальность – литература. – Ленинград, 1981 – С. 53-72.
9. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы // Избранные работы: В 3 т. – Ленинград, 1987. – Т. 1. – 656 с.
10. Лихачев Д. Литература – реальность – литература. – Ленинград, 1984. – 215 с.
11. Мак-Люен М. Галактика Гутенберга. Становлення людини друкованої книги. – К., 2001. – 464 с.
12. Нёт В. Текст как пространство // Критика и семиотика. – 2003. – Вып. 6. – С. 38-50.
13. Потебня О. Думка й мова // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 2002. – С. 34-55.
14. Рейн Е. Поэзия и “вещный мир” // Вопросы литературы. – 2003. – № 3. – С.3-9.
15. Семенець О. Синергетика поетичного слова. – Кіровоград, 2004 – 338 с.
16. Тьянянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – 574 с.
17. Чудаков А. Слово – вещь – мир // От Пушкина до Толстого. – М., 1992. – 420 с.

м. Кіровоград

Наші презентації

Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи: Антологія / За заг. ред. Дмитра Наливайка. – К: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2009. – 487 с.

Видання має на меті сприяти виходу вітчизняної компаративістики на світовий рівень. “Антологія” містить статті, розвідки й розділи з монографій відомих учених світу, в яких висвітлюються проблеми теорії й методики порівняльних досліджень. У книжці подано окремі праці як класичної (Д. Чижевський, В. Жирмунський), так і сучасної компаративістики, проте основну увагу приділено саме новітнім підходам та



концепціям порівняльного вивчення літературних явищ.

Відбір матеріалів здійснено так, щоби він відбивав основний вектор руху в цій галузі, його характерні парадигми й тенденції, зокрема інтегрування і трансформації порівняльним літературознавством концепцій і методологій феноменології, герменевтики, структуралізму, рецептивної естетики, інтертекстуальності тощо.

О.Б.