

Рецензії

ПОВЕРНЕННЯ ДО АРИСТОТЕЛЯ

Штейнбук Ф.М. Тілесність – мімезис – аналіз (Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів). – К.: Знання України, 2009. – 215 с.

Певною мірою середину ХХ ст. можна вважати часом літературної теорії. З'являється Жак Дерріда зі своєю деконструкцією, набувають неймовірної популярності постструктуралістські концепції Поля де Мана, який теорію "інфікував" Єльський університет у США, звідки постструктуралізм поширився майже в усіх штатах. Пошанованими були погляди на літературу Р. Барта, Ю. Кристевой. Водночас розвиваються феміністичні студії... У цій магмі теорія постає результатом зрілості наукової свідомості, вона відображає сторічні шукання гуманітарної думки, які нарешті змогли утривалити себе в теорії.

Для чого постає теорія? Аби довести, що гуманітарні науки не поступаються природничо-математичним (ці дискусії виринали ще в 1930-1940-і рр. у США, коли університети поставили питання: для чого потрібні літературні студії та гуманітарні факультети?). Погляди й відповіді Т. С. Еліота (у класичних студіях "Frontiers of Criticism", "Tradition and the Individual Talent") більше не задовольняли науковців, проте саме на цьому підґрунті з'являються тепер уже також класичні праці "нової критики" (пост-еліотівської) "Practical Criticism" (1930) А. А. Ричардса, "Seven Types of Ambiguity" (1947) В. Емпсона, концепції, які запропонували Вімсет, Бердслі, Брукс... "Нова критика" прагнула залучати форми прискіпливого аналізу текстуальних структур, через які відбувається осмислення і сприйняття літературного тексту (передовсім ідеться про залучення психолінгвістичних і психосемантичних методик у процесі "close-reading"). Здобуті результати

верифікують, систематизують, із них вибудовуються факторіали тощо.

Усе це поставило теоретичну думку на якісно інший рівень. 1960-і роки довели, що в принципі гуманітарна теорія може

бути не лише уподібнена до математичних і природничих наук, а й водночас залишатися метафоричною (здобутки французької літературознавчої школи). Парадоксально, але століття літературної теорії завершилося карколомною відмовою від теорії, недовірою до теорії, що наприкінці цього самого ХХ століття стала чимось ситуативним, хаотичним. Як виняток розвивається хіба що новий історизм, який став популярним теоретичним вектором насамперед через "підважування" ("підривання") попередньої теорії задля утвердження історичного мислення в просторі літератури: "історія текстуалізується, а текст історизується". Ця метафора стала знаковою для Л. Монроуза, Грінблата та інших прихильників методу. Натомість класична (чиста) теорія згаєся. Кожен дослідник тепер має власну теорію. Отже, і досі в підґрунті новітньої теоретичної літературознавчої думки – Барт, Женет, Тодоров; теоретична думка спинилася на злеті минулого століття і тепер



харчується з того бенкетного столу. А розмови про новітні теорії видаються вже неактуальними (а то й, навпаки, безглуздими).

Українське літературознавство почало відкривати для себе світ західної теорії: наразі вже маємо чимало перекладів, які відображають постколоніальну методологію (праці Е. Саїда, Г. Чакраворті Співак, Е. Томпсон тощо), феміністичні студії (перекладено окремі праці Е. Шовалтер, монографії Ю. Кристевої), структуралістські пошуки (праці Р. Барта, Ц. Тодорова) тощо. З'явився “Західний канон” Г. Блума (хоча ще чекає на український переклад “Страх впливу”). Усе це переінакшило й українську пострадянську теоретичну думку, яка розродилася анфіладою теоретичних досліджень на базі адаптованих (чи не дуже) західних методологій: праці С. Павличко, М. Новикової, Т. Гундорової, Н. Зборовської, Е. Соловей, Ю. Микитенка, О. Пронкевича, Є. Нахліка, П. Іванишина та ін. Проте й досі немає питомо українських теоретичних здобутків, принаймні вони неймовірно самотні або ж поодинокі.

Однак усе ж таки не варто настільки відмовляти в силах вітчизняному літературознавству. У такому разі кожна теоретична праця, яка претендує на власну концептуальну самобутність, постає справжнім святом. Буквально рік тому в літературознавчому українському просторі заговорили про новий метод аналізу художніх творів, розроблений ялтинським теоретиком Феліксом Штейнбуком. Торік з'явилися деякі публікації, присвячені цій темі, у часописі “Слово і Час”; було проведено кілька зустрічей в Інституті літератури. 2009 року монографія Ф. Штейнбука “Тілесність – мімезис – аналіз (Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів)” була нарешті опублікована. Хочу зупинитися на центральних моментах теоретичної концепції автора, зазначивши як точні, так і дискусійні моменти.

Сам по собі метод постає як герменевтична деконструкція, під прицілом якої опиняються два фундаментальні поняття “мімезис” і “тілесність”. Зауважу, що подібний до пропонуваного підхід був предметом дискусій у російському гуманітарному

просторі, зокрема, можна згадати статтю російського літературознавця й теоретика культури С. Зенкіна “Філологічна ілюзія та її майбуття” [1, 75–76]. Майже десять років тому він писав: “Про тілесність у культурі в останній час пишуть багато. Важливо розмежувати два її аспекти: з одного боку, процесу окультурення тіл – тобто способи адаптації реального людського тіла до потреб культури, чи то форми фізичної “обробки” від ритуальної хірургії до одягу й косметики, чи то форми їхнього знакового осмислення, тобто структура дискурсів, які обговорюють людину, – і, з другого боку, власне життя тіла, що виявляється в побудові культури, у формі *тілесності* (ізолюваної/колективної, незворушної/екстатичної), яка домінує в певний час...”

Взаємодія тотальних тілесних текстів більше не може існувати в поняттях інтертекстуальних перегуків і позатекстуальних прототипів; власне, скасовано і розмежування цих двох процесів, бо живі “прототипи” самі стають текстами. Ідеться вже про міметичну взаємодію – але, відповідно до класичної теорії мімезису, цю взаємодію потрібно очистити від наслідування певної ідеальної схеми або ідеї предмета; це, власне, суто матеріалістичний мімезис, в якому впливають одне на одне феноменологічні реальності текстів...”

Здається, що саме цього і прагне Ф. Штейнбук, відходячи у власній монографії від розуміння мімезису як прямого наслідування й акцентуючи увагу на інших міметичних сутнісних функціях. “... Перекладений варіант – “наслідування” – не є адекватним змісту оригіналу через наявність в українському слові суттєвих конотативних нашарувань, а також через більш широкий смисл, який має оригінальна лексема”, – зазначає він. Ідучи за філософськими й теоретичними концепціями В. Подороги та М. Ямпольського, дослідник класифікує мімезис на такі підвиди: 1) інстинктивне або спонтанне наслідування; 2) соціальне наслідування; 3) наслідування індивідуальне. Зазначу, що, як на мене, такий підхід доволі продуктивний: він підводить до думки, що текст насправді “міметує” людську свідомість, психіку в тих межах, наскільки

це можливо. Як за написанням літер можна визначити специфіку характеру, так і у світі художньої літератури текст відображає несвідоме, особистісні переживання. Текст по-особливому наслідує нас. А читач також наслідує текст, переживаючи в уяві драми фабульних ліній. Водночас читач проходить етап наслідування, щоб повернутися через сприйнятий текст до себе (“ми читаємо завше про себе” – класична формула, що potwierджується в цьому разі). Водночас текст наслідує й глибші етнокультуральні особливості письменника, свідомість якого може бути закорінена в якісь регіональні етнічно-світоглядні матриці. Недаремно сьогодні на Заході доволі актуальні дискусії про зв’язок форми письма з географічним ландшафтом (скажімо, новозеландський поет не напише вірша так, як той, хто народився в Норвегії).

Саме тому мені здається, що цей новий теоретико-літературознавчий метод, який пропонує Ф. Штейнбук, вартує ширшої уваги та обговорення, адже він допомагає по-новому прочитати вже класичні тексти української та світової літератури. Назва цього продукту – тілесно-міметичний метод. Одразу створюється враження, що ми маємо справу з чимось природничим, точним, далеким від метафоричності літературознавчих студій. Тілесність і мімезис постають ключами для розшифрування. Водночас виникає багато запитань: про який саме тип мімезису йдеться? А як бути з анти-міметичними теоріями? Маємо повернення до Арістотеля? Що таке тілесність? Яке концептуальне поле має це поняття? Наскільки *тілесне* корелює з *інтелектуальним*, із когнітивними особливостями текстів? Адже будь-яка художня система – це відображення певної авторської свідомості, світогляду, філософії, свідомих структур і виявів несвідомого, присутньо наявного в будь-якому тексті. Водночас чи вичерпує поняття тілесно-міметичного методу той базис, із якого постають найвизначніші твори – архетипні образи?

Тілесно-міметичний метод, звичайно, не міг би виникнути без кількох теоретичних праць західної гуманітарної думки. Передовсім одразу пригадуєш праці французів Мерло-Понті, Фуко

(хоча сама монографія ґрунтується на неймовірно широкій палітрі від Арістотеля до Аверинцева, від Беме до Бахтіна, від Яусса до Ямпольського)... Ці теоретики узагальнили величезний культурологічний досвід європейської цивілізації. Водночас тіло – основний концепт античної культури, який був редукований у часи середньовічної схоластики, а тому зміг явити себе вже у площині ренесансних поглядів. Щоправда, у цей час дещо з античного погляду на тіло було втрачено, натомість інтегрувалися середньовічні християнські погляди. В античності тілесність була центральною категорією думки: Всесвіт сприймався як пластичний космос, упорядкований простір, гармонійне поєднання діонісійського та аполлонівського. У такому випадку тіло було виявом цієї світової гармонії: у ньому був низ і верх, як небо і земля, водночас тіло приховувало внутрішній простір подібно до того, як матерія приховує непізнанні для людської свідомості сили. Тіло було створено разом із космосом, за проекцією Універсуму (згадаймо хоча б діалог “Тімей” Платона). Водночас воно було впорядкованим, мало свої правила і пропорції, тому зображення людського тіла було “красивим”, бо реалізовувало математичні закономірності гармонії Всесвіту (вплив піфагорійської традиції). Людина навіть після фізичної смерті існувала в тілесній формі (душі в царстві Аїда мали “тілесний вияв”, перепрошую за цей оксиморон). Ф. Штейнбук починає свої міркування про тілесність із містика Я. Беме (Бьоме), хоча, звичайно, у цьому випадку варто було бодай пунктирно окреслити шлях у сприйняття тілесності від античності.

Мімезис – друге центральне поняття античної філософії й теорії Ф. Штейнбука. Світ літератури – це світ явленої природи, яку ми наслідуємо. Лірика – це своєрідний тонкий “мімезис” нашої душі, внутрішнього “Я”; епос – міметичне зображення природних сил, абстрагованих від людської конкретики, не утривалених у суб’єктивному часі, натомість представлених як вічно суцільних. Проте, як зауважує Ф. Штейнбук, також не варто визначати мімезис лише як “наслідування” чогось чимось.

Це наслідування може мати значно складніший вияв. Цікаво, що концепція тілесності та міметичності активно розвивається вже впродовж двох тисячоліть, але у ХХ ст. вдалося одягти ці пошуки в шати теоретичної думки. Забігаючи трохи наперед, зауважу, що навіть у сучасних студіях, які прагнуть пояснити стихійні механізми поетичної творчості, і досі теорія наслідування природи не заперечується, а, навпаки, знаходить розуміння. У книжці К. Калабро “Я не скажу тобі, що це любов” сам італійський поет зазначає, що його поезія наслідує море (зовнішнє, природне наслідування морських вібрацій) і водночас відображає стихію любові (внутрішнє наслідування).

Ф. Штейнбук розглядає текст як цілісний “тілесний” простір, який актуалізує базові для людської свідомості концепти (життя і смерті, страху, любові). Це відбиває прадавні, архаїчні уявлення про текст, який в індійській традиції прирівнюється до людини, котру покарали й тіло якої пошматували, але воно все одно проросло в різних ділянках. Наше тіло реагує на зовнішній світ змінами, водночас трансцендентне почуття кохання, яке важко дефінітивно описати, також реалізується через біохімічні процеси в людському організмі. Отже, нематеріальне, духовне, інтелектуальне в нашому тілі взаємодіє з матеріальним, процесуальним (процес нейрогуморальної регуляції, гомеостаз фізичного та духовного). Так і погляд на людину, відповідно до новітніх учень, і погляд на текст є голістичним (цілісним), один компонент – лише частина для переходу на інший рівень. Можливо, трохи суперечливо з погляду науки дивитися на серце як на рушійну силу текстуальних стратегій. “Так, одним із найважливіших тілесних чинників, який спричиняється як до продукування тексту, так і до організації певних текстових стратегій, є серце – як фізіологічний центр і як центр духовний”. Попри розвинуту в українській філософії кордоцентричну традицію, усе ж таки варто розуміти, що є рушійною силою текстотворення. Саме наш мозок постає втіленням свідомості, а серце – радше символічним простором, серце постає духовним символом чуттєвості. Концепт

серця і справді набув онтологічного статусу в багатьох культурах, проте, розподіляючи тексти між тими, що позначають концепт серця, і тими, що втілюють концепт розуму (мозкової інстанції), ми впадаємо в символістську метафоричну невизначеність. Серце підкорюється мозкові фізіологічно, у момент зупинки серця й навіть після цього мозок іще якийсь час функціонує, сприймає світ, відповідаючи вже непомітними реакціями...

У монографії досліджено, як цей метод може бути адекватним із урахуванням жанрової специфіки, особливостей літературних течій, напрямів і стилів. Автор, герой, художній образ, ідея, мотив становлять предмети аналізу для нового методу. Водночас порушено питання про те, що в одному часі і в одній культурній парадигмі можуть працювати письменники, які на рівні стратегії художньої творчості належать до різного світогляду, різних культурно-історичних моделей інтерпретації дійсності. Як відомо, однією з центральних у літературознавстві постає проблема “меж” літературних (культурно-історичних) епох. Епоха Ренесансу не закінчилася в один день, середньовічна свідомість не обірвалася одномоментно, антична філософія не була нівельована ані за один день, ані за одне століття. Що ж тоді відбувається на пограниччі? Ф. Штейнбук зауважує: “Отже, митці живуть поруч, в одну й ту саму епоху, належать до однієї й тієї ж культури, мають ту саму суспільну та літературну історію, є громадянами одного й того ж соціуму і що там ще? А проте пишуть вони настільки відмінно, що навіть у рамки такого глобального та всеохопного поняття, як модернізм, все одно не вміщуються” [2, 62]. Дослідник пропонує застосувати для “районування” історико-літературної даності тілесно-міметичний метод, який полягає в “апології тіла”, що має домінантний характер для визначення сутності літературного методу (парадигм художності автора). З цієї статті можна дійти висновку, що в розподілі культурологічних епох важить те, яка площина “тілесності” перемагає: або *фізіологічний* бік, або *свідомісний*.

Теоретичний підхід цілком правильно відображає кантіанську парадигму

інтерпретації дійсності, зрештою, ця теорія має своє підґрунтя й у феноменологічному підході. Кант писав про те, що наше сприйняття дійсності відбувається за моделлю: природа – органічуття – здоровий глузд (розсудок) – розум (у Канта – морально забарвлений). Так, дослідник береться за аналіз художніх систем переважно модернізму та постмодернізму (а водночас побіжно й романтизму та реалізму). У романтизмі домінує свідомість, у реалізмі – фізіологія, у модернізмі – свідомість, у постмодернізмі – фізіологія. Вельми цікавими постають міркування про “момент сміху” (М. Ямпольський), про “сміховий міметизм” як момент абсолютно відкритої й найінтенсивнішої комунікації. Воднораз за характерну рису сміхового міметизму взято руйнацію експресивності.

Ф. Штейнбук наводить визначення культурно-історичних епох. Так, “модернізм можна визначити як такий спосіб репрезентації тілесного буття, що йому притаманна домінація фізіологічного начала на протигагу началу свідомому, коли через тотальну руйнацію тих соціальних структур, що до певного часу зумовлювали адекватний цим структурам характер тілесної кореляції між людськими істотами й водночас відповідали на той момент актуальним вимогам щодо саме такого типу тілесної кореляції, виникає необхідність узагалі позбутися вкоріненості в суспільні структури як такі, які більше не відповідають потребам тілесного буття”. Щодо визначення наступної магістральної ери – постмодерної – Ф. Штейнбук пропонує таке твердження: “...Постмодернізм можна визначити як такий спосіб репрезентації тілесного буття, що йому притаманна домінація фізіологічного начала на протигагу началу свідомому, коли через неактуальність будь-яких соціальних структур виникає необхідність узагалі обмежитися лише асоціальними або, точніше, позасоціальними потребами щодо кореляції тілесного буття між людськими істотами”. Але з цього визначення випливає певна проблема: як бути з творами, які виходять із парадигми “фізіологічно домінантного” постмодернізму, наприклад, “Море-

океан” А. Барікко? Або ж нещодавній роман Л. Таран “Дзеркало Єдинорога”. Чи ми просто існуємо в реальності, яка вже не постмодерна? Ще одна проблема полягає у визначеності термінологічних меж *фізіологічного* та *розумового*, якщо в голістичній парадигмі організм розглядається в емерджентній взаємодії, адже фізіологічні вияви тіла неможливі без мозкової діяльності, водночас інтелектуальна праця також не можлива без нейрогуморальної регуляції.

Дозволю собі показати, як працює аналізований метод, процитувавши деякі сторінки аналізу оповідання “Федько-халамидник” В. Винниченка. Ф. Штейнбук обґрунтовує продуктивність свого методу і штучність того аналізу, який традиційно закріпився за цим текстом. Різняться не так висновки (хіба що в новітньому прочитанні вони поглиблюються), як форми інтерпретації. Традиційний підхід до аналізу “базується на поверхневому, хоч, безумовно, і доречному протиставленні образів двох хлопчаків, один з яких є “добрим” вже, либонь, тому, що належить до бідного прошарку населення дореволюційного українського міста, а другий, зрозуміло, є “поганим”, оскільки походить із більш заможної або й навіть із багатой, тобто з панської родини”. ... Якщо вірити новітньому підручнику з історії української літератури, то, з одного боку, це “знущання пана Бодіска над батьками, свідком якого був маленький Володя, заронили в душу майбутнього письменника ненависть до гноблення, визиску, приниження людської гідності, прагнення <...> визволити з-під панського гніту усіх працюючих, усіх обдурених”. А з другого боку, передусім “тепло (батьківських рук, краса і музика села, в якому пізнавав світ, не раз тривожитимуть його [В. Винниченка] уяву й пам’ять, навіватимуть сум і тугу, радість і щастя, переноситимуть у чудесний, щемливо-поетичний, сповнений загадок, сповитий вінком пісень край”. “У свою чергу, якщо звернутися до змісту оповідання “Федько-халамидник”, то класову суперечність, яка має місце в цьому творі, навряд чи можна визнати домінуючою...”. Варто “звернути увагу на ті епізоди, у яких читачі вперше зустрічаються з героями оповідання. А відтак Федько якомсь

відразу та безпосередньо заволодіває усім простором тексту: “там шибку з рогатки вибив; там синяка підбив своєму “закадишному” другові; там діжку перекинув з дощовою водою...”. Зрештою, в усьому цьому не має нічого дивного, оскільки “спокій був його ворогом, з яким він боровся на кожному місці”, а тому “Федькові <...> неодмінно щоб битися, щоб що-небудь перевернути догори ногами”... Натомість “Толя – це була дитина ніжна, делікатна, сумирна. Він завжди виходив надвір трошки боязко, жмурився від сонця й соромливо посміхався своїми невинними синіми очима”. Якщо зважити на соціальний статус Толі, то цей, а також й інші описи маленького персонажа навряд чи можуть свідчити про належність саме цього образу до панівної касті. Радше, вже навпаки. І тому нам здається, що протиставлення між образами двох хлопчаків відбувається не за суспільними, а за людськими ознаками, які... характеризують тілесне буття”.

Ф. Штейнбук додає: “Ще більш показово шукане протиставлення головних персонажів маркується через, так би мовити, голосову парадигму. Отож образ Федька у цьому сенсі позначається, як правило, криком та реготом, і тільки у двох випадках голосова партитура цього персонажу суттєвим чином змінюється. Вперше тоді, коли Федько переживає чергову прочуханку від батьків, але “хоч би слово з вуст <...> мовчить”. А вдруге в епізоді на річці, коли, вирішивши погратися з долею, Федько “промовив <...> якимсь чудним голосом і пішов просто на кригу”... Образ Федька, зокрема, символізує життєву, непереборну силу, що на усілякі способи виявляє свою бодай навіть агресивну непереможність...”.

Також тілесно-міметичний метод дає можливість ретельніше проаналізувати категорії часу і простору, які оповивають нашу тілесність; наше тіло структуроване відповідно до прийнятих у культурі часових і просторових координат: “Позачасовість всієї цієї історії підкреслюється також і тим, що у дітей, власне, немає і майбутнього: Федько гине, а Толя, попри смерть Федька, “перекрутився на одній нозі й побіг гратися з чижиком”. А через те, що діти (нагадаємо: ми говоримо не

про справжніх, живих дітей, а про їхні образи у літературному творі) позбавлені як минулого, так і майбутнього, оскільки живуть вони лише теперішнім, то їхньому існуванню і справді властива позачасовість, тобто онтологічність. На користь такого висновку свідчить і факт відсутності у них пам’яті. Останній приклад, зокрема, ілюструє саме цю думку, а не жорстоку забудькуватість Толі, бо тоді треба було б закидати вже не жорстоку, а тупу забудькуватість і Федькові, який раз-у-раз своїми вчинками провокував своїх батьків, власне, на жорстоку розправу над ним чи не щодня. Але і у цьому випадку ми маємо справу з дуже цікавим тілесним корелятом, що має, вочевидь, онтологічний вимір”. На підтвердження цього Ф. Штейнбук звертається до міркувань С. К’еркеґора.

У монографії здійснено компаративістський аналіз творів І. Карпи “Bitches get everything” та О. Токарчук “Ostatnie historie” в контексті тілесно-міметичного методу. “...Повість І. Карпи – це повість про героїню, яка може претендувати на своєрідний взірць динамічного неспокою, а роман О. Токарчук – це роман про героїнь, що втілюють неспокій статичний, а навіть надають цьому різновиду спокою образно-гіпостазований штиб... Утім, попри усі ці та інші відмінності, які даються взнаки навіть через зовнішній вигляд тексту обох книг, розділи першої з яких визначаються нібито конкретним часом дії – “00:00:00:01” і т. ін., а три частини другої свідомо порушують темпоральну лінеарність... Так, наприклад, одним з домінуючих станів, які описує О. Токарчук і у яких перебувають чи які спричинюють її героїні, є холод: Іда і Параска стають його жертвами через природно-зимову детермінацію, а Майя змушена жити у цьому відчутті просто тому, що її... “тіло продукує тільки холод”.

Що ж нового для літературознавства пропонує ця концепція? “Відтак, – зазначає ялтинський дослідник, – на нашу думку, літературний текст і справді репрезентує реальність, але не тільки і не стільки реальність соціальну, історичну чи побутову, скільки реальність буттєву при тому, що остання ...пов’язана з тілесним буттям людини”. Подібне твердження

доволі цікаве й симптоматичне для сучасного теоретичного розвитку. 2008 року побачила світ монографія дрогобицького дослідника П. Іванишина “Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко”, що також відображає розвиток вітчизняної гуманітарної думки (національно-екзистенціальної методології). Запропонований “спосіб розуміння” поезії прагне дошукатися національно-буттєвих кодів української літератури, як зазначає дрогобицький дослідник. В аналізованій концепції літературознавця Ф. Штейнбука ми також маємо спробу явити текст як репрезентацію тілесного буття.

Отже, подавши теорію й практичну її реалізацію, дослідник доходить висновку: “Художній твір може бути визначено як усвідомлену та наочну актуалізацію досвіду тілесного буття, що виявляє значущість передусім для вправності функціонування людини

як тілесно зумовленого суб’єкта...”. Можливо, з цим твердженням погодяться далеко не всі літературознавці. Зрештою, сама ця теорія ніби ламає фундаментальну сутність простору літератури як естетичного явлення. Натомість у теорії наразі акцентовано механізми породження тексту та його сприйняття (тобто увагу приділено способів читання та написання). Аналогії тексту й тілесного буття людини потребують серйозних досліджень і, мабуть, уже в царині медицини.

Отже, Ф. Штейнбук випрацював власну теоретичну модель аналізу історико-літературного процесу, водночас і прикладну для аналізу художніх текстів. Хочеться вірити, що згодом ця теорія може бути першою спробою розвинути в нашому літературознавстві нейроестетичний (neuroaesthetics) підхід до аналізу художньої літератури, який набуває сьогодні значного розвитку в Європі та США.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Зенкин С.* Филологическая иллюзия и ее будущность // НЛО. – 2001. – № 47.
2. *Штейнбук Ф.* Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів: суперечлива апологія // Слово і Час. – 2008. – № 12.

Дмитро Дроздовський

Отримано 7.12.2009 р.

м. Київ ■

Наші презентації

Лариса М.Л. Залеська-Онишкевич. Текст і гра. Українська модерна драма. – Львів: Літопис, 2009. – 472 с.



До збірника ввійшли статті, в яких авторка досліджує різні напрямки в сучасній українській та світовій драматургії. У відібраних українських п’єсах вона розглядає значні історичні події у порівнянні із західноєвропейськими та добирає драматичні твори авторів з різних країн світу, які пишуть українською мовою, а також досліджує драматичні твори з погляду літературного тексту, зокрема його інтертекстуальність, зв’язок з іншими жанрами в контексті світової літератури. Деякі п’єси авторка досліджує через сценічну гру, аналізуючи театральні вистави 1988-2007 рр.

Вона розглянула 14 творів, інші ж згадуються побіжно, як ілюстрації до ширших тем.

Збірник містить також “Вибраний список публікацій авторки про українську драму, драматургів і театр”, “Іменний покажчик” та “Покажчик творів”.

С.С.