

Літопис подій

ПРОБЛЕМНЕ ПОЛЕ ХУДОЖНЬОЇ ФОРМИ*

Наприкінці грудня кожного року в Київському національному університеті ім. Тараса Шевченка проводиться філологічний семінар із актуальних теоретичних та методологічних проблем сучасного літературознавства. Останній симпозіум був присвячений 100-літтю заснування знаменитого семінару Володимира Перетца. Цей учений, на думку проф. Михайла Наєнка, сформулював “філологічний погляд на літературу, науковим стрижнем якого стала саме естетика” і виховав блискучу плеяду вчених: Леонід Білецький, Микола Зеров, Павло Филипович, Михайло Драй-Хмара, Варвара Андріанова-Перетц, Іван Огієнко, Сергій та Володимир Маслови, Микола Гудзій, Олександр Багрій, Софія Щеглова, Борис Ларін, Олександр Назаревський, Олександр Дорошкевич, Дмитро Чижевський та інші.

Були заслухані такі доповіді: “Філологічний семінар та його витоки” – *М.Наєнко* (Київ), “Художня форма “жива” і “мертва” – *Г.Штонь* (Київ), “В. Перетц як один із фундаторів слов’янського формалізму” – *С.Росовецький* (Київ), “Історіософічний антропоцентризм Т.Г.Шевченка. Дискурс Дм.Чижевського” – *Н.Над’ярних* (Москва, її доповідь було зачитано), “Складові художньої форми” – *Г.Клочек* (Кіровоград), “Інтуїтивний формалізм” – *Я.Поліщук* (Краків), “Азербайджанське відлуння семінару В.М.Перетца: Олександр Багрій” – *Л.Грицик* (Київ), “Сюжет художнього твору: модуси упізнання й інтерпретації” – *О.Астаф’єв* (Київ), “Формозміст як цілість” – *А.Ткаченко* (Київ), “Формальна методологія В.Перетца в концепції І.Франка” – *М.Гнатюк* (Львів), “Дольник Сергія Жадана” – *М.Сулима* (Київ), “Форма як поле методологічних змагань” – *Н.Шляхова* (Одеса), “Український роман 20-х років ХХ ст. в оцінці формалістів” – *Н.Бернадська* (Київ), “Українські художні мотиви в польських літописах та діаріушах” – *В.Соболь* (Варшава), “Жанрово-стильові шукання прозаїків ВАПЛІТЕ” – *Л.Кавун* (Черкаси), “Біографічна автореференційність прози Юрія Яновського як форма метатекстуальності” – *М.Гнатюк* (Київ), “Про валентність поетичного слова” – *Н.Банковська* (Дюссельдорф), “Микола Бажан – “великий віртуоз форми” – *Н.Костенко* (Київ), “Метафора як магічна метаморфоза” – *Я.Конєва* (Ольштин), “Формальні межі потреби верлібрової сегментації” – *А.Підпалій* (Київ), “В.Перетц про наукові студії С.Щеглової” – *Л.Рева* (Київ), “Типологічні особливості слов’янського романтизму” – *І.Поспішил* (Брно, доповідь було зачитано), “Художній образ як проблема рецепції” – *В.Коваленко* (Черкаси), “Особливості класично-образної форми українських народних казок типу “Козак Мамай” – *С.Бушак* (Київ), “Типологічні сходження бурлеску” – *В.Сарапин* (Полтава), “Структурно-функціональні особливості сюжету і композиції роману “Обломов” І.Гончарова” – *В.Зарва* (Бердянськ), “Реконструкція барокових риторичних засобів формотворення в російській поезії” – *І.Заярна* (Київ), “Ритуальні проформи в творчості представників Празької літературної групи” – докторант *В.Просалова* (Донецьк), “Візія Варшави в поезії Є.Маланюка та Ю.Тувіма” – *Е.Циховська* (Київ), “Типологія наративних дискурсів” – *О.Ляшенко* (Київ), “В.Перетц – дослідник творчості Івана Величковського” – *Б.Бадрак* (Донецьк), “Симфонія “Сини” Андрія Малишка” – *Н.Гаврилук* (Київ), “Конотопська відьма” Г.Квітки-Основ’яненка в критичній інтерпретації Андрія Ніковського” – *П.Дунай* (Київ), “Концепція смерті автора і сучасна поезія” – *Н.Загребельна* (Київ), “Перекладні версії верлібру: теоретичний аспект” – *В.Радзівська* (Київ), “Поетика сновидін у “Палімпсестах” Василя Стуса” – *Я.Ходаківська* (Київ), “Інтерсеміотичність у творчості Емми Андієвської” – *І.Жодані* (Київ), “Щоденник” та його екзистенційна сутність (О.Довженко, А.Любченко)” –

* Нотатки з теоретико-методологічного філологічного семінару “Художня форма”, Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 20 грудня 2004 року.

Н.Видашенко (Харків), “Художні форми сміхотворення в українській літературі” — *О.Стусенко* (Київ), *А.Шестак* (Київ) та ін.

Не маючи змоги у своїх нотатках повністю передати усю проблематику симпозіуму, звернімо увагу на кілька найосновніших проблем, які наскрізною ниткою проходили в більшості доповідей.

ВОЛОДИМИР ПЕРЕТЦ — “ОДИН ІЗ ФУНДАТОРІВ ФОРМАЛЬНОЇ ШКОЛИ В УКРАЇНІ”

Вступним словом філологічний семінар відкрив директор Інституту філології *Г.Семенюк*. У доповіді *Михайла Наєнка*, з ініціативи якого 1995 року й було відроджено перетцівську традицію, а згодом налагоджено щорічне видання наукових студій “Філологічні семінари” (вийшло вже 7 випусків), згадано історію філологічного семінару, розкрито перипетії життєвої долі його керівника, проф. Володимира Перетца та окремих “семінаристів”, яким сталінські опричники вкоротили віку. Доповідач також обґрунтував назву теперішнього семінару: “Може виникнути питання, чому саме “форма”, адже, як знаємо, надворі, тобто — в суспільному житті (та й літературознавстві) зі змістом не все гаразд... Мені здається, що це — не так. Всюдисущі негаразди стосуються насамперед форми, а головний предмет змісту — людина і її духовне єство — були і залишаються однаковими. Пригадуєте, як у Біблії означено прихід Христа на землю: він іде, щоб не змінювати щось на землі і в людині, а виконати... Виконати волю Божу. Звертаючись до художньої форми, ми теж усього лиш будемо виконувати “волю” художнього слова, яке існує в певній формі і потребує адекватного до себе ставлення, найуважнішої наукової інтерпретації його” (доповідь “Філологічний семінар та його витоки”).

Діяльність проф. Володимира Перетца та його гуртка припадає на початок ХХ ст., коли акцент лягав на ідею прекрасного, виражену в “Критиці здатності судження” Канта та романтичній критиці. Суть цієї ідеї: література містить мету в самій собі, література, по суті, відокремлюється від життя й постає єдино істинним переживанням абсолюту й небуття. Можливо, тому однією з наскрізних тез семінару стала цілком слушна теза про те, що В.Перетца слід вважати одним із фундаторів формальної школи. *М. Наєнко* про це сказав так: “Професор В.Перетц роботу заснованого ним семінару зосереджував насамперед на формі художнього слова, і тому його наукову методологію прийнято називати формальною чи формалістичною”. *Ярослав Поліщук* наголосив: “...Формулювання “інтуїтивний формалізм” відповідає теоретичним узагальненням проф. Володимира Перетца, котрий одним із перших утверджував елементи формального методу на українському ґрунті й, до речі сказати, добре відчував та діагностував загальний стан тогочасної української гуманістики. Перетц розумів художню форму не як раціонально організовану структуру, а як чинник, котрий “сприймаємо безпосередньо, інтуїтивно” (доповідь “Інтуїтивний формалізм”). *Станіслав Росовецький* навіть доповідь свою назвав “В. Перетц як один із фундаторів слов’янського формалізму”, оскільки вчений “зробив усе, щоб вписати ім’я України в історію світової науки на тій своєрідній та цікавій її сторінці, що отримала назву “російський формалізм”. Подібну думку поділяє й *Михайло Гнатюк*: “Завдання, що їх ставив В. Перетц у своїх літературознавчих студіях, а пізніше і в семінарі, виходили із традицій формального аналізу. Свої принципи філологічного прочитання літературного твору В. Перетц пізніше узагальнив у праці “Из лекций по методологии истории русской литературы” (доповідь “Формальна методологія В. Перетца в концепції І. Франка”).

Чому теза “В. Перетц — один із фундаторів формальної школи” тривалий час замовчувалася? Офіційна радянська наука його “ініціативу” намагалася обминути. Наприклад, у статтях “Формалізм”, “Формальная школа в литературоведении”, “Формальный метод” в “Краткой литературной энциклопедии” (т.8) ім’я українського вченого не фігурує. Хоча це не означає, що справжні російські літературознавці не знали ціни його працям. В.Жирмунський, наприклад, у статті “Завдання поэтики”, М.Бахтін у праці “Формальный метод в литературоведении”, що вийшла під прізвиськом “П.Н.Медведев”, вказують на значення досліджень вченого для розвитку формального методу. Але оскільки формальний метод було оголошено ворожим, то й ім’я В. Перетца якщо й не призабуто, то принаймні частіше згадуване саме серед представників філологічної школи (див. ст. О.Білецького “Шляхи розвитку дожовтневого українського літературознавства”).

Здебільшого вважають, що формальна школа постала у 1910-1920-х роках у Росії і до неї входили члени ОПОЯЗ'у (Общества изучения поэтического языка) — В.Шкловський, Ю.Тинянов, Б.Ейхенбаум, О.Брик та ін., пізніше В.Жирмунський, Б.Ярхо та учасники Московського лінгвістичного гуртка Г.Винокур, П.Богатирьов, Р.Якобсон, а згодом Б.Томашевський, В.Виноградов та інші. *Наталія Костенко* слушно зауважує: “Теретики Петроградського товариства вивчення теорії поетичної мови (ОПОЯЗ) розглядали художній твір як чисту форму — не річ, не матеріал, а співвідношення матеріалів, як певну сукупність прийомів у поетичній мові твору та його побудові. Програму ОПОЯЗ'у наприкінці 10-х — на початку 20-х поділяла молода генерація найталановитіших російських поетів, передусім тих, хто входив до Московського лінгвістичного гуртка, який об'єднався з ОПОЯЗ'ом, — В.Маяковський, Б.Пастернак, М.Асєєв, певною мірою О.Мандельштам та інші” (доповідь “Микола Бажан — “великий віртуоз форми”). Зрозуміло, існування російської формальної школи — факт незаперечний, проте це пізніший етап у розвитку формального методу, пов'язаний із відшаруванням літературної мови від загальноживаної й висуненням понять літературності та очуднення. Згодом, спираючись на досвід російських формалістів, Р.Барт в “S/Z” порушить проблему відмінності *тексту для читання* від *тексту для письма*, а Ж.Женет заявить: “Об'єктом теорії є не лише реальність, а й уся в цілокупності віртуальність літератури”.

Увага В.Перетца до проблем формального методу й питань методології постала раніше. *С.Росовецький* зазначає: 1914 р. в Росії “було надруковано невеличку брошуру В.Б.Шкловського “Воскресіння слова”, а в Україні — посібник В.М.Перетца “З лекцій з методології історії літератури. Історія вивчень. Методи. Джерела”. У грубому томі професор Університету св. Володимира, перебравши всі відомі тоді методи літературознавства та фольклористики (загальним числом дванадцять), зупинився на думці, що основне завдання дослідника — вивчення “формального боку” твору, “того, “як” висловив поет свою ідею, а не того, “що” висловив він”. Р.Якобсон та П.Богатирьов в огляді славістичних досліджень за 1923 р. посилаються на працю В.Перетца “Лекции по методологии истории русской литературы” (1914) як взірць послідовного проведення формального методу на практиці. Однак вважати вченого піонером формального методу в Україні, як це зробив В.Бойко у статті “Формалізм і марксизм” (“Червоний шлях”, 1926, №11-12), на думку проф. Я.Поліщука, не варто принаймні з двох причин. По-перше, В. Перетц хоча й визнавав потребу дослідження художньої форми та націлював на це своїх учнів, насправді ж керувався засадами культурно-історичної та філологічної шкіл; по-друге, його наближення до формальної критики припадає не на київський період його життя, а на пізніший, петербурзько-самарський.

ЗНАЧЕННЯ ІДЕЙ ВОЛОДИМИРА ПЕРЕТЦА ДЛЯ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ НАУКИ

Наукова діяльність проф. В.Перетца та його увага до проблем художньої форми стала закономірним результатом розвитку західноєвропейського формалізму. *Нонна Шляхова* твердить: “Розуміючи під формою сукупність засобів художньої об'єктивації — мову, стиль, прийоми композиції, сюжети — основним елементом у цьому ланцюзі творчих художніх засобів він називає слово: “Це не уникла форма, без якої немає поетичної творчості” (доповідь “Художня форма — поле методологічних змагань”). Формальний аспект проблеми наприкінці ХІХ століття привертав увагу багатьох учених. Як відомо, формальний метод постав на ґрунті образотворчого мистецтва, зокрема музики; згадаймо працю Е.Гансліка “Про музично-прекрасне” (рос. переклад 1895 р.). Пізніше з'явилися праця Г.Вельфліна “Ренесанс і бароко” (рос. переклад 1918 р.), у якій він висунув ідею “історії мистецтва без імен”, монографія О.Вальцеля “Форма і зміст у художньому творі” (рос. переклад 1924 р.), де обґрунтовано принципи іманентного вивчення внутрішніх закономірностей художнього твору. Представники російського формалізму створили цілу низку праць: “Теорія формального методу”, “Як зроблено “Шинелю” Б.Ейхебаума, “Мистецтво як прийом” В.Шкловського, “До питання про формальний метод”, “Байрон і Пушкін” В.Жирмунського та ін. На думку *Ніни Бернадської*, “вони розуміють роман, як і будь-який інший твір, як суму різноманітних смислових величин — теми, мотиву, ідеї, думки, почуття, героя, події, картини природи тощо. Саме ці елементи становлять “матеріал”, естетично нейтральний, а спосіб їх уведення, розташування, поєднання — це

вже прийом, позначений естетичною функцією (доповідь “Український роман 20-х років ХХ ст. в оцінці українських футуристів”).

Слід сказати, що російські формалісти були тісно зв'язані з Україною. Деякі з них приїздили сюди; наприклад, Б.Ейхенбаум 1926 року в Харкові виголосив доповідь про теорію формального методу й надрукував однойменну статтю в журналі “Червоний шлях” (1926, №7-8), довкола якої розгорнулася в тодішній періодиці жвава дискусія. Твори окремих формалістів перекладалися (стаття Р.Якобсона “Про реалізм у мистецтві”. — Валпите. — 1927. — №2) або передруковувалися (стаття В.Шкловського “Крыжовенное варенье”. — Художественная мысль. — Харків. — 1922. — №4, його ж “Письмо к Роману Якобсону”. — Зритель. — Одеса. — 1922. — № 2). В українських журналах 20-30-х років з'явилося понад 30 статей, присвячених проблемам російського формалізму; їх авторами були Б.Навроцький, І.Сенченко, С.Гаєвський, В.Бойко, Т.Степовий, Б.Якубський, Ф.Якубовський, В.Клименко, М.Доленго та інші, не кажучи вже про грубі нападки на формалістів з боку таких критиків, як С.Щупак (наприклад, його стаття “Формалізм на службі в українських буржуазних та дрібнобуржуазних еkleктиків”. — Критика. — 1931. — №10).

Про авторитетність праць проф. Володимира Перетця і його скрупульозний дослідницький талант ішлося в доповідях *Михайла Гнатюка* (“Формальна методологія В.Перетця в концепції І.Франка”), *Людмили Грицик* (“Азербайджанське відлуння семінару В.М.Перетця: Олександр Багрий”), *Лесі Рєви* (“В.М.Перець про наукові студії С.О.Щеглової”), *Богдани Батрак* (“В.М.Перець — дослідник творчості Івана Величковського”).

Якщо ж говорити про послідовників В.Перетця й формального методу в Україні, то мають рацію проф. *М.Наєнко*, *Н.Шляхова*, *Я.Поліщук*, що тут насамперед варто назвати київських неокласиків Миколу Зерова, Михайла Драй-Хмару, Освальда Бургардта, Павла Филиповича. Ще критик Ярослав Гординський завважив у їхній дослідницькій діяльності вплив “філологічної школи Володимира Перетця” і “наближення до опоязівських теорій Ейхенбаума, Шкловського та ін.” Книжки М.Зерова “Нове українське письменство” (1924), “До джерел” (1926), “Від Куліша до Винниченка” (1928), курс лекцій “Українське письменство ХІХ в.” (1927), численні передмови до творів Г.Квітки-Основ'яненка, Л.Мартовича, І.Франка, Лесі Українки, П.Куліша, Я.Щоголева, статті про творчість П.Тичини, В.Еллана-Блакитного, М.Рильського, В.Сосюри, Ю.Яновського та ін. явраз засвідчують його увагу до загальнолюдських естетичних цінностей, їх формальної віртуозності та культурологічної насиченості. Естетичну платформу неокласиків з її прагненням до строгої форми, гармонійної завершеності, наслідування класичних взірців обороняють М.Драй-Хмара в монографіях “Леся Українка” (1926), “Поема Лесі Українки “Віла Посестра” на тлі сербського та українського епосу” (1929), Освальд Бургардт (Юрій Клен) у розвідках “Нові горизонти в галузі дослідження поетичного стилю” (1915, передмова В.Перетця), “Леся Українка і Гайне” (1927), “Гайне в українських перекладах” (1930), книжці есе “Спогади про неокласиків” (1946), П.Филипович у збірнику “З новітнього українського письменства” (1929), а також у посмертній книжці “Літературно-критичні статті” (1991).

Не забуваймо, що теорію формального досліду для школи виклав О.Білецький у книжці “Елементи поетики в школі соцвику” (1927), де він у зв'язку з поширенням інтересу до питань літературної теорії й техніки ставив собі за мету пояснити “тайни поетичної творчості при допомозі формальної аналізи”, бо, на його думку, “орієнтуватись в тематиці, композиції, стилістиці твору — це значить дати його формальну аналізу, з додатком ще обговорення жанру”. У першій половині 1930-х років Кабінет теорії та методології літератури в Інституті літератури Тараса Шевченка під керівництвом О.Білецького працює над темою “Теорія та соціологія літературних стилів”; це була широка наукова програма, оперта на європейський досвід письменників. Але кампанія боротьби з переверзівцями та формалізмом, політично-агітаційна перебудова цієї інституції завадили втіленню цих планів і, очевидно, відбили в О.Білецького інтерес до формалізму.

Наталія Костенко наголошує: “Що ж до українського формалізму, то він має свої власні витоки; в аспекті теорії — у філологічному семінарі В.Перетця, в дослідженнях Г.Майфета, в критиці В.Державина та ін.; в практичному аспекті — у творах українських футуристів, насамперед М.Семенка. Та все ж формалізм в Україні не постав як окремий літературознавчий напрям”.

Глибокі формальні студії над українським письменством належать Григорію Майфету, автору праць “Матеріали до характеристики творчості П.Г.Тичини” (1926), “Природа новели” (1928, ч.І, 1929, ч.ІІ), “Із студій над поетичними варіантами” (1931) та інших.

Марксистські критики визнавали його головним “речником формалізму”, дорікали йому, що “у характеристиці поетичної творчості Тичини, він, услід за Жирмунським, вважає за єдиний об’єктивний факт поетичної творчості для читача — форму твору, що з неї шляхом аналізу читач добуває цілу низку таких елементів, як: стилістика (поетична фонетика, метрика, поетична семасіологія, поетична синтакса...), тематика, композиція...”. У своїй монографії про новелу вчений спирається на досвід російських учених — Шенгелі, Шкловського, Томашевського та ін. Ярослав Гординський пише: “Мистецький твір — це для нього функціональний елемент зовнішньої та внутрішньої форми”.

З української школи В. Перетца, вважає Я.Гординський, вийшов і Борис Якубський (праці “Наука українського віршування”, 1922, “До проблеми ритму Шевченкових поезій”, 1925, “Лірика Лесі Українки”, 1927), який намагається поєднати формалізм із соціологічним досвідом, виступаючи, по суті, теоретиком “форсоцизму”.

У Галичині досвід В.Перетца певною мірою враховує й Михайло Рудницький (праці “Між ідеєю і формою”, 1932, “Від Мирного до Хвильового”, 1936). З 1915 до 1919 рр. він перебував у Києві, познайомився із Миколою Зеровим, у журналі “Шляхи” (1918, № 1/6) надрукував статтю “Між загальнодоступністю та футуризмом”, хоча, як пише М.Ільницький, не згадує у своїх працях ні представників російської формальної школи, ні Празького лінгвістичного гуртка, ні феноменологічної школи.

Серед іменитих учнів В.Перетца проф. *М.Наєнко* називає Леоніда Білецького. Він 1913 р. із золотою медаллю закінчив Київський університет і був залишений для підготовки до професорського звання. Його студентська праця “Литературная история повести о Меркурии Смоленском” опублікована в “Сборнике отделения русского языка и словесности Российской Академии наук” (т.99, №8). Естетична концепція вченого найповніше розроблена в його праці “Перспективи літературно-наукової критики” (1924). На думку М.Ільницького, “поняття тексту є центральним у концепції Л.Білецького: у тексті як художній структурі взаємодіють основні його компоненти — мотиви, сюжет, внутрішня і зовнішня форми”. З інших праць Леоніда Білецького варто назвати “Поезія та її критика” (1921), “Основи української літературно-наукової критики” (1925), “Історія української літератури. Фольклор” (1947).

Прізвище Миколи Гнатишака на симпозиумі фігурувало лише в доповіді *Я.Поліщука* “Інтуїтивний формалізм”. Методологічні засади історико-літературних та критичних праць М.Гнатишака трактують по-різному. О.Горбач його підхід до літератури називає “структуралістичним”, пов’язаним із досвідом Празького лінгвістичного гуртка; до речі, вчений сам себе також вважав причетним до структуралізму. Дмитро Чижевський вбачає в ньому прихильника теорії Олександра Потебні. Микола Гнатишак відомий насамперед своєю працею “Історія української літератури” (1941), де в основу періодизації літературного процесу покладено принцип зміни літературних стилів. Зазначимо, що за такою ж схемою збудував свою історію літератури і колишній вільний слухач семінару В. Перетца, а згодом визначний філолог і філософ Д.Чижевський (“Історія української літератури від початків до доби реалізму”, 1956); щоправда, в останнього “стильовий підхід здійснений послідовніше і доведений до логічного завершення” (М.Ільницький). Д.Чижевському належать “Нариси з історії філософії на Україні” (1931), “Філософія Сквороди” (1934), “Український літературний барок” (1941-1944, у 3 томах), “Порівняльна історія слов’янських літератур” (1968) та ін. На думку *Н.Над’ярних*, літературознавчі праці Д.Чижевського поєднують у собі структурно-семіотичний метод, компаративістику, феноменологію, герменевтику, культурно-історичні й історіософські підходи (доповідь “Історіософичний антропоцентризм Т.Г.Шевченка. Дискурс Дм.Чижевського”).

Ще один прихильник формального методу Володимир Державин, про якого згадували проф. *Н.Костенко* та *Л.Грицик*, починав із рецензій на опоязівців (рецензія на книжку “Гамбургский счет” Віктора Шкловського в журналі “Критика”, 1928, № 4). На думку Д.Чижевського, глибокі і змістовні праці В.Державина є спробою переборення канонічної тенденції “історизму” в науці й наближення до “морфології” культурних та літературних явищ. У своїх дослідженнях “Античне вчення про тропи в світлі сучасної стилістики” (1929), “Вчення античної риторики про фігури сенсу (schemata diaomas)” (1954) під впливом лінгвістики вчений намагається підвести багатий сучасний матеріал під найпоширеніші теорії тропів і фігур, що йдуть від Квантіліана. Його праця випереджує відомі дослідження С.Левіна, Ж.Коена, Ц.Тодорова. У працях “Національна література як мистецтво” (1949), “Українська поезія і національна чинність” (1962), “Теорія літератури.

Поетика” (1952, зош.1-2) учений актуалізує проблему взаємин між літературою і національно-етнічною свідомістю. У розвідці “Проблема класицизму та систематика літературних стилів” (1946) він подає своє розуміння культурно-історичних епох, не монолітно-послідовне, “сконструйоване” на історизмі, а нелінійне, поліцентричне, базоване на “морфології”. Саме на принципах монадного тлумачення цивілізацій та їх культур (що було характерне для Шпенглера й Тойнбі) він будує всі свої полемічні статті, спрямовані в основному, проти Юрія Шереха та його ідеї “національно-органічного стилю”. На думку дослідника, “...український національний світогляд не є монополією жодного літературного стилю, і жоден літературний стиль – чи то на сьогодні наявний, чи то майбутній – на таку монополію претендувати не сміє. Український символізм раннього П.Тичини тією самою мірою є український національний стиль, що й український класицизм М.Рильського або український романтизм Шевченкових “Гайдамаків””.

Є підстави говорити про прямий чи опосередкований вплив ідей В.Перетца та його послідовників не лише на українську, а й на інші літератури. У цьому плані дуже цікавою видається доповідь “Азербайджанське відлуння семінару В.М.Перетца: Олександр Багрій” проф. *Л.Грицик*. У ній йдеться про діяльність в Азербайджані колишнього київського семінариста, а згодом професора Олександра Багрія, який у Баку “організовує щось подібне до семінару і просемінару В.Перетца в університеті”, пише низку ґрунтовних праць з теорії та історії літератури, джерелознавства, фольклористики, об’єднує довкола себе талановитих учнів.

МОВА ТВОРУ

Ірина Заярна наголошує, що на мову словесно-художніх творів нашаровуються різні форми мовної діяльності – як усної, так і письмової (доповідь “Реконструкція барокових риторичних засобів формотворення в російській поезії”). Тут справді слід нагадати про вплив на письменників, зокрема поетів, ораторського мистецтва і принципів риторики. Арістотель характеризував риторику як уміння “знаходити можливі способи переконання стосовно кожного даного предмета”. Р.Барт визначив її як техніку (*technique*), як мистецтво переконувати, котре було сформульоване як “ensemble de règles de recettes”. У часи Середньовіччя правила риторики впливали на складання проповідей і листів, а також на художню прозу з метою “навчати мистецтва створення текстів певних жанрів, забезпечувати ефективну комунікацію”.

Художня література, особливо її класичні жанри, також орієнтувалися на досвід риторики. Це вдало розкрила *Валентина Соболь* у доповіді “Українські художні мотиви в польських літописах та діаріушах”. “Доромантичні” епохи літератури (від античності і аж до романтизму) оцінюються сьогодні вченими як сфера риторичної культури, “пізнавальний примат загального над конкретним”, “розумове зведення конкретного факту до універсальї” (С.Аверінцев). Неодвірно до риторики виявив романтизм (доповідь *Іво Поспішила* “Типологічні особливості слов’янського романтизму”) і стилі, що постали на руїнах романтизму. І.Заярна аналізує риторичний дискурс у поезії Й.Бродського, О.Шварц, І.Жданова, О.Парщикова та інших і доходить висновку, що в їхній творчості “архаїчні пласти культури органічно включені в сучасну художню ситуацію, розчинені в її генетичній пам’яті”.

Українська література XVIII – XIX ст. також розвивається від риторичної ускладненості (дотримання правил і норм) до стилістичної простоти, коли на авансцену словесного мистецтва висувається невимушено-розмовна мова і вона аж ніяк не вкладається в канони риторики. Творчість Івана Котляревського поєднує дві традиції мовної культури: риторичну і розмовну, хоча й написана поема “Енеїда” в бурлескно-травестійній і пародійній манері. Зрештою, згадаймо пародійний елемент у Тараса Шевченка: “Отам-то милостивії ми” (“Кавказ”); “І, благосклонні пребивали // Всегда к ефрейторам своїм” (“Юродивий”); “Благословенє оддає // Своїм всеподданїшим голим” (“Саул”) та ін. Відчутна пародійність ораторського вступу до повісті О.Пушкіна “Станционный смотритель”, впадають в око стилістична неоднорідність “Медного всадника” (одичний вступ і печальна, без прикрас, розповідь про долю Онєгіна), розмовна й риторична манера мовлення героїв “Моцарта и Сальери”.

Розмовна чи, як її ще називають лінгвісти, некодифікована мова вступає у щільний зв’язок зі спілкуванням (бесідою) людей, їх приватним життям. Це завважив мистецтвознавець

Станіслав Бушак у народних картинах на тему “Козак Мамай”, беручи до уваги їх варіації та підписи під ними. Тут, на його думку, “виникає якісно нове сприйняття образу, що викреслюється на перетині живопису та літератури, пластичного символу і зафіксованого в тексті живого слова, як авторського, так і фольклорно-народного” (доповідь “Особливості пластично-образної форми українських народних картин типу “Козак Мамай”). Мова стає все незалежнішою від регламентації, і, навпаки, залежнішою від ситуації, вона демонструє динамічність і мінливість розмовної мови. Бесіда (розмова) набуває значення важливої форми людської культури, і цьому сприяє її античне коріння. Сократ стверджував: “Взаємне спілкування у бесіді одне, а публічний виступ – інше” (“Протагор”, “Федон”). Бесіда увійшла в художні твори як спосіб спілкування людей, як “розмовна мова” на практиці (“Настуся”, “Великі проводи” П.Куліша, “Гайдамаки” Т.Шевченка, “З вершин і низин” І.Франка).

Письменники почали переорієнтовуватися з декламаційно-ораторських, риторико-поетичних формул на мову повсякденну, невимушену, розмовну. *Віта Сарацин* розглядає анонімне оповідання “Пекельний Марко” та “Енеїду” Івана Котляревського й зазначає, що в останній “все піддається своєрідній естетичній десакралізації” (доповідь “Типологічні сходження бурлеску”), а *П.Дунай* аналізує цю проблему на матеріалі повісті Г.Квітки-Основ’яненка “Конотопська відьма” (доповідь “Конотопська відьма” Г.Квітки-Основ’яненка в критичній інтерпретації Андрія Ніковського”).

У XIX-XX ст. письменники усвідомлюють літературу як своєрідну форму спілкування автора з читачем. Художня мова засвоює письмові форми нехудожньої мови (з’являються численні романи й повісті епістолярного характеру, проза у формі щоденників і мемуарів), що призводить до “затемнення смислу” (доповідь *Ніни Банковської* “Про валентність поетичного слова”). Тут з повною підставою можна говорити про зв’язок словесного мистецтва з писемністю. Р.Барт зазначає: “Створений автором текст є процесом виробництва письма, яке може бути самоцільним і не включеним в особистісне спілкування”. І далі: “Письмо з’являється тоді, коли зупиняється мова... і ми не можемо визначити, хто розмовляє, а лише можемо констатувати: тут про щось ідеться”.

Нонна Шляхова аналізує позиції М.Фуко та Р.Барта. Зрозуміло, Р.Барт опирається на концепцію “археписьма” Ж.Дерріди. Згадаймо суть доктрини Ж.Дерріди: в історії світової культури письмо первинніше за усне мовлення, в його основі лежить гра свідомості, яка шукає “знакового вираження”. Ця гра і є археписьмо. Сократа взагалі не було, його образ – вигадка Платона, його “містифікація заради власної слави”.

Художнє слово починає втрачати особистісний і комунікативний характер, з’являється, скажімо, французький “новий роман”. Література “оглядається” на письмові форми мовлення. Прагнучи до нового образного синтезу, вона відхиляється від мовної норми і “здійснює” новації у сфері мовної діяльності. Це, передусім, стосується семантичних трансформацій тексту. *Ярослава Конєва* розглядає, зокрема, фольклорну метафору та її модифікації (доповідь “Метафора як магічна метаморфоза”). *Ірина Жодані* обгрунтовує концепцію семіотичності в поезії Емми Андієвської (доповідь “Інтерсеміотичність у творчості Емми Андієвської”), а *Ярина Ходаківська* – сновидний простір поезій Василя Стуса (доповідь “Поетика сновидін у “Палімпсестах” Василя Стуса”). Письменники й поети стають мовотворцями (П.Тичина, М.Семенко, Емма Андієвська, Василь Стус). Художня мова не лише концентрує багатства національних мов, а устійнює й домислює їх, розраховуючи на добудову художнього образу читацькими уявленнями.

Низку доповідей було присвячено проблемі різноманітності й багатоплановості мовно-виражальних засобів, які в “Тезах Празького лінгвістичного гуртка” (1929, Р.Якобсон, Ян Мукаржовський та інші) розглянуті як системи. Спираючись на досвід представників формальної школи, вчені накреслюють основні тенденції вивчення художньої мови. На думку *Григорія Ключека*, всі мовно-виражальні засоби “у межах одного твору чи однієї індивідуальної поетикальної системи гармонують, взаємоузгоджують свої зусилля – між ними виникають системні зв’язки. Таким чином утворюються системно-організаційні єдності, які щодо всієї художньої системи твору є підсистемами – композиція (мова твору, композиція, ритміка...). Усі компоненти також узгоджують свої зусилля на виконання художнього завдання” (доповідь “Складові художньої форми”). *Анатолій Ткаченко* переконаний, що “літературний твір є такою функціонально рухомою системою зв’язків, де кожен елемент, взаємодіючи з іншими, переносить на них свою енергію й навпаки, а всі разом вони індукують значно сильніше і якісно інше світло, ніж кожен зокрема. Це й витворює художню напругу формозмісту.

Або ж змістоформи, якщо видається, що в першій словосполучі закладено ухил у формальний бік” (доповідь “Формозміст як цілість”). *Григорій Штонь* зазначає: “Форма вивірюється... Вона щомиттєво жива; аналіз тільки зовнішньо-текстових її проявів є “аналізом” мерця. Інакше кажучи — форма не формальна” (доповідь “Художня форма “жива” і “мертва”: довічність протистоянь”). А ось думка *Нонни Шляхової*: “Визнання необмежених сенсо- і формотворчих можливостей слова збіглося в часі з кардинальними змінами у методології гуманітарних наук: увага переакцентується з творчості на письмо, з твору на текст...”. (доповідь “Форма — поле методологічних змагань”).

Художня мова уявляється учасникам симпозіуму складною структурою, котра наділена естетичною функцією, і таку структуру треба вивчати на кількох рівнях одразу. Передовсім, доводить *Еліна Циховська*, йдеться про *лексико-фразеологічні засоби*, тобто підбір слів і словопоєднань, які мають різне походження й різне емоційне звучання (загальноновживані й не загальноновживані, національно-традиційні та іномовні, такі, що відповідають нормі літературної мови або ж не відповідають); *морфологічні (граматичні явища)* мови, зокрема зменшувальні суфікси, які дослідив Р.Якобсон у праці “Поезія граматики і граматики поезії” і розкрив їхнє значення для вивчення граматичного боку художньої мови; *мовну семантику* у вузькому значенні слова: переносні значення слів, інакомовлення, тропи, насамперед метафори й метонімія, котрі є, за О.Потебнею, основним джерелом поетичності та образності. Саме завдяки багатій мовній семантиці й несподіваним словесним асоціаціям, виробленим українською та польською культурою, поезія Євгена Маланюка та Юліана Тувіма відтворює неповторні візії Варшави, де перший протиставляє себе місту, втілюючи трагічний мотив несумісності людини й мегаполіса, а другий навпаки, цього урбанізму не завважує, а в філософсько-елегічних тонах ототожнює себе з містом (доповідь “Візія Варшави у поезії Є.Маланюка та Ю.Тувіма”).

Проблемами художньої мови вчені особливо зацікавилися у другій половині ХХ ст., коли Ц.Тодоров розробив поняття дискурсу. Дискурс бачиться йому як певна лінгвістична спільність, дана після мови, але до висловлювання. *Олеся Лященко* також переконує, що в кожного з дискурсів є свої норми, правила, тенденції мовоутворення, принципи організації висловлювань. Дискурси не розділені жорсткими межами й незмінно взаємодіють, тобто не існує правил для всіх без винятку літературних явищ і лише для них, риси “літературності” виявляють себе й за межами літератури, а в ній самій теж розкривають себе далеко не завжди повною мірою. З цього погляду актуально видається теза аспірантки про те, що не існує однорідного літературного дискурсу (доповідь “Типологія нарративних дискурсів”). Говорить вона й про певну схожість описаної формалістами опозиції між літературою/нелітературою й типологією дискурсів представників МУР’у (І.Костецький, Ю.Косач, В.Домонтович).

Літературознавці часто наголошують на різноманітності форм віршованої мови. Віршознавство постає однією з добре розроблених філологічних дисциплін (праці М.Гаспарова, Г.Сидоренко, Н.Костенко та інших). Хоча сьогодні потрібна чіткіша організація віршознавчого простору та вищі рівні репрезентації знань, нові моделі віршознавчих понять і термінів (системи віршування, метри і розміри, строфіка, рими і їх види). Загалом же українська версифікація ХХ ст. розвивається у складному переплетенні кількох провідних тенденцій: 1) вона збагачується елементами класичної віршової культури, що добре розкрила *Віра Просалова* на еволюції образно-формальних домінант представників Празької школи (доповідь “Ритуальні праформи у творчості представників Празької літературної школи”); 2) постає неklasичний несилабо-тонічний вірш, який стає панівним у творчості багатьох (доповіді *Миколи Сулими* “Дольник Сергія Жадана”, *Андрія Підпалого* “Формальні межі потреби верлібрової сегментації”, *Валерії Радзівської* “Перекладні версії верлібра: теоретичний аспект”); 3) розробляються різні перехідні метричні форми і поліметричні композиції, які об’єднують класичний і неklasичний вірш у єдину цілісність національного віршування; тут видається дуже цікавою доповідь *Наталі Костенко* “Микола Бажан — “великий віртуоз форми”, де вона на прикладі поеми “Гофманова ніч” обґрунтовує “синтез елементів українського бароко та європейського модернізму”.

ПРО ЖАНРИ

Літературні жанри, окрім змістових істотних якостей, мають ще й структурні, формальні властивості, їх навіть важко однозначно визначити, — наголошували у своїх доповідях науковці *Нонна Шляхова*, *Григорій Клочек*, *Олександр Астаф’єв*, *Ніна Бернадська*,

Вікторія Зарва, Мирослава Гнатюк та інші. На ранніх етапах мистецтва (до епохи класицизму включно) на перший план висуваються формальні властивості жанрів, вони домінують. На той час мають значення жанротвірні начала: і віршові розміри (метри), і строфічна організація (“тверді форми”), і орієнтація на ті чи інші мовні конструкції і принципи побудови. На думку *Богдани Бадрак*, за кожним жанром закріплюється певний комплекс художніх засобів, існують суворі регламентації стосовно предмета зображення, побудови твору і його мовної тканини, на периферію витісняється й нівелюється індивідуально-авторська ініціатива (доповідь “В.Перетц — дослідник творчості І.Величковського”). *Ірина Заярна* стверджує, що барокові жанри значно більше зв’язані з певними типами стилю, ніж жанри нового часу, вони виявляють “складний метафоризм, асоціативність, емблематичність” (доповідь “Реконструкція барокових риторичних засобів формотворення в російській поезії ХХ ст.”). Середньовічне мистецтво прагне виразити колективне ставлення до зображуваного. Тому багато в ньому залежить не від творця твору, а від жанру, до якого цей твір належить... Кожен жанр має свій суворо вироблений традиційний стиль автора, письменника, “виконавця”.

Традиційні, доволі формалізовані жанри існують окремо один від одного. Щоправда, відчутні й чіткі межі між ними, кожен жанр “працює” лише на своєму “полі”. Подібні жанрові утворення “прочитуються” як канонічні. Вони відповідають певним нормам і правилам, які вироблені традицією і обов’язкові для авторів. Канон жанру — це певна система стабільних і тривких жанрових прикмет.

На ранніх щаблях розвитку суспільства жанрові норми і правила формувалися стихійно, на ґрунті обрядів з їх ритуалами і традицій народної культури. *Віра Просалова* проаналізувала ритуальні праформи у творчості поетів Празької школи і дійшла висновку, що в поезії Юрія Дарагана, Олексі Стефановича, Оксани Лятуринської, Наталі Лівницької-Холодної та інших актуалізовано образи слов’янської міфології (Сварог, Дажбог, Див, Карна, Жля). Дослідниця пише: “Вони сприймалися як архетипи, які набували універсального значення і ставали знаковими для української історії. Одні й ті ж образи, входячи у різні контексти, набували конотативних значень” (доповідь “Ритуальні праформи у творчості представників Празької літературної школи”).

У добу нормативних поетик (аж до ХVІІІ ст.) нарівні з жанрами, які були рекомендовані й регламентовані теоретиками (такі жанри С.Аверинцев називає *de jure*), існували й жанри *de facto*; вони упродовж століть не здобули теоретичного обґрунтування, хоча також виявляли стабільні структурні властивості й мали певні змістові “пристрасті” (казка, байка, новела й подібні до останніх сміхові сценічні твори). Окремі з таких жанрових матриць, зокрема сміхові, розглянув *Олександр Стусенко* в доповіді “Художні форми сміхотворення в українській літературі”.

У літературі останніх двох-трьох століть, особливо в постромантичній епохи, жанрові структури зазнали дуже різких змін. Вони втратили канонічну суворість, стали гнучкішими, відкритими для виявлення індивідуально-авторської ініціативи, що помітно, скажімо, на прикладі творчості прозаїків ВАПЛІТЕ (доповідь *Лідії Кавун* “Жанрово-стильові шукання прозаїків ВАПЛІТЕ”).

Тепер частіше кажуть про “деканонізацію” жанрових структур, хоча така тенденція припадає ще на ХVІІІ ст. (твори Ж.-Ж.Руссо і Л.Стерна). Упродовж двох останніх століть відбувається романізація літератури, її “вихід” за рамки жанрових канонів і водночас — стирання меж між жанрами. Жанрові категорії втрачають чіткі окреслення, розпадаються моделі жанрів, особливо у ХІХ–ХХ ст. Жанри вже утверджуються не як ізольовані одне від одного явища із яскравим набором властивостей, а як групи творів, де з більшою або меншою чіткістю проглядають ті чи ті формальні і змістові акценти.

У літературі ХХ ст. існують твори, зовсім позбавлені жанрової визначеності (такими є чимало драматичних творів із нейтральним підзаголовком “п’єса”, художня проза есеїстичного характеру). Серед них *Наталія Видашенко* називає “Щоденники” Олександра Довженка та Аркадія Любченка, де, на її думку, наявний “синдром “безґрунтя”, морального хаосу та хаосу душі, породжених війною” (доповідь “Щоденник” та його екзистенційна сутність. О.Довженко, А.Любченко”). До таких творів належать також численні вірші, що не вкладаються в рамки будь-яких жанрових класифікацій. За словами В.Сквозникова, у ліричній поезії, починаючи з Гюго, Гейне, Лермонтова, зникає колишня жанрова визначеність, впадає в очі тенденція до все більшого синтетичного вираження, настає “атрофія жанру в ліриці”, з’являються твори із невизначеною жанровою природою, де “голос жанру” і “голос письменника” переплітаються.

Структурна стабільність притаманна жанровим утворенням, що виникли у XIX-XX ст. Без сумніву, певний формально-змістовий комплекс наявний у ліричній поезії символістів (тут помітні тяжіння до універсалій і особливого роду лексики, семантична ускладненість мови, апофеоз таємничості та ін.), а також у творчості поетів пізніших епох. Один із таких творів – поема “Сини” Андрія Малишка аналізує *Надія Гаврилук*, трактуючи її як симфонію (доповідь “Симфонія “Сини” Андрія Малишка”). Подібна структурна й концептуальна новизна помітна й у французьких письменників 60-70 рр.: М.Бютора, А.Роб-Грійє, Н.Саррот та ін.

Істотним залишається контекстуальний аналіз жанрів, тобто їхня роль у складі літературного процесу. Цв.Тодоров писав: “Жанр – саме та ланка, яка зв’язує твір зі світом літератури в цілому”.

Якщо в епоху нормативних поетик було канонізовано *високі жанри*, то в ближчі до нас часи на вершину ієрархії висуваються ті, які раніше перебували поза рамками “жорсткої” літератури. В.Шкловський стверджує: відбувається канонізація нових тем і жанрів, які раніше були побічними, маргінальними, низькими: “Блок канонізує теми й темпи “циганського романсу”, а Чехов вводить “Будильник” у російську літературу, Достоевський підносить до літературної норми прийоми бульварного роману. Б.Томашевський помічає: у зміні жанрів помітне витіснення високих жанрів низькими. На думку М.Зерова, послідовники високих жанрів здебільшого стають епігонами. Згадаймо слова М.Бахтіна: “традиційні високі жанри схильні до ходульної героїзації, їм притаманна умовність, незмінна поетичність, однотонність і абстрактність”.

У ближчі до нас епохи, бурхливі, динамічні, багатопланові, жанри втягуються в боротьбу літературних угруповань, шкіл, напрямів. Зміни в нинішніх жанрових системах інтенсивніші й стрімкіші, ніж у минулі століття. Ю.Тинянов вважав, що “готових жанрів нема, кожен із них, змінюючись від епохи до епохи, то набуває більшого значення, висуваючись у центр, то, відсуваючись на другий план, із центру переміщується на периферію”. *Ніна Бернадська* присвятила свою доповідь захопленню українських футуристів російським формалізмом. Аналізуючи романи “Чорний ангел” О.Слісаренка, “De facto” О.Кундзіча, “Двері в день” Гео Шкурупія, вона вказує на спробу авторів створити цілком “нову” систему мистецтва, зруйнувати “не традицію, як таку, а мертві, закаменілі форми” (доповідь “Український роман 20-х років XX ст. в оцінці українських футуристів”).

Жанри постають важливою єдиною ланкою між письменниками різних епох, без неї годі уявити розвиток літератури. С.Аверинцев нагадує: “тло, на якому можна розглядати силует письменника, завжди двоскладове: будь-який письменник – сучасник своїх сучасників, товаришів по епосі, а також продовжувач своїх попередників, товаришів по жанру”. Обмежимося тут лише пунктирними лініями, що характеризують проблематику жанру та її категоріальний апарат: літературознавці пишуть про “пам’ять жанру” (М.Бахтін), про “тяжіння консерватизму над жанрами (Ю.Стенник), про “жанрову інерцію” (С.Аверинцев) тощо.

Можна згадати висловлювання М.Бахтіна про те, що “літературний жанр сам за своєю природою віддзеркалює усталені, віковічні тенденції розвитку літератури”. *Мирослава Гнатюк* на матеріалі творів Юрія Яновського простежує інтеграцію біографічної традиції в художні структури письменника, запропонувавши метатекстуальну матрицю “життя як текст” (доповідь “Біографічна автореференційність Юрія Яновського як форма метатекстуальності”). Предметом роздумів *Вікторії Зарви* стала проблема жанру як представника творчої пам’яті в процесі літературного розвитку. Дослідниця вважає, що саме роман здатний забезпечити єдність і неперервність цього розвитку й ілюструє свою думку на прикладі роману “Обломов” І.Гончарова (доповідь “Структурно-функціональні особливості сюжету і композиції роману “Обломов” І.Гончарова). *Олександр Астаф’єв* звертає увагу на сюжетно-композиційні характеристики жанрів, акцентуючи на лінійності текстової семантики (доповідь “Сюжет: модули упізнання та інтерпретації”). Жанри забезпечують діалектику спадковості і стабільності в літературному розвитку. У процесі літературної еволюції вже наявні жанрові утворення неминуче оновлюються, виникають і впорядковуються нові, змінюються співвідношення між жанрами й характер взаємодії між ними.

Майже всі доповідачі наголошують, що жанри літератури вельми тісними і різноплановими узами зв’язані з позахудожньою реальністю. *По-перше*, важливим є генетичний аспект цих зв’язків. Домінанта романного начала в літературах Нового часу

пояснюється тим, що саме в цю пору духовна самостійність людини стала одним із важливих феноменів первинної реальності. Еволюція жанрів залежить від зрушень у соціальній сфері. *По-друге*, літературні жанри зв'язані з позахудожньою реальністю на рецептивному рівні. На думку *Валентини Павленко*, для кожного літературного жанру характерні свої особливі концепції адресата літературного твору, особливе відчуття й розуміння свого читача, слухача, публіки й народу (доповідь “Художній образ як проблема рецепції”). Неминуче зв'язані з певною обстановкою сприймання й фольклорні жанри. Комедії фарсового характеру спершу були частиною масових свят і функціонували в їх складі. Казка виконувалася в часи дозвілля й була адресована невеликій кількості людей. Частівка була жанром міської й сільської вулиці.

Поява книгодрукування послабила зв'язки словесного мистецтва з формами освоєння життя: стало практикуватися читання художньої літератури в будь-якій обстановці. Але й тут сприймання творів залежало від їх жанрово-родових властивостей. Читання драми викликало асоціації зі сценічним втіленням, казкова розповідь навіювала ситуацію живої й невимушеної бесіди. Сімейно-побутові романи й повісті, пейзажні нариси, дружня й любовна лірика з притаманною цим жанрам задушевною тональністю здатні викликати в читача відчуття звернення автора саме до нього як до індивідуальності: виникає атмосфера довірливого, інтимного контакту. Читання традиційно-епічних, сповнених героїки творів породжує в читача відчуття душевного злиття з вельми широким і містким “ми”. Тобто жанр виконує функцію моста, що з'єднує письменника й читача, є посередником між ними.

Звісно, у ХХ ст. були спроби відкинути поняття “літературний жанр”. П. Ван Тігем вважав: “Нема потреби займатися літературними жанрами, які наслідували великі письменники минулого: вони взяли давні форми: епопею, трагедію, сонет, роман — хіба не все одно? Головне, що вони досягли успіхів. Чи варто досліджувати чоботи, в яких був взутий Наполеон на ранок Аустерліца?” І зовсім протилежним є судження М.Бахтіна про жанри як “провідних героїв” літературного процесу. Варто доповнити: якщо в “доромантичні епохи” обличчя літератури справді визначалося насамперед законами жанру, його нормами, правилами, канонами, то в ХІХ—ХХ ст. центральною фігурою літературного процесу стає автор з його широко й вільно здійснюваною творчою ініціативою. Віднині жанр стає другою особою, але не втрачає свого значення.

* * *

У цих нотатках ідеться лише про деякі аспекти проблематики художньої форми. У ході дискусії, якою завершився семінар, слушно зазначалося, що категорії “форма” і “зміст” нероздільні, бо саме їх зв'язок характеризується єдністю, аж до взаємопроникнення та взаємопереходу одне в одного. Підбиваючи підсумки розмови, *Михайло Наєнко*, *Ярослав Поліщук*, *Олександр Астаф'єв*, *Лукаш Скупейко*, *Григорій Сивокін* та інші слушно закликали при аналізі та інтерпретації художніх творів звертати увагу на “наповнення” старих форм новим змістом, виробляти нові механізми подолання суперечностей між змістом і формою, бо амплітуда їх коливань може сягати то крайнього заперечення канонічних форм, то їхньої цілковитої адаптації до нового змісту. Загалом же симпозіум засвідчив, що методологічно-естетичні концепції проф. В.Перетца та його школи, основані на ідеї протиставлення реального й художнього світів, підготували благотворний матеріал для виникнення цілої низки літературознавчих шкіл ХХ ст. (російська формальна, структурно-семіотична, рецептивна, читацьких реакцій та ін.), які вивчають художні структури.

Олександр Астаф'єв

ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ НАУКОВИЙ СИМПОЗІУМ “ПРОСВІТНИЦЬКА ТРАДИЦІЯ В АМЕРИКАНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ”

19 лютого 2005 р. в Інституті літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України за фінансової підтримки Посольства США в Україні відбувся симпозіум “Просвітницька традиція в американській літературі”. Він став продовженням серії наукових заходів, що проводяться

Слово і Час. 2005. №8